

CULTURA

Revista del Consejo Nacional para la Cultura y el Arte

Nº 87/88

MAYO/DICIEMBRE 2002

Presidente de CONCULTURA

Gustavo Herodier

Directora Nacional

de Promoción y Difusión Cultural

Silvia Martínez

Director Revista *Cultura*

Ricardo Roque Baldovinos

Consejo Editorial

Luis Alvarenga

Beatriz Cortez

Miguel Huevo Mixco

Rafael Lara Martínez

CONCULTURA

Diseño interiores: Tonio Mata Parducci. Diseño de portada: Paola Lorenzana y Celina Hernández. Diagramación: Claudia Perla. Correspondencia y correo: 17 Ave. Sur Nº 430, San Salvador, El Salvador, Centroamérica. Dirección electrónica: revistacultura@intercomnet.net. Los editores no responden por originales no solicitados. Se autoriza la reproducción de los artículos, siempre que se cite la fuente, excepto aquellos tomados de otras publicaciones.

HSR004213

Dirección de Publicaciones e Impresos
OBSEQUIO
Ensayos
CONCULTURA

S u m a r i o

E. G. Squier, un centroamericanista del siglo XIX	
Héctor Lindo Fuentes.....	5

Vendedores a menudeo y prestamistas en los barrios de ciudad de Guatemala en el siglo XVIII	
Leonardo Hernández.....	17

Simbolismo y poder: la fiesta patronal en Joya de Cerén	
Carlos Lara Martínez.....	35

Memorias del devenir: Belli, Cardenal y Ramírez cuentan la historia	
Ana Patricia Rodríguez.....	49

Nahualismo, testimonio y medio ambiente	
Rafael Lara Martínez.....	59

Un fresco cinematográfico, una sinfonía mexicana: Eisenstein y México	
Ricardo Roque Baldovinos.....	81

Poesía

La leyenda de Novgorod	
Blaise Cendrars.....	99
(Restitución en francés por Miriam Cendrars Traducción del francés por Ricardo Lindo)	

Entrevista

Carlos Monsiváis: Identidades y tolerancia	
Miguel Huezio Mixco y Geovani Galeas.....	106

Narrativa

Asesina en serie	
Blanca Castellón.....	117

Limón Reggae (fragmento de una novela)	
Anacristina Rossi.....	121

Deposito legal/D.P./nov/03

Especial

La poesía en El Salvador..... **140**

Roberto Armijo: el hombre de ninguna parte

Jean-Philippe Barnabé..... **141**

Alfonso Quijada Urías o la poesía como existencia

Elías A. Ramos..... **155**

La estética pasional en la poesía de Roque Dalton,
Róger Lindo y Miguel Huezo Mixco

Beatriz Cortez..... **169**

Tren de luz para los días: Poetas jóvenes de El Salvador

Luis Alvarenga..... **190**

Festival internacional de poesía: poesía para no despertar

Federico Hernández Aguilar..... **199**

Festival de poesía en el Valle de las Hamacas

Carlos Fajardo Fajardo..... **210**

Comentarios

“Roque y su roca”: de manifiestos y poesías

María Poumier..... **225**

El más violento paraíso

Uriel Quesada..... **231**

Las ruinas como cimiento de la identidad nacional

Carleen D. Sánchez..... **233**

Estética de la perplejidad: reflexiones sobre el
fenómeno “testimonio”

Silvia L. López..... **241**

El exilio español y la cultura latinoamericana

Luis Armando González..... **247**

Rolando Costa: el retorno del testigo

Jorge Ávalos..... **259**

Tinta fresca

..... **265**

E. G. Squier, un centroamericanista del siglo XIX¹

Héctor Lindo Fuentes

Ephraim George Squier llegó a Centroamérica en 1849, con un encargo diplomático de los Estados Unidos de Norteamérica. Representó los intereses geopolíticos de su país en una época en que las grandes potencias se disputaban la primacía de un canal interoceánico y se dedicó, por igual, a explorar y acumular conocimientos sobre el istmo. El autor nos traza un intenso retrato de este singular personaje.

“Desde la época del Barón Humboldt, ningún viajero americano o viajero en América ha demostrado tanta investigación unida a capacidad descriptiva tan placentera como E. G. Squier en sus varios libros de viaje y aventura –libros que le han ganado el respeto y aprobación del mundo lector”, decía la introducción al grueso catálogo (277 páginas) que ofrecía los contenidos de la biblioteca de Squier para su pública subasta en Nueva York en 1876. Hubiera bastado husmear entre los 2.034 lotes de la subasta para darse cuenta de la seriedad del interés de Squier en Centroamérica. A través de los años los anaqueles de su biblioteca se habían enriquecido con copias de manuscritos de las cartas de Pedro de Alvarado y de la carta de relación del Oídor Diego García de Palacio, numerosos libros por autores centroamericanos como las memorias de Morazán, constituciones, periódicos, y numerosos documentos oficiales de cada uno de los países del istmo, además de trabajos de cuanto extranjero dejó por escrito sus impresiones de nuestras tierras: Baily, Brasseur de Bourbourg, von Bülow, Humboldt.

El primer contacto de Ephraim George Squier con Centroamérica había tenido lugar más de un cuarto de siglo antes en momentos en que se estaban produciendo rápidos cambios en el hemisferio. Él llegó como encargado de negocios de los Estados Unidos en junio de 1849, pero en contraste con todos sus antecesores se dirigió a Nicaragua en lugar de ir a Guatemala. Llegó a San Juan del Norte y tomó una barcaza que lo llevó a León donde lo recibieron las autoridades rodeadas de una entusiasta multitud. El mundo estaba cambiando. El fin de la guerra con México con la firma del tratado de Guadalupe Hidalgo en febrero de 1848 significó que los Estados Unidos habían alcanzado el sueño de prolongar su territorio desde el Atlántico hasta el Pacífico, desde Nueva York hasta California. Para desgracia de los mexicanos y fortuna de los estadounidenses casi simultáneamente se descubrió oro en California.



Puerto de La Unión.

Grabado: D. C. Hitchcock

Las instrucciones que Squier recibió del Secretario de Estado William Clayton delineaban de forma explícita las poderosas corrientes económicas y políticas del nuevo momento histórico. En ellas se explicaba que “ciertos ciudadanos de los Estados Unidos desean entrar en contacto con el gobierno de Nicaragua para construir un canal entre el Atlántico y el Pacífico a través

del río San Juan y el lago de Nicaragua terminando en el Realejo en el Pacífico”. Esta sección de las instrucciones no estaba ahí por casualidad. Desde antes de su nombramiento, los asociados del magnate de los transportes Cornelius Vanderbilt se dedicaron a intrigar con Squier para que negociara con Nicaragua la concesión para construir un canal. Joseph L. White, uno de los socios de Vanderbilt, le sugería a Squier antes de su primera entrevista con el Secretario de Estado que “no admita por ningún motivo que su conocimiento del español no es completo”. Luego White se reunió con Clayton para ayudarlo a redactar las instrucciones de Squier.

Las posibilidades de un canal en Nicaragua habían adquirido una importancia geopolítica enorme. “Por razones obvias, últimamente este interés ha aumentado de manera considerable”, decían las instrucciones, “puesto que el paso a través del istmo puede resultar indispensable para mantener las relaciones entre los Estados Unidos y sus nuevos territorios en el Pacífico, y un canal entre los dos océanos puede, y probablemente

lo hará, depositar las riquezas del Pacífico en el regazo de nuestro país”. Eran los años del apogeo de las ideas del Destino Manifiesto según la cual los Estados Unidos tenía el mandato divino de prolongar sus fronteras y exportar sus superiores instituciones democráticas de costa a costa y hacia el sur. A los estadistas no se les escapaba la dimensión económica de esta doctrina. Nicaragua, con el Río San Juan y el Lago de Nicaragua parecía apetitosa. Le correspondió a Squier ser el primer enviado de los Estados Unidos en afirmar con vigorosas acciones que Centroamérica estaba destinada a quedar dentro de la esfera de influencia del joven poder continental.

Nada de esto convenía a la Gran Bretaña, el gran poder de la época. El representante de la Reina Victoria en Guatemala era Frederick Chatfield, quien ya en enero de 1847, al observar los acontecimientos en México, escribió a sus superiores que era necesario buscar la manera de que “los gobiernos europeos puedan contribuir a truncar el domino superior que en unos pocos años los Estados Unidos probablemente querrán ejercer en esta parte del continente”. A las palabras siguieron las acciones. En 1848, Chatfield declaró que el “Reino de los Mosquitos” se extendía desde el Cabo de Honduras hasta San Juan del Norte; luego pidió a la marina de su majestad británica que tomara este último puerto cambiándole el nombre a Greytown en honor de Sir Charles Edward Grey, el Gobernador británico de Jamaica. El conflicto entre las dos potencias era inevitable y la llegada del representante de Estados Unidos le dio una dimensión de rivalidad personal entre los dos diplomáticos. El contraste entre Squier y Chatfield reflejaba a los países que representaban. Squier, el recién llegado, era un joven de 28 años que ya había tenido sus primeros triunfos pero estaba a comienzos de su carrera. Talentoso, impaciente, dinámico en demasía, compensaba su baja estatura con pretensión. Chatfield, el veterano, con quince años de experiencia en la región, era un hombre maduro de 48 años y, recientemente ascendido a Encargado de Negocios, en el punto más alto de su carrera, que compensaba su falta de simpatía y cara picada de viruelas con pretensión. Era la arrogancia de quien está inseguro de su lugar en el mundo *contra la arrogancia de quien está demasiado seguro.*

La rivalidad y el ajedrez geopolítico de los representantes diplomáticos se jugó en una Centroamérica que todavía no se había recuperado de la crisis que siguió a la ruptura de la federación diez años antes. Chatfield había decidido, después de estudiar las realidades locales, que su mejor

Las posibilidades de un canal en Nicaragua habían adquirido una importancia geopolítica enorme

opción era aliarse con los conservadores, –los presidentes Carrera, de Guatemala, y Mora, de Costa Rica–, lo que le ganaba la animadversión de los liberales, que presidían el resto de los estados. Pero en 1849 la situación de Carrera era bastante precaria. El año anterior la rebelión de la montaña y la declaración de independencia del Estado de Los Altos lo había obligado a separarse del poder por un año. El presidente de El Salvador, Doroteo Vasconcelos, apoyaba a quien se opusiera a Carrera. Para Chatfield, esta situación demandaba acciones que inclinaran la balanza a favor de Carrera, de forma que ordenaba bloqueos a los puertos salvadoreños.

La llegada de Squier sirvió para atizar el fuego. Durante su estancia de poco más de un año trató de promover la unión de Nicaragua, El Salvador y Honduras, consiguió la aprobación de un contrato a favor de la compañía de Vanderbilt, firmó tratados con Nicaragua, y El Salvador, Honduras, y consiguió que este último país cediera a Estados Unidos la Isla de El Tigre en el Golfo de Fonseca. Esta actividad febril estimuló el intervencionismo del cónsul británico Chatfield quien reaccionó ordenando la ocupación de la Isla del Tigre y el bloqueo del puerto de la Unión. La actitud de Squier era muy popular entre el público de su patria. El *Literary World* celebraba sus hazañas y, sobre todo, su capacidad para desafiar el poderío británico. Su popularidad en Nicaragua y El Salvador además de ser una forma de demostrar rechazo a Chatfield, reflejaba la esperanza de que apoyo de los Estados Unidos contrarrestaría la presión británica. En León y Granada se le recibía como a un gran personaje, a lo que el joven Squier, siempre ansioso de atención, respondía con deleite. En su primera visita a El Salvador no se aventuró muy lejos del puerto de La Unión, pero llegó hasta el pueblo indígena de Conchagua donde las autoridades municipales tomaron las riendas de su caballo y, como cuenta el mismo Squier, “comenzaron a leer una ordenanza felicitando al representante de la Grande y Poderosa República del Norte a su llegada al leal pueblo de Conchagua e invitándolo a un convite el cual, añadió entre paréntesis, ya estaba listo en el cabildo, concluyendo con ‘Dios, Unión, Libertad’ y ‘Viva la República del Norte’”.

La competencia desaforada entre Squier y Chatfield llevó a los Estados Unidos y la Gran Bretaña a un nivel de tensión peligroso. Ambos representantes actuaban más allá de lo que permitían sus instrucciones, pero reflejaban las inclinaciones de sus gobiernos. Las altas autoridades quitaron el asunto de las manos de sus enviados y negociaron el tratado Clayton-Bulwer firmado en 1850. En este tratado, los Estados Unidos y Su Majestad

Británica se concedían mutuamente iguales derechos para la construcción de un canal a través de Nicaragua por el río San Juan. Las negociaciones eran a tan alto nivel, que no era necesario consultar la opinión de Nicaragua y Costa Rica sobre un asunto que concernía su soberanía y su futuro económico. De cualquier forma, las acciones de Squier marcaron la primera afirmación contundente de los intereses de Estados Unidos en la región y la situaron dentro de su esfera de influencia. A pesar de que no otorgaba derechos exclusivos a los Estados Unidos, el tratado le garantizaba un papel en Nicaragua, lo que se atribuyó en parte al trabajo de Squier. Los liberales Nicaragüenses, que en ese momento consideraban a la Gran Bretaña como su peor enemigo, le quedaron agradecidos a Squier. Esta actitud a los agentes del norte ayuda a comprender la desastrosa apertura que tuvieron con William Walker pocos años más tarde. Squier regresó a su patria en 1850, año en que el Presidente Zachary Taylor murió en el poder. Su vicepresidente y sucesor, Millard Fillmore, no estaba interesado en mayores confrontaciones con Inglaterra. Nuestro autor no volvió a recibir nombramiento diplomático en Centroamérica.

Quienes conocían a Squier no se sorprendieron de sus actividades en el istmo, su vida temprana había dado amplias indicaciones de su versatilidad, ambición y energía. Nacido el año de la independencia de Centroamérica en una granja en Bethlehem, en el norte del estado de Nueva York, Ephraim George era hijo de un predicador y nieto de un héroe de la independencia. Estudió ingeniería y luego ejerció su pluma como periodista en publicaciones dedicadas a temas tan diversos como el sindicalismo, la poesía y la política. Su periodismo político estaba vinculado con el partido Whig que estuvo activo en el segundo cuarto del siglo y fue el predecesor del actual Partido Republicano. La participación en la política lo llevó a trabajar en la legislatura del estado de Ohio y mientras estaba en ese puesto se interesó en la arqueología. Por dos años le dedicó mas tiempo a la exploración de ruinas antiguas que a la política. Estas investigaciones culminaron en una monografía sobre los montículos del valle del Mississippi (escrito con la colaboración de E. H. Davis) que recibió aplausos por su rigor científico y fue la primera publicación del Instituto Smithsonian.



Valle del río Lempa.

Grabado: D. C. Hiltchcock

Squier decidió que le convenía un nombramiento diplomático en Centroamérica

Zachary Taylor llegó a la presidencia como candidato del partido Whig en 1849 cuando las investigaciones arqueológicas habían llevado a Squier a interesarse en las culturas de Mesoamérica. Quizá pensando en John Stephens, el enviado ante la Federación que al pasar por Honduras había redescubierto las ruinas de Copán, Squier decidió que le convenía un

nombramiento diplomático en Centroamérica. Con la diligencia que lo caracterizaba organizó una campaña febril para conseguir el nombramiento. Obtuvo cincuenta cartas de apoyo para su candidatura. De esta manera, en 1849, el representante del Destino Manifiesto llegó, con la curiosidad del arqueólogo, la pluma fácil del periodista y el ojo del ingeniero, a un territorio que se encontraba en el vórtice de una tormenta de intereses geopolíticos y económicos. Aprovechando los ratos libres que le dejaban

sus actividades diplomáticas, el arqueólogo visitaba los restos de culturas precolombinas en las islas del Lago de Nicaragua, el periodista se interesaba en coleccionar grandes cantidades de documentos para escribir futuros libros, y el ingeniero tomaba nota mental de las diferentes rutas entre el Atlántico y el Pacífico.

Según había de relatar más tarde, la misión diplomática representó un cambio de rumbo para alguien que quería ser arqueólogo, fue una de “las miles de vicisitudes que nos hacen quienes somos, y con frecuencia impiden que seamos quienes deseamos ser”. El deseo de dejar huella como autor serio lo acompañó a lo largo de su vida. La dimensión de sus ambiciones en este sentido se puede deducir de los personajes a quienes buscó emular. Su principal modelo era Alexander von Humboldt, cuyas obras coleccionaba y citaba. Cuando tuvo la oportunidad de dedicar una de sus obras al autor alemán escribió: “Al Baron von Humboldt, primer filósofo de los tiempos y pionero de la ciencia arqueológica americana, de su admirador y emulador, el autor”. Más adelante, hizo un peregrinaje académico a Alemania para conocerlo y a la muerte del Barón compró parte de su biblioteca. En un libro sobre el Perú, Squier manifestó que también había seguido los pasos de su amigo William H. Prescott, el influyente historiador que había escrito una de las cincuenta cartas de recomendación y era autor de obras clásicas sobre las conquistas de México y del Perú que todavía hoy se encuentran en las librerías.

Al regresar a Nueva York en 1850 escribió *Nicaragua: Its People, Scenery, Monuments* donde relata con gran amenidad sus peripecias en ese país. Curiosamente, y quizá para emular a Stephens, en ese libro da poco

detalle sobre sus actividades diplomáticas y mucho sobre el paisaje, sus aventuras y sus investigaciones arqueológicas y etnográficas. Stephens se había hecho famoso y rico con sus narraciones de viaje y luego buscó hacerse más rico invirtiendo en el ferrocarril de Panamá. Squier se hizo famoso y rico con sus narraciones de viaje y luego buscó hacerse más rico promoviendo el ferrocarril transoceánico de Honduras.

La idea de una ruta a través de Honduras se le ocurrió mientras estaba en La Unión en 1850. Su mentalidad analítica de ingeniero le hizo pensar que la dirección de los vientos indicaba que cruzando Honduras, entre el Atlántico y el Pacífico, había un paso libre de montañas propio para una vía férrea.

Para 1852, el año de la publicación del libro sobre Nicaragua, la implicación económica de esta observación ya se manifestaba en los éxitos de las compañías dedicadas al transporte a través del istmo. En cinco años, el tráfico de pasajeros cruzando Panamá había aumentado sesenta veces. Después de la firma del tratado Clayton-Bulwer, Cornelius Vanderbilt había establecido una ruta de vapores a través del río San Juan. A los primeros dos vapores los bautizó "Clayton" y "Bulwer". Otros se estaban enriqueciendo con el fruto de sus gestiones diplomáticas, ¿por qué no Squier? Si al comenzar el siglo XXI la riqueza fácil se transporta en la "supercarretera de la información", a mediados del siglo XIX se transportaba en barcos y locomotoras de vapor. Squier creía estar en la posición ideal para aprovechar la oportunidad.

Las observaciones que había hecho en el puerto de La Unión se podían transformar en un proyecto remunerativo. Siempre lleno de iniciativa, Squier promovió la "Honduras InterOceanic Railway Company" y consiguió fondos para regresar a Centroamérica. Se embarcó en febrero de 1853 y viajó por Honduras y El Salvador hasta diciembre. La visita a nuestro país fue la última etapa de su viaje y lo llevó desde occidente hasta el golfo de Fonseca. Durante su estancia se dedicó a negociar los contratos necesarios y a recoger información para fundamentar la viabilidad del proyecto. Para la parte técnica se hizo acompañar por William Jeffers, el ingeniero principal de la expedición, dos ingenieros más, un dibujante y un médico. La negociación de contratos era harina de otro costal. Esto requería de alguien con el conocimiento político y los contactos de Squier.



Puerto Caballos.

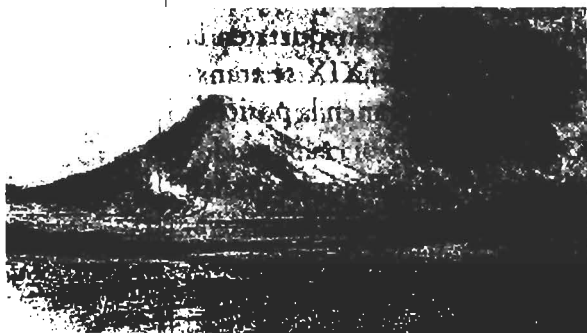
Grabado: D. C. Hitchcock

Afortunadamente para sus objetivos, el presidente de Honduras era el General Trinidad Cabañas con quien había tenido tratos durante su estancia previa en la región.

Una vez más sus acciones en Honduras demostraron vigor para perseguir sus fines. Cabañas, uno de los “coquimbos” y sucesor de Morazán en Honduras, era enemigo natural del Presidente Carrera de Guatemala y estaba en medio de una guerra con él. Para garantizar la permanencia de Cabañas en el poder Squier le ofreció dinero y armas. El objetivo último era conseguir un tratado de anexión de Honduras a los Estados Unidos lo que obviamente hubiera aumentado la confianza de los inversionistas. Para él, siempre fiel a las ideas de Destino Manifiesto, de una forma u otra Centroamérica estaba destinada a formar parte de los Estados Unidos, era sólo cuestión de tiempo. (Pocos años más tarde, William Walker llevaría estas ideas a sus últimas consecuencias en Nicaragua). El gobierno de Cabañas firmó un contrato otorgando concesiones enormemente favorables para la compañía del ferrocarril. En El Salvador, Squier quería conseguir una concesión en caso de que los requisitos técnicos hicieran necesario que el ferrocarril terminara en La Unión. El gobierno de Dueñas se mostró desconfiado; exigió que cualquier contrato obligara a los trabajadores del proyecto a acatar las leyes del país, y demandó una suma considerable. Además, Dueñas era abiertamente hostil a cualquier pretensión anexionista de parte de los Estados Unidos. Fue un

alivio para Squier el ver que el diseño final del ferrocarril no pasaba por El Salvador.

El fruto de las observaciones del viaje de 1853 son los *Apuntamientos sobre Centro-América*. El contraste entre esta obra y el producto del viaje anterior, *Nicaragua*, es considerable. En este nuevo libro el autor abandona el estilo de crónica de viajero y adopta un tono científico de



Valle de Jiboa.

Grabado: D. C. Hitchcock

descripciones precisas de características geográficas, recursos naturales, condiciones políticas y estadísticas demográficas. Particularmente en la sección de Honduras, el autor rara vez abandona la sobriedad de los datos y las referencias librescas. En esto se asemeja a su primer libro que fue tan celebrado por su rigor científico, con sus mapas y medidas de los montículos del Valle del Mississippi, con sus comentarios tercamente

apegados a la prueba empírica. El tema común en estas tres obras era el interés en la arqueología y la etnología. Tanto *Nicaragua* como *Apuntamientos* dedican capítulos a la descripción de visitas a sitios arqueológicos y discuten aspectos demográficos, históricos y culturales de los grupos indígenas.

En la sección de El Salvador, la narración es en ocasiones más relajada que en los capítulos dedicados a Honduras. El autor se permite una evocación casi nostálgica de la ciudad de San Salvador antes del terremoto de 1854 e incluye una útil descripción de los pueblos de la Costa del Bálsamo, el origen de los pipiles y similitudes entre el náhuatl de El Salvador y el de México. Además de escribir los *Apuntamientos*, al regresar a Nueva York Squier se dedicó a promover su idea para lo cual escribió un informe técnico sobre el proyecto del ferrocarril interoceánico y en sus ratos libres escribió *Waikna* (1855), una novela sobre la Mosquitia que publicó bajo seudónimo. Por diecisiete meses se dedicó con mucho ahínco y poco éxito a interesar inversionistas en su proyecto locales interesados. Cuando en 1855 se convenció de que en Nueva York ya había agotado las posibilidades de apoyo, se embarcó a Europa.

Apuntamientos, parte integral del proyecto de promoción del ferrocarril, salió al público a finales de 1855 y casi simultáneamente llegaron a las librerías europeas las traducciones en francés (*Notes sur les états de Honduras et de San-Salvador dans l'Amérique Centrale*), al español (la edición aquí reimpressa) y al alemán (*Die Staaten von Zentral-Amerika, insbesondere Honduras, San Salvador und die Moskitoküste*); además de una edición inglesa. El interés en el tema se puede deducir del hecho que en menos de un año fue necesario hacer una segunda impresión en los Estados Unidos.

Squier estuvo en Europa entre de 1855 y marzo de 1857, período en el que se reunió con las principales casas bancarias de la época como Rotschild y Crédit Mobilier. Presumiblemente, antes de recibir la visita del autor y promotor ferrocarrilero los banqueros habían aprendido acerca de las virtudes del proyecto y el potencial económico de Centroamérica a través de las diversas ediciones de los *Apuntamientos*.

La descripción cuidadosa de Honduras y El Salvador tenía el objetivo de mostrar que el proyecto del ferrocarril interoceánico de Honduras era viable y prometedor. Los lectores podrán pensar que los fines de lucro que motivaron este libro son suficientes para restarle toda utilidad. Efectivamente el texto contiene exageraciones sobre la estabilidad política y el

Fue un alivio para Squier ver que el diseño final del ferrocarril no pasaba por El Salvador

potencial económico de Honduras y El Salvador, y ciertamente se sale del camino para denigrar a sus competidores (habla de “la molesta y dilatada ruta del istmo de Panamá”). Pero al mismo tiempo que los intereses del autor conspiraban para restarle objetividad, sus ambiciones de reconocimiento académico y su capacidad de observación lo moderaban y hacen que el libro contenga gran cantidad de elementos valiosos. Para empezar, los aspectos cartográficos no tenían precedente. Jeffers hizo numerosas observaciones astronómicas para producir un mapa con base científica. En esto los intereses económicos y los de la precisión no estaban reñidos, por el contrario, coincidían. La descripción de pueblos y costumbres proviene de observaciones directas. De hecho, la descripción de El Salvador en esta época es el complemento ideal del censo de 1858 (que recientemente publicó en una nueva edición la Academia Salvadoreña de la Historia). Squier se preocupó por obtener gran cantidad de estadísticas oficiales en una época en que eran muy pocos los que se interesaban en mantener para la posteridad este tipo de datos. Su actitud metodológica la resumió él mismo en un artículo sobre El Salvador que publicó en el *New York Tribune* en 1854, en el que, después de hacer un argumento sobre el origen de los pipiles, dice que “Es así que la arqueología americana surge gradualmente de la atmósfera nebulosa y los vapores distorsionadores de la especulación, y empieza a colocarse dentro de lo ‘demostrable’, lo único que se puede aceptar en la ciencia moderna”. Así, el Squier científico se enmarca dentro de una clara metodología positivista.

De hecho, *Apuntamientos* constituye fuente indispensable para los estudiosos interesados en Honduras y El Salvador en el siglo XIX. En *La Población de El Salvador* Rodolfo Barón Castro refiriéndose a los *Apuntamientos* dice que es el libro “más concienzudo de autor extranjero publicado sobre aquellos países en el siglo pasado”. El sesgo que los intereses económicos le imponen a la obra de Squier se puede comparar al que las pasiones políticas imponen a las obras de Marure, Montúfar o Cevallos, obras imprescindibles para comprender el siglo XIX en Centroamérica.

El proyecto del ferrocarril fracasó. Las aventuras de William Walker en Nicaragua entre 1855-1857 alejaron a los inversionistas y Cabañas perdió el poder. Nunca se recogieron suficientes fondos, el proyecto parecía demasiado caro y ya estaban operando dos rutas a través del istmo. Squier perdió interés a finales de la década de los cincuenta y luego los proyectos ferrocarrileros se vieron afectados por dos acontecimientos de gran importancia, la Guerra Civil (1861-65) y la construcción del ferrocarril transcontinental (1863-1869).

La siguiente fase de nuestro autor lo llevó de regreso al periodismo cuando empezó a colaborar en *Frank Leslie's Illustrated Newspaper*. Era éste un semanario sensacionalista y lleno de ilustraciones que, como su nombre indica, pertenecía al exitoso empresario de origen británico Frank Leslie. Miriam, la esposa de Squier, una mujer muy talentosa con quien había contraído matrimonio en 1857, también empezó a trabajar para Leslie y llegó a dirigir su revista para el mercado femenino. Como parte de sus obligaciones con el *Illustrated Newspaper* Squier preparó en 1861 una serie ilustrada sobre la guerra civil que estaba devastando a su país. La obra es un excelente documento del período. Se dice que hubo un momento en que la revista tenía ochenta artistas destacados en el campo de batalla para hacer bocetos. En 1862, dejó la revista durante más de un año, enviado por el Presidente Lincoln como Comisionado de los Estados Unidos ante el Perú. Nuevamente, Squier aprovechó el viaje para visitar ruinas, estudiar a la población y recopilar documentos. Al regresar al *Illustrated Newspaper*, todavía le quedó tiempo para mantener su interés en Centroamérica. Fue Cónsul General de Honduras en 1868, escribió otro libro sobre ese país y dos libros con el material que recopiló en el Perú.

El trabajo para Frank Leslie le trajo sinsabores inesperados. Éste último tenía serios problemas maritales y después de abandonar a su esposa se mudó a la residencia de los señores Squier. La situación dio mucho de qué hablar pues eran gente conocida con una activa vida social. El trío viajaba a Europa y a sitios de veraneo donde se codeaban con personajes influyentes como los emperadores del Brasil. Después de años de convivencia la situación se volvió insostenible. Frank Leslie y Miriam Follin se divorciaron de sus respectivos cónyuges y contrajeron matrimonio en 1874. Squier ya había dado muestras de inestabilidad emocional, la que se agravó después de la boda de Miriam con Frank Leslie, al grado que su hermano sintió la necesidad de internarlo en el Asilo Privado Sanford Hall, en Flushing, Nueva York. Nunca se recuperó del todo. Al salir del asilo, se fue a pasar sus últimos años en Brooklyn con su medio hermano, llamado Frank Squier. La subasta de su biblioteca en 1876 marcó el fin trágico de la vida intelectual del primer centroamericanista de los Estados Unidos. Murió en 1888. ♦



Llanura de Comayagua.

Grabado: D. C. Hitchcock

NOTAS

¹ El presente trabajo fue concebido como nota introductoria para *Apuntamientos de Centro-América* de E. G. Squier, que será publicada en próximas fechas por la Dirección de Publicaciones e Impresos de CONCULTURA.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Para una breve biografía de Squier en castellano, ver el trabajo de Linda Ledford-Miller, "Ephraim George Squier en Centro América", en Manuel Criado del Val (ed.) *Caminería Hispánica, Actas del III Congreso Internacional de Caminería Hispánica* (Guadalajara, España: AACHE Ediciones, 1997). La misma autora publicó un esbozo biográfico más extenso que además incluye una lista de los principales trabajos del autor en "E. G. Squier", en *Dictionary of Literary Biography. American Travel Writers 1865-1915* (Detroit: Gale Research, 1998). El catálogo de la subasta de la biblioteca de Squier se encuentra en Joseph Sabin (ed.), *Catalogue of the Library of E. G. Squier* (New York: C.C. Shelley, 1876). Las instrucciones de Squier y su correspondencia oficial con el Departamento de Estado se encuentran en William R. Manning, *Diplomatic correspondence of the United States: Inter-American affairs, 1831-1860* (Washington, Carnegie Endowment For International Peace, 1932-39). La investigación más completa sobre las actividades de Squier en Centroamérica es la excelente tesis de doctorado de Charles Stansifer: "The Central American Career of E. George Squier" (Tulane 1959). Para la posición de Squier en los círculos de arqueólogos y etnólogos y una narración amena de sus últimos años, ver Brian W. Dippie *Catin and his Contemporaries: The Politics of Patronage* (Nebraska and London, University of Nebraska Press, 1990). Las actividades de los filibusteros durante la época más activa del Destino Manifiesto se discuten en Charles H. Brown, *Agents of Manifest Destiny: The lives and Times of the Filibusters* (Durham: The University of North Carolina Press, 1980). Mario Rodríguez en Chatfield, *Cónsul británico en Centro América* (Tegucigalpa: Banco Central de Honduras, 1970) discute en gran detalle la rivalidad con Chatfield. Para comprender las relaciones entre Guatemala y El Salvador a mediados de siglo, es indispensable leer Ralph Lee Woodward, Jr., *Rafael Carrera y la creación de la República de Guatemala, 1821-1871*. Traducción de Jorge Skinner Klee. (South Woodstock, Vermont: Plumsock Mesoamerican Studies, 2002).

Vendedores de menudeo y prestamistas en los barrios de la ciudad de Guatemala en el siglo XVII

Leonardo Hernández

En este original trabajo, el autor parte de la información contenida en los registros de procesos judiciales, para devolvernos una vívida panorámica de la vida cotidiana y las estrategias de supervivencia de los sectores populares de la ciudad de Guatemala a finales de la era colonial. Los protagonistas de esta historia son los pequeños comerciantes, prestamistas, trabajadores, prostitutas, delincuentes y gente común, que formaban la "plebe" en esa ciudad.

No era inusual el que las familias de escasos recursos económicos en la ciudad colonial de Guatemala acudieran a vendedores menudistas (pulperos, vendedores ambulantes, entre otros) y prestamistas residentes en sus mismos barrios. Estos minoristas le proporcionaban a la plebe urbana las fuentes de crédito necesarias para subsistir. Al hacerlo, se creaban vínculos clientelistas que ayudaba a agrupar la escasa moneda y la experiencia económica dentro de las comunidades pobres. Investigar las actividades comerciales de estos individuos es, por lo tanto entender las estrategias que los pobres han desarrollado al margen de una economía urbana altamente controlada por los grandes intereses mercantiles.

A lo largo del periodo colonial, la economía urbana de Guatemala estuvo bajo el control de una élite de españoles y criollos. Este sector de la

sociedad controlaba o monopolizaba el comercio, la manufactura, las instituciones estatales y los oficios artesanales de alto rango. No es sorprendente que para las personas de las capas bajas –quienes, por lo general, no eran de origen español– no solían ascender social y económicamente. Por lo tanto, la mayoría de la población vivía de lo poco que ganaba trabajando de sirvientes, vendedores ambulantes, peones o artesanos –para mencionar algunas ocupaciones más comunes–.

No obstante, el papel económico de la plebe urbana fue más variado y complejo que el de meros obreros asalariados. Muchos de ellos establecían pequeños negocios dentro sus hogares o en locales favorables –como las plazas– y vendían alimentos (tortillas, pan y carnes, por citar algunos), comidas preparadas (como el pepián), productos comestibles (por ejemplo, maíz, verduras, gallinas) y licor (la chicha y el aguadulce). Para un gran número de residentes urbanos de clase baja, el abastecimiento de insumos de necesidad diaria y de bajo costo era su forma de funcionar dentro de esta economía urbana. A este grupo de personas, es a quienes denomino *comerciantes de menudeo*.

Mi enfoque recae sobre estas actividades comerciales al seno de la familia, la unidad doméstica y el barrio por las siguientes razones. Primero, porque quiero explorar en concreto las estrategias económicas de la plebe urbana, tales como el uso de crédito, en el contexto de una economía controlada por una minoría económica. Segundo, deseo examinar la dimensión social detrás de tales tácticas. Los comerciantes de menudeo y los prestamistas de origen no español sirven bien a este objetivo. Ellos podían desempeñar las dos actividades, y estaban presentes en cada barrio urbano. Y, para este particular sector de la economía, podían ser tanto mujeres como varones. Las actividades comerciales de estos vendedores nos proporcionan muchos ejemplos documentados de la vida urbana al final del período colonial.

I. El lugar

Si bien la rigidez general que caracterizó la economía colonial de lugares como la ciudad de México fue un hecho, lo fue aun más para el caso de la ciudad de Guatemala. Varios estudios han detallado el control casi absoluto que las élites socioeconómicas de Ciudad de Guatemala ejercían sobre la economía urbana y regional, en particular sobre los actuales territorios de Chiapas, Guatemala, El Salvador y Honduras.¹ Entre los factores que influyeron en este desarrollo destaca el hecho de que

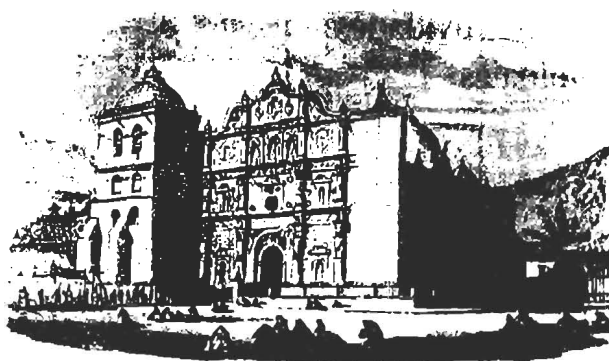
Guatemala fuese la capital colonial. Tal posición en la jerarquía administrativa y política, le garantizaba a las élites capitalinas poder de especular y explotar las finanzas y recursos de la región.² Fue aquí donde muchos de los primeros conquistadores españoles hicieron su hogar, otorgándole a la ciudad una cierta “nobleza” o primacía social y política. En términos políticos, económicos, y sociales, la ciudad ocupaba el lugar más alto en un sistema escalonado de élites y economías regionales.

En 1773, la ciudad llegó a obtener su máximo número de habitantes, entre 25,000 y 30,000 personas (Zilbermann, 47). Al finalizar la colonia, entre un 10 y 15 por ciento de esta cifra se podía considerar de origen español (Ibid.). Este porcentaje se opone al observado para la ciudad de México en 1790, donde los españoles constituían el 43 por ciento de la población. (Scardaville, 1.) Sin embargo, al igual que en la capital novohispana, el número de mujeres era mayor que el de hombres.

En el caso de Guatemala, estas cifras son impresionantes: en 1805, había 152 mujeres por cada cien hombres; en 1813, aunque sólo incluimos tres de las cuatro parroquias urbanas, había 128 mujeres por cada cien hombres. Hacia 1824, obtenemos niveles parecidos a los de 1805 ya que se contaron 155 mujeres por cada 100 varones (Hernández, 43). Si bien no quiero hacer demasiado hincapié en este tema (estamos usando cifras provenientes del siglo XIX; la escasez de censos para la capital colonial en el siglo XVIII hace toda comparación difícil; y no era poco frecuente la desaparición de los hombres cuando se levantaban los censos), es evidente que no predominaban ni los españoles ni los hombres en la estructura demográfica de la urbe.

II. Vida cotidiana

Lo cotidiano para las clases bajas consistía de tácticas feroces de sobrevivencia.³ En la ciudad de México, los pobres vivían (mejor dicho: viven) en condiciones insalubres, tenían pocas oportunidades de empleo y lo que ganaban nunca era suficiente (Scardaville, 156.).



Edificios coloniales de Centroamérica.

Grabado: D. C. Hiltchek

Detrás de un
negocio legítimo
también se llevaban
a cabo actividades
criminales

No dudaría que las mismas condiciones socioeconómicas estuvieron presentes en la capital centroamericana.

Ilustremos esta situación. Si bien sería difícil precisar el número de personas que vivían en “ranchos pajizos” –término empleado en la época

para describir viviendas hechas de bajareque y techadas con paja– la documentación de archivo demuestra el extenso número de complejos de apartamentos en su mayoría hechos con materiales baratos –la evidencia que citaré abajo lo demostrará. El uso de teja, por otro lado, demostraba alto rango o al menos cierta estabilidad económica. La escasez de trabajo nos demuestra también las duras condiciones imperantes para la mayoría de la población. Por razones muy complejas, el auge en el

sector de la construcción debido al levantamiento de la nueva ciudad a finales del siglo XVIII y comienzo del XIX, por ejemplo, no siempre sostuvo altos índices de empleos entre la población urbana. Algunos funcionarios no dejaban de hacer referencia a altos niveles de desempleo al analizar la situación urbana.⁴

El residente urbano buscaba ganarse la vida mediante todo tipo de actividades económicas, que incluían negocios caseros o establecimientos donde el cliente gozaba de crédito. En algunos casos, detrás de un negocio legítimo también se llevaban a cabo actividades criminales, organizadas o individuales. En un extremo, encontramos personas que empeñaban objetos personales (cuadros religiosos, por ejemplo) o vestimentas (chamarra, camisa). En el otro, encontramos a quien robaba tales artículos y luego los vendía o empeñaba. Como pretendo demostrar, a veces la diferencia entre vender y empeñar, entre mercadería lícitamente obtenida y mercadería robada, era difícil de establecer. Por esa razón, los funcionarios reales tendían a ver este tipo de transacciones con desconfianza, ya que presumían que el origen de la mercancía podría ser ilícito.

Esto resultaba fácil para las autoridades coloniales ya que veían con malos ojos todo lo que tenía que ver con la plebe urbana. Parte de mi discusión, entonces, busca situar el contexto social que permitía la plurivalencia de intercambios comerciales de menudeo y las condiciones estructurales que encerraban este proceso. Dicho de otra manera, desde la colonia vemos como nuestras sociedades han visto la comercialización de espacios sociales y privados como una adaptación característica de economías altamente controladas por minorías.

Los vendedores de menudeo y la vida en los barrios urbanos

No es difícil imaginar la vida del pobre en esta sociedad estratificada. Por eso, quiero ahora detenerme en algunas de las actividades económicas “marginales” de este sector social. Digo esto pues, por lo general, las discusiones sobre este tema arrancan de una perspectiva macroeconómica y dejan de lado el nivel de la autosostenimiento, tan importante como el anterior. En el siguiente apartado examinaré la dimensión social de este fenómeno y su significado para las condiciones sociales de la ciudad.

En una zona donde la escasez de moneda era notoria, ¿qué hacían aquellos con pocos recursos para poder comprar y vender?⁵ En tales circunstancias, ¿qué tipos de negocios establecieron o patrocinaron los miembros de las clases bajas? Estas son algunas de las preguntas que me llevaron a estudiar el papel de personajes muy notables en barrios coloniales (y que lo siguen siendo en el presente): los vendedores de menudeo, tales como el dueño de un negocio casero o una “tienda”, el vendedor ambulante y el prestamista.

Antes de continuar, quiero aclarar lo que quiero decir por “tienda”. En la era colonial, existieron tres tipos de comerciantes: el primero era el acaudalado importador-exportador de todo tipo de géneros, español o criollo de origen; el segundo era el bodeguero, más numeroso si bien –al menos en comparación con los casos del San Juan y Caracas⁶– el número de estos mercaderes en ciudad de Guatemala no fue tan grande como lo fue el tercer tipo, el conspicuo pulpero. Esta es una división bastante esquemática y la uso solamente con fines ilustrativos, ya que cualquiera de estos negocios requerían cierta inversión financiera, tanto en el caso del pulpero, como del mercader criollo. Dependiendo del dueño y la localidad, los bodegueros, los pulperos, o alguien parecido, como el vinatero o el cajonero, vendían una variedad de mercancía, desde objetos importados (loza, ropa), hasta comestibles, licor, y vino.

Es decir, era común que un mercader rico estableciera una tienda para vender su mercadería al por menor, o llegase a algún arreglo con un pariente o allegado para distribuir sus productos. La tienda estaría a cargo de algún pariente pobre o bajo el cargo de un empleado asalariado. Un dueño de origen mulato o español pobre, por otro lado, pasaba la mayor parte de su tiempo detrás del mostrador. En cualquiera de estos escenarios, además de tantos otros arreglos que involucraban a distintos actores sociales, se nota que los pulperos y minoristas fueron en efecto representantes intermediarios del poder de los grandes mercaderes y otros individuos poderosos.

Estos no son, sin embargo, los comercios que me interesan. Los negocios que quiero discutir son, de modo general, aquellos establecidos por gente de “bajo” origen social y racial; aunque, como veremos, no necesariamente pobres. En comparación con los grandes almacenes y tiendas, estos eran negocios pequeños, modestos, centrados alrededor de la casa, una habitación o las plazas urbanas. Entre las clases bajas, tales establecimientos también eran llamados tiendas de pulperías o sencillamente tiendas. Con esto quiero decir que existió una gran variedad de tiendas y ventas que servían a distintos sectores de la población.⁷ Haciendo un paréntesis aquí, es interesante observar que la palabra pulpería ha desaparecido de Guatemala y El Salvador, pero continúa empleándose en Honduras.

Comencemos por discutir las características de esos negocios minoristas recalcando el alto número de mujeres y de gentes de origen no español en la población urbana. La mujer, quiero dejar sentado, tuvo un lugar dominante en esta economía “marginal”, pues tenía una gran clientela con quien negociar. Al hablar de la economía de ciudad de México, John Kicza anota que: “mientras más modesta es la tienda en la escala, más común es la presencia de las mujeres como propietarias”, (Kicza: 45-6).

Para informarme de estos establecimientos, he usado expedientes criminales. La razón es la siguiente. El estudio de licencias dispensadas a operarios de pulperías o vinaterías, u otros negocios similares, nos daría mucha información sobre negocios que requerían cierto capital para fundarlos, pero con el fin de observar las actividades de los vendedores de menudeo —aquellos que operaban fuera de cualquier intervención municipal— los expedientes criminales son un gran recurso. Si bien la naturaleza descriptiva de esta documentación no permite ningún tipo de análisis cuantitativo, como establecer el número de negocios o el origen social de sus dueños; encontramos información importante para comprender la vida urbana colonial centroamericana.

Detallemos los rasgos comunes que resaltan en estos comerciantes y sus negocios. Comencemos con el surtido de la mercadería. Margarita López, una mulata de veintiún años, habló del ataque perpetrado por un ex-novio cuando ella se dirigía a la tienda a “comprar candelas y la cena.” (A1.4363.35447, 1800). Bernarda Paz, mulata, criada de tienda, o tal vez dueña de la misma, vendía comida y también, presumiblemente, otros artículos de primera necesidad. También vendía otras cosas en su tienda. Aparentemente, en cierta ocasión, ella se descuidó cuando un par de clientes entraron a comer y le robaron su mantilla (A2.160.3165, 1785).

Basándose en otra documentación, me atrevo a adelantar lo siguiente: Bernarda también pudo haber sido vendedora de mercadería robada. Claro, cuando las autoridades llegaron a investigar el robo, ella no les habría proporcionado tal información y por eso declaró que no se fijó cuando le robaron su mantilla.

La venta de artículos robados y/o empeñados era otro rasgo distintivo de los negocios de castas. ¿Qué mejor ejemplo que las actividades de los regatones? Éstos asediaban a los indígenas que encontraban en el camino a la ciudad para pagar sus obligaciones tributarias, les robaban sus tributos o se los compraban con engaños para luego vender estos comestibles en las calles y plazas. No quiero dar a entender con esto que todo comerciante minorista y propietario traficaba este tipo de mercadería; pero para las autoridades coloniales, esto era un hecho. En ciudad de México, por ejemplo, las tiendas tenían tal reputación, y en verdad muchas veces servían como centros para obtener mercancía robada, pero también para comprar cosas empeñadas no reclamadas o empeñar algún objeto para obtener efectivo. No sólo los pobres hacían esto. En la capital novohispana, todo tipo de persona visitaba estas tiendas en busca de artículos de alta calidad a bajos precios. En la ciudad de Guatemala, los necesitados y todo aquel con mente criminal también acudían a los pequeños comerciantes para obtener efectivo o crédito. Ser conocido como tal no siempre fue bueno para los dueños o criados de estos lugares pues, como el caso de Bernarda Paz demuestra, un ladrón o alguien con necesidad siempre buscaba una oportunidad para robar.

Sin embargo, no todos los negocios caseros o “tiendas” se especializaban en algo tan lucrativo. Además, “no eran sólo los españoles marginados” y los sectores no hispanos los que se dedicaban a las actividades ilegales. Muchos vecinos prominentes y hasta los miembros del Cabildo participaban en cualquier negocio para aumentar sus ingresos. (Lutz, 334). Comerciar mercadería empeñada y traficar en mercadería robada o de contrabando, por lo tanto, venía a encajar dentro de una gama de actividades sociales cuya aceptación giraba en torno al status socioeconómico del dueño del establecimiento.



Edificios coloniales de Centroamérica.

Grabado: D. C. Hitchcock

Ahora quiero ilustrar la importancia de negocios al por menor, discutiendo el caso contra Felipe Maldonado, albañil mulato, desempleado, quien, además de este oficio, tenía los de ladrillero y labrador (A1.4370.35569, 1800). De acuerdo a algunos vecinos, Felipe se creía el mandamás del vecindario. Además, discutía con su esposa constantemente. En dichas ocasiones no era inusual el observar al esposo agredir físicamente a su mujer sin importar la presencia de terceros. Venancia Minera, la esposa, murió tras sufrir una de estas golpizas y fue por esta razón que se abrió un expediente judicial. Debido a la muerte de la esposa, la justicia no estableció su origen étnico. Pero sabemos que el tío de ella era indio, por lo quizás ella fuese, al menos en parte, de origen indígena.

De cualquier manera, las autoridades dijeron que Venancia tenía una “tienda de pulpería” en su hogar –desafortunadamente, no se pudo saber qué tipo de artículos vendía–. Ella ganaba lo suficiente para su familia pero la tienda no prosperaba porque Felipe constantemente asediaba a su mujer por dinero. En una ocasión, Felipe la amenazó con quemar la casa si ella se rehusaba a hacerlo, un “riesgo manifiesto de abrasarse todo el barrio pues abundan en él las habitaciones pajizas.” (*Ibíd.*) Elegí este caso para nuestra discusión, pues además de demostrar cómo las ganancias generadas por esta tienda eran tan importantes para Venancia, este expediente también plasma las tensiones internas a las que los negocios caseros eran susceptibles. Ya sea discusiones conyugales, entre los propietarios y sus clientes, o entre los dueños y sus vecinos, los negocios domésticos representaban una oportunidad económica no del todo libre de ciertos riesgos personales, además de vaivenes económicos.

Todo establecimiento comercial, claro, es propenso a tales incertidumbres. La venta de licor me da otra oportunidad para discutir, por un lado, la “criminalidad” imperante en los negocios caseros y de barrio, y por otro lado, una apreciación de patrones y comportamientos sociales que no merecen ser rubricados totalmente como criminales.

Las ganancias provenientes de la venta ilegal de bebidas fermentadas eran tan lucrativas, que mucha gente estaba dispuesta a correr el riesgo de ser arrestada. Estas eran las ventajas: dependiendo de la cantidad fabricada y del nivel de ingresos esperados, el dueño era capaz de ejercer un poco más de control sobre la clientela. El fabricar menos licor implicaba menos clientes; más licor, más problemas, pero también un aumento en los ingresos. Entre más pequeño el negocio, mayor era la probabilidad de eludir las autoridades, o, al menos, durante más tiempo.

En vez de obtener una licencia, el vendedor o la vendedora de chicha —o de cualquiera de estas bebidas fermentadas: el batido, el aguadulce y el aguardiente— fabricaría cantidades pequeñas del producto. Ya que la preparación requería añejamiento, el fabricante enterraría las ollas de barro (o cualquier otro utensilio) durante el proceso de fermentación.⁸ Mientras esto pasaba, el vendedor tenía que ganarse la vida de alguna manera. Continuaba vendiendo otros productos e informándoles a sus clientes que día podían encontrar chicha o aguadulce. Hasta no llegar ese día, la preparación fermentada estaría fuera de vista de las autoridades. Si por alguna razón el fabricante era descubierto, la chicha sería fácilmente vuelta a enterrar, o escondida en otro sitio de la casa o en una habitación contigua.

Junto con su comida, la gente también esperaba que se serviría algún tipo de bebida. No era inusual, entonces, que los vendedores de chicha también vendieran comida. Los compradores esperaban tener acceso fácil a bebidas alcohólicas, ya sea dentro del mismo negocio o en las cercanías. Por ejemplo, en el expediente sobre Venancia Minera, uno de los vecinos declaró haber vendido chicha “en el pasado” (¿qué tan cierto sería esto?), lo cual comprueba que, al menos por un tiempo, los clientes le compraban comida a Venancia y chicha al vecino.

Estas consideraciones me llevan a plantear otra de las características de la vida comercial plebeya. Generalmente, el interesado debía contar con una gran habilidad para discernir, establecer y dismantelar un negocio; es decir, con un buen sentido de lo que podía vender y bajo que condiciones. El problema no era sólo el escapar detección por parte de las autoridades, sino también la capacidad para juzgar el potencial comercial del mercado local. Un vendedor ilegal de bebidas no buscaba entrada en este mercado solamente por las ganancias y las ventajas presentadas. Los pequeños propietarios de barrio conocían bien el comportamiento social de sus clientes y tal conocimiento les era útil en establecer un negocio.

Sobra decir que las bebidas fermentadas estaban también presentes en actividades de recreo. En los expedientes que he visto sobre la persecución de dueños de trucos (salones para jugar cartas) y solares de gallos ilícitos, las autoridades por lo usual encontraban evidencia de fabricación y dispendio ilegal de licor. De hecho, la presencia de esta industria en la economía y sociedad urbana era tan importante que los concesionarios legalmente autorizados en más de una oportunidad le pidieron a las autoridades el

Los pequeños propietarios de barrio conocían bien el comportamiento social de sus clientes

incrementar la vigilancia contra los fabricantes de “aguardiente hechizo”. (A3.5764.48338, 1774.) Por cierto, la petición alegaba que las áreas donde florecían estas actividades eran los arrabales urbanos.

No hay duda de que la venta de bebidas alcohólicas, legal o ilegal, bajo la sombra de un puesto desechable o dentro de una chichería, siempre atraía clientes bulliciosos que, tarde o temprano, armaban líos. Tampoco cabe dudar que la venta ilegal de licor podía ser una actividad peligrosa para el vendedor, pero quiero hacer hincapié en lo siguiente. Desde la perspectiva de las clases poderosas, las necesidades comerciales de las clases bajas eran vistas como marginales y dañinas para la sociedad. Lejos de limitarse a tasar el número de ventas ilegales de licor, criminalizando una actividad de gran importancia, tanto social como económica para la plebe urbana, el gobierno colonial perseguía y arrestaba constantemente a estos vendedores.

Existían otros tipos de negocios cuyo funcionamiento no dejaba de alarmar a la ley. Las carnicerías clandestinas vienen a mente pues no solamente podían involucrar a residentes urbanos, sino también toda una red de robadores de ganado cuyo “territorio geográfico de operación y distribución” para “abastecer” la capital colonial incluía la vieja capital (antes de su traslado), el Valle de la Virgen (donde se ubicaría la presente capital después de 1773), y desde esta encrucijada, puntos hacia el sur, como Escuintla, y el oriente, tales como Jalapa, Esquipulas, El Salvador, para mencionar algunos. En la capital, una persona o personas con espacio disponible, en colaboración con otros inquilinos o con familiares, podían destazar ganado durante la noche o ayudar en la venta de carne. Sin embargo, no todos los participantes en este mercado negro conseguían su mercadería de esta manera. También era posible que un vendedor de carne ambulante o una revendedora de carne de la plaza trabajase para el ganadero o comerciante a cargo de abastecer las carnicerías urbanas con ganado.⁹

El último tipo de “negocio” que quiero comentar es ambiguo por su carácter, al igual que por el número de expedientes que abiertamente tratan este tema. Es bien sabido que una manera de ganarse la vida entre las mujeres de las clases bajas ha sido el lavar y planchar ropa. Algunas mujeres llegan al hogar donde se les contrata y otras recogen la ropa y la lavan en sus hogares. ¿Qué habría de malo en esto? Al menos en el caso de ciudad de México, las autoridades veían con recelo esta actividad, pues tal proceder era utilizado por prostitutas ocasionales para entablar una relación sexual pagada; a diferencia de la prostituta que trabajaba bajo el

mando, o ayuda de un padrote o su equivalente femenino, a quien en la Guatemala de estos tiempos se le conocía como una “alcahueta.” Dado los valores de la cultura española de entonces, que tenía por aberración todo tipo de amorío entre personas no casadas, y en particular si pertenecían a las castas, encontré pocos casos en Guatemala. En dichos expedientes, los escribanos, quizás las autoridades mismas, no discuten abiertamente si consideraban tal actividad como prostitución.¹⁰

Al hablar de la prostitución y la venta ilegal de carne, no he querido denigrar las actividades económicas de los sectores bajos. Lejos de eso, me interesa el enfocar la borrosa, ambigua definición que existía entre hogar y negocio, estrategia y necesidad, legalidad e ilegalidad, participación y marginación económica, integración y marginalidad social. Aunque la mayoría de la población urbana estaba claramente enmarcada dentro del sector cultural español de la economía, es decir, donde la ley de oferta y demanda era fácilmente entendida, encontramos que aun en este sector, un gran porcentaje de la población constantemente empleaba una serie de mecanismos no económicos pero culturalmente permisibles para funcionar dentro de esta economía de corte monopolista.

III. De compras por las calles de la ciudad

Si había tantos pequeños negocios urbanos que funcionaban dentro del hogar, y a la vez, un gran número de ellos estaban a cargo de mujeres, ¿qué implicaba el “ir de compras” en estos tiempos? ¿Qué significa la presencia de tantos “negocios” en los barrios urbanos? Vale recordar la variedad y disponibilidad de los artículos ofrecidos: desde la oferta de un único artículo (jabón, por ejemplo) y sólo durante ciertas horas o temporadas (para el almuerzo y durante Semana Santa), hasta aquellos donde la “dueña” del negocio, como veremos con Bernardina Villalta, no tenía que tener la mercadería a vista del cliente, por no decir de las autoridades, pues todo ocurría a puerta cerrada —es decir, por arreglo entre los interesados, arreglo en el cual Bernardina era tanto dueña como intermediaria—. Por último, la escasez de moneda en esta sociedad implicaba la marginación para aquellos que no la podían obtener fácilmente; sin embargo, esto venía a favorecer la rentabilidad aquellos negocios que sí atraían moneda acuñada, al convertirlos en una mezcla de banco-negocio-centro de empleo.

La vida comercial entre los sectores pobres y bajos de la población frecuentemente consistía de varios tipos de actividades comerciales bajo un

El comprar a crédito y fiar fue una institución fundamental durante la colonia

solo techo –aunque hay que establecer también que la especialización del hogar en distintos ambientes es una invención burguesa del siglo XIX–. Fue el uso que la gente le daba a la localidad, en vez de una definición fija de lo que constituía un negocio, lo que permitía la conversión de viviendas pequeñas y concurridas en un espacio comercial. En estas circunstancias, se esperaba que cada miembro de la familia contribuyera con su tiempo y

trabajo. El mejor ejemplo de esto serían aquellos negocios que necesitaban de una modesta inversión y espacio, tales como la preparación casual de aguadulce o la venta de comidas ya preparadas. En el caso del aguadulce, los jocotes o cualquier otra fruta en temporada, se convertían en bebida fermentada. En el segundo ejemplo, una familia aumentaría la cantidad de alimentos para cocinar y vendería el exceso, así reponiendo algo de lo que se invirtió en la comida.

Cualquiera de estas dos actividades no implicaban una carga para el presupuesto familiar, ya que ayudaban a extender los escasos recursos disponibles. Otros ejemplos de estos tipos de negocios caseros son la fabricación de jabón, velas, tamales, y tortillas.

La próxima dimensión que quiero enfocar es el lugar central que ocupó el vendedor minorista en la vida económica de los barrios urbanos. Esta afirmación proviene del hecho que comenzando desde el vendedor ocasional más pobre, hasta aquellos de alto rango y origen, el comprar a crédito, o “fiar,” fue una institución fundamental durante la colonia –y todavía lo sigue siendo.

Para la plebe urbana, las mercancías y las cantidades en juego podían ser muy pequeñas, desde el punto de vista del rico mercader criollo, por supuesto. Pero aún así, se daban altercados, a veces violentos y sangrientos, entre los prestamistas y sus clientes. Bernardina Villalta, una mulata casada con dinero suficiente para invertir en la fabricación de chicha y ocasionalmente comprar ganado robado para vender en su carnicería clandestina, le prestó a Marcelino Morataya dos reales. El artículo que Marcelino usó para obtener el préstamo fue un pequeño machete. Seis meses después –o dos, según la versión de Marcelino–, la deuda no había sido cancelada. Bernardina, su hijo y su nuera llegaron a la casa de Marcelino a cobrar la deuda. Es difícil de aclarar qué pasó cuando estos oyeron a Marcelino decir que no podía cancelar la deuda, que le tuvieran paciencia y que le devolvieran el machete. Las dos partes se acusaron mutuamente de comenzar a golpearse y de causar un pequeño disturbio (A2.166.3315, 1790).

En este ejemplo, fue Bernardina quien proveyó el dinero. Dada la escasez de moneda en la sociedad colonial, y en particular, en el área centroamericana, este hecho es, en verdad, significativo, pues nos indica la presencia de individuos que llegaron a alcanzar cierto nivel de estabilidad económica, no obstante su origen racial y social. Por lo general, entre los sectores bajos y pobres de la sociedad, los intercambios comerciales eran transacciones a crédito. Quiero citar el caso de un guarda de la Real Aduana para ilustrar una variante de este proceso. Una mujer acusaba a dicho guarda por la demora en obtener su sueldo. Él pagaba una suma mensual para que ella le preparase su comida a él y a su sirviente. El costo era de dos reales por día, pero es importante el decir que el guarda también le proveía a la cocinera algunas de las provisiones que servirían para la preparación de la comida, como azúcar, canela y chocolate. Los dos reales, entonces, vendrían a ser el pago por la labor de la cocinera, disminuyendo el costo que la mujer incurría por prepararle la comida al guarda. (A3.791.14713, fols. 17-9, 1763-4)

Estos arreglos comerciales informales no deben ser menospreciados. Sostengo que estos negocios urbanos tenían una clientela muy selectiva: En su mayoría, era gente que vivía cerca, parientes, amigos y, claro, los allegados a estos grupos. Veo a estos establecimientos como una red de negocios familiares caseros unidos por intereses comerciales y sociales. La presencia y fuerza de tales arreglos y negocios estaba condicionada por la presencia y el poder económico de los clientes que sabían donde encontrarlos. El comprar a crédito, “fiar”, no constituyó solamente la expresión de disparidades económicas; también nos revela el poder de las relaciones sociales en atenuar las aplastantes condiciones sociales prevalecientes.

En otras palabras, factores mas allá de una estricta relación dueño-cliente llegaron a influenciar la creación y articulación de instituciones de menudeo y crédito en el ámbito del barrio. Un individuo sería bien recibido en una chichería pero no en otra, dependiendo de sus relaciones personales y de su conocimiento del área. Es decir, tras la decisión de la persona de ir a cierto lugar estaba su habilidad de evaluar la “topografía” social circundante. Dicha “topografía” estaba definida por vínculos de afinidad, de etnia, ficticios, de clientela, por mencionar algunos, y la importancia de estos intereses era intrínseca al definir el comprador y el vendedor.

Agregaría, para finalizar este apartado, que el establecimiento y funcionamiento de una tienda o negocio de menudeo como se viene discutiendo no recaían únicamente sobre indicadores económicos, como el alza en precios, por ejemplo. También dependían de una

continua participación en redes sociales localizadas y centradas alrededor de comunidades específicas —ya sea etnia, parentesco, lugar de origen, entre otros. Haciendo uso de un concepto desarrollado por una socióloga mexicana, quien ha trabajado estos temas para el México moderno, el pobre en la colonia necesitaba acumular “capital” social para maximizar uso de sus recursos y sobrevivencia (Lomnitz 1977). Todo el que quisiese llegar a establecer su negocio casero o ambulante, prestaba dinero o conseguía recursos partiendo de sus posibles ganancias, y éstas, a su vez, se calculaban sobre el número de personas

conocidas. Entre más gente conocía el posible vendedor de menudeo, mayor sería la cantidad de recursos con que podía contar. Esto me lleva a decir que estos pequeños negocios fueron “financiados” por el barrio urbano.

Dentro de esta categoría de comerciante urbano, aquellos que llegaron a acumular cierto capital llegaron a poseer, por ejemplo, casas, tiendas de menudeo y prestigio



Grabado: D. C. Hichcock

Edificios coloniales de Centroamérica.

social entre sus círculos sociales. Para el caso de la ciudad de Guatemala, este es un tema que todavía necesita ser trabajado, pero, como hemos visto con el caso de Bernardina Villalta, hubo personas de origen pobre y no español, que sirvieron como ejemplos de que el “sistema” funcionaba para todos. Claro, para la mayoría de las clases bajas y pobres, eso continuaría siendo un sueño.

Para concluir...

El papel de la mujer en la economía urbana de ciudad de Guatemala necesita estudiarse mucho más a fondo. He querido comentar sobre las mujeres de origen plebeyo, porque ellas fueron participantes activas en obtener y crear los empleos y ganancias necesarios para alimentar sus familias. Lo hicieron así, dentro de actividades femeninas culturalmente prescritas o aceptables. Dado los prejuicios sociales hacia la gente no española y pobre, los sectores poderosos veían los tipos de actividades de menudeo comercial que he discutido como apropiadas para la temple física y moral de las castas.

Al estudiar algunos de los negocios que las castas, las mujeres y los pobres establecieron, he puesto mucho énfasis en la naturaleza colectiva de la economía plebeya. El comercio a menudeo fue un asunto de familia establecido sobre nexos sociales. No hay que pensar sobre este tipo de economía como “marginal” por los bajísimos niveles de inversión que necesitaba y la ausencia de la propiedad de los medios de producción. Por medio de participaciones en estas redes socioeconómicas, las clases bajas coloniales pudieron, aunque a una escala muy modesta, integrarse a la economía colonial y así surtir sus necesidades diarias.

En una economía controlada por los grandes comerciantes criollos y españoles, el pequeño comercio ofrecía –y continúa ofreciendo– la oportunidad de autoempleo. En un mercado laboral saturado donde, por ejemplo, aprender un oficio podía ser largo y costoso, los negocios caseros o ambulantes ponían a disposición de estos sectores el acceso a moneda acuñada o al crédito. En una sociedad donde había que trabajar para comer, los vendedores de menudeo constantemente se adaptaban a condiciones económicas variables y de este modo ayudaban a proteger a una serie de dependientes. Al “margen” de la economía colonial controlada por los grandes comerciantes, es claro que sin los mecanismos sociales y las adaptaciones culturales necesarias, esta economía crediticia en manos de vendedores y prestamistas minoristas no hubiese encontrado suficientes puntos de convergencia para funcionar dentro de la economía colonial. Sin el “acaparamiento” de “capital social” y la comercialización de espacios privados y valores sociales, considero que la economía urbana sencillamente no hubiese dado abasto para tanta gente de escasos recursos.

De hecho, no soy el único que sostiene este análisis de la economía urbana. Encontramos expresiones de alivio por parte de algunas autoridades al evaluar el importantísimo papel que las actividades de menudeo implicaban para el funcionamiento económico y social de la urbe –esto, claro está, en total oposición a los prejuicios imperantes en contra del carácter y rectitud de las castas–. Por ejemplo, mientras que las autoridades reales y ediles argumentaban que las actividades de los regatones encarecían las cosas al revender sus productos, que se debía perseguirlos y castigarlos con todo el rigor de la ley, y que el número de éstos era “excesivo” (según un enfurecido funcionario, “por cada cerdo o gallina hay veinte regatones” (A1.43.1058, 1799.)). Al mismo tiempo, no encontraban mejor solución para el aprovisionamiento de la ciudad.

El comercio a menudeo fue un asunto de familia establecido sobre nexos sociales

Oímos, por lo tanto, que las regatonas de maíz, “como las de cualquiera otra especie, sobre útiles son necesarias” (A1.43.1073, 1802). Aun con el “excesivo” número de regatones en la ciudad, las autoridades admitían que ellos mismos dependían de los servicios que estos prestaban y que estaban a su merced: “y estamos por consiguiente expuestos y muy expuestos a que nos den a comer carne y manteca de animal enfermo pero es irremediable y no hay otro arbitrio que castigar al que se encuentre delincuente.”¹¹ El vendedor de menudeo entre los sectores bajos de ciudad de Guatemala obtuvo una posición marginal en relación con los grandes mercaderes y financistas criollos, pero no así dentro de la economía de abastecimiento de insumos diarios de la ciudad más grande de la Centroamérica colonial. ♦

NOTAS

¹ Por ejemplo, en la década de 1780, veintiún grandes mercaderes controlaban gran parte del comercio exterior del istmo; según cita Ortega Acuña (Ortega: 1982). Otros estudios sobre la economía regional son los de Gustavo Palma Murga (Palma: 1993); y el escrito por José F. de la Peña y María Teresa López Díaz (De la Peña: 1981).

² ¿Qué mejor ejemplo que la vida del único noble, y quizás el individuo más acaudalado de Centroamérica en el Siglo de las Luces, el marqués de Aycinena? (Brown: 1995).

³ Algunos estudios sobre las condiciones de vida coloniales ver Karasch (1986) y Haslip-Viera (1986).

⁴ Algunos ejemplos tomados del Archivo General de Centroamérica (AGCA): A1.59.1579, año de 1777; A2.173.3450, año de 1793; A1.44.1102, año de 1809.

⁵ Para entender mejor el comportamiento de la economía guatemalteca en los siglos XVIII y XIX, ver Solís (1979).

⁶ Ver Kinsbruner (1978). Los siguientes datos de Puebla a comienzos del s. XIX ofrecen una perspectiva de cuán numerosos eran los pulperos en esa ciudad. Los establecimientos que funcionaban eran:

- 45 tiendas de géneros de Castilla
- 39 tiendas de géneros mestizos
- 102 pulperías
- 137 cajones
- 3 almacenes
- 286 vinaterías
- 12 alacenas de quincallería.

Estos datos provienen del trabajo de Alejandra Moreno Toscano (Moreno: 1998).

⁷ Otro ejemplo serían los cajones de la plaza. Los había de todo tamaño pero el pago de una mensualidad al ayuntamiento-dependiendo del tipo de mercancía-seguramente limitaba el número de las castas entre los cajoneros. Esto no quiere decir, sin embargo, que la plaza central no estaba concurrida con un gran número de vendedoras y vendedores con puestos de ventas más módicos.

⁸ Ver los ejemplos contra distintos procesados en A2.140.2576, fls. 10-14, 1750-1.

⁹ Christopher Lutz provee mas ejemplos y detalles sobre el abastecimiento de la carne, (1986: 345-51).

¹⁰ Ver, por ejemplo, A1.4372.35611, 1800.

¹¹ *Ibid.* Apparently, poco a poco el aprovisionamiento de víveres a la ciudad fue lentamente "liberado" bajo las reformas económicas de los Borbones. En este expediente, nos damos cuenta que para 1802 el abastecimiento de ganado para la capital era una cosa del pasado y el resultado había sido una carestía de carne.

BIBLIOGRAFÍA

BROWN, RICHARD F., 1995: "Profits, prestige, and persistence: Juan Fermín de Aycinena and the spirit of enterprise in the Kingdom of Guatemala", *Hispanic American Historical Review*, 75, 3: 405-440

DE LA PEÑA, JOSÉ Y MARÍA TERESA LÓPEZ DÍAZ, 1981: "Comercio y poder-los mercaderes y el cabildo de Guatemala-1592-1623", *Historia Mexicana*, XXX (abril-junio 1981): 469-502.

HASLIP-VIERA, GABRIEL, 1986: "The underclass", en Louisa Hoberman y Susan Sokolow, eds., *Cities and society in colonial Latin America*, Albuquerque, University of New Mexico Press: 285-312

HERNÁNDEZ, LEONARDO, 1999: "Implicated spaces, daily struggles: home and street life in late colonial Guatemala City, 1750-1824", Tesis de doctorado, Brown University.

KARASCH, MARY, 1986: "Suppliers, sellers, servants, and slaves", en Louisa Hoberman y Susan Sokolow, eds., *Cities and society in colonial Latin America*, Albuquerque, University of New Mexico Press: 251-283.

KICZA, JOHN E., 1981: "La mujer y la vida comercial en la ciudad de México a finales de la colonia". A, 2 4 (septiembre-diciembre), 45-6.

KINSBRUNER, JAY, 1978, "The *pulperos* of Caracas and San Juan during the first half of the nineteenth century", *Latin American Research Review*, 13, 1: 68-9

LOMNITZ, LARISSA A., 1977: *Networks and marginality: life in a Mexican shantytown*, Nueva York, Academic Press.

LUTZ, CHRISTOPHER, 1984: *Historia sociodemográfica de Santiago de Guatemala, 1541-1773*, Antigua Guatemala, CIRMA.

- MORENO TOSCANO, ALEJANDRA, 1998: "Economía regional y urbanización: ciudades y regiones en Nueva España", en , Jorge Silva Riquer y Jesús López Martínez (coord.), *Mercado interno en México. Siglos XVIII-XIX*, México, D. F., Instituto Mora, El Colegio de Michoacán, El Colegio de México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, 64-94.
- ORTEGA ACUÑA, VÍCTOR, 1982, "Capital y comercio exterior en Centroamérica durante el siglo XVIII", *Mesoamérica*, 3, 4: 302-331.
- PALMA MURGA, GUSTAVO, 1993: "Economía y sociedad en Centroamérica (1680-1750)", en Julio Pinto Soria, ed., *Historia General de Centroamérica: II, el régimen colonial*, Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, FLACSO, 219-304.
- SCARDAVILLE, MICHAEL CHARLES, 1977: "Crime and the urban poor: Mexico City in the late colonial period", Tesis de doctorado, The University of Florida.
- SOLÍS, IGNACIO, 1979, "Las crisis económicas en Guatemala", *Anales de la Academia de Geografía e Historia de Guatemala*, 52: 93-106.
- ZILBERMANN DE LUJÁN, MARÍA CRISTINA, 1987, *Aspectos socioeconómicos del traslado de la ciudad de Guatemala (1773-1783)*, Guatemala, Academia de Geografía e Historia.

Simbolismo y poder: La fiesta patronal en Joya de Cerén¹

Carlos Lara Martínez

Presentamos aquí un estudio de una fiesta religiosa de Joya de Cerén, comunidad campesina de la región central de El Salvador, desde la perspectiva de la antropología cultural. A partir de un estudio de la economía simbólica interna del ritual y de su contextualización social, el autor nos muestra la manera en que éste proporciona valores y normas sociales esenciales para el ordenamiento de la vida cotidiana de sus participantes.

El artículo que se pone a consideración del lector presenta una descripción detallada de la fiesta patronal de Joya de Cerén y ofrece una interpretación que desentraña el sentido que este ritual transmite a los feligreses. Dado que el autor convivió con los pobladores de Joya de Cerén a lo largo de un año, la interpretación que se propone no es el producto de un análisis frío o distante de un “objeto de estudio”, sino que toma como punto de partida la perspectiva de los actores sociales, manifestada tanto en “lo que dicen” como en “lo que hacen” a través del ritual. En este sentido, el estudio de la fiesta patronal de Joya de Cerén constituye un estudio “desde dentro” de la comunidad de creyentes, construye así la interpretación del ritual con los sujetos investigados y no a espaldas de ellos, pues se les concibe como sujetos activos en la producción del conocimiento.

La fiesta patronal

El 19 de marzo de 1996 se celebró la fiesta patronal de Joya de Cerén en honor a San José. Esta fiesta fue organizada por los feligreses

católicos de esta comunidad, agrupados en lo que estos denominan “el territorio San José”, el cual estaba siendo supervisado por el pastor natural, un pequeño agricultor que por varios años ha sido el líder espiritual de los católicos en esta comunidad². En este sentido, hay que señalar que es la organización local de la religión la que se hace cargo de preparar la Fiesta Patronal. Sin embargo, no hay que perder de vista que el territorio San José recibe orientaciones directas de la parroquia de Opico. Además, la ceremonia no puede realizarse sin la participación del sacerdote, pues es éste quien celebra las misas que corresponden a esta festividad. En consecuencia, se puede establecer que la Fiesta Patronal es una ceremonia de la conciencia comunitaria en alianza con la conciencia eclesiástica³.

La Fiesta Patronal inicia el 10 de marzo y concluye el 19 de ese mismo mes; constituye entonces un corte en el ritual de Semana Santa, pues se desarrolla en medio de la cuaresma. A lo largo de esos 10 días se realizan diversas actividades, como carreras de cintas, la feria, el novenario en honor a San José, misas, la procesión y el “alegre despertar”. El grupo de jóvenes del territorio San José se encargó de pintar la ermita y arreglar el altar, mientras los adultos construían los puestos para las ventas de comida.

El 10 de marzo el grupo de jóvenes organizó una carrera de cintas, con el objeto de recolectar fondos para la iglesia. En esta actividad, participaron alrededor de cincuenta jinetes de diversas comunidades de la zona. Se presentaron cincuenta y nueve madrinas, todas ellas originarias de Joya de Cerén, quienes se encargaron de entregar los premios a los jinetes que alcanzaron las cintas. La actividad estaba programada a las ocho de la mañana pero vino a comenzar hacia las once menos cuarto. Para entretener a los espectadores, pusieron música variada: de origen norteamericano, romántica en español, rancheras y cumbias. La carrera de cintas finalizó a la una de la tarde.

La Fiesta Patronal es aprovechada para realizar diversas actividades religiosas, como bautizos, confirmaciones y primeras comuniones, pues es la época en la que llega el sacerdote al cantón. Este día, 10 de marzo, el pastor organizó un retiro espiritual en la ermita para los niños que van a tomar los sacramentos, sus padres y sus padrinos. La actividad comenzó a las dos de la tarde y finalizó a las cinco, con un receso a las 4:10 p.m. Se impartieron charlas sobre los sacramentos de la iglesia Católica. El pastor insistió en que “Jesucristo ha glorificado a su padre, y ustedes deben glorificar a sus padres, porque el que glorifica a sus padres glorifica a Dios, y el que no lo hace,

rechaza a Dios.” Luego, habló de la unidad de todos los cristianos. “A pesar de que somos muchos somos uno, porque todos formamos el cuerpo de Cristo”. Estas charlas prepararon a los neófitos a los ritos sacramentales que se llevaron a cabo el siguiente viernes 15 y sábado 16 de marzo.

A las cinco y media de la tarde, inició el novenario en honor a San José. A esa hora, entre el 10 y 18 de marzo, los lugareños se congregaban en la ermita para rezar el Rosario y cantarle al Santo Patrón. Este día, el novenario comenzó con una breve descripción de la vida de San José. Luego, los fieles cantaron “Amémonos de corazón”. El Pastor oró: “San José, te pedimos que conviertas nuestras familias en pequeñas iglesias domésticas”. Después de esto, se comenzó a rezar el Santo Rosario y cantar el himno a San José entre cada uno de los misterios.

Himno a San José

*Amado patriarca
Señor San José
haced que vuestro hijo
La gloria nos dé*

1. Estas alabanzas
repito con fe
amado patriarca
Señor San José

2. Pues eres del padre
todo su querer
te santificó
antes de nacer

3. El hijo divino
antes de nacer
te vio como padre
con todo poder

4. El Espíritu Santo
te supo escoger
pues tu vara seca
hizo florecer

5. Y tu dulce esposa
vio en ti su sostén
cuando ella os sumisteis
para vuestro bien

6. Este desposorio
admirable fue
para ángeles y hombres
como hasta hoy se ve

7. Sois de los patriarcas
llamado por ¡Rey!
y admirable ejemplo
de la antigua ley

8. Santo tan dichoso
con tanta merced
oh José glorioso
Salva nuestra fe

Mientras se rezaba el rosario, en el atrio de la ermita se reventaban cohetes de vara

El estribillo con cada una de las estrofas, se cantaba al terminar cada misterio. Mientras se rezaba el Rosario, en el atrio de la ermita se reventaban cohetes de vara.

Al terminar los cinco misterios, se leyeron los tres textos sacros que correspondían a este Domingo. Luego, el pastor dio un sermón, enfatizando la figura de San José como ejemplo para las familias, pues “él es un modelo de esposo, un buen padre y un buen educador”. A la celebración de este Santo Rosario asistieron unas ochenta personas.

El viernes 15 de marzo la actividad religiosa comenzó desde temprano. En la mañana se llevó a cabo la convivencia con los niños, que iban a celebrar su primera comunión. Se les impartieron charlas y se les dieron instrucciones sobre cómo debían comportarse cuando se realizara el rito.

La misa comenzó faltando unos veinte minutos para las cuatro de la tarde. Hicieron la primera comunión alrededor de cien niños, 60 niñas y 40 niños. Los varones llegaron vestidos de blanco y azul oscuro. Las niñas llevaban un vestido totalmente blanco. El color blanco resalta el sentido de pureza e inocencia que caracteriza a los neófitos.

En el altar destacaba la imagen de San José. El ambón izquierdo estaba cubierto por una cortina morada y con letras plateadas habían escrito: *San José, excelente*. El ambón derecho también estaba cubierto con una cortina morada y en letras plateadas decía: *en castidad*. Alrededor del ícono de San José también en letras plateadas se leía: *modelo de hombre, San José*. Al pie de los dos ambores colocaron flores de todos colores.

El sacerdote habló del significado de los sacramentos y la importancia de la oración. En el momento de tomar la comunión, los varones se colocaron en la fila de la derecha y las niñas en la de la izquierda. Cantaron “Pescador de hombres” y “Tan cerca de mí”. En la iglesia predominaba un ambiente de júbilo. La misa terminó a las cinco de la tarde.

Enfrente de la iglesia, en el parque central de Joya de Cerén, se había instalado la feria. Se colocaron juegos mecánicos: la rueda de Chicago, los Caballitos, el Pulpo y las Sillas Voladoras. También habían instalado un juego de futbolito y un tiro al blanco. Los demás puestos eran de comida: elotes locos, papitas a la francesa, platanitos y dulces. Esta feria se llenaba a partir de las siete de la tarde y no dejaba de funcionar hasta las once de la noche.

Al día siguiente, sábado 16 de marzo, se llevó a cabo el rito de confirmación. Alrededor de 130 personas iban a ser confirmadas en la

ermita de Joya de Cerén. Al igual que el día anterior, a las nueve y media iniciaron las charlas preparatorias para los neófitos. Estas charlas concluyeron a las doce del mediodía.

La misa se celebró a las cuatro. La presidió Monseñor López, quien fuera párroco de Opico en 1954, cuando se fundó la comunidad Joya de Cerén. Al entrar Monseñor López, los fieles le aplaudieron, en señal de reconocimiento al trabajo que desarrolló en este cantón. El sermón se centró en el papel del Espíritu Santo como fuente de iluminación divina. "Los que ahora van a ser confirmados recibirán el Espíritu Santo y les guiará en su vida. Dejemos que el Espíritu Santo nos guíe cada minuto de nuestra vida. Digamos todos: Ilumíname Espíritu Santo para pensar como piensas tú, para hablar como hablas tú, guíame. Fortáléceme, porque soy débil. Tú dime, Espíritu Santo, que debo hacer, me comprometo y me someto a hacer lo que tú digas, lo que tú ordenes..."

Después de la misa, el sacerdote celebró varios bautizos. Luego, los fieles se dispersaron. Muchos se fueron a la feria, y más tarde asistieron a la fiesta bailable organizada por un grupo de jóvenes, el grupo Juvens.

El domingo 17 fue día de feria en Joya de Cerén. A las 5:00 p.m. el pastor natural celebró la misa dominical y después se llevó a cabo el novenario en honor a San José.

El lunes 18 sólo se realizó el novenario. El pastor señaló que "San José reconoció que existía un Dios, un Cristo, por quien luchar. Él reconoció que en el mundo estamos no sólo para comer, para trabajar, para fumar, para tomar guaro. En este mundo no estamos sólo para hacer lo que el cuerpo quiere, sino que debemos ser santos, debemos buscar la santidad. La santidad no se compra con dinero, sino con sacrificios, con oración, con servicios. Debemos tomar el ejemplo de San José."

Por la noche nos quedamos a dormir en la ermita, pues nos levantaríamos a las tres y media de la madrugada para darle los buenos días a San José. Los jóvenes aprovecharon para arreglar el altar y limpiar el templo. Hacia las cuatro de la mañana ya se habían concentrado alrededor de treinta personas en el atrio de la iglesia. El mariachi Joya acompañó con música "el alegre despertar". Comenzaron cantando "Felicidades, Felicidades". El pastor hizo sonar las campanas y se escucharon los cohetes de vara. Recorrimos las principales calles del cantón -las calles A y B- y en cada esquina el mariachi cantaba dos o tres canciones y sonaban los cohetes de vara. El recorrido terminó en el atrio de la iglesia, donde se volvió a cantar "Felicidades, Felicidades". En ese momento los

participantes sumaban ya las cincuenta personas. Sin embargo, a lo largo del recorrido todas las familias abrían las ventanas y las puertas para presenciar la serenata.

A las dos de la tarde se hacían los últimos preparativos para la ceremonia principal de la fiesta patronal: recibimiento de las peregrinaciones de los caseríos periféricos del cantón Joya de Cerén, misa en honor a San José presidida por el párroco de Opico y procesión por las principales calles del caserío central.

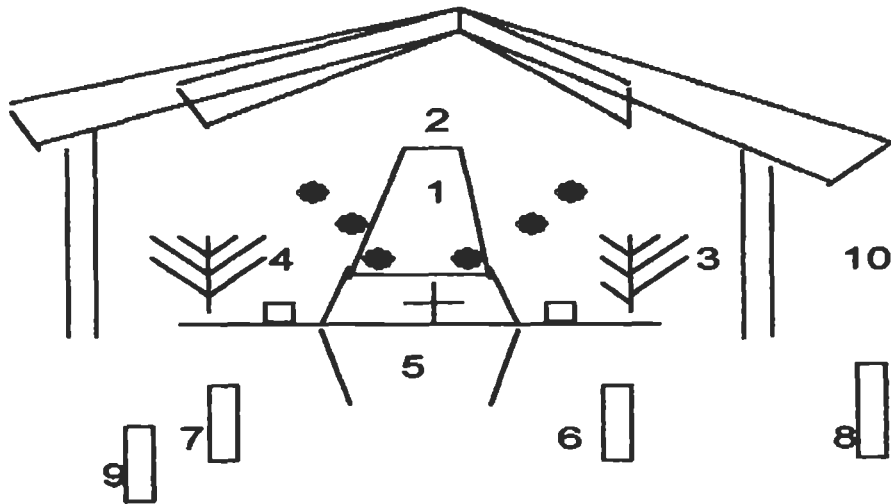
La noche anterior se había decorado la ermita. Desde la puerta hasta el altar colgaban seis cortinas que combinaban los colores blanco, amarillo claro y rojo. El altar lucía más o menos igual que el 15 de marzo. La única diferencia era que se habían incrementado las flores de todos los colores y alrededor del ícono de San José también habían colocado flores rojas y amarillas de papel. A los lados de éste, ubicaron dos palmas con flores de papel incrustadas, al estilo de Panchimalco. El cuadro de San José que saldría en la procesión (San José en el cielo cargando al niño Jesús) lo habían colocado a la derecha del altar.

A las tres de la tarde entró la primera peregrinación a la ermita de Joya de Cerén. Era el sector Santa Lucía (Caserío La Ranchería) que llegó cantando. Los fieles traían consigo una pancarta que los identificaba como “Sector Santa Lucía, sede San José”. En la parte superior habían colocado la estampa de San José, adornada con flores de plástico amarillas y moradas. Los cohetes sonaron y la maestra de ceremonias agradeció a los peregrinos.

Pasadas las tres y media, llegó el sacerdote. Se colocó su atuendo blanco, como corresponde a este día, y se dedicó a confesar a los que lo deseaban. Mas tarde, entró la peregrinación del sector Santa Bárbara (Caserío Santa Bárbara) y colocó su pancarta al pie del ambón izquierdo. Los demás sectores se sucedieron durante unos veinte minutos.

A las cuatro de la tarde inició la misa en honor a San José. A la derecha del altar, se ubicó el coro de la iglesia, compuesto por tres guitarras, un violín, un bajo y siete cantantes. La iglesia estaba totalmente llena. El párroco señaló que “este día es un paréntesis, todo el atuendo es blanco, nos hemos salido del marco cuaresmal”, haciendo una alusión directa al hecho que la Fiesta Patronal rompe con el ritual de sacrificio que se venía desarrollando desde el Miércoles de Ceniza. El párroco continuó señalando la trascendencia de San José para la sociedad actual. “Dios quiso que Jesús naciera dentro de una familia bien constituida. También hoy quiere Dios que la vida venga dentro de la familia, no en adulterio, sino en

Esquema del altar



1. Icono de San José con el Niño Jesús en sus brazos. A sus pies, un florero con flores amarillas, rojas, blancas y colas de gallo verdes. A los lados del florero, dos veladoras
2. Alrededor del ícono de San José, en letras plateadas: *San José, modelo de hombre*. Flores rojas y amarillas de papel acompañan a las letras plateadas
3. Palma estilo Panchimalco con flores incrustadas
4. Palma estilo Panchimalco con flores incrustadas
5. Mesa del altar cubierta con una manta morada y cirios morados
6. Florero con flores de todos colores
7. Florero con flores de todos colores
8. Ambón cubierto con cortina morada. En letras plateadas: *En castidad*. Al pie del ambón, flores de todos colores
9. Ambón cubierto con cortina morada. En letras plateadas: *San José, excelente*. Al pie del ambón, flores de todos colores
10. Cortinas blancas combinadas con cortinas amarillas y rojas
11. Cuadro de San José en su carrito

una familia bien constituida, casados por lo civil y lo religioso. Si queremos ser seguidores de San José, debemos seguir este ejemplo”.

Después de rezar el Padre Nuestro, en el atrio de la iglesia se reventó una “granada”, que es una armazón de madera en forma de esa fruta, rellena de cohetes. A medida que estos revientan, la armazón gira sobre un palo que le sirve de eje, el cual está sembrado en la tierra.

Al terminar la misa, el coro canta el himno a San José. El sacerdote llevaba unas cruces benditas que había repartido entre los fieles. Estos besaban la cruz y el padre se las entregaba para que se las colocaran en el cuello.

A las seis y veinticinco salió la procesión en honor a San José. El ícono principal de esta actividad es el cuadro de San José. Este cuadro había sido colocado sobre una armazón de madera que los lugareños denominan “carrito”. El carrito tiene tres niveles. Los primeros dos niveles están cubiertos con papel plateado; en el segundo nivel se observa una estrella de papel dorado. El nivel superior, sobre el cual yace el cuadro, está cubierto con papel dorado. Flores amarillas y moradas adornan el carrito; una flor roja sobresale encima de la estrella dorada. El cuadro de San José está adornado por una corona de flores amarillas y moradas, con un racimo de flores blancas con botones rojos a los extremos. Este arreglo da el sentido de glorificación que domina la festividad.

Los feligreses montaron el carrito en un *pick-up* para que encabezara la procesión, la cual recorrió las principales calles del cantón. Durante el recorrido, se rezó el Santo Rosario y se cantó el himno a San José. También se gritaron consignas a favor de la iglesia Católica y la Virgen María. En la procesión participaron alrededor de medio millar personas, las cuales avanzaban desordenadamente detrás del carrito, haciendo sentir un ambiente de comunitarismo.

Al terminar esta actividad, los participantes se dispersaron. Algunos fueron a comer, otros se dirigieron a la feria. Poco después de las nueve de la noche, se llevó a cabo la última actividad del ritual: una alborada y el juego del torito pinto. En el atrio de la iglesia, se reventaron una gran cantidad de cohetes. El torito pinto también salió del atrio de la iglesia y anduvo corriendo por toda la feria, disparando cohetes en todas las direcciones. Con esto acabó La Fiesta Patronal de Joya de Cerén.

Hacia una interpretación de la fiesta patronal

En La Fiesta Patronal de Joya de Cerén se puede observar las tres fases que algunos antropólogos, como Víctor Turner (1980, 1982), han establecido de acuerdo a la teoría de la liminaridad: separación o ruptura con la sociedad regular, fase liminar o marginal, y reintegración a la sociedad regular.

En este caso, la fase de ruptura está definida por los rituales del domingo 10 de marzo, la carrera de cintas y el inicio del novenario. Estos rituales marcan el inicio de una serie de actividades cualitativamente

diferentes a las que se realizan en la vida regular u ordinaria. Esta fase de ruptura se prolonga a lo largo del novenario (10-18 de marzo), el cual puede interpretarse como un período de preparación para el día central, el 19 de marzo. La feria y el baile del sábado 16 contribuyen a desarrollar el espíritu de júbilo y regocijo que caracteriza a esta fase de preparación.

La fase liminar está constituida por los eventos que se realizan el 19 de marzo, el día de San José. Los dos símbolos dominantes son las dos imágenes de San José, el ícono que constituye el símbolo central del altar de la ermita y el cuadro que recorre las principales calles de Joya de Cerén.

La estatua de San José que permanece en el altar, es una imagen de ochenta centímetros de alto que representa a San José cargando al Niño Jesús. La simple contemplación de este ícono nos revela en parte su significado: San José es un símbolo de la autoridad paterna y de la unidad familiar, es el modelo del esposo fiel, buen padre y buen educador. El hecho que haya sido elevado a la categoría de Santo Patrón y que permanezca en el altar de la ermita, indica que es también un símbolo de la unidad comunitaria. Así, la unidad familiar nos conduce a la unidad comunitaria.

Pero en tanto que Santo Patrón, la estatua de San José mantiene un simbolismo de glorificación que abarca tres significados diferentes: supremacía del centro sobre la periferia, supremacía de la iglesia católica sobre las iglesias protestantes y protección mística al cantón. La combinación de estos tres principios conduce al establecimiento de una sólida unidad comunitaria.



La supremacía del centro sobre la periferia se fundamenta en el hecho que el ícono permanece en la ermita del cantón y ésta se encuentra en el caserío central de Joya de Cerén. Los feligreses tienen que ir al centro del cantón para adorar al Santo Patrón, lo que se

representa de manera ritualizada a través de las peregrinaciones que llegan el 19 de marzo.

En realidad, éste es un elemento de la estructuración del poder social de Joya de Cerén. En el caserío central del cantón residen las familias más poderosas, tanto desde el punto de vista económico como por su influencia política. Además, allí es donde se encuentra la única ermita de la comunidad, el centro del poder religioso. En este sentido, este símbolo transmite un valor de trascendencia para el funcionamiento de la estructura social de la comunidad, la aceptación de un poder social de tipo vertical.

La supremacía de la iglesia católica sobre las iglesias protestantes, constituye una problemática central de la sociedad actual de Joya de Cerén, pues la introducción de iglesias protestantes es interpretada por los pobladores como una ruptura de la unidad de la comunidad, ya que “quíerese o no aisla a la gente”, comentaba un lugareño. La reafirmación de la preeminencia de la iglesia católica representa, por tanto, reafirmar la unidad social de la comunidad.

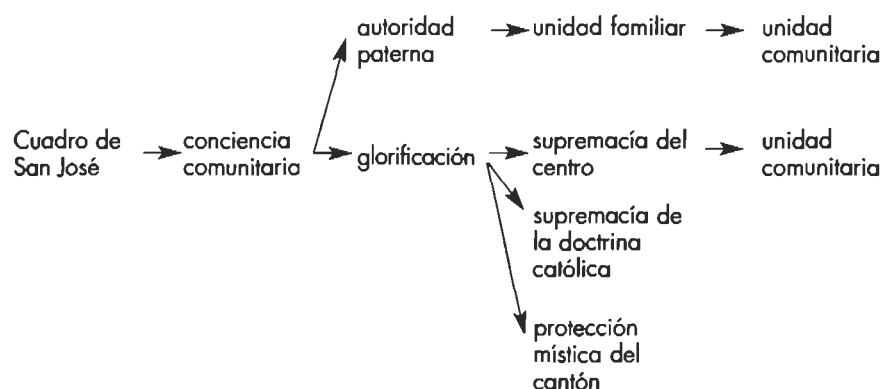
La protección mística al cantón constituye el carácter mágico o pragmático de la deidad, que se refiere a la protección de enfermedades, escasez de alimentos y catástrofes naturales. Este carácter mágico del santo es una expresión de su poder espiritual. Es importante recordar que el principio de unidad comunitaria es de gran trascendencia para el cantón Joya de Cerén, pues, en el momento en el que se realizó esta investigación (1995-1996), la comunidad se encontraba dividida en dos facciones políticas. Además, la comunidad también se ha dividido por la introducción de iglesias protestantes, las cuales no sólo rompen con el sistema simbólico sino también con la estructura social, pues tienden a crear microsociedades. La ruptura de la unidad comunitaria atenta contra la permanencia de la comunidad como unidad social relativamente autónoma.

Como puede observarse en el esquema de la estatua de San José, estos contenidos han sido creados a través de la alianza de la conciencia eclesiástica con la conciencia comunitaria. En efecto, San José es, en principio, un símbolo de la conciencia eclesiástica, pues permanece en la ermita del cantón, lugar sagrado reconocido por la conciencia eclesiástica. A esto hay que añadir que el sacerdote de Opico, representante de la *ecclesia* en el municipio, es quien preside la misa en su honor. Sin embargo, la conciencia eclesiástica necesita aliarse con la conciencia comunitaria para generar un sentido de identidad cultural que garantice su hegemonía ideológica. Por su parte, también la conciencia comunitaria necesita

establecer alianza con la ecclesia para generar un sentido afectivo de unidad comunitaria y, por tanto, de autonomía sociocultural. Esto queda claro al examinar el ritual de aniversario de Joya de Cerén, el cual concluye con la misa de la comunidad, es decir, con la celebración de una ceremonia que constituye un reconocimiento por parte de la conciencia comunitaria del papel de la conciencia eclesiástica en el establecimiento del principio de unidad comunitaria.

A diferencia de la estatua de San José, el cuadro de San José es un símbolo de la conciencia comunitaria. Este cuadro aparece en la procesión del 19 de marzo, en la cual no participa el sacerdote de Opico. Esta procesión puede interpretarse como un acto a través del cual la conciencia comunitaria corona a San José como Santo Patrón.

El contenido de este segundo símbolo dominante puede expresarse de esta manera:



Aunque estos dos íconos representan teológicamente al mismo santo, San José, por el uso que se hace de ellos se constituyen en deidades diferentes. Este es un fenómeno que ya hemos observado en otro trabajo (1994), el cual se refiere a la transcendencia de la metonimia en la construcción de los símbolos religiosos en la cosmovisión mesoamericana. En esta Fiesta Patronal, los íconos adquieren identidad propia, convirtiéndose así en deidades autónomas.

El cuadro de San José, como puede observarse en el esquema anterior, reproduce los significados que ya están presentes en la estatua de San José, pero mientras que ésta es un símbolo de la conciencia eclesiástica (o religión oficial) en alianza de la conciencia comunitaria, el cuadro de San José es un símbolo únicamente de la conciencia comunitaria, reafirmando de esta manera la autonomía cultural de la comunidad. En otras palabras,

El Cristo resucitado es un símbolo de glorificación que emerge directamente del ritual del sacrificio

a través de este cuadro la conciencia comunitaria muestra que estos principios son asumidos autónomamente, sin el padrinazgo de la conciencia eclesiástica. De esta manera, el sentido del cuadro de San José es proporcionar un lenguaje más local al mensaje de la Fiesta Patronal.

Pero no debemos pasar por alto, el hecho que esta ceremonia se ha desarrollado en el marco de un ritual de sacrificio. Antes y después de la Fiesta Patronal, se desarrolla el ritual de la Semana Santa. El sacerdote lo expresa muy bien cuando dice: "este día es un paréntesis, todo el atuendo es blanco, nos hemos salido del marco cuaresmal". Esta contradicción puede resolverse en el sentido que tanto la glorificación como la unidad familiar tienen como premisa el sacrificio, sin éste no se pueden concretar los principios anteriores.

Siguiendo el punto de vista de Claude Lévi Strauss, "el pensamiento mítico procede de la toma de conciencia de ciertas oposiciones y tiende a su mediación progresiva" (1961, 204). Las contradicciones en los símbolos dominantes de estas dos ceremonias pueden expresarse así:

<u>Jesús del Vía Crucis</u>	/	<u>Cuadro de San José</u>
sacrificio	/	unidad familiar
sacrificio	/	glorificación

Aplicando el principio que toda oposición tiende a su mediación, se puede establecer la siguiente secuencia:

Jesús del Vía Crucis — Sagrada Familia — Cuadro de San José

Precisamente porque la Sagrada Familia (del ritual de las Posadas) representa a la familia pobre, que sufre y se sacrifica (no tienen donde vivir ni que comer), y al mismo tiempo simboliza el principio de unidad familiar.

La otra secuencia puede establecerse de la siguiente manera:

Jesús del Vía Crucis — Cristo Resucitado — Cuadro de San José

El Cristo resucitado es un símbolo de glorificación que emerge directamente de un ritual de sacrificio. Así, sacrificio, unidad familiar y glorificación, son tres principios que se encuentran directamente

relacionados, el uno no se explica sin los otros. Todos ellos proporcionan la base de la unidad comunitaria. Este ritual termina con la alborada y la fiesta del torito pinto, que constituye la fase de reintegración a la sociedad regular.

Conclusión

El presente estudio de la Fiesta Patronal de Joya de Cerén muestra que la trascendencia de este ritual –al igual que el resto de los rituales comunitarios– estriba en el hecho de que proporciona determinados valores y normas sociales esenciales para el ordenamiento de la vida cotidiana de sus pobladores. Glorificación, unidad familiar y unidad comunitaria, son valores esenciales para el desarrollo de la vida social cotidiana de Joya de Cerén.

En este sentido, el examen de este ritual reafirma lo que el sociólogo francés Émile Durkheim proponía hace ya noventa años en su obra clásica *Las formas elementales de la vida religiosa*. Allí sostenía este autor que la religión es esencialmente una ética, que en su nivel más profundo proporciona los valores y normas sociales en virtud de los cuales se orienta la vida diaria de los individuos en sociedad. ♦

NOTAS

¹ El cantón Joya de Cerén es una de las 27 comunidades rurales que forman parte del municipio de San Juan Opico, en la zona central de El Salvador. Está constituido por siete caseríos o comunidades rurales menores. La colonia Joya de Cerén es el coserío central, en donde radican las familias más poderosas del cantón y donde se encuentra la única ermita de esta comunidad.

² En Joya de Cerén, al líder espiritual de la comunidad católica le denominan "pastor natural". Este es el encargado de organizar las actividades religiosas del cantón, para lo cual mantiene una relación directa con el sacerdotado que permanece en la parroquia, ubicada en la cabecera municipal.

³ Me refiero a tipos específicos de conciencia social: la conciencia comunitaria es un tipo de conciencia social que se refiere al sentido de pertenencia a una comunidad, mientras que la conciencia eclesástica (o eclesial) representa a la religión oficial.

BIBLIOGRAFÍA

- DURKHEIM, ÉMILE, 1968: *Las formas elementales de la vida religiosa*, Buenos Aires, Schapire.
- GEERTZ, CLIFFORD, 1987: *La interpretación de las culturas*, México, Gedisa.
- , 1994: *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Barcelona, PAIDOS.
- LARA MARTÍNEZ, CARLOS BENJAMÍN, 1994: "La religiosidad popular en Mesoamérica" en *Cultura 75*, pp. 3-21.
- , (en prensa): *Joya de Cerén. La dinámica sociocultural de una comunidad semi-campesina de El Salvador*, San Salvador, UNESCO-CONCULTURA.
- LÉVI STRAUSS, CLAUDE, 1961: *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba.
- TURNER, VÍCTOR, 1980: *La selva de los símbolos*, Madrid, Siglo XXI.
- , 1982: *From Ritual To Theatre*, New York, Performing Arts Journal Publications.

Memorias del devenir: Belli, Cardenal y Ramírez recuentan la historia

Ana Patricia Rodríguez

Este ensayo explora tres textos autobiográficos de autores nicaragüenses: Sergio Ramírez, Ernesto Cardenal y Gioconda Belli. Estos reconstruyen sus pasados personales y recuentan la historia de su patria. Siguiendo los pasos perdidos (o, más bien, ya traspasados por el público general) de estos reconocidos autores centroamericanos, este trabajo vuelve a examinar la construcción literaria de vidas interiores e históricas.

Al final del siglo pasado y a inicios del presente, varios escritores y personajes célebres de la historia nicaragüense contemporánea conmemoran el triunfo de la Revolución Sandinista en 1979 y su precipitada derrota en 1989 con la publicación de sus memorias literarias. En un acto autobiográfico singular y colectivo, Sergio Ramírez publica *Adiós muchachos: Una memoria de la revolución sandinista* con Aguilar/Alfaguara (1999), Ernesto Cardenal publica *Vida perdida*, que, según él señala, será el primer tomo de sus memorias bajo la etiqueta de la editorial Seix Barral (1999); y Gioconda Belli publica *El país bajo mi piel: Memorias de amor y guerra* con Plaza y Janés (2001). En estos textos, cada escritor intenta evaluar, desde una posición retrospectiva situada entre 1999 y 2001, el papel que cada quien jugó en la realización de una sociedad y cultura revolucionaria que al final del siglo XX eran ya parte de la historia.

El aniversario de la Revolución Sandinista en 1999 les sirve a Sergio Ramírez, Ernesto Cardenal y Gioconda Belli como motivo de reflexión crítica, no sólo del período, sino también sobre la relación imaginaria del escritor con su pasado. Cómo escribir la historia e inscribirse dentro de ella es lo que preocupa a estos escritores que eligen reflexivamente el género discursivo de la memoria literaria para elaborar las historias de sus vidas. El contexto de los libros de Belli, Cardenal y Ramírez es el período revolucionario sandinista en Nicaragua, pero la diferencia está en cómo cada uno se recuerda y escribe de ese período usando esquemas autobiográficos, o más bien, lo que yo llamaría estrategias *mnemográficas*, que son aquellas que codifican los detalles históricos por medio de una mediación lingüística y simbólica.

Belli, Cardenal y Ramírez en sus respectivos textos nos dan representaciones personales según lo que cada uno recuerda del período en cuestión. La narrativa mnemográfica de cada uno pone en orden hechos, fechas, eventos, anécdotas, personajes y otros detalles que quizás como actores históricos ellos hayan compartido. Pero ahora, en la conmemoración, o el recuento de memorias particulares, esas historias se organizan, se reinterpretan y se reinventan a partir de las posiciones políticas e ideológicas que estos escritores sustentan en la actualidad. El meta-historiador Hayden White, en “The Historical Text as Literary Artifact” (1978), explica que la historia, como la ficción, usa las mismas técnicas literarias –tropos, metáforas, ironía, pastiche, trama, etc.– para construir representaciones históricas, recopilando detalles que en sí no tienen ningún significado hasta no ser puestos en la escena de la narración. En cualquier historia o ficción, y aquí añadimos la memoria literaria, el escritor logra producir lo que White además llama una “ficción verbal” (1978: 99), es decir, una construcción narrativa mediatizada en todo momento por el lenguaje, la ideología, los discursos y las técnicas literarias. De allí que la memoria literaria y la autobiografía se entiendan como prácticas discursivas, desde las cuales se ficcionaliza o se representa la vida propia.

Tal como lo propone White para la escritura de la historia, podríamos decir que las autobiografías y las memorias literarias son narraciones que toman datos y detalles de la materia prima vivencial, organizan este material de acuerdo con ciertos planteamientos ideológicos y finalmente elaboran un relato que toma prestado elementos de las estrategias literarias (White, 1978). A partir de esta lectura, se podría entender la autobiografía y las memorias como textos literarios, tan literarios como

la novela, la poesía y otros géneros narrativos. De igual manera, las autobiografías y las memorias literarias no podrían considerarse textos completos ni definitivos, pues están sujetos a la continua recuperación, reorganización y renarrativización de datos y detalles seleccionados de las experiencias vivenciales.

Como en el caso de la escritura de la historia, la escritura autobiográfica sería siempre provisional, indefinida e incompleta. El filósofo francés Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), conocido como el padre del “contrato social”, produjo no menos de tres textos autobiográficos: *Confesiones* (terminado en 1770 y publicado entre 1781 y 1789), *Diálogos* (1776) y *Reveries* (1778). Por su cuenta, el gran pensador abolicionista y ex-esclavo afroamericano Frederick Douglass (1818-1895) relató su vida en un texto titulado *The Life and Times of Frederick Douglass* (1845), que él reelaboró varias veces durante su vida. En el contexto centroamericano el testimonio de Rigoberta Menchú (*Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, 1983) tiene continuación en un libro autobiográfico titulado *Rigoberta: La nieta de los mayas* (Rigoberta Menchú con Dante Liano y Gianni Miná, 1998). Más recientemente, Ernesto Cardenal se ha embarcado en el proyecto de escribir tres tomos mnemográficos de su vida y Sergio Ramírez se propone escribir una autobiografía más allá de la memoria que representa *Adiós muchachos*. Borrando las líneas genéricas entre la historia, la autobiografía y la novela, Gioconda Belli usa, transforma y convierte al referente histórico en literatura a través de sus textos, *La mujer habitada* (1988), *Waslala* (1997) y *El país bajo mi piel: Memorias de amor y guerra* (2001).

Aunque los diarios, las memorias y otros textos de índole autobiográfico parecieran compartir un parentesco entre ellos, algunos críticos señalan diferencias importantes (Anderson 2001; De Marco Torgovnick, 2001). Al nivel más básico, las autobiografías se centran en individuos que parecieran ser excepcionales, cuyas historias apelan a una interpretación verídica y se empeñan en documentar su veracidad con fechas, nombres y otros detalles que verifican la importancia de la vida relatada. Las autobiografías posmodernas, en particular, representan textos experimentales y lúdicos a través de los cuales los sujetos se articulan y sus historias se dispersan, nunca completándose, sino siempre reconstruyéndose a la manera del “sujeto-en-proceso”, según los planteamientos de Julia Kristeva (1989). Los textos de Gioconda Belli, Ernesto Cardenal y

Las memorias literarias tienden a organizarse de manera temática y conceptual

Sergio Ramírez retoman prácticas de las autobiografías modernas y posmodernas, identificando a la vez sus nuevas producciones como “memorias”. El libro de Ramírez configura “una memoria de la revolución sandinista” entre muchas otras interpretaciones del período; Belli recopila “memorias de amor y guerra”, aludiendo a la permutación de memorias propias que arman su texto; y el texto de Cardenal es catalogado por su editorial dentro del amplio género de memorias literarias. Las memorias parecieran ser el género propicio para contar la historia sandinista desde múltiples perspectivas y posiciones que se dan durante y después del auge del movimiento.

A diferencia de la autobiografía cronológica, las memorias literarias tienden a organizarse de manera temática y conceptual, dándole al escritor mayor flexibilidad para representar las problemáticas en su vida. Mientras que la autobiografía contaría una historia singular, cronológica y tal vez monumental del sandinismo, las memorias ofrecen aproximaciones y experiencias organizadas alrededor de temáticas que interesan a nuestros escritores y a sus lectores. De allí que en *Adiós muchachos*, Ramírez construye casi una apología de su colaboración y militancia en el sandinismo que posteriormente se desplomaría en una gran “piñata” de la cual él intenta distanciarse:

Teníamos los instrumentos estratégicos de la economía en nuestra mano, el dominio de la tierra laborable, las empresas clave del sector industrial y de la agroindustria, la explotación minera, pesquera y forestal, la banca y el comercio exterior, las comunicaciones, la energía y buena parte del transporte público; pero el modelo de acumulación, basado en la idea del Estado dueño, no fue viable desde el principio. (Ramírez, 1999: 241)

Más adelante, Ramírez reconoce que “La fidelidad ideológica a un mundo que ya no existía seguía siendo una obsesión de la vieja guardia” (1999: 288). La memoria escrita de Ramírez se convierte en una justificación que lo llevará a “la hora de decir adiós” al sandinismo (1999: 288). El texto entero gira alrededor del tema de la ruptura definitiva y justificada de Ramírez con el poder estatal sandinista.

En su primer tomo de memorias, Cardenal ofrece un preludio a su vida política que se seguirá contando en textos aún inéditos sobre sus experiencias en Solentiname (Tomo II) y su “participación en una revolución” (Tomo III). *Vida perdida*, el primer tomo de la vida de Cardenal, se enfoca exclusivamente en la primera fase de la vida del

hombre que llegaría a ser místico, misionero, escritor, educador y ministro de cultura dentro del sandinismo. El texto se mueve hacia múltiples conversiones religiosas, ideológicas y políticas que organizan el texto. Desde un inicio, Cardenal explica la motivación del texto de su vida: “Yo sé que fue Dios el que dirigió todo, en este caso, como en todos los otros” (Cardenal, 1999: 29). Tomando como modelo las *Confesiones* de San Agustín, las confesiones de Ernesto Cardenal representan a un joven burgués que en cada etapa de su vida va transformándose hasta asumir el papel histórico destinado para él por Dios. El joven privilegiado que viaja y estudia en Europa y los Estados Unidos cuenta de sus aventuras y de cómo “deseaba tener como él [San Agustín] mi conversión, pero después. Después de haber pecado como él” (Cardenal, 1999: 75).

Para Cardenal igual que para San Agustín, la conversión religiosa significa una toma de conciencia radical que le obliga a enfrentarse a su posición económica, social e ideológica en Nicaragua. Cardenal experimenta una transformación epistemológica, yendo de “niño bien” a cura liberal, liberacional y revolucionario. Nos lo explica así:

Es más: sin este error de escoger el celibato yo no hubiera sido tampoco revolucionario. Habría sido burgués. Ése era el rumbo que llevaba mi vida. Ante la Revolución Sandinista habría sido a lo sumo un intelectual simpatizante del sandinismo, no un militante revolucionario. (1999: 77)

En la memoria de Cardenal, el sandinismo pareciera una etapa más dentro de las “ficciones de una ficción, porque Dios hizo que la historia que aquí he contado fuera una realidad ficticia” (Cardenal, 1999: 35). Cardenal explica que la ficcionalización de su vida incluye varias facetas –sus interminables noviazgos con las muchachas que hacen su conversión a Dios aun más romántica, sus penitencias monásticas que imitan las vidas de los santos y su continuo deseo por “la palabra” que lo transfigura en un poeta del pueblo–. A través de su memoria, Cardenal construye una relación amorosa con Dios, describiendo sus acercamientos a Dios a través de sus lecturas de San Juan de la Cruz y desarrollando una trama religiosa que lo lleva a los monasterios trapenses de Kentucky y benedictinos de Cuernavaca y Colombia hasta volver a Nicaragua a fundar Solentiname –la comunidad utópica– ya prescrita por Thomas Merton en el monasterio trapense, como nos dice Cardenal. Cardenal llega a concebir su vida como parte del plan y de la palabra de Dios.



Ernesto Cardenal



Sergio Ramírez

Cortés: Blanco Costellón

Finalmente, Gioconda Belli en *El país bajo mi piel* escribe de su vida amorosa y política, temas centrales en toda su producción literaria. Ella enlaza estos dos aspectos en un texto autobiográfico que a veces pareciera ser tomado de las novelas sentimentales o de los diarios de mujeres del siglo XIX. Con *El país bajo mi piel*, Belli se sitúa dentro de una genealogía femenina de escritoras que producen un corpus de textos híbridos tejidos con experiencias personales e históricas y centrados en el lema feminista que dice que “lo personal es político y lo político es personal”. Estos textos de mujeres forman la base de una literatura femenina en Latinoamérica si tomamos en cuenta las novelas históricas y sentimentales de Gertrudis Gómez de Avellaneda (*Sab*, 1841), Clorinda Mato de Turner (*Aves sin nido*, 1889), Teresa de la Parra (*Ifigenia. Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba*, 1924; *Las memorias de Mamá Blanca*, 1929), Carmen Lyra (*En una silla de ruedas*, 1946), Rosario Castellanos (*Balún Canán*, 1957), Claribel Alegría (*Cenizas de Izalco*, 1966), Elena Poniatowska (*La “Flor de Lys”*, 1988), Rosario Ferré (*La casa de la laguna*, 1996; *Vecindarios excéntricos*, 1999), y otras autoras que borran las líneas entre lo histórico personal y lo histórico nacional, como lo hace Gioconda Belli en sus novelas autobiográficas.

El país bajo mi piel es un collage de historias amorosas, una autobiografía literaria y una especie de “novela de aprendizaje” revolucionaria, entre otras cosas, en la cual Belli negocia e intercala constantemente los discursos afectivos y políticos. La joven burguesa del texto se enamora (más de una vez), se casa (varias veces), tiene varios hijos, participa en la

revolución, escribe literatura, gana fama y prestigio como revolucionaria y escritora y al final de la historia emigra parcialmente a los Estados Unidos. Las protagonistas de las novelas, *La mujer habitada* y *Waslala*, parecieran ser tomadas de la vida propia de Gioconda Belli, así como la vida de la escritora pareciera imitar la vida de sus personajes. En fin, como explica Belli, ella fue poseída por “la urgencia de escribir” a la vez que fue atraída a la Revolución Sandinista. Su toma de conciencia fue socioeconómica, geopolítica y artística, en su totalidad como ella lo explica: “Mi vida entera me parecía un largo aprendizaje sobre la calidad efímera y frágil de la existencia” (Belli, 2001: 100).

En *El país bajo mi piel*, Belli inicia sus memorias con un capítulo titulado “Donde dan inicio, con olor a pólvora, estas rememoraciones” y termina con el epílogo, “De cómo viví mis primeros años en Estados Unidos”. Comenzando con su origen genealógico familiar y político en Nicaragua y terminando con su relocalización a los Estados Unidos, el texto de Belli es además un relato diaspórico, marcado por la búsqueda de orígenes y las migraciones de Gioconda Belli a través de las Américas y el mundo. El texto incorpora las tensiones de vivir entre espacios geográficos, ideológicos y subjetivos, como lo hace Belli a través de su vida, especialmente a partir de lo que ella llama su exilio en los Estados Unidos. Yendo y viniendo constantemente entre Nicaragua y los Estados Unidos, Belli asume una posición que se podría llamar diaspórica, según los planteamientos del crítico cultural James Clifford en su libro *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (1997). Una representación de la condición diaspórica, el texto se refracta a través de espacios geopolíticos —el Norte y el Sur, los Estados Unidos y el mundo en vías de desarrollo—. Belli lo explica:

Nunca deja de impresionarme el contraste entre mi mundo y Estados Unidos. Bastan tres horas de vuelo para que la pobreza, el paisaje rural y rústico desaparezcan y surja junto al agua turquesa del Caribe, el *skyline* de la Florida, blanco, refulgente y opulento. En Nueva York ya no hay comparación posible. Es como ser Gulliver en el país de los gigantes. (Belli, 2001: 164)

Además de reproducir el vértigo del constante movimiento entre el norte y el sur, *El país bajo mi piel* negocia varios espacios discursivos en la narrativa, alternando capítulos dedicados a la vida de Belli en Nicaragua (seis meses al año) y otros sobre su vida en Santa Mónica, California. El texto pareciera enmarcar y contener las contradicciones producidas por

BIBLIOTECA NACIONAL

una cultura transnacional centroamericana que ahora surge de los escombros de las guerras civiles en el istmo.

Compartiendo en un momento la vida y los ideales sandinistas, Belli, Cardenal y Ramírez ahora se distancian y se mueven por diferentes rumbos. Sin embargo, en 1999 cada uno vuelve a un punto común-una reflexión sobre el proyecto social del sandinismo. En sus memorias, cada escritor pareciera estar motivado por la interrogación con la cual Sergio Ramírez inicia su libro: “¿Valió la pena, al fin de cuentas?” (1999: 14). Ramírez cuestiona el haber participado en el proyecto sandinista: “La revolución sandinista fue la utopía compartida” (1999: 14) que ahora cae en el olvido y el desplome. ¿Valió la pena?, pareciera también preguntarse Belli, cuando en su introducción a *El país bajo mi piel* intenta explicarse cómo llegó ella al sandinismo: “Quién sabe qué señales se transmitirían en el líquido amniótico, pero en vez de terminar como deportista con un bate en la mano terminé esgrimiendo todas las armas a mi disposición para botar a los herederos del señor del caballo y participar en la lucha de mi país por liberarse de una de las dictaduras más largas del continente americano” (Belli, 2001: 11). ¿Valió la pena?, Ernesto Cardenal reflexiona, confiando hasta al final en el metarrelato compuesto por su interlocutor omnisciente: “Espero en vos, Amor, que esta vida, en más de un sentido perdida, sea después de todo una vida ganada” (Cardenal, 1999: 457).

De una manera u otra, Belli, Cardenal y Ramírez en sus respectivos textos llegan a la conclusión que la Revolución Sandinista sí valió la pena personal y colectiva porque en ella se logró pensar, soñar y forjar una “inmensa solidaridad mundial que ayudaba a defender a David contra Goliath” (Ramírez, 1999: 15). Por su parte, Cardenal suma la revolución al plan de Dios, mientras que Belli declara su participación en la revolución como otro acto de amor por Nicaragua. Con la Revolución Sandinista, Belli adquiere una conciencia de clase y se radicaliza: “¿Qué hacía que las personas fueran capaces de dar su vida por una idea, por la libertad de otros? ¿Por qué era tan fuerte el impulso heroico? Para mí lo que resultaba más extraordinario era la felicidad, la plenitud que acompañaba al compromiso. La vida adquiriría rotundo sentido, propósito, norte” (Belli, 2001: 129).

En sus memorias literarias de fin de siglo, Gioconda Belli, Ernesto Cardenal y Sergio Ramírez toman detalles más y menos conocidos de la historia del período sandinista y los redistribuyen a través de narrativas personales desde las cuales interrogan y evalúan los mismos principios que organizaron sus vidas como militantes y dirigentes del sandinismo de antaño.

En sus últimos textos se plantean críticamente el futuro de Nicaragua al inicio del siglo XXI y rechazan las líneas oficiales del sandinismo y del neoliberalismo. En un artículo que se publicó el 10 de octubre de 2001 en Managua en *El Nuevo Diario*, poco antes de las elecciones en Nicaragua, Cardenal, Belli y Ramírez expresan una “conciencia crítica” colectiva y declaran lo siguiente:

No podemos votar por los responsables de este golpe de mano contra el futuro de la democracia y de las opciones cívicas en nuestro país. No podemos votar, ni por Enrique Bolaños, que como vicepresidente ha sido corresponsable de todos los abusos cometidos por el gobierno actual, ni por Daniel Ortega, quien, en su ambición de recuperar el poder, ha irrespetado los principios democráticos. Ambos representan el pasado.

Nicaragua necesita una renovación moral, que pasa por enterrar la corrupción, y necesita gobernantes que tengan compasión por los más pobres y necesitados, convertidos hoy en carne de cañón electoral, y engañados con promesas que nunca podrán ser cumplidas. Nuestra esperanza es que una nueva generación de nicaragüenses asumirá ese reto. (Cardenal, Belli y Ramírez, “No votaremos”, 10 de octubre de 2001)

Militantes políticos, dirigentes revolucionarios y personajes públicos y propagandistas del sandinismo en su momento, Gioconda Belli, Ernesto Cardenal y Sergio Ramírez hoy en día intentan reconciliarse de una manera crítica con el legado sandinista y (re)presentarse ante los lectores aun interesados en el futuro de Nicaragua y Centroamérica. En sus memorias literarias, estos escritores ponen a buen uso sus “sensibilidades literarias” en la reconstrucción literaria de Nicaragua después y aparte del motivo del sandinismo. Al expresar su inquietud sobre la incertidumbre por la cual pasa actualmente Centroamérica, Belli, Cardenal y Ramírez ahora abren el campo de la representación para que se elaboren otras interpretaciones de la historia reciente y por hacer en Nicaragua y América Central. ♦

OBRAS CITADAS

- ANDERSON, LINDA, 2001: *Autobiography*, New York: Routledge.
- BELLI, GIOCONDA, 2001: *El país bajo mi piel: Memorias de amor y guerra*, Barcelona: Plaza y Janés Editores.
- CARDENAL, ERNESTO, 1999: *Vida perdida*, Barcelona: Editorial Seix Barral.
- CARDENAL, ERNESTO, GIOCONDA BELLI Y SERGIO RAMÍREZ, 2001: "No votaremos", en *El nuevo diario*, Nicaragua, 10 de octubre, http://www.lainsignia.org/2001/octubre/ibe_035.htm.
- CLIFFORD, JAMES, 1997: *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- DE MARCO TORGONICK, MARIANA, 2001: "Autobiographies, Memoirs, and Diaries", en *Encyclopedia of American Studies*, 4 vols., ed. George T. Kurian, NY: Grolier Educational, 1: 203-205.
- KRISTEVA, JULIA, 1989: *Black Sun: Depression and Melancholia*, New York: Columbia University Press.
- LISS, SHELDON B., 1991: *Radical Thought in Central America*, Boulder, CO: Westview Press.
- MENCHÚ, RIGOBERTA, con Elisabeth Burgos, 1985: *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, México: Siglo XXI.
- , con Dante Liano y Gianni Miná, 1998: *Rigoberta: La nieta de los Mayas*, Madrid: Aguilar.
- PREBLE-NIEMI, ORALIA, ed., 1999: *Afródita en el trópico: Erotismo y construcción del sujeto femenino en obras de autoras centroamericanas*, Potomac, MD: Scripta Humanística.
- RAMÍREZ, SERGIO, 1999: *Adiós muchachos: Una memoria de la revolución sandinista*, México, D.F.: Aguilar, Taurus, Alfaguara.
- WHITE, HAYDEN, 1978: "The Historical Text as Literary Artifact", en *Topics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 81-100.
- , 1973: *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- , 1987: *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Nahualismo, testimonio y medio ambiente

Una versión mesoamericana
sobre la *re-volución*

Rafael Lara Martínez

Propone el autor del presente ensayo que, para comprender la literatura testimonial y su visión de agente histórico, es necesario entender el concepto indígena de "persona", con sus múltiples representaciones del alma humana (tonalli, yóllotl e ihíyotl), así como en su trágico proceso de creación. Intentamos explicar la idea de un Yo escindido, quien puede proyectar tanto almas como experiencias íntimas hacia el medio ambiente. Esta visión deconstruye la dicotomía occidental entre naturaleza y cultura, entre medio ambiente y habitante humano.

La relación con el otro es una relación con un Misterio.

Emmanuel Levinas

El presente artículo analiza la obra de Alfredo López Austin, el historiador mexicano que se especializa en la religión mesoamericana (López Austin, 1973, 1984, 1993, 1994 1997a, 1997b). Específicamente, nos concentramos en el concepto indígena de "persona", con sus múltiples representaciones del alma humana (*tonalli, yóllotl e ihíyotl*), así como en su trágico proceso de creación. Intentamos explicar la idea de un Yo escindido, quien puede proyectar tanto almas como experiencias íntimas hacia el medio ambiente. Esta proyección de ánimas hacia el mundo exterior, deconstruye la dicotomía occidental entre naturaleza y cultura, entre

medio ambiente y habitante humano. Las entidades naturales tales como los árboles, animales, ríos y piedras contienen su propia fuerza espiritual, al igual que un alma humana o divina, que les es extraña. Examinamos también el dramático proceso de creación de los seres naturales –la versión mesoamericana del *Big Bang*– por medio del cercenamiento y degradación de las divinidades al mundo histórico de los seres humanos.

Esta perspectiva teórica la aplicaremos a varios escritores centroamericanos, en particular, al salvadoreño Manlio Argueta. Nos interesa demostrar cómo el pensamiento crítico sobre la literatura centroamericana, traiciona algunos aspectos fundamentales del discurso campesino testimonial. La omisión más importante radica en el olvido del trasfondo religioso –el legado de la teología de la liberación– que permea toda idea de opresión, cambio y liberación en las comunidades mesoamericanas.

En relación al ciclo natural de las estaciones, la religión popular –una amalgama de motivos cristianos e indígenas– define la idea de re-volución como el retorno de lo reprimido, el de una fuerza reproductora, femenina, al igual que el de un ritmo temporal inscrito dentro de un orden cósmico. La meta es recobrar aquello que la mayoría de las interpretaciones materialistas, (pos)modernas, han ignorado. Al reducir el otro a lo mismo, desconocemos un sentido premoderno del otro como tal –de la otredad del otro– el cual guíe nuestro entendimiento sobre el testimonio en las sociedades campesinas.

* *

De acuerdo a la teología mesoamericana, la creación es un acontecimiento dramático y trágico. El período pacífico que precede la creación se vuelca repentinamente hacia una aventura mítica. El cercenamiento de *Cipactli-Tlalteotl* –una deidad acuática, terrestre, caótica y monstruosa original– engendra un Universo dividido en dos corrientes entrelazadas de principios energéticos opuestos: frío y caliente, infernal y celeste, femenino y masculino. A semejanza de la estructura del ADN, estas dos energías, contrapuestas y complementarias, circulan en dirección inversa, a saber: la primera, la oscura, hacia arriba, y la segunda, la clara, en un circuito descendente. Estas dos fuerzas antitéticas se complementan entre sí, adoptando una estructura helocoidal que atraviesa a todo ser en el mundo (véase Figura 1). Su movimiento contrario da origen al tiempo y divide el ciclo anual en dos estaciones distintas: la estación de lluvias, controlada por el principio femenino, y la estación seca, regida por el principio masculino. Hoy en día, el inicio de cada ciclo se celebra con un rito de paso

particular: la estación de lluvias comienza el día de la Cruz, el 3 de mayo y la estación seca empieza el día de muertos, el 2 de noviembre.

El cuerpo divino, mutilado, de *Cipactli-Tlalteotl*, delimita tres planos universales en el eje vertical: cielo-mundo-infierno, supramundo-mundo-inframundo. Su cuerpo conforma también los cuatro polos del mundo situados en las cuatro esquinas del Universo, los puntos cardinales. Cuatro árboles apostados en esos polos, sirven de vía de paso para que las fuerzas divinas del supramundo, del cielo, y del inframundo, del infierno, comuniquen con el mundo humano situado al medio. También, los árboles funcionan como vía de paso para transmitir la energía divina espiritual y para engendrar el tiempo. La mutilación original de la divinidad produce los tres principios numéricos organizacionales más básicos, a saber: 1) la dualidad masculina/femenina, 2) el triángulo cielo, tierra, infierno y 3) “los cuádruples sectores en el horizonte” (López Austin, 1993: 175; véase Figura II). El modo de producción de seres mundanos es correlativo al cercenamiento de la figura divina, cuyas partes corporales quedan atrapadas en los seres naturales. En consecuencia, todo ser terrestre comparte una esencia, un alma, que lo identifica con lo divino. Las divinidades, por tanto, son el principio vital de toda existencia.

La original aventura mítica y trágica sucede en *Tamoanchan*, el lugar de la creación. Esta aventura equivale al surgimiento del tiempo y del pecado, debido al entrelazamiento de los principios energéticos opuestos, el masculino y el femenino. La teología indígena establece una correlación entre basura, excremento, pecado sexual y muerte, así como nutrición. Los humanos estamos destinados a ser mortales, porque incorporamos una materia muerta, fría, a través de la ingestión de alimentos; más aún, reproducimos la especie al participar del *tlaticpacayotl*, “las cosas de la superficie de la tierra”, esto es, la sexualidad. La humanidad se preserva gracias a la sexualidad. Una desgracia original precipita a los dioses desde el supramundo hacia la tierra. Aunque “mueren”, no desaparecen, sino que habitan en los seres mundanos en los cuales pierden algunos de sus poderes originales. Los seres naturales son así versiones disminuidas de los dioses y de los ancestros. La diversidad de la naturaleza es una réplica de la variedad original de los dioses.

Todos los seres de la tierra están hechos de dos sustancias: una materia pesada que podemos percibir, y una sustancia imperceptible, sutil -la materia ligera- que llena el alma de cada ser. En el caso de un árbol, López Austin mantiene que la materia ligera se compone de cuatro elementos diferentes: 1) la “carga” particular que recibe el árbol al momento de su nacimiento,

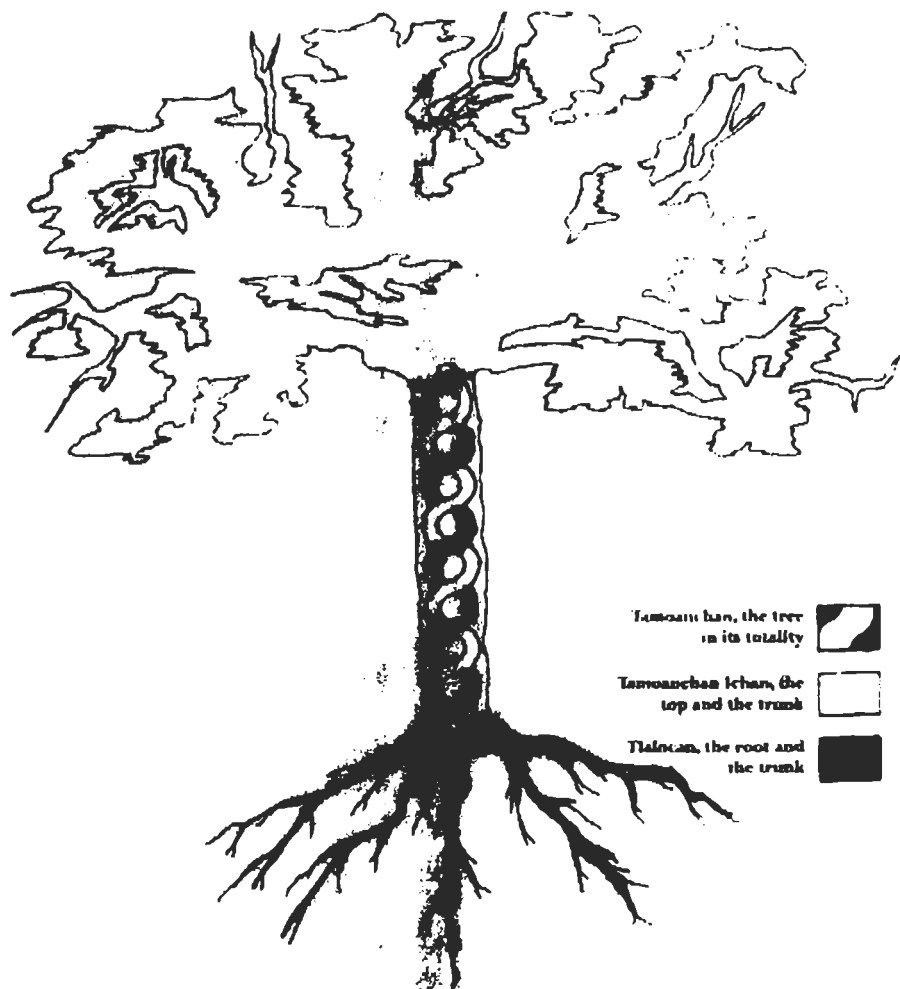


Figura I: Las dos fuerzas opuestas que atraviesan a toda ser natural

(López Austin, 1997b: 269).

(Traducción de la leyenda: Tamoanchan (negra y blanco en helocoidal), el árbol en su totalidad. Tamoanchan khan (blanco), la copa y el tronco. Tlalacaa (negro), la raíz y el tronco).

2) la carga que “pertenece a la clase “árbol””, 3) la carga de los dioses que habitan el árbol y 4) la carga de los dioses-fuerzas-tiempo “que penetran el árbol diariamente” (López Austin, 1993: 127; véase Figura III). Algo similar ocurre en los seres humanos quienes se componen de varios elementos y cuya identidad étnica diferente reproduce una diversidad divina, original, distribuida en *Chicomoztoc*, el sitio de las siete cuevas.

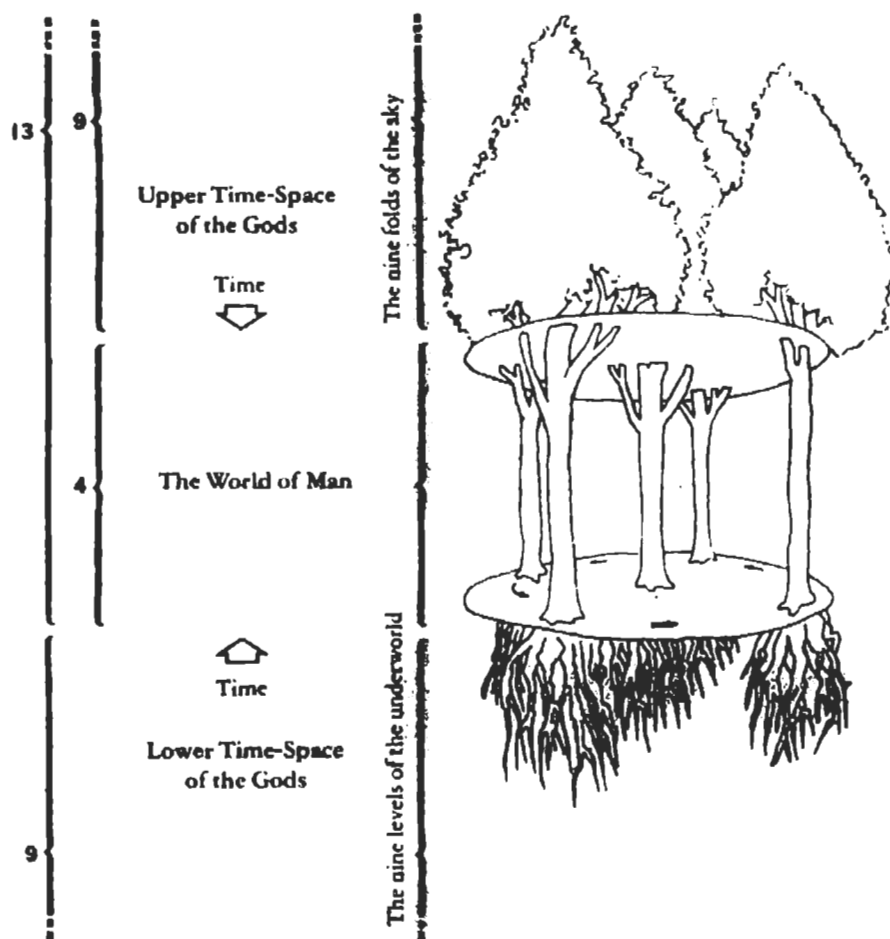


Figura II: La imagen vertical y horizontal del Universo

(López Austin, 1993: 60).

(Traducción de la leyenda: Las nueve capas del cielo; El Espacio-Tiempo superior de los Dioses; Tiempo=> El Mundo de los seres humanos <= Tiempo; El Espacio-Tiempo inferior de los Dioses; Los nueve niveles del inframundo).

La materia ligera, invisible, se halla en cualquier lugar y cosa, sea como un dios degradado que constituye el alma de piedras, montañas, ríos, árboles y animales, o bien como fuerza-tiempo que se introduce diariamente en los seres mundanos. La geografía está animada y divinizada. Al compartir una esencia, un dios y un objeto presuponen un sistema

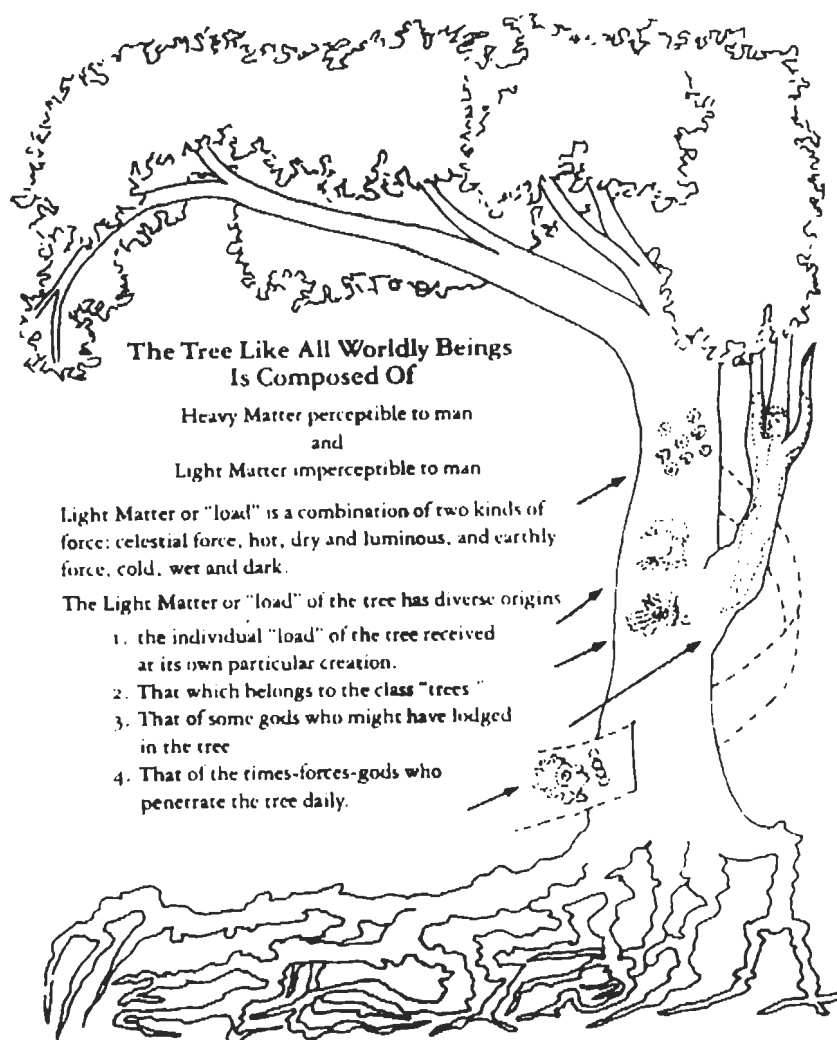


Figura III: La materia compuesta de todos los seres naturales

(López Austin, 1993: 127).

(Traducción de la leyenda: EL ÁRBOL COMO TODO SER MUNDANO ESTA COMPUESTO DE Materia Pesada perceptible al ser humano y Materia Ligera imperceptible al ser humano. La Materia Ligera o "carga" es una combinación de dos tipos de fuerza: la fuerza celestial, caliente, seca y luminosa [masculina], y la fuerza terrestre, fría, húmeda y oscura [femenina]. La Materia Ligera o "carga" del árbol tiene orígenes diversos: 1) la "carga individual" que recibe el árbol durante su propia creación particular. 2) La que pertenece a la clase "árboles". 3) La de algunos dioses que pueden haber habitado en el árbol. 4) La de los dioses-fuerzas-tiempo que penetran al árbol diariamente).

generalizado de posesión. El ser natural se considera réplica, cascarón, receptáculo (*ixiptla*), en el cual el dios vierte su fuerza-tiempo. Lo que en la literatura *folk* mesoamericana se conoce como *nahual* –el alter-ego animal de cualquier humano o ser natural– es sólo un fenómeno particular dentro de un sistema global en el que una energía divina degradada se transmite hacia los seres naturales. No se concibe la naturaleza como un simple conglomerado de objetos inertes sino como una geografía viviente. En el medio ambiente, todos nosotros podemos descifrar una tipografía divina, un *graffiti* sagrado (*graphos*, un sistema generalizado de escritura en el sentido derridiano), que vigoriza cada lugar y cada ser. La topografía es un palimpsesto en el cual los dioses han grabado una fuerza-destino y una fuerza-tiempo. La esencia divina conjunta establece una jerarquía de dependencia entre el objeto natural (el poseído, el poseso) y el dios (el poseedor, el dador).

La idea de degradación de la energía es tan esencial que caracteriza también el concepto mismo de humanidad. La palabra para hombre, *tlacatl*, en el sentido de *homo*, deriva de la raíz *tlac*, “mitad”. Los humanos están desprovistos de sus capacidades iniciales para asegurarse así que su poder no sea igual al de los dioses. El humano, *tlacatl*, es el disminuido. Aunque los seres humanos posean una posición intermediaria, privilegiada, que enlaza tres diferentes órdenes –cielo/tierra/infierno, divino/humano/animal– su disminución es de hecho pre-histórica. La decadencia de las habilidades humanas no depende de un modo de producción específico. El decremento humano es ontológico. Pero, como en el caso de la esclavitud, la opresión histórica aumenta el rebajamiento de las capacidades humanas. *Tlacotli*, el esclavo, es el humillado, debido a la coerción y explotación social.

No obstante, el proceso de creación no sólo ocurrió cuando los dioses, habiendo perdido su poder original, se transformaron en seres naturales. Todos los días, con el nacimiento de un nuevo ser, la creación reafirma su ininterrumpida agenda de transferencia constante de energía divina hacia el mundo humano. Siendo una especie única, la humanidad recibe sus atributos más relevantes en el *Omeyocan*, el lugar de la dualidad, en donde reside el Ser Supremo. En el *Omeyocan*, el último de los nueve cielos, los individuos adquieren su especie única, su diversidad étnica y social, así como su personalidad distintiva. Estas fuerzas originales del destino se combinan con las fuerzas de la energía-tiempo que penetran regularmente cada ser para constituir una historia personal azarosa. El tiempo representa el tránsito diario de energía divina –el destino– desde

el mundo de los dioses hacia el mundo humano. Enviar su “propia sustancia en forma de tiempo” equivale a un “acto verbal” (López Austin, 1997: 216). La humanidad recibe las órdenes de los dioses, la Palabra (*Logos*), por medio de la energía vital en movimiento que representa el calendario. El tiempo es *Logos*.

La esencia vital que estimula a los humanos se distribuye a través del cuerpo en la forma de sustancias que riegan y vigorizan el organismo. Sin embargo, la cabeza, el corazón y el hígado son los tres órganos en los cuales la energía anímica se concentra con mayor intensidad. Esta tríada conforma un complejo anímico cuyos elementos pueden transferirse hacia el mundo exterior. Algunas partes del cuerpo –tales como el cordón umbilical y la placenta– lo abandonan y viven en el mundo natural desde el nacimiento; mientras que otras –las uñas y el cabello– evacúan el cuerpo de manera regular, transplantando así energía individual hacia el mundo exterior. Un intercambio similar de almas existe entre familiares y parientes cercanos. El concepto de persona está dividido en varios centros de energía. A su vez, esta energía personal desborda al individuo y se instala en el medio ambiente circundante. El Yo no está auto-centrado. Como la energía divina, las almas humanas son divisibles y separables del individuo; pueden proyectarse hacia objetos exteriores que actúan como caparazones (*ixiptla*). El término “terruño” o “madre patria” define el lugar en el cual los seres humanos pueden visualizar su complejo anímico y varios de sus órganos corporales en los objetos naturales circundantes.

Según López Austin, el cuerpo humano posee tres almas que se identifican bajo el nombre de *tonalli*, *yóllotl* e *ihíyotl*. Estos tres centros energéticos se sitúan en tres partes específicas del cuerpo: la cabeza, el corazón y el hígado, respectivamente. Su posición vertical -de arriba hacia abajo- subraya su nobleza, por una parte y la naturaleza decreciente de su energía, por la otra. Las tres almas se mueven en una jerarquía que desciende de lo divino a lo puramente humano, hasta llegar al nivel de lo animal. La humanidad se coloca al centro, como enlace intermediario entre los dos extremos divino y natural.

El *tonalli* reside en la cabeza (*cuaitl*). Su nombre deriva de la raíz *tona*, irradiar, relacionando así su origen con el sol, la estrella que influye en todos los seres. El *tonalli* sirve como vínculo personal con el mundo divino. Se representa por medio de un hilo que emerge por fuera de la cabeza. Es una fuerza luminosa, diurna y caliente, la cual regula el destino de cada individuo por el día de su nacimiento. Dos fuerzas divinas gobiernan este día: un número y un nombre. En la actualidad, una versión

de este sistema sobrevive bajo el culto a los santos patronos y a los santos que controlan cada día del calendario.

El *tonalli* puede separarse del cuerpo y vaga en el mundo después de la muerte del individuo. Las uñas y el cabello transfieren una fracción importante de *tonalli* hacia el mundo exterior. Durante estados de inconciencia tales como una enfermedad, ebriedad, cópula o sueño, el *tonalli* puede evacuar temporalmente el cuerpo; deambula en el exterior y, en ocasiones, adopta otro cascarón (*ixiptla*). Las plantas, animales, cosas y objetos fabricados también poseen un *tonalli*. Por ejemplo, al dios patrono de un pueblo (*altepetl*, agua-cerro) se le llama *tonaltepetl*, el *tonalli* del cerro. Puesto que el *Tonalamatl* –el calendario lunar– determinaba su naturaleza, durante la Colonia, el *tonalli* se convirtió en el alter-ego animal o *nahual* de un individuo o cosa. El *tonalli* representa un mecanismo de defensa que protege en contra de la ineficiencia humana; de tal suerte, la persona puede enfrentar el peligro que lo acecha en el mundo natural.

Como entidad distinta, el *yóllotl* es inseparable del individuo. Se concentra en el corazón y actúa como principio dinámico del cuerpo. El conocimiento, la razón y la voluntad residen en esta segunda alma. El *yóllotl* es indivisible e inmortal. Después de la muerte, regresa a su Creador, a menos de que haya ocurrido un accidente prematuro. En este caso, ambula por la tierra en búsqueda de un nuevo cascarón. En el cielo, el *yóllotl* se transforma en pájaro. Otro nombre del dios patrono de un pueblo es *altepeyóllotl*, “corazón del pueblo (del agua-cerro)”.

El *ihíyotl* (hijillo, en español rural) es un soplo, una esencia gaseosa concentrada en el hígado (*elli*). Puede separarse del cuerpo y, puesto que aparece como espíritu nocturno –como fantasma– se le identifica con las exhalaciones corporales de los cadáveres. Como el *tonalli*, puede introducirse también en otro ser natural. El *ihíyotl* rige las pasiones, la amargura, los deseos, los sentimientos oscuros y los apetitos nefastos. Su vapor produce enfermedad tal como el mal de ojo. Las fuerzas naturales pueden revitalizarlo. Las divinidades insuflan esta tercera alma en los niños cuando entran en contacto con el agua durante su segundo nacimiento o bautismo. El término *xoquía* (chuquía, en español centroamericano) se halla relacionado al concepto de *ihíyotl*. Describe los gases nocivos que exhala el cuerpo durante el parto, así como los vapores que emite la carne antes de cocerse.

La página 44/27 del *Códice Laud* ilustra la dispersión de las tres entidades espirituales después de que *Mictlantecuhlti* –levantándose atrás del individuo– ha poseído a una persona desconocida (Martínez Marín, 1961:

81; véase Figura IV). Podemos percibir una serpiente emergiendo de la cabeza (*tonalli*), otra serpiente bajo el maxilar (*yóllotl*) y una tercera figura opaca inferior (*ihíyotl*).

En la actualidad, a pesar de quinientos años de conquista y colonización, la creencia en este complejo se halla vigente. En *Los tres ejes de la vida*, los antropólogos italianos Alessandro Lupo e Italo Signorini han confirmado recientemente que la tríada *tonalli-yolo-ecahuil*, una variante de la Prehispánica, es una creencia común entre los nahuas del estado de Puebla (Lupo y Signorini, 1988 y 1989). Existen reportes similares en la región maya y en otros grupos étnicos mesoamericanos ¹.

En síntesis, sostenemos que a la mentalidad indígena le resulta imposible concebir al “ser humano como un super-ser a quien todo el mundo le ha confiado su Ser, un Ser que el sujeto tiene a su disposición y que puede hacer uso de El” (Henry, 1991: 157-158). Más aún, también es inconcebible la idea occidental de tecnología como “la sujeción incondicional de Todo el ser, el cual se vuelve Ob-jeto del hombre, quien se vuelve el Sujeto y, luego, lo dis-pone ante sí y lo dispone para sí”. El sujeto indígena es realmente humilde; acepta de inmediato las fuerzas sociales y divinas que lo regulan y disponen de él. La “subjetividad indígena es ser rehén”, no sólo de la comunidad –tal como lo ha reconocido la crítica testimonial– sino, ante todo, de las divinidades (Levinas, 1989: 116).²

* * *

Quienes desde el principio fueron testimoniantes y ministros de la Palabra
[Logos].
Lucas, 1:2

No sé por qué en El Salvador los grandes problemas políticos siempre
suceden a la par de terremotos, inundaciones y otras catástrofes [naturales].
Miguel Mármol

Dos novelas testimoniales clásicas de Centroamérica autentican el papel que la religión juega en el cambio político. *Un día en la vida* de Manlio Argueta y *Yo, Rigoberta Menchú* certifican que la religión funciona como catálisis del cambio social:

Hasta que de pronto, los curas fueron cambiando. Nos fueron metiendo en movimientos cooperativistas, para hacer el bien al otro [...] también cambiaron los sermones [...] los padres comenzaron a abrirnos los ojos y

oídos [...] uno de ellos nos repetía siempre: para ganarnos el cielo primero debemos luchar por hacer el paraíso en la tierra [...] vinieron los curas y los muchachos y formaron la federación cristiana y la unión de trabajadores campesinos [...] los hombres se han hecho más serios porque ya tienen una mística (Argueta, 1980: 20 y 153).

Yo era catequista desde la edad de doce años [...] y mi papá era un cristiano dedicado [después] comenzamos a estudiar la *Biblia* como texto principal [...] comenzamos a identificar esa realidad con la nuestra [...] tome el “Éxodo” [...] habla mucho de [...] opresión [...] Tomamos el ejemplo de Moisés para los hombres y tenemos el ejemplo de Judit, que era una mujer muy famosa [...] el pueblo no puede triunfar sin una guerra justa (Menchú, 1981: 80 y 130-131).

Ambos testimonios nos revelan la importancia de una lectura radical de las Escrituras para la transformación política y la reforma social en la Centroamérica rural. En la novela de Argueta, Lupe nos refiere el papel relevante que jugó la Iglesia Católica en el desarrollo de la conciencia social en el norte de El Salvador. En Menchú, una lectura autónoma de la *Biblia* le concedió a los líderes del pueblo varios modelos a seguir en su lucha en contra de la opresión del ejército.

De manera semejante a la creación de un “Rey indígena y un Cristo indígena”, descritos por Victoria Bricker en su trabajo clásico del mismo nombre, al aceptar los campesinos el mensaje bíblico, la comunidad entera concluye con dos actos significantes: la investidura de una Judit indígena, primero, y la de Menchú misma como líder profética de su pueblo, en seguida (Bricker, 1981).

La defensora salvadoreña de los derechos humanos, María Teresa Tula, reafirma también el poder de la Palabra para la transformación política. En su búsqueda de los cuerpos desaparecidos de sus familiares, adapta el modelo de las mujeres seguidoras de Cristo en Marcos 16 y Mateo 28 a la arena política salvadoreña. Para Tula y los miembros de su grupo –Comité de Madres y Familiares de Presos, Desaparecidos y Asesinados Políticos de El Salvador (COMADRES)– leer la *Biblia* en compañía del Arzobispo Arnulfo Romero fue una de las fuentes del feminismo y de la acción política (Tula/Stephens, 1995: 56-58). Finalmente, en los tres casos que hemos mencionado –Argueta, Menchú y Tula– la influencia de la teología de la liberación como acercamiento para entender la esfera religiosa impulsa a los campesinos e indígenas a reclamar su dignidad y sus derechos sociales.³

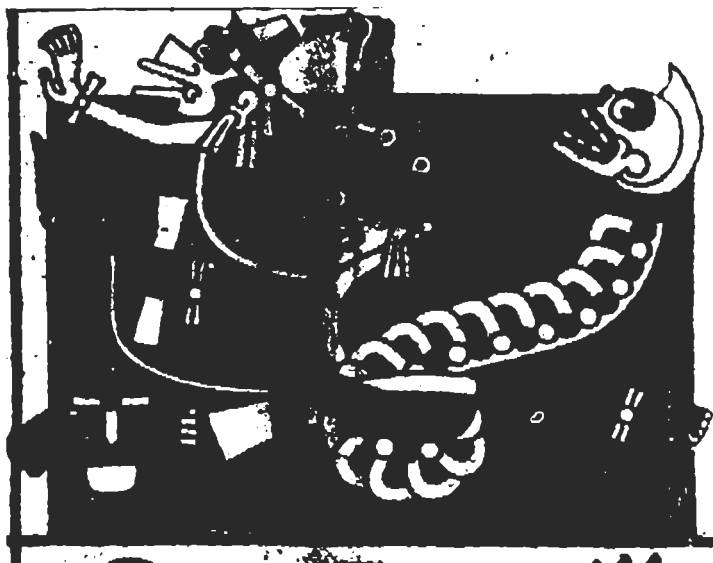


Figura IV: La diseminación del complejo animico después de la muerte
(Martínez Marín, 1961: 81).

Creemos que toda explicación materialista de estos testimonios que ignore el componente religioso de la motivación campesina por el cambio –por una “guerra justa”, en palabras de Menchú– traiciona al otro como tal, al hacer caso omiso del núcleo religioso que impulsa su agenda política original. En verdad, si el testimonio se dota de un poderoso impacto por descubrir la verdad, esta relevancia de la verdad deriva directamente de la fe que el testimoniante le otorga a la Palabra. Al aceptar pasivamente el *Logos*, el testimonio imita un acto de posesión. El testimoniante –como cascarón del *altepeyollotl*, “el corazón del pueblo”– profiere una Palabra común que constituye el legado de su propio grupo social.

Si, a través de una interpretación materialista, se evacua la función política de la fe, entonces, debemos insistir que estamos simplemente asimilando lo otro a lo mismo –“*the rest to the west*”– y destituyendo el carácter específico del clamor mesoamericano por los derechos humanos. Si este reclamo es tan distintivo, esto se debe a la combinación de las religiones cristiana e indígena –reconocida por la antropología– la cual caracteriza a todos los grupos del área mesoamericana. El sujeto del testimonio es humilde: reconoce su sujeción con respecto al *Logos*, así como con la comunidad entera.

Uno de los grandes méritos de *Un día en la vida* es que establece un paralelismo entre cambio social y renovación del medio ambiente en

confirmidad al sincretismo religioso de las comunidades campesinas. Como ejemplo de este sincretismo, los dos acontecimientos más connotados en la novela —la cabeza de Justino en un palo de jiote y la negativa de Lupe por reconocer el cadáver de su esposo, José— aluden al libro sagrado de los Quiché, el primero, y a los Evangelios, el segundo (Argueta, 1980: 115 y 148; *Popol Vuh*, 1979: 59). Mientras la muerte de Justino reduplica la de Hun-Hunahpú, la de José reproduce la muerte de Cristo, con la negación de Lupe remedando la de San Pedro. El canto del gallo al inicio de la novela —a las 5:30 am y luego a la 1 pm— contrapuntea el mismo canto que anuncia la denegación de San Pedro.⁴ Dejo a discreción del lector juzgar si Justino y José son de hecho cascarones (*ixiptla*) de las dos figuras —Hun-Hunahpú y Jesucristo—, cuya muerte reiteran.

Esta doble ofrenda sacrificial establece el cimiento religioso sobre el cual se erige la lucha política. Por una parte, el sacrificio apunta hacia el sincretismo tradicional de la mentalidad campesina mesoamericana y, por la otra, relaciona el acontecimiento al medio ambiente: al final de la estación seca, al inicio de las lluvias y del ciclo liberador, femenino, y de fertilidad natural. El recuerdo de Lupe con respecto a las enseñanzas de su esposo recalca la idea de sacrificio y de destino:

Pues un día me dice Chepe: si a mí me toca derramar la sangre, mi sangre, no importa, si es por el bien de todos. Así es él. La conciencia, me dice, es sacrificarse por los explotados [...] porque para mí todo era parte de la naturaleza. El que es, es. Cada quien traía su destino [*tonalli*] él siempre está dispuesto a sacrificarse por los demás (Argueta, 1980: 135-136).

Es obvio que José (Chepe) concibe que su propia muerte debe entenderse como sacrificio, en términos de una escala religiosa, es decir, como una renovación del orden político a través de la construcción social de lo sagrado, literalmente un *sacrum-facere*. Este sacrificio en contra de la opresión —contra la disminución campesina o “esclavitud”— representa una ley inmanente inscrita en el curso de la historia (Argueta, 1980: 158). Dado que la antropología mesoamericana considera la palabra castellana “destino” como sinónimo de *tonalli*, llamaré a ese destino el *tonalli* de José. El controla una vasta cantidad de energía —“tiempo”— y de “resistencia”; él es “el alma [*yóllotl*] de la cooperativa” (Argueta, 1980: 158 y 88). Sin lugar a dudas, de estas fuerzas espirituales deriva José la fortaleza superior de su carácter, al igual que su voluntad de “sacrificarse por los otros”. No sólo se le compara con la ceiba —el *axis mundi* sagrado

de los mayas— sino, aún más, su visión religiosa revela la manera en que el asiento natural está habitado por múltiples y diversas almas. La presencia de estas fuerzas espirituales le otorgan una significación superior a la vida campesina, la cual establece un vínculo directo con el medio ambiente:

Yo soy una enamorada del vapor de agua, tomando en cuenta que es el río donde navegan los espíritus, por donde andan flotando los ángeles que fueron hijos. Mi papá me decía que se debe creer en estas cosas, pues sólo así tiene sentido la vida [...] De mi papá no se diga: creía en el duende, el Cipitío, la Siguanaba, el Cadejo. Y no sólo por creer sino que le habían salido más de una vez. Como era un poco pícaro, le salían estas cosas a manera de castigo (Argueta, 1980: 113).

También existe el alma, me decía José. Poco importa saber para dónde se va. Es el alma del pueblo que vive aquí en la tierra (Argueta, 1980: 158).

Al inicio puede parecernos difícil identificar el vapor de agua con una de las tres fuerzas espirituales. No obstante, el Cipitío, la Siguanaba y el Cadejo fácilmente pueden concebirse como tipos de *ihíyotl* debido a su apariencia fantasmagórica. En la segunda cita, la expresión “el alma del pueblo” traduce literalmente al castellano la voz que, según López Austin, define al dios patrono de un pueblo, esto es, los ancestros. En efecto, los antepasados moran en el medio ambiente; arraigan la comunidad en el pasado y, por tanto, le permiten proyectar su esperanza hacia el futuro. Como en época prehispánica, el medio ambiente se percibe como un palimpsesto en el cual se inscribe la historia de la comunidad por medio de la correlación entre seres naturales y ancestros.

En el caso de Justino, el hecho de que su cabeza cuelgue de un palo de jiote, encuadra la acción en un período particular del año, en una fecha relevante: el 3 de mayo, el día de la Cruz.⁵ Esta celebración marca el fin de la estación seca y el principio de las lluvias: el ciclo femenino de reproducción natural. Tal como el mismo escritor lo menciona en su novela *Cuzcatlán donde bate la mar del Sur*, el jiote hace referencia directa a la festividad de la Santa Cruz, el 3 de mayo (Argueta, 1986: 234-235). Esta festividad identifica el símbolo cristiano de la Cruz con los cuatro rumbos indígenas del Universo. En este día, los pobladores ofrecen las primicias de la cosecha al pie de la Cruz, la cual está hecha de palo de jiote. La cabeza de Justino podría entonces percibirse como un ritual renovador de primavera del sistema político vigente.

El cambio –mejor aún– la re-volución funciona en consonancia con un patrón cíclico de renovación natural, el cual está regulado por dos estaciones: seca/lluvia, las cuales remedan la dualidad helicoidal de lo masculino/femenino, con las lluvias y el agua como símbolo del ciclo femenino de reproducción. En la novela, la presencia de las cigarras (chicharras) predice el final del ciclo seco, masculino, mientras los azacuanes anuncian el inicio de las lluvias. Durante la Cuaresma, los insectos vaticinan la muerte de Cristo (7 am y 10:30 am, en la novela), esto es, el ritual de primavera que renueva la esfera política. Una vez más, como en el caso de José, la sociedad se revive cíclicamente a través del sacrificio. Los pájaros, en cambio, anticipan la profusión de lluvias, una buena cosecha y, por tanto, la esperanza por el cambio social bajo el reinado del principio femenino, reprimido (1 pm). Los azacuanes vuelan en forma de “V”, anticipando la victoria del mundo por venir.

Al igual que otros pájaros en la novela, los azacuanes localizan el acontecimiento histórico en un espacio-tiempo específico: en el medio ambiente cuzcatleco, relacionando la historia a los ciclos de las estaciones. Un orden cósmico regula así el paso de la historia. Por ello, un análisis detallado de la fauna y flora –que a veces confirma y otras contradice el tiempo actual del reloj– debe reemplazar la obvia división que utiliza el autor en veintiuna horas o fragmentos del día. Para no rebasar el ámbito de la investigación actual, baste señalar que los pájaros –los portadores del tiempo– se corresponden con los *yollotótl*, según el epígrafe inicial. Las aves parecen también reflejar las almas de los desaparecidos y de los asesinados por el ejército salvadoreño, de acuerdo a una versión nahua de la “Leyenda de los Soles” recopilada por Eric Thompson:

Tercera creación. 4 *Quianitl* [“Lluvia”] era su nombre. *Tlaloc* era el sol.

Después de seis veces cincuenta y dos años [seis siglos] llovió fuego del cielo y se formó lava [...] los sobrevivientes [los desaparecidos del Sol precedente] se transformaron en pájaros (Thompson, 1975: 399).

La correspondencia entre almas y pájaros se vuelve tanto más aparente si comparamos el mito nahua al recuerdo de Lupe. La identidad alma-pájaro gana en relevancia ya que la dicta la voz de una de las fuerzas anímicas de Lupe: “a mí me gusta recordar. Es la voz de la conciencia [...] quizás el espíritu sea la memoria que se mete en la cabeza” (Argueta, 1980: 110 y 113). Conciencia social, memoria histórica y recolección (*Logos*) del pasado son funciones dependientes de una de las tres almas.

Más aún, los pájaros reciben atributos humanos al mediodía: “también los pájaros comen a las doce como cualquier cristiano [= humano]” (Argueta, 1980: 127; véase Figura V). Para Lupe, las almas-pájaros regresan a la par de los desaparecidos; por eso, debemos poner atención a su presencia y reportar su testimonio:

No sé por qué me estoy acordando de vos [...] el canto del zenzontle, de la guacalchías y las tortolitas, ha venido con vos [...] Esto les digo también, Justino, para que vos lo oigás. Porque yo sé que estás aquí [...] Yo lo sé porque dejo regueros de ceniza cerca del cántaro mientras ando en el patio y mientras duermo y ahí encuentro tus huellas (Argueta, 1980: 136-139).

Además, el método que utiliza Lupe para determinar la presencia silenciosa del alma de Justino, ambulando por la casa, leer sus huellas en la ceniza, los antropólogos lo han reconocido como manera tradicional de descubrir el *nahual*.⁶

Traduciendo *nahual* por “mi atuendo”, por “lo que está en mi superficie, en mi piel, o alrededor mío”, el medio ambiente en su conjunto se vuelve de inmediato no en un simple paisaje de trasfondo, sino en una presencia viva (López Austin, 1973: 118). La naturaleza entera es el *nahual* de la comunidad y, en este sentido, la defensa de los derechos humanos equivale también a una defensa por preservar el medio ambiente. El concepto indígena de sociabilidad es más amplio que el occidental. Incluye el mundo humano, el asiento natural, así como la esfera divina.

Desde la perspectiva de Lupe, la vida no es sólo una cuestión de “cosas [materiales que] lo hacen vivir: arroz, a veces, cuando hay. Maíz, para hacer tortillas. Sal”; la vida está hecha de “esperanza”, de sentido y de creencias (Argueta, 1980: 114). A pesar de la falsa dicotomía que crea la traducción al inglés de la novela –real/misterioso, equivalente a materia/espíritu– la visión campesina percibe un campo unificado de realidad en el cual la esperanza posee una cualidad material y el maíz, una espiritual. De manera similar a la armonía que existe entre ciclo histórico y ritmo natural, un diseño holístico informa la visión del mundo campesino.⁷ La creencia no es una superestructura; la religión es el motor mismo de la revuelta. Llena la vida de significación, mientras mantiene viva la esperanza de renovación futura. El mito no es un mero “símbolo nostálgico, sino un mecanismo explicativo y reorganizador de la visión contemporánea del cosmos”, al igual que del sistema económico que oprime a las sociedades campesinas (Báez-Jorge, 1998: 86).

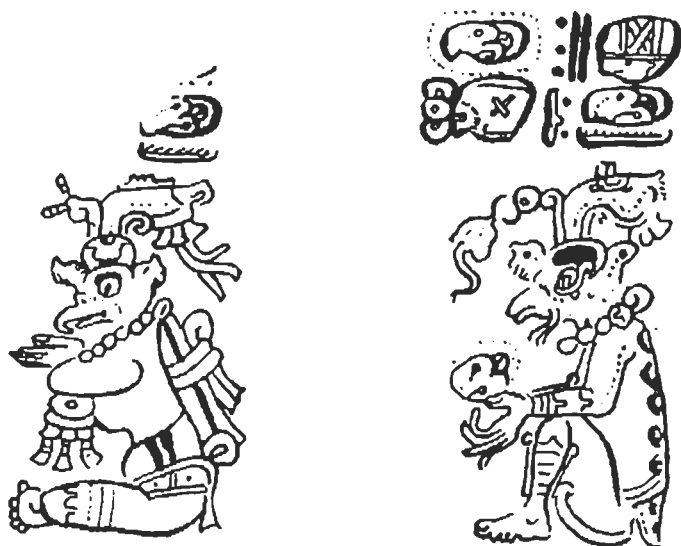


Figura V: El pájaro Moan, quince huinal (mes): "el séptimo glifo de la serie maya del Calendario Mágico, comprendiendo el período entre el 22 de abril y el 11 de mayo [...] el nombre tiene su origen en la misma raíz de la que deriva la palabra muyal, "nube", [...] en todos los dibujos del glifo [...] encontramos el número 13 [una referencia a las] "trece capas de nubes" ". (Eduard Seler, Comentarios al Códice Borgia I, México, D. F. -Buenos Aires: FCE, 1963: 230, 235).

Podríamos extender el análisis al testimonio indígena de Rigoberta Menchú, así como al realismo mágico de Gioconda Belli. En el caso de Menchú, podemos identificar varios elementos del complejo anímico, a través de la temática fundamental de la novela, tales como: 1) limpiar niños en agua luego del nacimiento, 2) recibir el bautismo como rito de transformación del niño en miembro activo de la comunidad, 3) encontrar un nombre apropiado para el *nahual*, búsqueda que Menchú prefiere mantener secreta, 4) ofrendar el Yo a una causa social superior y, finalmente, 5) definir el testimonio como "luto", y como la aceptación del ser-para-la-muerte (Menchú, 1984: 9, 11-12, 18-20, 246 y 199-201). Para Menchú, el testimonio –"el inventario [...] de la vida"– consiste en un procedimiento por el cual "un anciano" transmite "los secretos de los ancestros, [su] propia experiencia [y] reflexiones" a las nuevas generaciones, "antes de morir" (Menchú, 1984: 201-203). El testimonio es así una manera de compartir y comunicar una parte relevante del complejo anímico –de la energía-alma y de la fuerza-tiempo– de los ancianos hacia las generaciones jóvenes. El testimonio representa el "paso" de las almas individuales, una transmigración anímica, para asegurarse el bienestar futuro de la comunidad entera (Menchú, 1984: 203).

En su novela de corte realista mágico, *La mujer habitada*, Belli narra la creación de una guerrillera feminista, poseída por el alma de una antigua nicarao quien ha vivido bajo la forma de naranjo. La escritora identifica al árbol mismo como el verdadero testimoniante por el uso de la primera persona singular a todo lo largo de la novela. En esta obra, la invención literaria de la guerrillera va de la par al rescate de una tradición poética azteca: “*in xochitl in cuicatl*”, flor y canto, *anthos-logos*.⁸

En conclusión, deseamos recalcar la necesidad que posee la crítica testimonial por trascender una filosofía de corte materialista posmoderna. Si el cambio político significa una “manera distinta de ser”, las sociedades campesinas contemporáneas representan una “manera distinta de ser” occidental (Levinas, 1998). Para entender la otredad del otro, debemos incorporar al análisis la auto-percepción que las comunidades campesinas poseen de sí mismas. Aunque algunas de las categorías indígenas sean incompatibles con nuestros valores laicos posmodernos, la cuestión central aquí es un principio ético, a saber: el respeto de las creencias del otro que reclamamos representar.

Tanto los resultados de la antropología de campo, como los de la historia de las religiones en Mesoamérica nos conducen a la misma conclusión.⁹ Debemos “complementar los estudios [...] sobre la interacción de la etnicidad y de las clases, explorando [...] la auto-percepción y la creencia [...] porque es en su propio idioma que la gente [...] busca influenciar el proceso continuo de la vida social” (Monaghan, 1995: 12). En síntesis, el desafío para la teoría testimonial consiste en establecer un balance entre el marco materialista actual sobre el poder y la opresión social con una visión interna, cultural, de las propias comunidades mesoamericanas bajo estudio. La visión del mundo campesina es inevitablemente una perspectiva religiosa y mítica. El imaginario religioso es tan universal y determinante que incluso un enfoque materialista a la explotación capitalista nunca lo ha puesto en duda. El testimonio es un capítulo en “la historia del pecado original de la economía”, denunciando una “acumulación primitiva de capital” cíclica e interminable (Marx, 1977: 483).¹⁰ ♦

NOTAS

¹ Dentro de la extensa bibliografía sobre el tema hemos consultado: Lupo y López Austin, 1998; Chamoux, 1989; Furst y Nahmad, 1972; Galinier, 1990; Ichon, 1973; Monaghan, 1995 y Vogt, 1993/1976. Acerca del papel político de los hombres dioses o cascarones (*ixiptla*), véase: Gruzinski, 1989.

² Véase también el artículo de Levinas "God and Philosophy" (Dios y la filosofía). Ahí Levinas anota que "Dios es [...] otro que el prójimo [*autre qu'autrui*], otro de otra manera, otro con una alteridad anterior a la alteridad del otro, anterior al enlace con otro y diferente de todo vecino" (Levinas, 1989: 179). Un reciente comentario sobre Levinas -sobre la ética como la "esencia de lo religioso" y del otro como "axioma religioso"- la ofrece Alain Badiou, 1993: 23.

³ Si, como lo reconoce Stephens, "las Comunidades Cristianas de base [fueron] el primer lugar donde [varias mujeres] cuestionaron las relaciones de género en la familia", la teología de la liberación representa también uno de los principios fundacionales del feminismo en Centro América (Tula/Stephens: 1995: 213). Hemos de recalcar además el trasfondo religioso del reclamo por la justicia: "la pobreza y la explotación eran consideradas un pecado" (Tula/Stephens, 1995: 2).

⁴ El vínculo decapitación- árbol aparece también en la mitología indígena salvadoreña, véase: Schultze-Jena, 1977: 22-23.

⁵ Para los mayas actuales, Vogt ofrece la descripción clásica de la celebración del día de la Cruz, *K'in Krus*, literalmente, la fuerza-tiempo de la Cruz (Vogt, 1976: 97-115). Según Vogt, las ceremonias del *K'in Krus* "se concentran en la tierra y en el agua", así como en los ancestros, en los desaparecidos, "los primeros poseedores de los derechos sobre el agua y la tierra". Ellos son la "fuente del saber tradicional y del poder que puede tratar con el tacano Señor de la Tierra". Los rituales "trazan la diferencia entre dos subdivisiones fundamentales del año natural: las estaciones seca y lluviosa [...] y median entre varias oposiciones culturales esenciales: masculinidad y feminidad, casas y bosques, Cultura y Naturaleza". Las ceremonias "conectan humanos, dioses y santos en una manera continua e interminable". En la novela de Argueta, la narrativa del cambio social ocupa un momento decisivo en estos rituales de renovación divina, social y natural, al igual que de reconciliación de los opuestos.

⁶ Para una explicación de los pájaros como emisarios divinos, véase: Ichon, 1973: 52, 62, 70. En la novela de Argueta, "el güis es como un mensajero. Trae y lleva mensajes" (Argueta, 1980: 65). En la mitología indígena salvadoreña, el pájaro descubrió la planta sagrada, el maíz, véase: Schultze-Jena, 1977: 27-28. Sobre la "metamorfosis" de los ancestros y miembros familiares desaparecidos, "de una forma de vida hacia otra", véase: Marcus y Flanery, 1994: 59.

⁷ Nótese que la oración "esas varias cosas [= creencias] lo hacen vivir" la traduce el inglés por "*those mysteries facilitate life; but so do real things*". La falsa dicotomía misterio/real (no real), estructura/superestructura, es una alternativa impuesta en el texto por la traducción al inglés. Tal como el filósofo argentino Enrique Dussel lo sugiere, la teología de la liberación rechaza la falsa dualidad materia/espíritu, estructura/superestructura: "la moralidad y la ética consisten básicamente en la praxis, en relaciones reales con personas. La moralidad y la ética son ambas corpóreas, carnales y tangibles. Son elementos infraestructurales (entendiendo por este término todo lo que concierne a la naturaleza productiva o económica, todo lo que esté conectado con la vida y la corporalidad)" (Dussel, 2001: 304).

⁸ Los trabajos clásicos sobre la poesía nahuatl son: Garibay, 1971, León-Portilla, 1975 y, más recientemente, Segala, 1990. Vale la pena notar la manera en que Belli traspone los códices históricos coloniales del centro de México hacia el legado nicarao prehispánico. Siendo extranjera para los nicaraos, la adaptación de la herencia poética mexicana engendra la ilusión de una larga duración *n long durée* de guerra y de resistencia artística en Nicaragua, a la vez que identifica las fuentes literarias de Belli.

⁹ La dicotomía entre los "antropólogos escribiendo sobre asentamientos y subsistencia, mientras los humanistas escriben sobre religión y cosmología" apunta hacia la necesidad de combinar los dos enfoques complementarios a las otras culturas (Marcus y Flannery, 1994: 55). Sobre el estado de la crítica testimonial en los EEUU, véase: Gugelberger, 1996.

¹⁰ La crítica contemporánea, tal como la del Grupo de Estudios Subalternos Latinoamericanos, aboga por un reclamo semejante del concepto religioso de fe: "seguir poniendo nuestra fe en los proyectos de los pobres" (Rodríguez, 2001: 3). Una perspectiva neomarxista válida también el papel fundador de lo religioso a través de la irrupción de lo mesiánico como única posibilidad de crítica "externa al sistema global" de la sociedad contemporánea (Moreiras, 2001: 41).

BIBLIOGRAFÍA

- ARGUETA, MANLIO, 1980. *Un día en la vida*. San Salvador: UCA-Editores.
- , 1986: *Cuzcatlán donde bate la mar del sur*, Tegucigalpa, Editorial Guaymuras, 1986.
- BADIOU, ALAIN, 2001: *Ethics. An Essay on the Understanding of Evil*, Londres y Nueva York, Verso.
- BÁEZ-JORGE, FÉLIX, 1998: "Entre los naguales y los santos" en Alessandro Lupo y Alfredo López Austin, *La cultura en plural, Reflexiones sobre diálogo y silencio en Mesoamérica*. México, D. F., UNAM.
- BELLI, GIOCONDA, 1992: *La mujer habitada*, Navarra, Editorial Txalaparta.
- BRICKER, VICTORIA, 1981, *The Indian Christ, the Indian King. The Historical Substrat of Mayan Myth and Ritual*, Austin, University of Texas Press.
- CHAMOUX, MARIE-NOËLLE, 1989: "La notion nahua d'individu: un aspect du *tonalli* dans la région du Huachinango, Puebla", en VV. AA., *Enquêtes sur l'Amérique moyenne. Mélanges offerts à Guy Stresser-Péan*, México, D. F., INAH/CONACYA/CEMCE: 303-311.
- DUSSEL, ENRIQUE, 2001: "Ethics and Community", en David Jobling, Tina Pippin y Ronald Schleifer (Eds.), *The Postmodern Bible Reader*. Oxford, Blackwell.
- FURST, PETER T. y SALOMÓN NAHMAD: 1972, *Mitos y artes huicholes*, México, D. F., Setentas.
- GALINIER, JACQUES, 1990: *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*. México, D. F., UNAM/INI.
- GARIBAY, ÁNGEL MARÍA, 1971: *Historia de la literatura náhuatl*. México, D. F.: Editorial Porrúa.

- GRUZINSKI, SERGE, 1989: *Man-Gods in the Mexican Highlands. Indian Power and Colonial Society, 1520-1800*. Stanford, Stanford University Press.
- GUGELBERGER, GEORG M, 1996: *The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin American*. Durham y Londres, Duke University Press.
- HENRY, MICHEL, 1991: "The Critique of the Subject", en Eduardo Cadava, Peter Connor y Jean-Luc Nancy (Eds.), *Who comes after the Subject?*, Nueva York y Londres, Routledge.
- ICHON, ALAIN, 1973: *La religión de los totonacos de la sierra*, México, D. F., INI.
- LEÓN-PORTILLA, MIGUEL, 1975, *Trece poetas del mundo azteca*, México, D. F., UNAM.
- LEVINAS, EMMANUEL, 1989a: "Substitution", en Seán Hand (Ed.), *The Levinas Reader*, Oxford, Blackwell: 88-125.
- , 1989b: "God and Philosophy". Seán Hand (Ed.), *The Levinas Reader*, Oxford, Blackwell: 166-189.
- , 1998, *Otherwise than Being, or, Beyond Essence*, Pittsburg, Duquesne University Press.
- LÓPEZ AUSTIN, ALFREDO, 1973: *Hombre-Dios. Religión y política en el mundo náhuatl*. México, D. F., UNAM.
- , 1984: *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, México, D. F., UNAM.
- , 1993: *The Myth of the Opossum. Pathways of Mesoamerican Mythology*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1993.
- , 1994: *El conejo en la cara de la luna. Ensayos sobre mitología en la tradición mesoamericana*, México, D. F., INI/CONACYA.
- , 1997a: "Ofrenda y comunicación en la tradición mesoamericana", en Xavier Noguez y Alfredo López Austin, *De hombres y dioses*, Zamora, El Colegio de Michoacán/El Colegio Mexiquense: 209-227.
- , 1997b: *Tlalocan - Tamoanchan*. México, UNAM.
- , 1998: "Herencia de las distancias", en Alessandro Lupo y Alfredo López Austin, *La cultura en plural, Reflexiones sobre diálogo y silencio en Mesoamérica*. México, D. F., UNAM.
- LUPO, ALESSANDRO E ITALO SIGNORINI, 1988: "Las fuerzas anímicas en el pensamiento nahua", en *México Indígena*, No. 20, enero-febrero 1988: 13-21.
- , 1989: *Los tres ejes de la vida*, México, Editorial Veracruzana.
- LUPO, ALESSANDRO Y ALFREDO LÓPEZ AUSTIN, 1998, *La cultura en plural, Reflexiones sobre diálogo y silencio en Mesoamérica*, México, D. F., UNAM.
- MARCUS, JOYCE Y KENT V. FLANNERY, 1994: "Ancient Zapotec Ritual and Religion: An Application of the Direct Historical Approach", en Colin Refrew y Ezra B. W. Zubrow (Eds.), *The Ancient Mind. Elements of Cognitive Archaeology*, Cambridge, Cambridge University Press.

- MARTÍNEZ MARÍN, CARLOS, 1961: *Códice Laud*, México, D. F., INAH.
- MARX, KARL, 1977: *Selected Writings*, Nueva York, Oxford University Press.
- MENCHÚ, RIGOBERTA, 1984: *I, Rigoberta Menchú. An Indian Woman in Guatemala*, Nueva York y Londres.
- MONAGHAN, JOHN, 1995: *The Covenants with Earth and Rain. Exchange, sacrifice, and Revelation in Mixtec Sociality*, Norman y Londres, University of Oklahoma Press.
- MOREIRAS, ALBERTO, 2001: *The Exhaustion of Difference. The Politics of Latin American Cultural Studies*, Durham, Duke University Press.
- POPUL VUH. *Las antiguas historias de los Quiché*. Introducción, traducción y notas de Adrián Recinos, México, D. F.: FCE, 1979.
- RODRÍGUEZ, ILEANA, 2001: "Reading Subaltern Across Texts, Disciplines, and Theories: From Representation to Recognition", en Ileana Rodríguez (Ed.), *The Latin American Subaltern Studies Reader*, Durham, Duke University Press: 1-32.
- SCHULTZE-JENA, LEONHARD, 1977: *Mitos y leyendas de los Izalco*, San Salvador, Ediciones Cuzcatlán.
- SEGALA, AMOS, 1990: *Literatura nahuatl. Fuentes, identidades, representaciones*, México, D. F., Editorial Grijalbo/CONACYA.
- SELER, EDUARD, 1963: *Comentarios al Códice Borgia*, México D.F. y Buenos Aires, FCE.
- THOMPSON, ERIC, 1975: *Historia y religión de los mayas*, México, D. F., Editorial Siglo XXI.
- TULA, MARÍA TERESA, 1995: *Este es mi testimonio: María Teresa Tula, luchadora pro-derechos humanos de El Salvador (con Lynn Stephen)*, San Salvador, Editorial Sombrero Azul.
- VOGT, EVON Z, 1993 (1976): *Tortillas for the Gods. A Symbolic Analysis of Zinacantan Rituals*, Norman y Londres, University of Oklahoma Press.

Un fresco cinematográfico, una sinfonía mexicana: Eisenstein y México

Ricardo Roque Baldovinos

El malogrado film mexicano del ruso Serguéi Eisenstein, ¡Que viva México!, es algo más que un episodio de la historia del cine europeo. El autor sostiene que este filme representa un momento importante en la conciencia estética latinoamericana, donde los dispositivos de la vanguardia se ponen al servicio de la comprensión de la peculiar experiencia latinoamericana del espacio y el tiempo. ¡Que viva México! prefigura así a grandes novelistas como Asturias, Carpentier y García Márquez.

0. Introducción

Para empezar, quiero dejar claro que no soy especialista en el cine o la cultura rusa, o soviética, para el caso. Mi incursión –¿deberé decir intrusión?– en estas aguas proviene de mi condición de latinoamericanista, dedicado en los últimos años a dar cuenta del impacto de las estéticas de vanguardia en la aprehensión de la condición moderna de esta parcela del globo, especialmente, en aquello que podríamos llamar provisionalmente el “cronotopo” latinoamericano, es decir, de la peculiar articulación y vivencia del tiempo y del espacio en esta región cultural.

Una formulación más precisa del “cronotopo latinoamericano” lo encontramos en un artículo de Aníbal Quijano, filósofo peruano. Para este pensador en América Latina (y, por extensión, en la periferia del

Eisenstein como muchos otros se verá arrastrado por ese “telos revolucionario”

capitalismo), el tiempo no existe como sucesión, sino como coexistencia espacial, donde el pasado no está finiquitado, sino que es una presencia que constantemente irrumpe en el presente (Quijano, 1991). Por mucho tiempo, existió el consenso de que este era un descubrimiento propio de la literatura. Algunos registran sus primeras formulaciones en Carpentier y sus ideas sobre lo real-maravilloso como crítica del surrealismo hacia mediados de la década de 1940. Pero lo verdaderamente sorprendente es que encontramos ideas muy afines en *¡Que viva México!*, de Serguéi Eisenstein, film que el director soviético concibiera y realizara entre 1930 y 1931; si bien, por una serie de circunstancias infortunadas y azarosas, no llegara a exhibirse en una versión más o menos completa hasta 1975.

Dicho lo anterior, quisiera, no sólo registrar el original aporte del cineasta ruso a la autocomprensión latinoamericana, sino, a partir de allí, explorar el productivo encuentro entre la estética de vanguardia y la dinámica del tiempo y espacio de la modernidad periférica.

1. Eisenstein y la vanguardia histórica

Es importante no sólo inventariar la genealogía artística de Eisenstein, sino entender su ubicación en la visión del tiempo histórico que los movimientos de vanguardia política y artística estaban instaurando en Europa durante el primer cuarto del siglo XX.

Al constatar el nacimiento de Eisenstein en los dominios del imperio zarista, se vuelve fácil afirmar de entrada su pertenencia al mismo horizonte “periférico” de la modernidad que sus colegas mexicanos. Pero aquí las apariencias son claramente engañosas. Si bien es cierto que el imperio ruso era una amalgama compleja, contradictoria y, sobre todo, obsoleta de modernidad y tradición, hay un acontecimiento histórico crucial que situará a la inteligencia rusa en la punta de lanza del movimiento de la historia y, por lo tanto, en el centro: la Revolución Rusa. El entusiasmo del triunfo bolchevique con su inequívoco optimismo tecnológico heredado del marxismo, volverá refractarios los remanentes tradicionales en la vida rusa, los convertirá simplemente en síntomas de atraso que deberán ser superados por la dialéctica o la fuerza.

Eisenstein como muchos de sus contemporáneos, se verá arrastrado por este “telos revolucionario”. Su trayectoria artística lo confirma. Comienza su carrera en el teatro y el cine en la Rusia post-revolucionaria,

bajo la precaria coexistencia de la estética de vanguardias y la ideología oficial leninista, durante el período de la NEP (Nueva Política Económica), que se mantuvo en efecto durante buena parte de la década de 1920. Existe consenso en que este período existió un clima mucho más abierto y propicio para la creación artística. En lugar de la subordinación total a los dictados del partido, que requerirán luego la doctrina del realismo socialista y los comisarios culturales, se alentaba a los colectivos de creadores a que se formaran independientemente y compitieran por obtener fondos y subsidios estatales. Ello permitió la coexistencia de paradigmas estéticos rivales: algunos más cercanos al realismo clásico del siglo diecinueve (quienes al final ganarían el respaldo oficial), otros que clamaban por un nuevo arte proletario

directamente accesible a las masas y útil para tareas de agitación y organización revolucionaria. Finalmente, había otros grupos de artistas que cultivaban la experimentación formal de vanguardias, si bien la justificaban recurriendo a argumentos políticos: "el arte avanzado debe emplear las técnicas más avanzadas".

David Bordwell, historiador del cine, ha caracterizado hábilmente esta tendencia de la vanguardia en la que se ubicaba Eisenstein en las siguientes líneas:

"La vanguardia de comienzos de la década de 1920 ha sido principalmente identificada con el término constructivismo. En gran parte, el constructivismo en el teatro y las artes visuales buscaba crear, partiendo del futurismo y la abstracción pictórica, un arte político basado en los principios de ingeniería y las propiedades del material. El arte constructivista era, en cierto sentido, arte abstracto repensado en términos de



Serguéi Eisenstein (1898-1948).

diseño mecánico y transformado para fines de agitación y propaganda... Muchos de [los constructivistas] se acercaron a un movimiento afín, el productivismo. Los productivistas buscaban llevar los resultados de la experimentación formal directamente a la manufactura industrial, al diseño textil, de vestimentas y mobiliario. Mientras los constructivistas buscaban adaptar procedimientos del diseño industrial a las “bellas artes”, los productivistas eliminaban completamente la distinción entre bellas artes y artes aplicadas” (Bordwell, 4-5).

Eisenstein provenía de un entorno social de clase media alta y de una familia muy culta. Sin embargo, al haberse formado como ingeniero, aunaba a su familiaridad con la cultura estética burguesa, un optimismo tecnológico muy propio de su tiempo. En su trabajo artístico trataría de hacer una síntesis entre estas dos vertientes. La escuela de vanguardias con la que se indentificó, como bien señala Bordwell, buscaba una reintegración del arte en la vida a través de los medios del progreso tecnológico: en la fusión de la obra artística y la tecnología en formas de diseño industrial. Así, el ideal sería una sociedad tecnológica y tecnificada donde la separación entre lo artístico y lo práctico carecería de sentido.

En el vocabulario de Eisenstein y sus compañeros, los artistas eran frecuentemente comparados a los ingenieros: como técnicos en materiales artísticos. Esta comparación seguramente debió halagar al joven cineasta ruso. Desde sus primeras producciones cinematográficas las máquinas son ubicuas; sin embargo, contrario al topos romántico, la máquina no comporta ninguna connotación negativa ni, mucho menos, distópica. Los constructivistas, no debemos olvidar, son abiertamente antirománticos en su credo. Para ellos, el proletariado y la utopía socialista son representados como una máquina. Baste recordar como ejemplo, la secuencia final del *Acorazado Potemkin*. El triunfo de su rebelión, que dentro del film representa una anticipación de la Revolución de Octubre, culmina cuando la tripulación toma control del navío. A partir del hábil montaje por el que Eisenstein ganaría un justo lugar en la historia del cine, este triunfo se representa en una doble fusión: en la fusión de los marineros en una intersubjetividad colectiva y, en la fusión de ésta con la maquinaria del barco. En otras palabras, es la colaboración del trabajo industrial lo que posibilita el colectivo socialista.

Es importante no olvidar que esta visión encontraba respaldo directo en el pensamiento de Marx. Para el filósofo alemán, la sociedad capitalista implica una contradicción entre fuerzas productivas y relaciones de producción. Siempre hay un desfase de la segunda con respecto a la primera.

En el capitalismo, las fuerzas productivas son un factor progresista, mientras las relaciones de producción son regresivas. La industria, pues, abre la posibilidad de la emancipación.

Eisenstein, cuya formación artística tuvo lugar en el grupo teatral Proletkult, bajo los auspicios de Vsevolod Meyerhold, fue capaz de integrar los postulados constructivistas a la teoría y práctica constructivista. Es importante, empero, recordar que las posiciones antitradicionales eran menos marcadas en Eisenstein que en la mayoría de sus compañeros. De hecho, defendía una actitud ecléctica frente a los materiales artísticos en lo que él mismo denominaría como “formalismo leninista”, es decir una visión que buscaba recuperar las distintas tradiciones y lenguajes artísticos del acervo cultural humano en un arte con sentido revolucionario.

Eisenstein sostiene que la materia prima del teatro no es el texto, sino la audiencia

Eisenstein, de hecho, elaboró su teoría del montaje de atracciones (que sería publicado en Lef, la revista de los constructivistas de izquierda) para el teatro. Ya allí vemos en juego su visión “utilitaria” y mecanicista de la praxis artística. En ese trabajo, sostiene que la materia prima del teatro no son ni el texto ni los actores, sino la audiencia o, para ser más exactos, el organismo físico de la audiencia. A través del espectáculo teatral concebido como un “ensamblaje calculado” de momentos de “shock” y sorpresa, entonces, se trataba de estimular el psiquismo colectivo de los espectadores para la movilización política.

La estética fílmica a la que Eisenstein trasladó luego sus ideas sobre el montaje de atracciones se le conoció a veces como “cine sin trama”. Con ello no pretendía descartar el elemento narrativo sino más bien idear una nueva forma de narrar, una que descartara la concepción de la acción como “el desarrollo motivado del destino individual” (para usar las palabras que su contemporáneo Adrian Piotrovsky usara en el volumen que los formalistas dedicaran al cine). En esta nueva concepción de la narración fílmica el eje serían “medios de expresión exclusivamente cinemáticos”, que incluirían manipulaciones irreales del tiempo y el espacio, superposición de materiales extra-diegéticos, con valor metafórico o metonímico.

Según Bordwell, este cine sin trama “buscaba mostrar que la historia es producto de la acción colectiva, y la mayoría de directores proporcionaban relatos que trataban a los personajes como típicos de fuerzas políticas supraindividuales... En Eisenstein... el “tipaje”

(los personajes vistos como tipos sociales) derivaba de su tendencia idiosincrática a armar sus tramas alrededor del “protagonista masivo”... La mayoría de los miembros de la multitud... carecen cualidades psicológicas. Sus acciones están determinadas, con mayor frecuencia, por sus roles históricos y organizacionales” (43)

En resumen, el uso de las técnicas de vanguardia en el cine soviético en general, y en el de Eisenstein en particular, estaba en perfecta consonancia con la función de agitación política y de despertar la conciencia revolucionaria que los constructivistas asignaban al arte. Eisenstein gustaba de llamar a su concepción del arte fílmico Cine-puño, para distinguirlo del Cine-ojo de su archirrival Dziga Vertov.

2. La crisis, a la búsqueda de nuevos horizontes

Este florecimiento de la experimentación artística que tuvo lugar en los años de la NEP, tuvo un forzado ocaso hacia finales de la década, después de la muerte de Lenin y de la consolidación de Stalin en el poder. El sectarismo artístico se volvió más agrio y violento. Hasta entonces, la experimentación formal había sido tolerada y hasta bien vista, puesto que era sinónimo de “progreso”, es decir, en el sentido que se homologaba la innovación de la sociedad revolucionaria con la transformación de los lenguajes artísticos. Sin embargo, esta visión no era compartida por todos. El campo “proletario” más radical atacaba implacablemente la experimentación. Pronto se acuñó un nuevo anatema, el término “formalismo”, que llevaba una impronta decididamente negativa: aquella tendencia en el arte que desvía la energía revolucionaria en aspectos de forma y que conlleva la producción de obras completamente incomprensibles para las masas populares.

Eisenstein fue lo suficientemente astuto y afortunado para evadir los más oscuros de este clima y sus resultados represivos (que llevarían eventualmente al suicidio del poeta Maiakovsky, y al arresto, tortura y asesinato de Meyerhold) organizando un viaje a Occidente. Los cineastas, al igual que los músicos, por una razón inexplicable, gozaban de cierta simpatía de Stalin y del aparato cultural y recibían privilegios que usualmente eran inaccesibles a escritores, dramaturgos y artistas plásticos. Tampoco hay que olvidar que el éxito internacional de *Potemkin* le daba a Eisenstein un cómodo estatuto de gloria del arte soviético que supo aprovechar. Fue así como no tuvo problemas para organizar el viaje y obtener permiso oficial. Argumentó, eso sí, que el fin primordial era aprender las últimas



Frida Kahlo (segunda de izquierda a derecha), Diego Rivera (tercero), Serguéi Eisenstein (último). México, 1931.

tecnologías en la producción filmica en los estudios de Occidente. Debe entenderse, por supuesto, que se refería a los aspectos industriales del arte cinematográfico y no a los aspectos de forma.

Fue así como un equipo cinematográfico soviético compuesto por el propio Eisenstein, Edouard Tissé, su fiel director de cinematografía, y Grigory Alexandrov, su asistente de producción, inició un recorrido por varios países occidentales: Alemania, Francia, los Estados Unidos y, finalmente, México. Los biógrafos coinciden en que es dable sospechar que el fin oculto del viaje era explorar las posibilidades de insertarse en la industria cinematográfica de alguno de esos países y, en última instancia, desertar de la Unión Soviética. No es difícil imaginar que Eisenstein estaba crecientemente decepcionado del curso de los acontecimientos de su país y, como lo demostrará después durante su estancia mexicana, más abierto a revisar su fe en el telos revolucionario de los años anteriores.

Pero no tardaría en descubrir que la otra visión del progreso, la de la industria de la cultura capitalista, no sería menos hostil a sus intereses de expresión artística. Porque, a pesar de algunos proyectos menores, las expectativas del grupo en Occidente nunca se cumplirían. Luego de

fracasar en Europa, pasaron a Hollywood. Allí lograron recibir una comisión de trabajo de los estudios de la Paramount. Eisenstein logró convencer a David O. Selznick, célebre productor de esos estudios, para realizar una adaptación de la novela *Una tragedia americana*, de Theodor Dreiser. Luego de trabajar intensamente en el guión, Eisenstein lo presentó a Selznick, quien le confesó que era el mejor guión que había leído en su vida pero que jamás podría convencer al estudio sobre la rentabilidad del proyecto¹.

Sin embargo, Eisenstein no se dio por vencido. Por medio de su amigo Charles Chaplin, supo que Upton Sinclair, un novelista norteamericano simpatizante de la Revolución Soviética estaría dispuesto a financiar un proyecto que el propio Eisenstein venía contemplando desde hacía tiempo: un film sobre México. Sin que el cineasta —ni muchos menos su nuevo mecenas— tuvieran una idea clara del tipo de film que se realizaría, Sinclair acordó desembolsar la suma de 25,000 dólares. Fue así como en diciembre de 1930 cruzaron la frontera mexicana los tres rusos y Hunter Kimbrough, cuñado de Sinclair, corredor de bolsa convertido de la noche a la mañana en productor ejecutivo del film, y principal responsable del fiasco que impediría al genial ruso la conclusión de su obra maestra.

3. Eisenstein y México

El viaje de uno de los artistas más originales de la vanguardia a México, pese al fracaso inmediato de la empresa será verdaderamente un momento cimero y, a la vez, trágico en el arte del siglo veinte. Desde su concepción, el proyecto mexicano era algo muy especial para el cineasta ruso. Por primera vez, sintió que tenía absoluta libertad para crear algo novedoso sin tener que inventarse justificaciones ideológicas. Sería pues un laboratorio en el que podría explorar nuevas posibilidades del lenguaje fílmico y replantearse muchas de sus concepciones anteriores sobre el lugar del arte en el destino de la humanidad.

La relación afectiva de Eisenstein con México databa de mucho antes de que pusiera pie en territorio de ese país. Inga Karetnikova, en un excelente estudio sobre la aventura mexicana del cineasta ruso (Karetnikova 1991), señala que es posible encontrar tres Méxicos en Eisenstein: El México imaginario, es decir las preconcepciones que traía consigo al arribo a ese país; el México real que encontró; y, finalmente, el México de sus recuerdos que afectaría su vida y obra hasta el final de sus días. Para los propósitos de la presente discusión, detengámonos en los primeros dos.

El México imaginario

El México de la juventud de Eisenstein no es muy diferente de lo que ese país representaba para la imaginación metropolitana: un locus exoticus por excelencia. Eisenstein sabía de México por libros, grabados e imágenes, y siempre le había fascinado. A comienzos de su carrera teatral, había diseñado escenarios y vestuario para una adaptación, que Proletkult estrenaría en octubre de 1920, del relato "El mexicano", de Jack London.

Pero el cineasta pronto evolucionaría más allá de esta visión exótica, de cliché de México. En ello jugaría un papel importante su encuentro con el muralista Diego Rivera en Moscú, durante su estadía en 1927. Al pintor mexicano se le había comisionado la decoración mural del Club del Ejército Rojo. Luego de varios encuentros desarrollaron una estrecha amistad.

Más allá de lo anecdótico de este encuentro es importante tener en cuenta el tenor de las discusiones entre los dos artistas para entender la evolución posterior de Eisenstein. Rivera era un genuino admirador de Potemkin y consideraba que las películas de Eisenstein eran similares a sus grandes murales. De hecho, Rivera también coincidía en el interés de crear un arte "épico" para incitar el impulso revolucionario de las masas. Sin embargo, no dejaba de reprocharle a sus colegas soviéticos la falta de interés por su rica historia y sus tradiciones artísticas. Según Karetnikova, "Rivera hablaba obsesivamente de la herencia artística mexicana, de Tenochtitlán, la antigua capital azteca, de las pirámides, de los templos y palacios tanto aztecas como mayas, y de sus esculturas y arte pictórico. Insistía que las tradiciones del arte antiguo mexicano, su simbolismo y mitología eran no menos importantes para la cultura contemporánea de su país que el arte griego lo era para el renacimiento europeo. Creía que los pintores soviéticos se equivocaban al negar la herencia artística rusa –los íconos– ese 'real tesoro cultural'".

Fue a través de Rivera que Eisenstein se encontraría de frente con otra corriente de la vanguardia artística, una que no sólo valoraba el progreso industrial sino que admiraba las tradiciones ancestrales y lo primitivo como expresión de un modo de vida comunitario, una especie de imagen dialéctica, para usar el vocabulario de Walter Benjamin. Si el arte de filiación constructivista de Eisenstein se adscribía ciegamente a un telos revolucionario lineal y eurocéntrico, Rivera y los muralistas mexicanos constituían una tendencia más "carismática", una visión de la historia que reclamaba algún grado de reconciliación con el pasado, y con un sustrato emotivo e irracional en la fundamentación de la nueva comunidad.

El México real

Si bien el encuentro con el México real y viviente fue una auténtica revelación para el cineasta ruso, esta revelación estaba decididamente mediada por el encuentro precedente con Rivera y con la rica interacción que el equipo de filmación mantendría con los principales artistas de la vanguardia de ese país, quienes fungirían de auténticos guías a través de la riquísima historia y geografía de esa nación.

Eisenstein y sus compañeros permanecerían en México por poco más de un año, pero la experiencia sería de gran intensidad, viajando a lo largo y ancho del territorio y filmando miles de metros de película. El propio Eisenstein invertiría muchas horas en el recién formado Museo Nacional de Antropología impregnándose de la peculiar sensibilidad del arte precolombino. Por consejo de Diego Rivera, había leído un libro muy importante por esos años, *Ídolos tras los altares*, de Annita Brenner, libro que trataba de costumbres, tradiciones y creencias mexicanas, pero que, especialmente, documentaba la sobrevivencia de rituales y dioses paganos bajo ropaje cristiano.

En México y Cuernavaca Eisenstein tendría la oportunidad también de contemplar los frescos de Rivera, Orozco y Siqueiros, que captaban en un lenguaje que sintetizaba la experimentación vanguardistas y las formas más arcaicas de 'relato visual' el discurrir de la historia nacional mexicana. Sería precisamente en esos murales donde Eisenstein hallaría la clave para su proyecto cinematográfico.

4. Un fresco cinematográfico. Una sinfonía mexicana

Hasta el mismo momento del rodaje, no tuvo Eisenstein una idea clara y definida de lo que habría de resultar de su trabajo. De hecho, Upton Sinclair no sabía decir a sus amigos si su protegido estaba realizando un documental o un film de ficción.

Eisenstein había escrito en años anteriores sobre su idea del film sin trama, pero en México se sintió a sus anchas para llevar sus ideas a los límites posibles. Por cierto, en sus últimos años en Rusia había contemplado la idea de hacer una versión cinematográfica de *El Capital* de Karl Marx. No quería realizar un documental didáctico con una exposición racional de las principales ideas de ese clásico del pensamiento, sino hacer algo mucho más audaz y que seguramente habría suscitado la censura de la oficialidad. El *Capital* de Eisenstein sería más



Filmando *¡Que viva México!*. A la cámara, Edouard Tissé;
al suelo Eisenstein.

Eisenstein estaba convencido de que el arte cinematográfico debía incorporar las otras artes

bien una especie de traducción poética del pensamiento de Marx en imágenes fílmicas.

Como hemos visto, la pintura de los muralistas mexicanos le sugirió una modalidad de condensar sus intuiciones sobre México. Eisenstein

estaba convencido de que el arte cinematográfico debía incorporar, en una suerte de síntesis hegeliana, las otras artes. Y encontró la fórmula en los pintores mexicanos especialmente en el trabajo de muralistas como Rivera, Orozco y Siqueiros, y en la obra de José Guadalupe Posada, grabador popular de comienzos de siglo.

La estructura de su film sería algo nunca antes visto. El propio Eisenstein la expone en el encabezado del guión literario:

“La historia de este film es inusual. Cuatro cuentos enmarcados por un prólogo y un epílogo, unificados en concepción y espíritu, creando su entidad. Diferentes en contenidos. Diferentes en locaciones. Diferentes en paisaje, gente, costumbres. Opuestos en ritmo y forma, crean una vasta y multicolor sinfonía fílmica sobre México. Seis canciones folklóricas mexicanas acompañan estos cuentos, que en sí mismos no son sino canciones, leyendas, relatos de distintas partes de México reunidas en una obra cinematográfica unificada”².

Eisenstein llamaría a su film una “sinfonía mexicana”. Consistiría de cuatro episodios, que Eisenstein llamaría cuentos: “Sandunga”, “Fiesta”, “Maguey”, “Soldadera”; además del prólogo y el epílogo. En sus notas, nos damos cuenta que el prólogo estaba dedicado a Siqueiros; el epílogo, a Posada; “Maguey”, a Rivera; y “Soldadera” (el episodio que jamás llegaría a filmarse), a Orozco. No se menciona ningún pintor en particular para los restantes episodios aunque es fácil descubrir referencias a estos y otros pintores mexicanos.

El razonamiento detrás de la estructura muralística o sinfónica es explicada por Karetnikova:

“En su trabajo sobre el guión de *Que viva...*, se inspiró, como solía decir, en el “montaje” del país mismo, donde el movimiento a través del espacio, de una provincia a otra, es un viaje a través de siglos en el tiempo. Eisenstein estaba fascinado que en México las secuencias de épocas estaban presentes no ‘de forma vertical (en años y siglos), sino horizontal, como la coexistencia geográfica de las etapas más diversas de la cultura’” (Karetnikova: 19) ³.

Este descubrimiento es esencial, porque en él nos damos cuenta que el montaje para Eisenstein ha dejado de ser un recurso para “estimular” el

psiquismo colectivo de la audiencia. El montaje se nos presenta como un dinamismo propio de la realidad que la obra de arte integra a su forma. El montaje es así un dato que tiene como referente la peculiar dinámica del tiempo y el espacio que Eisenstein detectaría en México. Estamos aquí ante el cronotopo latinoamericano que haría posteriormente célebres a literatos como Carpentier, Asturias y García Márquez.

Eisenstein es muy explícito al respecto cuando comenta la función del “zarape” como motivo recurrente a lo largo del film:

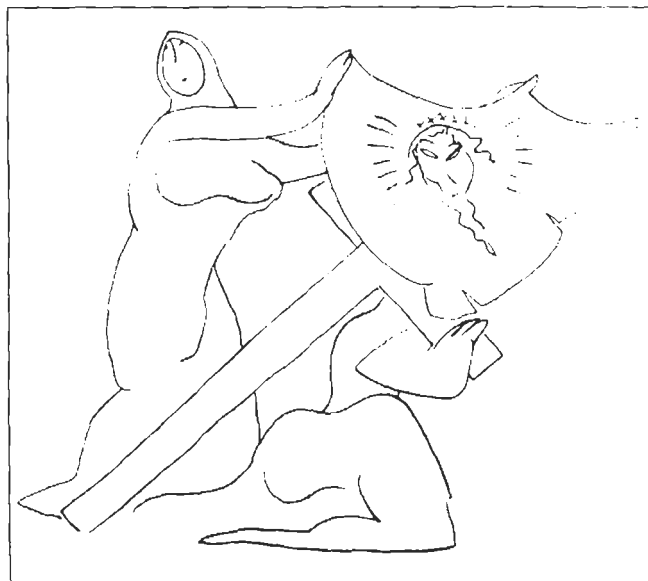
“¿Sabéis qué es un zarape? El zarape es una manta rayada que... casi todo mexicano luce. Así de violento es el contraste de las culturas de México, viviendo una al lado de la otra, al mismo tiempo pero separadas por siglos”⁴.

Pero acaso el ejemplo del zarape no sea el más afortunado, porque es, más bien, una metáfora que una instancia concreta del cronotopo latinoamericano. Quizá la originalidad artística del film mexicano de Eisenstein se capte mejor si analizamos cómo pone en efecto su técnica de montaje en algunas secuencias del film.

Me gustaría revisar tres secuencias representativas, no sin antes advertir que han sido extraídas de la polémica versión que Alexandrov preparó de la obra inconclusa unos cuarenta años después de la abrupta interrupción del rodaje⁵.

La primera secuencia es prólogo. En ella encontramos, a simple vista, el clásico montaje de atracciones. El montaje discontinuo en la superposición de planos se explica con el comentario del narrador. Hay una tensión entre la discontinuidad en el montaje y las similitudes formales de los elementos filmados: ídolos esculpidos en las pirámides de Chichén Itzá y rostros de mayas modernos, diseños abstractos en los bajorrelieves en estuco y en los zarapes. No sólo es un contraste de elementos sino un cortocircuito del tiempo, el pasado que se revela en el presente. Parecería, sin embargo, que este cortocircuito de temporalidad se inscribe en el discurso “alterista” más tradicional, en la figura que el antropólogo holandés Johannes Fabian denomina “alocronía”, la idea que el “otro” no-occidental habita en “otro tiempo”, en un tiempo fuera de la historia. Esta es la figura por excelencia del exotismo y el primitivismo europeos. Pero a medida que avanzamos en el fresco cinematográfico veremos cómo Eisenstein trasciende esta concepción.

En el episodio “Fiesta” hay una secuencia donde a partir de la danza tradicional de los historiantes se narra la conquista española del mundo indígena. Aquí el montaje y su relación con la temporalidad es mucho más



Boceto de Eisenstein para ¡Que viva México!

densa y compleja. Es de notar que el montaje opera no sólo al nivel de la edición sino al de la puesta en escena. Los escenarios como Cholula son un montaje real donde vemos una iglesia cristiana superpuesta a una pirámide precolombina. Pero también tenemos el principio del montaje en ciertos símbolos como la virgen de Guadalupe (la virgen morena, la santa judía con rostro indígena, la diosa con ropaje cristiano) y el ritual de la crucifixión donde el mito cristiano es reescrito como un símbolo de protesta de la opresión del indígena (un antici-

po del pueblo crucificado del que hablarán muchos años después los teólogos de la liberación). También los actores, la gente misma, el colectivo religioso mexicano, es un montaje, donde el sacerdote de fisionomía española (probablemente vasco) asiste al obispo mestizo. El proceso de edición constituye así una especie de montaje de segundo grado, donde se logra que todos estos tiempos -el ancestral indígena y bíblico, el colonial y el contemporáneo- coexistan simultáneamente. Aquí ya no es posible un afuera de la historia donde ubicar al indígena primitivo.

La tercera secuencia que quisiera examinar brevemente pertenece al epílogo, a la celebración de la Fiesta de los Muertos. No sólo es el único episodio dedicado al México contemporáneo, sino aquel donde se muestra de forma más patente la distancia que Eisenstein toma respecto del telos revolucionario de sus primeros años de carrera artística. De nuevo, el pasado irrumpe en el presente y se funde con él, en este caso, en la forma de la celebración popular que se remonta a la religión precolombina. La marca más visible de la modernidad aparece aquí en la máquina, pero no se trata ya de la maquinaria industrial del colectivo mecanicista de los primeros films de *La huelga* o *Potemkin*, se trata, en este caso, de juegos mecánicos, de máquinas de diversión, donde la tecnología es puesta no ya al servicio del dominio de la naturaleza sino de la diversión, de la satisfacción libidinal. De nuevo, los símbolos de la muerte del pasado aparecen superpuestos a las "calaveras" de Posada.

En el epílogo se subraya el carácter dual del simbolismo de la muerte, solemne y festivo, porque remite al ciclo de renovación y sucesión de la vida y la muerte. Tenemos aquí un colectivo que se afirma no ya en la severa y austera racionalidad leninista sino en el juego, en la velada (y a menudo abierta) burla a las jerarquías establecidas. En esta secuencia se revierte el tropo de la alocronía. Los indios no habitan fuera del tiempo, sino en el verdadero 'tiempo', en un futuro revolucionario que se concibe como una superación de las injusticias pero también como un reencuentro con la naturaleza.

5. Hacia una renovación carismática de la vanguardia

El caso de Eisenstein y su film mexicano, reviste de un gran interés para la historia de la cultura latinoamericana. Representa un caso en el que un artista que situado en la punta de lanza de las técnicas vanguardistas es capaz de hacer sentido, a través de su praxis creativa, de la compleja dinámica espacio-temporal en la periferia del capitalismo. Las ideas que Eisenstein expresa en sus escritos y, sobre todo, plasma en los fragmentos de *¡Que viva México!* impresionan, porque guardan una semejanza sorprendente con la concepción de "lo real-maravilloso" que Carpentier expusiera en su prólogo a la edición de 1949 de *El reino de este mundo*⁶. Eisenstein y Carpentier coinciden en señalar que los dispositivos del montaje vanguardista son un dinamismo constitutivo de la realidad periférica y se manifiestan en la cotidianidad popular.

La coincidencia de sus ideas es muestra tanto de la objetividad de este dinamismo, como de la receptividad hacia el mismo por parte de una sensibilidad aguzada por la estética de vanguardias. Neil Larsen nos hace notar las afinidades que hay entre lo real-maravilloso en Carpentier y el concepto de "imagen dialéctica" en otro pensador de vanguardias, en este caso, el filósofo-literato Walter Benjamin:

"El montaje parece aquí proporcionar lo que Benjamin llamó por primera vez una "imagen dialéctica", no sólo la unidad posible (tal como la deseaba el surrealismo) del sujeto moderno paralizado por las leyes racionalizadoras de la 'civilización', pero también la posible unidad transubjetiva del tiempo histórico como tal" (s/p).

El cronotopo latinoamericano es así el mecanismo artístico que hace manifiesto una realidad histórica objetiva, que el filósofo peruano Aníbal Quijano explica con lucidez. Según este pensador, América Latina vive una relación con el tiempo y la historia diferente a la de Europa o

Norteamérica. Lo que en Europa es secuencia, aquí es simultaneidad. En América Latina el pasado atraviesa el presente no como nostalgia sino como presencia determinante, como vivencia. Este pasado: “[n]o es la inocencia perdida, sino la sabiduría integrada, la unidad del árbol del conocimiento en el árbol de la vida, lo que el pasado defiende en nosotros, contra el racionalismo instrumental, como sede de una propuesta alternativa de racionalidad” (38).

Así, sostiene Quijano que en lugar de tener etapas del capital, tenemos pisos del capital. Por ello, la percepción unilineal del tiempo, presente en las ideologías del progreso, no tienen razón de ser. De allí que la razón instrumental se haya mostrado, dentro de su matriz cognitiva, incapaz de captar esta lógica.

El caso de Eisenstein reviste otro aspecto paradójico, porque como hemos señalado al principio, él mismo proviene de la periferia del capitalismo. Sin embargo, la dinámica de su propio país estará oscurecida por la ilusión del salto al futuro que representara la Revolución Rusa en 1917. Bajo esas circunstancias la irrupción del pasado en el presente era inmediatamente suprimida como una regresión inaceptable. Sin embargo, una vez el sueño revolucionario se comenzó a disipar tenía que buscar alternativas. Es así como se da una suerte de renovación carismática, por la vía de lo primitivo, de las técnicas que había desarrollado en el entorno futurista del comienzo de su carrera.

Según Karetnikova, “México le proporcionó un nuevo ángulo de visión del mundo -el deseo no sólo de ver hacia el futuro, sino también de revivir y respetar el pasado, y de ver más en el mundo que sólo el proceso de lucha de clases. México le haría más contemplativo, más atento al mundo que le rodeaba, más en sintonía con la naturaleza. En su juventud, él y sus compañeros de la vanguardia creyeron que sólo una máquina y lo que parecía una “máquina” podía ser bello, y que la naturaleza era sólo un edificio informe” (29).

A estas alturas de la historia, es ocioso especular el curso que el trabajo artístico de Eisenstein habría tenido de no haberse visto obligado a someterse a los dictados del estalinismo a su regreso a su tierra natal. También imaginarse el impacto de un diálogo más profundo y prolongado con sus colegas mexicanos y latinoamericanos. Sólo nos quedan las ruinas de su obra maestra que constituyen un atisbo fugaz a un arte posible del futuro de ese pasado. ♦

NOTAS

¹ En la década de los cincuenta se hizo finalmente una adaptación de esta obra. Se titularía *A place under the sun* y sería encomendada a George Stevens. Actuarían en ella tres celebridades en los papeles protagónicos: Elizabeth Taylor, Shelley Winters y Montgomery Cliff.

² Reproducido en el libro de Karetnikova, la traducción es nuestra.

³ Las últimas palabras son citadas por Karetnikova de las *Memorias inmorales* de Eisenstein.

⁴ Karetnikova reproduce este pasaje de la biografía del cineasta escrita por Seton.

⁵ Como es sabido, el proyecto terminó catastróficamente. Conflictos con el cuñado de Sinclair y la presión de Stalin, quien temía que Eisenstein estuviera a punto de desertar, abortaron el proyecto. Eisenstein nunca pudo ver las cintas reveladas, mucho menos las pudo editar. De hecho, Sinclair se apropió de ella y vendió varias partes para documentales y films comerciales con la intención de recuperar al menos una parte del dinero "perdido". Eisenstein y su equipo debieron regresar a Rusia con la amarga sensación del fracaso. Como el cineasta le comentaría luego a su amiga argentina Victoria Ocampo en una carta: "Mi aventura entera mexicana terminó en el peor de los desastres... La fotografía (que es muy bella) es todo lo que queda –pero la composición global, el montaje, etc., está completamente destruido por los imbéciles que lo manejaron... Yo amé tanto a México y es tan doloroso no ser capaz de expresar este amor en este film que ahora se encuentra destruido" (Karetnikova: 28-29). Por fortuna, hacia comienzos de los setenta fue posible descubrir intactos los originales en un archivo del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Luego de años de interminables litigios se logró su retorno a la Unión Soviética. Tanto Eisenstein como Tissé llevaban más de veinte años de muertos. Alexandrov, asistente de producción durante el rodaje, pudo concluir la edición de esta obra y entregarnos una reconstrucción tentativa de esta magna obra. Esta versión no está exenta de polémicas. No hay que olvidar que, al regreso a la URSS, Alexandrov rompió con Eisenstein y sus concepciones sobre el cine, y se convirtió en un cineasta mediocre, totalmente complaciente con la estética oficial. Hay razones para sospechar que su estilo cinematográfico mucho más convencional pueda haber distorsionado la idea original del propio Eisenstein. Aunque no hay manera de saberlo a ciencia cierta, es evidente que la musicalización es la parte más floja de esta versión. En el proyecto original, Eisenstein pensaba pedir a compositores mexicanos que escribieran la partitura original del film, la cual sería interpretada por Leopold Stokowski.

⁶ He trabajado más en extenso esta idea en otro lugar (Roque, 2001).

BIBLIOGRAFÍA

BORDWELL, DAVID, 1993: *The cinema of Eisenstein*, Cambridge y Harvard, Harvard University Press.

FABIAN, JOHANNES, 1983, *Time and the other, how anthropology makes its object*, Nueva York, Columbia University Press.

KARETNIKOVA, INGA, 1991: *Mexico according to Eisenstein*, Albuquerque, University of New Mexico Press.

LARSEN, NEIL, s/f: "Preselective Affinities: Surrealism and Marxism in Latin America", publicado originalmente como "Surrealismus und Marxismus in Lateinamerika" en *Weg und Ziel* (Viena), No. 2 mayo, 1997

QUIJANO, ANÍBAL, 1991: "Modernidad, identidad y utopía en América Latina" en Edgardo Lander (editor), *Modernidad y Universalismo*, Caracas, Nueva Sociedad, Unesco, Rectorado de la Universidad Central de Venezuela.

ROQUE BALDOVINOS, Ricardo, 2001: "The 'Epic Novel': Charismatic Nationalism and the Avant-Garde in Latin America", en *Cultural Critique*, No. 49, otoño (Silvia L. López, editora invitada): 58-83.

Blaise Cendrars

La leyenda de Novgorod

Restitución en francés por Miriam Cendrars
Traducción del francés por Ricardo Lindo

SÓLO HASTA ENTONCES FUI UN POETA VERDADERO

*A los diecisiete años –como dijo Rimbaud–
sólo hay poesía y amor en la cabeza... Era un mismo anochecer sofocante.
Embriagaban los tilos como la cerveza de Munich, y el viento somnolente
paladeaba la espuma de las mariposillas en torno a los faroles... Y las casas
campestres de suizos honorables
en retozonas manadas de corderos rosados bajaban al abrevadero.*

*Y yo, como un sonámbulo, bajaba del quinto piso a lo largo de la cañería;
huí ese día de la casa de mi padre.*

*Ansiaba hundirme en la vida de la poesía
y para eso debía atravesar la poesía de la vida.
Yo era el Holandés Volante,
a mis pies centelleaban las épocas y los destinos,
penosamente iban en pos de mí
las nubes oscuras de la flota hanseática,
y las arrastraba al Oriente,
y nos esperaba Novgorod –reino del oro hediondo
de las pieles que, del Polo,
arribando de sus emporios y sus isbas,
arqueros de rasgos de mongoles nos llevaban
exigiendo vodka a cambio.*

*Las planicies brillaban como el armiño en el sol muriente,
piqueteadas de cuervos en la nieve fresca... Yo contemplé las nieves y miré como
en sueños
filas de monjes caminando
rumbo a un Dios de paciencia.
Leí su historia en un enorme libro con aroma a cera.
Yo era el monje que salmodiaba sobre el libro
que con sus amarilladas alas deshojadas
sobrevuela la extensión de los siglos y los reinados
para probar a todos que una y otra vez desaparece y vuelve
cuánto con nosotros existe... ¡Pero sin fin la vida permanece inmutable!
Mi pluma rasgaba y mi fiebre ascendía en mi ingenua persecución
de la gloria; y sobre la dorada tapa del libro era a mí a quién veía,
sacerdote en la penumbra de una iglesia ortodoxa.
Y las palabras que dejaba caer eran las piezas de oro
que debía pagar a los mercaderes
antes de poder arrojarlas al mundo.*

*Mis manos acariciaban la garganta flexible de las más dulces beldades,
y con las mismas manos torcía el cuello de mil mercaderes sudados y vanidosos
-y también yo era un poderoso mercader, rozando con delicadeza
las cosas pagadas con mis denarios... Pero en realidad ni siquiera pude acariciar
una carne perfumada y tierna y tibia
como la nieve... ni el hueco tan cálido también, tierno y sedoso
hacia el cual se alargaba mi vívido animal.*

*Hacia el Norte donde el cielo embrocado como una cubeta
inunda todo de leche, sin duda
sin agotar jamás la Vía Láctea, y donde boga la luna, mota de mantequilla
fresca-
¿estuve yo de verdad en ese Norte? Ah las blancas noches de San Petersburgo
como un halo de campos blancos en mi memoria.*

*A medianoche levantaban los puentes -puentes de piedra conduciendo a los
cielos
o fuera del infierno...*

*Pero quien entraba o quién salía no era bastante ducho como para distinguirlo
y mi memoria desde entonces es como la noche blanca
pues me han robado mi Elena
y Troya es ya cenizas.*

*En esa época yo era un joven de diecisiete años
y Novgorod me recibía con sus rebaños de casitas de madera
gracias a las cuales mis enemigos pudieron forzar la ciudadela
de mi amor inaccesible
y no dejar tras ellos más que cenizas, cenizas, cenizas.*

*¿En qué cerebro germinó la idea estúpida de que es eterna la belleza?
¿Es posible apoderarse de la eternidad? De noche,
desde el vuelo de campanas sobre la ciudad
como diablos ahorcados del árbol celestial,
yo veía los incendios futuros, y tras ellos caminaban los arminios
del rojo imperio ruso, ceniza fría, blanca como la escarcha
con sus tizones negros... Y me vi a mí mismo reducido a cenizas
tras el incendio de los sentimientos y la esperanza. Eternal incendio
atizado por la puerta alada del banco de Rostov
donde trabajaba en un salón glacial, avergonzado siempre
de arrojar una pieza de cobre a la escudilla del mendigo y parecer un millonario
alojado en el Hotel Inglaterra de San Petersburgo,
donde la orquesta zíngara con sus balalaikas
vacía los cerebros a escobazos, y de repente surge Rogojine
arrojando legajos de billetes en los brazos de su bienamada.*

*Mañana, cuando mi Juana y yo tomemos el expreso Transiberiano
y que pasado el Ural se hayan agotado nuestras reservas,
Rogovine, mi benefactor, nos sorprenderá ocupándose él mismo del tren,
arrojando ladrillitos de rublos en el hocico rojo de la locomotora
para arrastrarnos siempre más lejos, más lejos y hacernos huir
de lo que a todos nos aguarda -a los ricos y a los pobres-
al cabo de la ruta terrestre...*

*Ah esas pieles rusas -tantas pasaron entre mis manos de suizo
que todo suizo podría envidiarme... Pero el poeta también
es un suizo ante las pesadas puertas entre el paraíso
y el infierno -para que el bien no pueda trocarse en mal y... el mal
permanezca detenido por siempre. Todo en torno -tinieblas,
como en el alma de un mujik. Afuera
el cielo húmedo y claro brilla con todos sus clavos
como si alguien se evadiera de suciedades de la vida
y quedara tan sólo visible el furtivo destello de su suela en la noche.*

*Yo caminaba en la calzada de madera, bordeando las bodegas,
las barracas y las tabernas
como sobre la Vía Apia pavimentada de sarcófagos.
Esa noche sin luna por poco me caigo, sin duda en tu tumba abierta.
Sí, era tu tumba con las fauces abiertas, oh Señor, pues tan dolientes chispas
no habrían podido saltar de mis ojos de hombre en la oscuridad.*

*Como yo tú trabajabas en el negocio del célebre judío Leuba,
tus estigmas sangraban, como rubíes, bajo la mirada de los visitantes,
y numerosos eran aquellos cuyas orejas y dedos tú cargabas
de piedras preciosas, oh Jesús,
y adornabas las gargantas desnudas de tantas Magdalenas de la noche
tú que echaste a los mercaderes del templo
con un seco golpe de látigo.*

*No, no quiero toda mi vida comprar y vender,
quiero vivir aventurero y vagabundo a costillas de los mercaderes
y que la realidad me parezca un sueño y vivir en un mundo de visiones.*

*Ese año dispararon en los bosquecillos a lo largo de los caminos
como sobre los huelguistas de Grapone.*

*Mañana, cuando huyamos en el expreso Transiberiano
la pequeña Juana y yo
hacia Port-Arthur, hacia Kharbine,
hacia las olas de plomo del Amor
donde, como maderos, cadáveres amarillos vuelven siempre a la superficie,*

*hallaremos, al fin, la ruta que conduce a nosotros y al amor,
sin saber que este amor desborda de sentimientos muertos.
Porque no hay tierra más desconocida ni sitio más atrayente
que el alma humana... tengo miedo de estallar en sollozos.*

*Sobre mí cuelga la lámpara del vagón, rezumante de caca
de moscas obsesivas,
como el enorme moco de un viajero lamentable.*

*Miro durante horas por el cristal nocturno y empañado
de un quemante sudor.*

*Un ciprés solitario, cubierto de polvo acre,
contempla las ventanas cerradas de la casa de mi padre
como el monje que me sigue desde hace tantas leguas a lo largo del camino,
eternamente a mi lado, para leerme eternamente un fragmento de la leyenda
de la Nueva Ciudad resplandeciente,
leyenda que quizás les cuente un día.*

*En el frío cielo del Norte rueda el sol, apacible,
sol gigante de los esclavos: rueda de rayos de madera
que será por siempre la quinta rueda
del carro de los pueblos.*

Mi sueño en lentitud como una somnolienta cadencia:

*las largas bandas de las planicies infinitas sobre la Rusia vencida,
y de repente un potro se acerca, de más en más se acerca -sangre nueva
a través de la gaza de las nieves. ♦*

Blaise Cendrars: el renacimiento de una leyenda

En el marco de la celebración del 111º aniversario de su natalicio, en 1999, se publicó una verdadera joya para bibliófilos, y un antecedente imprescindible para los admiradores en todo el mundo del poeta Blaise Cendrars. Se trata de *La leyenda de Novgorod*, poema del que se realizó una limitadísima edición en Rusia en el año 1907, escrito por el joven Frédéric Sausser, nombre original del autor de títulos de poesía como *La prosa del Transiberiano*, y de la novela *La mano cortada*, entre otros. Hasta entonces *La leyenda de Novgorod* era una referencia más bien incierta.

La publicación estuvo a cargo de la editorial francesa Fata Morgana con el apoyo del Centro de Estudios Blaise Cendrars de Berna. Este libro, de unas pocas páginas, reunió a un equipo de investigadores eslavistas y traductores, que contaron con el apoyo de la heredera del poeta, Miriam Cendrars. Este serio esfuerzo para completar el corpus “cendrarsiano”, fue posible por circunstancias que se corresponden con el espíritu insólito de sus poemas y narraciones.

Los registros en bibliotecas solían consignar la existencia de *La leyenda*, acompañándola de las aclaraciones “Fuera de comercio”, u “Obra agotada”. Aunque las referencias variaban en relación con su número de páginas y fecha de publicación, siempre hubo dos datos precisos: las iniciales del traductor –R.R. cuya identidad sigue sin conocerse–, la cantidad de ejemplares –apenas catorce– y, desde luego, la autoría. Cendrars mismo nunca tuvo en sus manos un ejemplar de la publicación, ni conservó copia de su manuscrito. En semejante limbo, *La leyenda* despertaba la sospecha de ser solamente eso, una leyenda.

El búlgaro Kiril Kadiiski, poeta, escritor, editor, bibliófilo y traductor de poemas de los idiomas ruso y francés, es el responsable del hallazgo. En 1995, hurgando entre papeles en una venta de libros usados en la ciudad de Sofía, detuvo su mirada asombrada en un deteriorado cuaderno impreso en los caracteres de la antigua caligrafía cirílica, firmado por Frédéric

Sauser, y traducido del francés por un tal R.R. Sobre la portada de fondo negro estaba el título: *La leyenda de Novgorod*, los nombres del autor y el editor calados en blanco; al pie: Moscú-San Petersburgo.

El libro está asociado con el trágico origen del nombre que el poeta se compuso para la posteridad: Cendrars: cendres; en francés: cenizas. De acuerdo con Miriam Cendrars, Frédéric (Blaise) residió en Rusia entre los años 1904 y 1907. El joven había abandonado intempestivamente la casa de sus padres en septiembre de 1904, largándose a Rusia. Luego de un breve empleo en Moscú, el joven suizo partió hacia San Petersburgo en enero del siguiente año como secretario bilingüe –hablaba francés y alemán– de un importante joyero suizo.

El movimiento revolucionario de 1905, las manifestaciones, la guerra contra Japón, el tráfico de toda clase de especies, desde joyas hasta armas, a través del recién construido ferrocarril Transiberiano, eventos y sucesos que fueron el habitat del joven Sauser, fueron sido maravillosamente evocados en su *Prosa del Transiberiano*, extenso poema que, ahora lo sabemos, tiene su semilla en *La leyenda de Novgorod*.

La inspiración del joven Sauser fue Helena Kleinman. Sauser la conoció en San Petersburgo, surgiendo entre ellos una intensa relación amorosa. A raíz de su apresurado regreso en 1907 a Suiza (su madre estaba gravemente enferma), Sauser dejó en Rusia a Helena. Los jóvenes amantes prolongaron cuanto pudieron aquel idilio que terminó de manera trágica: en un incendio aparentemente provocado por su propia imprudencia, Helena se quemó viva. Frédéric Sauser mudó de nombre y adoptó para la posteridad el de sus cenizas, Blaise Cendrars.

La publicación en francés fue posible mediante un proceso de “restitución” del ruso. Una tarea insólita que, contra lo que se pueda decir, ha hecho posible el conocimiento de la primera obra de uno de los vagabundos más célebres de la literatura occidental. La versión que se ofrece aquí, probablemente la primera en lengua española, es del poeta salvadoreño Ricardo Lindo.

Miguel Huezo Mixco

Carlos Monsiváis

“El poder de articulación de una sociedad se forma leyendo”

Por: Miguel Huezo Mixco y Geovani Galeas

El escritor mexicano Carlos Monsiváis visitó el país entre el 28 y el 30 enero de este año, por invitación de CONCULTURA, para dictar una conferencia sobre el tema de “Identidades y tolerancia”. Durante esta visita mantuvo una conversación con los escritores salvadoreños Miguel Huezo Mixco y Geovani Galeas, la que sería transmitida en el programa “Universo crítico” de Televisión Educativa. Lo que presentamos a continuación es una versión editada de dicho intercambio.

Miguel Huezo Mixco: Carlos, hemos tenido ocasión de caminar juntos esta mañana en el centro histórico de San Salvador. Me gustaría conocer sus impresiones sobre este brevísimo recorrido.

Carlos Monsiváis: Me sentía aprisionado, esa es la única impresión. Me sentía aprisionado en México. Me dije: “yo viajé a El Salvador, y de

pronto estoy en México. ¿Qué pasó? ¿En donde me disloqué en el tiempo y el espacio?”. Es demasiado el parecido para que podamos llamarle “parecido”. Hay una continuidad de experiencias en el sentido fisionómico, en el sentido comercial, en el sentido de compromisos, o falta de compromisos, con la apariencia que me parecen absolutamente mexicanos. Igual podría yo decir que una parte del centro de la ciudad de México es absolutamente salvadoreña. Esta distinción no habla sino de que la experiencia de la modernidad es tan discontinua y a tropezones, que deja distintos sectores en la misma condición. Porque también la parte bonita —o no sé cómo le digan en San Salvador— era la misma parte bonita de la ciudad de México. Quizás faltaban los centenares de guardaespaldas cuidando a un superpotentado, pero fuera de esa experiencia de los cinturones humanos del poder, todo me parecía conocido.



Carlos Monsiváis en San Salvador, enero de 2002.

M. H. M.: ¿Podríamos decir que usted ha tenido una experiencia de identidad de México en San Salvador? ¿Podemos hablar de ese tipo de identidad?

Bueno, de identidad en el sentido más radical: el pueblo salvadoreño y el pueblo mexicano, en última instancia, son el mismo. Yo supongo que esto pasa en toda América Latina, como en algún momento en El Cairo me sentí en el centro de la ciudad de México. No sólo es que la pobreza prodiga experiencias similares, que todos los pobres son iguales, que todos los ricos son iguales, que todos los chinos son iguales y que todos los iguales son iguales. También hay un acercamiento al hecho constitutivo de la pobreza, que sí es idéntico en el caso de El Salvador, de Guatemala, de México, de Perú,

para citar países extraordinariamente afines. Es una aproximación pícaro, generosa, malencarada, —verbalmente, si vale el término— en momentos violenta, siempre atendida a que no se les ve. ¿Entonces para qué cuidar la apariencia? Pero eso, al mismo tiempo, vuelve entrañables a esas colectividades y obliga a uno a cuidarse de sí mismo. Lo primero es distanciarse de ellas, no son como yo; aunque lo cierto es que son como uno y uno es como ellos. Cuando uno se siente como en México, se sabe también inscrito en parte de esa colectividad. La experiencia cultural puede ser distinta, pero lo que no es distinto es la matriz. En ese sentido me gusta mucho El Salvador, porque sé que hay lugares en donde la unidad latinoamericana es lo más profundo que se puede concebir.

M. H. M.: Es frecuente en la clase media y en la clase alta de El Salvador hablar del centro de San Salvador como de un lugar adonde “nadie va”...

“No va nadie que sea alguien...”

M. H. M.: Hay una actitud segregacionista hacia el centro de San Salvador y, en parte por eso, quisimos traerlo a usted a caminar por allí para hablar sobre el tema de las identidades. Esa tendencia a “desplazar” el centro histórico y crear otros nuevos “centros” en las zonas, dijéramos, bonitas, de San Salvador, ¿ocurre en la ciudad de México?

En toda América Latina, el centro está conformado por aquellos que no se pudieron ir... El problema para los que se pudieron ir es que aquellos que no se pudieron ir no pueden desaparecer de su paisaje. En el caso de México, la burguesía quiere ahora regenerar el centro con una inversión muy cuantiosa; hay un término que usan los norteamericanos, “*to gentrify*”, que significa darle de nuevo la apariencia de prosperidad al centro. Llevar ahí escritores, artistas, para que le impriman un carácter de supuesta bohemia burguesa; reconstruir la plaza, etc., etc... Esto quiere decir que se dan cuenta de que no es posible prescindir del centro. Por más abandonado, por más jubilado que se le vea en la historia de un país, el centro vuelve. El centro es el país con memoria histórica, es el lugar donde finalmente se congregan aquellos para los cuales la historia y el país tienen sentido. Estamos cerca del lugar donde se dio aquella balacera, en la Catedral, en 1979. Es la memoria reciente y se dio en el centro porque si se hubiera dado en una de las colonias exclusivas no habría significado lo mismo. En toda América Latina, lo mismo aquí que en la Plaza de Mayo, en la Plaza de la Revolución,

en el Zócalo, el centro sigue congregando las tradiciones, la memoria histórica, la experiencia popular y el repertorio fisionómico que constituye una nación.

Geovani Galeas: Carlos, en El Salvador, México tiene una presencia importante a través de casi todo nuestro proceso como nación independiente, desde unos días después de la independencia. De hecho, existe el famoso “intento de anexión a México”. En momentos más recientes, debemos considerar el influjo del cine mexicano en la cultura popular salvadoreña. Pedro Infante es uno de nuestros referentes de cultura popular; también María Félix; en fin, todo el Cine de Oro mexicano. Y es raro el intelectual salvadoreño, el escritor salvadoreño, que no tuvo algunos años de formación en México. De hecho, no recuerdo muchos intelectuales salvadoreños que no hayan pasado por allá. Roque Dalton, Pedro Geoffroy Rivas... ¿Cómo han percibido ustedes El Salvador? Particularmente usted, que siempre sigue los procesos culturales, ¿cuál es su percepción de El Salvador?

Bueno, tengo que confesar que mis referentes centroamericanos son Guatemala, por la cercanía, es un país que sí he visitado; y Nicaragua, por la poesía. Ernesto Cardenal, Carlos Martínez Rivas, José Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra y Joaquín Pasos, todos ellos me han importado mucho poéticamente. El Salvador era una referencia nebulosa y se me fue aclarando durante la guerra. Ahí sé me volvió una experiencia opresiva por lo que leía en los periódicos, por lo que contaban mis amigos. Era un espacio muy pequeño, uno veía que se iba agrandando como consecuencia de la tragedia y no entendía todo el Proceso de Paz.

Me pareció extraordinario que se consiguiese, creo que, en ese sentido, sí fue una hazaña. La voluntad del pueblo salvadoreño se impuso, no al margen, sino por encima de la voluntad de los dirigentes de las partes en contienda. A partir de entonces, he tratado de ver, pero sólo en periódicos y revistas, de qué manera se construye la paz, qué significa la construcción de la paz, y todo este problema que encontramos en Colombia, y que está muy presente en Argentina ahora: el perdón y el olvido. Para mí, es una experiencia simultánea porque, aunque en el caso de México, la experiencia de las muertes sea muchísimo menor, la experiencia del saqueo es muchísimo mayor. Ahí también hay el problema de perdón y olvido. ¿Se puede perdonar a gente que dejó al país en la miseria, que ha talado los bosques, que ha envenenado los ríos, que ha destruido el porvenir de varias generaciones? Y si ese perdón se impone por las necesidades de reconstrucción nacional, ¿cuál es el olvido? ¿Tiene sentido? A El Salvador no me acerco para enterarme, sino para aprender.

G. G.: De hecho, hay un problema que usted ha estado discutiendo recientemente: ¿Qué hacer con el pasado después de un cambio político tan importante, como el que recientemente tuvo México tras la caída del PRI y a la llegada del PAN al poder? Escuché en un debate de intelectuales mexicanos, no recuerdo si estaba usted ahí, en el programa de Héctor Aguilar Camín...

No, no estaba...

G. G.: Hubo una discusión al respecto, donde alguien propuso que el ahora canciller Castañeda recordaba la frase de Felipe González, del primer Felipe

González, que decía: "Compremos el futuro al precio del pasado".

Sí, pero en el caso de México no podemos comprar el futuro, porque el dinero se lo llevó el pasado. ¿Qué se hace con eso? Nos dejaron en la ruina, nada más hay que ver el estado de los ecosistemas, nada más hay que ver el caso de los petróleos mexicanos. En este momento hay una denuncia del gobierno de Fox de un desvío de mil cien millones de pesos con rumbo a la campaña presidencial de Labastida del PRI. Y este es un caso mínimo con relación a todo lo que aflora. ¿Se puede comprar el futuro sin que se repare ese absoluto desperfecto del pasado?

G. G.: Esa es una discusión en la que muchos países latinoamericanos todavía estamos involucrados. Pero en México, la comunidad intelectual está haciendo muchas propuestas al respecto. Esta era apenas una de ellas, la que sugería el canciller Castañeda. Pero ¿qué otras propuestas hay?

En primer lugar, la comunidad intelectual está absolutamente fracturada; en segundo lugar, se dividió a propósito del movimiento zapatista; y, en tercer lugar, no está haciendo propuestas. Las propuestas las están haciendo a tropezones los partidos políticos de un modo muy interesado. No hay propuestas, porque tiene que haber dos salidas: primero, la cárcel para los responsables de tanto saqueo; segundo, la devolución de los bienes que se llevaron. Esto no ha pasado. Vimos el caso monstruoso del fraude bancario de FOBAPROA [Fondo Bancario de Protección al Ahorro] y luego el Instituto de Protección al Ahorro Bancario, en donde, sin problemas, se habrán llevado cerca de ciento veinte millones de dólares, de los cuales dijeron que se iban a recuperar no sé cuanto.

Hasta ahora, no se ha recuperado ni el 6%. Entonces, ¿de qué se trata?

G. G.: Pero, ¿tan ineficaces son las democracias, aunque sean incipientes? ¿No tienen oportunidad las democracias en América Latina?

No, bajo el neoliberalismo son un manto protector, una absolución de antemano, de la aparición de los bienes del pueblo, por un milagro, en cuentas de bancos de unos cuantos. El neoliberalismo es un saqueo bendecido por la impotencia de las mayorías.

G. G.: Pensando en que se trata de realidades más o menos comunes a lo largo de América Latina, de democracias incipientes después de momentos de gran turbulencia política, ¿qué oportunidades le ve usted a la democracia entonces?

Muchísimas. En ese sentido, soy muy optimista porque hay una democratización del ánimo y la psicología colectiva. En este momento, puede que no se exprese en las urnas y no tenga consecuencias directas en la rectificación del rumbo económico. Pero, al ver la protesta que hay, al ver una serie de situaciones que antes eran simplemente impensables, al ver el crecimiento de la tolerancia y al constatar que la crítica se ha convertido en un derecho irrenunciable, siento que sí hay posibilidad para la democracia. Lo veo en las organizaciones no gubernamentales y en la sociedad civil. El aparato de gobierno cree que las encuestas son la nueva opinión pública, la opinión pública cree que su poder crítico es su arma de transformación. En ese sentido, lo que viene va a ser muy interesante.

M. H. M.: Desde la firma de los Acuerdos de paz, hubo un esfuerzo de apertura que citó a

sectores intelectuales. Fue como el surgimiento de ciertos puntales críticos de lo que ocurría en el país. A partir de entonces, se suele escuchar una crítica más o menos frecuente, comparativamente superior a la que existía hace veinte años, al menos en los medios de difusión —porque la crítica, silenciada o clandestinizada, siempre estuvo presente—. Como contraparte se dice que el sector intelectual que tiene acceso a los medios de comunicación se convierte en una prolongación, en un apéndice de las políticas editoriales de los grandes medios que contribuye a maquillar la posición del poder. ¿Qué piensa usted sobre eso?

Puede ser cierto. Si no hay capacidad de tener una representación electoral, simplemente el cúmulo de críticas no constituye el cambio de clima ni intelectual, ni político. Pero si hay la posibilidad que eso se dé, y de una forma sistemática, puede que repercuta en lo electoral. Si ese cambio de clima emocional psicológico y cultural funciona de una manera tal que obligue a la sociedad a cambios internos propios, creo que no es cierto que sea sólo maquillaje.

G. G.: ¿Cómo ve el papel de los intelectuales, en estos momentos en América Latina?

Tengo al respecto impresiones todavía confusas. Desde luego, ya no es un papel tan relevante. Ha disminuido su importancia considerablemente, porque su capacidad de influencia ha disminuido en la medida en que se lee muy poco y que los debates más persistentes suelen ser por nimiedades. Desde luego, no ha habido una jerarquización temática de la discusión intelectual en México. Creo yo que lo que es importante, lo más importante de los intelectuales es su aporte a visiones nuevas, a una crítica radical de lo que se ha vivido, a un proyecto de una nación globalizada, porque el proyecto de una nación ya no

tiene mucho sentido. Tiene que ser una nación globalizada, en lo que se refiere a esto, ha habido muy pocos aportes. Hay sí una reconstrucción de la historia muy considerable, hay ya un pensamiento científico que antes no había, etc. ... Pero creo que el intelectual como figura pública ha venido a menos. No hay en este momento nadie equivalente a Octavio Paz. Queda Carlos Fuentes, quizás como el último de un tipo de intervención de lo intelectual en la vida pública. Creo que debe ser un intelectual colectivo el que trabaje para toda una serie de tareas de ubicación, si se va a transitar a la democracia. Las figuras iluminadas van a hacer muy poco, y serán muy escasamente tomadas en cuenta. Creo que todo va a ser ese intelectual colectivo que en este momento no está siendo visible, entre otras cosas por el incremento de la potencia tecnológica, todo mundo está pendiente del Internet, que se lee muy poco los periódicos y no hay un centro real de debate, de discusión. Creo que mientras no pase la moda furibunda del Internet esto va a ser muy dificultoso.

G. G.: Pero tengo la impresión —disculpe que le insista— que no me parece infundada, de que ustedes, los intelectuales mexicanos, me refiero al grupo *Vuelta*, al grupo *Nexos*, al grupo que se mueve en torno a *La Jornada*, si tuvieron muchísima relevancia en la discusión o en la batalla por la democracia en México. Me parece que fueron muy decisivos los debates que ustedes le propusieron a la agenda nacional.

Siendo honesto, yo creo que le dimos forma verbal a un hartazgo, que ya venía y que era incontenible, y que hubiera encontrado alguna manera de expresarse sin necesidad de nosotros. Ahí creo que fue importante. Pero

fue más importante como un método expresivo que como método interpretativo. Ahora, en la confusión que reinan en las oscuridades en que nos sumergió el 11 de septiembre, yo siento que lo que más se leyó en México fueron los intelectuales europeos y norteamericanos, no a los mexicanos, ni sudamericanos...

G. G.: Recuerdo una polémica que fue ruidosa, pública y bastante gozada en América Latina. La protagonizó usted con Octavio Paz, allá por 1978. Para nosotros, fue como cartilla de discusión, donde debatían, entre otras cosas, el socialismo en América Latina, Cuba y los intelectuales. Octavio Paz, en ese momento, dijo que Carlos Monsiváis “no es un hombre de ideas, sino un hombre de ocurrencias”. A ello usted respondió que tampoco Octavio Paz era un hombre de ideas, sino de recetas. Era, por lo tanto, un debate entre un boticario y un ocurrente —terminaron diciendo—. Eso era lo anecdótico, pero la discusión llegó a tocar fondo y deslindó algunos temas importantísimos. Pero usted habló del vacío que dejó Octavio Paz. Eso me impresiona, porque fueron adversarios, ¿no? A más de veinte años de esa polémica, que luego creo que se reeditó en el encuentro *Vuelta* de 1994. ¿Cómo ve la ausencia de Octavio Paz?

Era una referencia obligada. Yo fui adversario de Paz, pero fui su amigo hasta el final. No tanto amigo de sus interpretaciones de la realidad mexicana, pero sí de su persona y fui también un admirador profundo de su prosa y su poesía. A esta distancia, creo que la polémica se hubiese repetido. Paz insistía en despreciar a la izquierda mexicana, porque la ubicaba sólo como izquierda política. Yo creo que hay también una izquierda social y cultural,

muy generosa y muy importante. Esta izquierda sigue siendo, de algún modo, la vanguardia del país. Paz no la tomaba en cuenta y se obstinaba en ver al Partido Comunista y sus derivaciones como la única izquierda posible. En cuanto a su juicio sobre Fidel Castro, yo creo que hoy estaríamos de acuerdo, lo estábamos entonces. En Cuba hay una dictadura y que, a los 43 años de mando de la misma persona y a los 43 años de ufanarse de que la democracia se construye con partido único, no queda sino llamarla dictadura.

G. G.: Pero en 1978 no tenía esa posición...

No, en 1978 hice una defensa de la salud y la educación, no hice una defensa de la cultura del poder en una sola persona. Hice una defensa de lo que se había logrado en salud y educación.

M. H. M.: Yo iba a comentar justamente algo de lo que tú, Geovani, llamas “la rivalidad entre Monsiváis y Paz”. Leyendo el ensayo publicado por Monsiváis sobre Paz, aunque hay una crítica muy fuerte, hay también un profundo reconocimiento y una enorme cordialidad, una cordialidad que a veces se maneja con gestos irónicos, como ese juicio de que *El laberinto de la soledad* aunque pueda seguir siendo considerado un monumento verbal, un monumento literario, ya no es un monumento que tenga que ver con verdades en el sentido histórico...

Yo sigo pensando que Paz no entendió la monstruosidad que es la derecha, estaba tan obsesionado con la izquierda, que no sé si no entendió o no tomó en cuenta el error que es la derecha, que sigue siendo y que cada vez más insiste en ser. Esa fue la discrepancia. Por lo demás, leer a Paz y no admirarse y no maravillarse, es absurdo. Vuelvo a leer *Piedra de Sol*,

y ahí hay grandeza literaria. La nota más simple la resolvía poéticamente de un modo magnífico. Con el escritor, me quedo; con el intérprete de la realidad que minimiza la monstruosidad de la derecha, no.

G. G.: ¿Pero se refiere usted, a la derecha que se define por el neoliberalismo, o se refiere a la derecha...?

Se define por el neoliberalismo y se define por el intento de volver clericalmente al siglo XIX; por su oposición al uso del condón; por su rechazo de la libertad de las mujeres; por su odio a la libertad de cultos; y por su homofobia. La derecha se define, no sólo por el neoliberalismo. Es una alianza de un tradicionalismo muy espeso con el neoliberalismo: a esa derecha me refiero.

M. H. M.: ¿Esa derecha, no está de alguna forma retratada en ese Estado del que habla Paz en *El ogro filantrópico*?

No, cuando Paz hablaba del Estado en *El ogro filantrópico*, esa derecha no tenía poder político, el que tiene ahora, que tiene en toda América Latina.

G. G.: En la revista *Proceso* usted decía que lo único irrenunciable para usted es leer. La lectura y el cine.

Les tengo un enorme aprecio a mis juicios y opiniones, y creo que para mí son importantes y fundamentales. Pero si tengo que leer un buen libro, puedo poner mis opiniones y mis juicios en el buró y dedicarme a leer el libro, de eso no tengo duda.

G. G.: Y el cine, ¿está en la misma jerarquía?

Sí. No el cine reciente, salvo excepciones. Pero ver un clásico es, al mismo tiempo, una

experiencia literaria y visual de primer orden. Gracias al DVD, estoy gozando como nunca los clásicos y estoy contento de no ver la programación corriente en los cines, que es francamente deplorable.

G. G.: Hay un prejuicio en América Latina, por lo menos en los cinéfilos de América Latina, que es que los clásicos son los europeos, pero no tienen mucho aprecio por...

Eso no ya es posible sostenerlo. Creo que Guillermo Cabrera Infante, entre otros, demolió ese prejuicio. El cine de Hollywood de los treinta, cuarenta y cincuenta es maravilloso en sus expresiones melodramáticas. Ahora, negar lo que fue el cine soviético, negar lo que fue el cine francés mudo o el primer tiempo del cine silente, es abstenerse a una formación completa. Yo creo que ahora el cine está resultando para los jóvenes interesados en una formación intelectual tan indispensable como la literatura. El cine clásico es tan indispensable como la literatura clásica. Y no es que yo equipare *El ciudadano Kane* con *Don Quijote*, pero el que no conozca bien a *Don Quijote* y a *El ciudadano Kane* no puede ser culto, así de tajante.

G. G.: Entremos al mundo del libro...

M.H.M.: Me llamaba la atención un comentario que hacía usted ayer tras después de visitar dos librerías. Decía que los salvadoreños, en general, estamos en una situación bastante deplorable en materia de oferta literaria y de oferta editorial. Algo que podemos compartir, sin ninguna duda. Ahora bien, ¿es posible pensar en ese tipo de ofertas en sociedades tan paupérrimas como la nuestra, con sociedades tan analfabe-

tizadas, no sólo de analfabetas? ¿Cómo se resuelve esa contradicción?

No tengo ninguna respuesta taumatúrgica. De lo que estoy convencido es que no es posible que en las librerías no haya especialización en poesía centroamericana. Se está perdiendo ahí muchísimo. No pude encontrar un libro de Pablo Antonio Cuadra, no pude encontrar un libro de Carlos Martínez Rivas, eso para mí fue un tanto doloroso. Tampoco hay suficiente despliegue de libros salvadoreños. Y una de las razones de insistir en el uso editorial salvadoreño, es porque ningún país puede prescindir de ese continuo espejo de aclaraciones y rectificaciones que es su literatura y su historia. Fui a buenas librerías, una de ellas magníficamente desplegada como sitio, pero lo que nos viene en ellas es lo de siempre, la aplastante industria editorial española y, con ello, el esoterismo, las biografías *light*, etc., etc... Eso no está mal, pero es insuficiente. Mientras no haya una industria editorial salvadoreña presente —y de manera conspicua— en las librerías, no habrá esa referencia continua a la literatura salvadoreña. Los lectores que compren libros de la industria editorial española, que es una industria de primer orden, una de las primeras del mundo, no pueden, sin embargo, identificar su proceso personal, tan profundamente como lo harían si acudieran a la literatura salvadoreña. Este no es un criterio de valor: puede que los libros salvadoreños sean malos. Es un criterio de conocimiento: sin esa referencia constante no hay un desarrollo social y me parece esa una limitación de las librerías.

G. G.: Para usted, después de todo, leer es irrenunciable...

Sí, pero lo irrenunciable para mí da igual, pero lo que no es renunciado para una sociedad es su

poder de articulación. Y no hay manera en que me demuestren que el poder de articulación de una sociedad no se forma en los libros. No se forma en las películas, no se forma en los discursos, no se forma en el Internet. Hasta ahora el poder de articulación de una sociedad, que es su capacidad de comprensión de lo que vive y su capacidad de autodefinición, se forma leyendo, sin la lectura toda sociedad se queda a medias o se va volviendo fanática de su sombra, no de su realidad.

G. G.: A propósito de la oferta de lo que encontró en las librerías salvadoreñas y la necesidad de libros, el panorama para nosotros no es tan alentador, por lo menos, el panorama actual...

No, para nosotros tampoco. En México, hay muchas más librerías, pero el volumen de población es también muchísimo mayor, y pensar en un país de 110 millones de habitantes donde se lee tan poco, es pensar en un país inarticulado respecto a sus propios fines, inarticulado respecto a la manera en que concibe a la justicia social y a sí mismo.

M. H. M.: Si hablamos un poco de proporciones, diríamos que en un universo lector como el nuestro, las ediciones de poesía están alcanzando un máximo de 800 ejemplares. Ganamos por 200.

M. H. M.: El año pasado publicamos escasamente tres libros de poesía en la Dirección de Publicaciones e Impresos de CONCULTURA. Eso obedece a una política. Durante los años anteriores la difusión y publicación de poesía fue bastante indiscriminada y ayudó muy poco a valorizarla. Se publicaba casi cualquier cosa. En la Dirección de

Publicaciones estamos haciendo el esfuerzo por publicar más narrativa, narrativa urbana, ensayo, interpretación histórica y hemos bajado el volumen a la publicación de libros de poesía. No quiero decir que no vamos a publicar más, pero sí que estamos publicando muy poco por razones deliberadas. Nos interesa llegar a cubrir los grandes vacíos de los últimos veinticinco años, cuando no se publicó, con contadas excepciones, prácticamente nada de la obra que valía la pena, porque hubo oportunistas que llegaron a hacerse cargo de la editorial y publicaron su propia obra o la de su grupo, y dejaron por fuera gente que era importante que se conociera...

G. G.: ¿Algún libro salvadoreño que circule en México? Usted pudo leer a Salarrué, no sé si a Dalton...

A Salarrué lo leí, lo estudié antes; a Dalton, también. Dalton ha circulado muy profusamente. Dalton fue lectura, y supongo que en alguna medida sigue siendo, de estudiantes de nivel medio. *Las historias prohibidas del pulgarcito* se leyó; incluso Paul Leduc hizo una película sobre el libro. La poesía de Dalton se leyó bastante.

G. G.: Hubo un tiraje enorme de la Editorial Siglo XXI, ¿no?

Sí, Dalton sigue siendo una referencia salvadoreña en México. Ahora bien, el problema de la poesía yo creo que está en todos los países. En México se está leyendo muy poco. Se perdieron los referentes: un oído entrenado y una capacidad cultural muy especializada. Leer poesía requiere un entrenamiento que ya no se tiene. Por eso se publican libros tan malos. Los escritores, por lo general, tampoco tienen ese

entrenamiento. Hay la capacidad de producir libros de poesía: pero ¿quién discrimina? No hay crítica especializada, también eso falló...

G. G.: ¡También el lenguaje de la crítica especializada se ha vuelto tan oscuro!

Es el lenguaje de los académicos, que no leen ni a ellos mismos. El de los periódicos es un lenguaje simplón, al referirse al de la poesía. La academia latinoamericana tiene en estos momentos un compromiso muy serio, que es el de la *claridad expresiva*. Ya que son fundamentales en la formación del canon, tienen que ser también más diáfanos, lo que no he visto. No es posible que la muerte de Pablo Antonio Cuadra, poeta con una trayectoria política tan difícil pero gran poeta, haya pasado inadvertida en América Latina, no es posible...

G. G.:Y la de Carlos Martínez Rivas...

No es posible que no haya ediciones de Carlos Martínez Rivas. No es posible que de un escritor tan importante como Enrique Gómez Carrillo, el guatemalteco, no haya una sola edición reciente de sus obras. En México sólo un poeta, después de Paz, vende por sistema. Ahora hay un poeta que es Jaime Sabines, fuera de él, todo es problemático.

M. H. M.: El tema de la poesía, sin duda, es complicado. Pero sobre el caso de la narrativa, quizá sea un poco más fácil hablar. El fenómeno del mercado editorial internacional ha creado un tipo de literatura para el mercado que suele ser, a pesar tener muchas tiradas y muchos éxitos comerciales, literariamente bastante pobre.

Sí, pero el problema es que cambió la orientación de los escritores. No es tanto que el neoliberalismo haya deformado la literatura,

sino que ahora hay generaciones de diversa complacencia al neoliberalismo, novelas de un erotismo mezclado con sangre o experiencias personales magnificadas de un modo seriado, que permite la venta. Ahora, la obsesión de los escritores ya no es la obra maestra, es la colocación en los mercados. Y al introducirse el mercado donde debía estar la obsesión de la obra maestra, se distorsiona todo. Escribir una obra maestra, en este momento, es el último deber de un escritor, de acuerdo a la consideración del neoliberalismo.

M. H. M.: Obviamente el escritor no escribe su obra para estar engavetada. El acceso a una obra maestra no necesariamente es una calificación que va a recibir de inmediato un autor, quizás es más un punto de llegada que un punto de partida.

Sí, pero si no lo tiene en mente, ya no tiene en mente nada, ese es el sentido...

M. H. M.: Desde luego, a eso me quería referir. Pero al mercado a veces también se le atribuyen cualidades un poco demoníacas. Ahora vivimos en una sociedad de mercado. El escritor necesita vincularse con un público lector y de alguna manera es lo que le da sentido a su trabajo como escritor; contar con un grupo de lectores: uno, dos lectores —se ha dicho muchas veces— pueden ser todo el ideal para un escritor. Pero cuando tienes la oportunidad de tener miles de lectores, ¿qué es lo que un escritor debe cuidar en esa relación?

Bueno, es obvio que el escritor que quiere tener éxito le atribuye propiedades demoníacas al mercado, es el pacto del que habla Paz: "Dame el éxito y yo te entrego mi inmortalidad literaria", es la Gretchen de la inestabilidad

literaria de Fausto. Creo yo que lo que está pasando es que se está perdiendo el afán de la perfección, que desde luego puede ser un afán definible como inasible, pero ¿qué era lo que mantenía el rigor literario? Es cierto que dos lectores no permiten que el libro se imprima, pero tener presente a un millón de lectores tampoco permite que el libro se escriba. Eso hace que el libro se dé tal y como las leyes del mercado lo dictaminen. Y la impresión que tengo en muchos es que los libros están siendo escritos por el mercado. No es que sea un pacto con el mercado, sino que son libros escritos por el mercado que alguien firma. En ese sentido, creo yo, que la distorsión del neoliberalismo es brutal, porque quienes intentan mantener un ideal de perfección, sobre todo los poetas, encuentran que no tienen lectores, y quienes dejan que el mercado escriba sus obras, encuentran con que sólo unos pocos de ellos serán elegidos para tener lectores y que esos lectores serán, además, desplazados por la siguiente promoción de escritores que dan su firma para que el mercado les escriba.

M. H. M.: ¿Pudiéramos decir, de manera un poco pesimista, que estamos a las puertas del fin de la literatura?

No, porque de pronto hay fenómenos como *Cien años de soledad*, que es una novela perfecta y tiene un éxito inmenso en el mercado.

G. G.: Pero por allí empieza el problema de la distorsión de las grandes editoriales...

Sí, pero ojalá ese fuera el nivel, que al menos se mantuviera como idea; pero ¡qué propulsión del realismo mágico espantoso a cambio de *Cien años de soledad*!

G. G.: Para concluir, ¿hay algo que quieras decirnos a los salvadoreños?

Bueno, lo que uno siempre necesita recapitular después de una discusión televisiva, es preguntarse qué dijo. Lo gana a uno la emoción del momento y la emoción del momento incluye la idea pertinaz de que a uno no lo está viendo nadie. Porque esa es la idea que uno adquiere al concluir conferencias y mesas redondas. Pasar de ese público amistoso y perfectamente localizado —que, además, está sujeto a control notarial— al público de la televisión, que es por esencia inapresable y de reacciones tan súbitas como cambiar de canal. Lo único que me queda decirle a ese público es que, haya dicho lo que haya dicho, me perdone. ♦

Asesina en serie

Blanca Castellón

Aún no entiendo cómo fui capaz de cometer tal vileza. Nunca me había atrevido a destripar ni el diminuto retoño de una cucaracha. La idea del crimen se me ocurrió un sábado. La foto de Gioconda junto a su cachorro cocker spaniel ilustrando el poema más hermoso que jamás hubiera leído, apareció en una importante revista literaria. Hablaba sobre el arte de desnudar el alma para compartir su misterio con todos los hombres y mujeres de la tierra. Invitaba a experimentar ese acto y a convertir el planeta en un inmenso campo de almas nudistas para compartir el secreto de la paz y realizar de una vez por todas la más noble utopía: la comunión de las almas.

Mis propias limitaciones me impiden transcribir con exactitud la belleza del texto. El mimo emocional que provocaba en el lector. Era como si un gran vuelo de mariposas blancas nos acariciara la médula del ser.

Comprendí de una vez por todas que nunca llegaría a escribir algo semejante. Desde hacía un tiempo venía molestándome su capacidad de fotografiar con palabras lo que está bajo la piel. Su capacidad de rescatar con versos; las eternas costillas de Eva. “Me di cuenta como si me hubiera partido un rayo, de que estaba y estaría para siempre sola en mi propio cuerpo... Sentiría, escucharía mis pensamientos más recónditos”. Así empezó todo. Escuché mis pensamientos enfermizos y los obedecí con la misma intensidad con que solía obedecer todas las leyes de los hombres.

Quedé como hipnotizada contemplando la fotografía. No la veía a ella. Veía la sonrisa de su perro confirmando su fidelidad y la estrecha relación con su dueña y señora. Yo siempre había querido tener un perro, pero los metros cuadrados de construcción de mi habitación alquilada me lo impedían. Yo siempre quise escribir un libro que diera la vuelta al mundo que yo no había podido conocer.

Es cierto que yo había publicado algunas páginas en prosa y verso, sin pena ni gloria. Es cierto que hasta ese sábado fatal siempre había tenido la esperanza de alcanzar algún día la dimensión literaria del paradigma que yo misma me había impuesto, pero no tenía disciplina y –para qué negarlo ahora– los dioses no me habían elegido para el oficio de expresar lo inexpressable, ni de atrapar lo imposible.

En esas divagaciones estaba cuando, movida por los ojos del perro fotografiado y una extraña fuerza, me levanté de un brinco de la cama revuelta. Busque una revista donde yo había publicado algún poema, un *plaque* con narraciones breves que por obra y gracia de un amigo; más interesado en mi cuerpo físico que en el cuerpo de mis textos, había arriesgado su prestigio y su dinero publicándome y hasta comentando mi “obra”. Su ganancia fue perderme de vista apenas concluyó su bondadosa misión.

Tomé un sobre de papel kraft. Introduje los textos por si acaso era mi día de suerte y me recibía ese mismo día –uno nunca sabe– y escribí con excelente caligrafía: *Poeta Gioconda Belli*, luego me dirigí al cibercafé que quedaba a unas cuerdas de mi habitación y como la dirección electrónica aparecía al final de la publicación de la revista literaria, le escribí :

Gioconda, he saboreado con deleite supremo tu último poema, quisiera pedirte una fracción de tiempo para enseñarte algunos trabajos míos. A ver qué día podés recibirme, no cuento con una computadora personal. Si pudieras contestarme a vuelta de red, te lo agradecería, yo estaré aquí varias horas, espero tu respuesta.

Mi mensaje llegó en el momento más favorable a los planes secretos del destino y en media hora recibí la respuesta:

¿Podría ser hoy mismo? Salgo para dictar una conferencia en Madrid mañana y además estoy de buen humor, me han anunciado un premio que tendré que recoger luego de mi viaje a España.

Ni corta ni perezosa , me informé dónde podría comprar esas pastillas famosas para curar frijoles, que han llegado a llamar *pastillas del amor*, ¡vaya ironía! Pasé por el supermercado y compré cuatro onzas de posta de pierna. Envolví tres pastillas de esas en medio de la carne y tomé la ruta que me llevaría a casa de Gioconda. Toqué el timbre. Para mi sorpresa, ella misma salió a recibirme, junto con su perro, que, por cierto, me pareció amistoso. No hay tales que los perros presienten, que sus instintos animales detectan al enemigo, *Dante* (supe al fin su nombre

cuando ella lo quiso apartar de las suelas de mis zapatos), no sospeché mis crueles intenciones, más bien fue un dechado de demostraciones de afecto. Apenas me senté en un mullido sofá forrado con imitación de piel de tigre, se acostó panza arriba obligándome a acariciar su estomago peludo.

Gioconda estaba buscando en su enorme biblioteca uno de sus libros para obsequiármelo. No lo encontraba. *Dante* había saltado a mi lado en el sofá y con su pata tocaba mi hombro tembloroso como pidiéndome algo, ¿la muerte? Llegó la hora, me dije. Saqué del bolso el obsequio que con esmero le había preparado. Lo tragó casi sin masticarlo. Cuando Gioconda llegó, *Dante* parecía estar contento. Ella escribió algo en la primera página del libro que se disponía a entregarme. Justo en ese momento *Dante* empezó a convulsionar. De su hocico salía tanta espuma como de las olas del mar. Gioconda gritaba: “*Dante, Dante, ¿qué pasa?* Margarita, llama al veterinario, Margaritaaaaaaa, llama al Doctor Velásquez, *Dante se muere*”.

Lógicamente tuve que levantarme por cortesía, creo que ni siquiera fui capaz de ocultar mi satisfacción por el deber cumplido. Regresé a mis tres paredes (una de ellas era un ventanal donde se divisaba las huellas de Acahualinca) Empecé a convulsionar... pero de risa. Me sentía realizada. Hay misiones de misiones en esta vida - pensaba- la mía será de ahora en adelante maltratar a los escritores, a los artistas. Habrá qué ver lo que saldrá de sus plumas con el maltrato. Hay que castigarlos. Sobre todo a los que han escalado la cumbre de su tiempo. Comprendí en ese momento el verdadero sentido de mi paso por la tierra. Esta sería mi gran contribución a la literatura. No tenía otra opción.

Hice una lista de escritores conocidos devotos de sus perros. Hasta incluí a Saramago. Lanzarote es posible. Todo es posible. El mundo es pequeño. La lista abarcaba desde los grandes (Carlos Fuentes, Elena Poniatowska) a los insignificantes; como esa Castellón que, con fatua insistencia, publicaba mes a mes en suplementos, y tenía en su haber un par de libros que nadie compraba. Se decía que mientras escribía sólo soporta la compañía de su perro *Cafú*. Ya la visitaría. Empezaría de abajo.

Al fin me sometía a alguna disciplina: asesina en serie! Seguiría la serie con la seriedad que el trabajo demanda.

Dos meses después de la muerte del *Dante*, me encuentro en un suplemento cultural un poema en su memoria junto con una

entrevista a su ama: “desde que murió no he parado de escribir. Ya son muchas las editoriales interesadas en esta dramática historia”.

Hoy murió *Cafú* por mis buenos oficios. La Castellón no había olvidado el cuento del *Dante*. Ha hecho un alboroto que la ha favorecido. Hasta los diarios más prestigiosos la han entrevistado. Sin embargo, debo tener cuidado. Ya han empezado a sospechar de mano criminal. Ella se ha venido en lágrimas y en tinta. Ha escrito y escrito y escrito, tanto, que algo bueno saldrá de esa abundancia.

Al final de cuentas, no puedo sentir culpa, ¡asesina en serie! Ya van cuatro. Mi meta es Saramago (hay que imponerse la cima como meta, es posible alcanzar el imposible).

Me olvidaba contarles el contenido de la dedicatoria que Gioconda dejó en el libro que me dio aquel sábado: “Ejecuta sin piedad las órdenes de tus pensamientos más recónditos. Sé fiel como un perro a los dictados de la palabra”. ♦

Limón Reggae*

Anacristina Rossi

Jah is mighty
THE WAILERS

Noooo... *woman no cry!* canta Bob Marley mientras caminamos al hotel donde nos espera el resto del grupo. Llueve toda la noche y el pueblo se inunda entre el reggae de *The Wailers* y *Burning Spear* y muchas versiones de *The Rivers of Babylon*.

Al día siguiente el pueblo sigue inundado, Fernán, de botas de hule, va a llamar por teléfono y cuando regresa dice que en Limón la huelga fue violenta pero se interrumpió por las inundaciones.

Dos días después, de las inundaciones sólo quedan vestigios. Y según Fernán, de la huelga también.

Aquí hay sol y novedades. No son novedades para Fernán y su esposa gringa, ni para los ingleses y las inglesas que los acompañan, se sienten muy a gusto entre los *rastafarians* que se llaman a sí mismos *dreads* y se desplazan despacio, abstraídos, fumando según ellos hierba sagrada o *ganyá*, que no es más que marihuana común y corriente.

Me despierto con las primeras canciones de Marley, la explosión de su voz en el solo de *I'm still waiting...* o el hipnótico *one loveeee, one heart, let's join together...*

El día sigue con los clásicos, *stir it up, little darling... stir it up...* y con los reggae más roncros de *Burning Spear* para estallar en la noche con el magnífico *Zimbabwe*.

El ritmo del reggae y de la vida de Puerto Viejo me llenan de una euforia explosiva y sincopada. Todo el que llega a este pueblo

* Fragmento de novela inédita

empieza a contonearse lento, como iluminado por una verdad interior. Es el efecto del mar unido al de la música y al del alucinante poder de los cuerpos jóvenes.

Me cohiben los hombres y mujeres afrolimonenses, algo me impide hablarles en inglés y me suena tan falso hablarles en español que prefiero pasar sin molestarlos. En cambio Fernán y su combo sí les hablan en inglés y siempre andan con ellos.

Voy hacia la playa y Prince, un rasta amigo de Fernán, me hace signo con la mano.

Me alejo del pueblo y de la canción de *The Wailers*, del backbeat fascinante, alargado, riquísimo:

*we don't neeeeeeeeeeeeeed
no more trouble...*

Imposible caminar por esta tierra con indiferencia. Es julio, el mes en que empiezan los huracanes pero también el mes de la reproducción. Sobre los esteros flota una nata de flores de sangrío. Esos árboles se llaman así porque echan una savia roja que se parece a la regla. Cuando esos árboles sangran las mujeres se enferman, se calientan o menstrúan.

Hay turistas europeas y norteamericanas. Fernán y yo somos los únicos visitantes costarricenses.

A veces en las noches vamos a reuniones con los *rastaman*. Para todos conversar es muy importante. Se sientan en la arena. A las mujeres no nos dejan hablar, solamente contestar si nos preguntan algo, así son los *rastafarians*, bastante machistas. La esposa de Fernán es gringa y antropóloga. Lo disimula bien pero está aquí para observarlos. Yo también entro en el juego. Los escucho. Lo que cuentan no son historias de Anancy.

Prince y Gaadu y otros están cantando:

*Open up da gate mek I repatriate
O, Jah Rastafari O, Selah*

Terminan de cantar y empieza la conversación. Fernán les pregunta por el *repatriation*.

Se toman su tiempo. Encienden una pipa y la pasan en orden inverso al reloj. Cuando alguno la tiene entre las manos demasiado rato y se queda viendo las estrellas, otro le recuerda: "Pasá el cáliz, man."

Pero a Prince no se le ha olvidado la pregunta. Por fin responde, mirándonos a todos: “Nosotros no somos limonenses. Somos africanos.”

Interviene Gaadu:

“*Repatriation* hay que verlo con cuidado. Puede ser Etiopía”.

Prince lo interrumpe:

“Sufrieron los *I and I* con el *repatriation*. Hace mucho, en Jamaica, un profeta rasta les dijo a todos que después de una gran convención en Kingston venía *repatriation*, y les dio unos papelitos azules en lugar de pasaporte para montarse al barco. Y nadie vino a recogerlos, la gente estaba muy desilusionada. Después otro profeta tuvo una visión de que Haile Selassie mandaría a recogerlos para repatriarlos. Le escribió una carta bonita a Fidel Castro invitándolo a que invadiera Jamaica justo después de que Selassie recogiera a los creyentes, así los no creyentes por lo menos serían socialistas y no Babilonia. Pero Babilonia –las autoridades de Queen Elizabeth– descubrió la carta. Lo acusaron de traición al Imperio y sonó porque al final no vinieron a recogerlos. Por eso nosotros creemos que *repatriation* es muy delicado.”

Todos se quedan en silencio en el humo del ganyá hasta que Gaadu dice *man free*, y es como una señal para encender la radiograbadora de pilas donde meten un cassette de Bob Marley y nos paramos a bailar. Ahora todos, hasta las mujeres, cantamos:

*Look how long four hundred years
wait too long
and the people
my people
can't see*

Prince canta más fuerte:

*It's been four hundred years
wait so long*

con una voz enojada y triste.

Hay un árbol que se llama de fruta del mono y su flor es dulcísima.

A las piedras les crece una barba de seda. También es súpersuave la flor de la majagua. La superficie de los ríos es totalmente lisa. La garúa es tan delicada que casi ni se siente. Pero todo es también áspero y hostil: el coral de fuego, el bosque, la piel de las culebras, el aguacero nocturno que cae aplastante y ensordecedor y cambia la desembocadura de todos los ríos.

La humedad es total. La enredadera verde que cubre la playa se llena de flores moradas brillantes. La selva es peligrosa, apretada y oscura detrás de la arena. De esa selva salen los ríos que por venir de la sombra son fríos y hechizantes.

Los recuerdos se me prenden al cuerpo directamente, sin pasar por la cabeza, y tal es el asalto que me tambaleo y me tengo que sentar, es por ser julio, me digo, recuerdo que en julio la costa está siempre perturbada por los huracanes y el sol y la reproducción: perfumada, agresiva, cambiante, olorosa. En julio eran las vacaciones de quince días, íbamos a Bonifacio y de Bonifacio veníamos aquí o a un lugar parecido o cercano, Cahuita. El mar estaba caliente y cuando ya de regreso en San José yo contaba que el mar estaba siempre más caliente que el aire la profesora, que no conocía Limón y no le interesaba, me decía perentoria: ¡Jamás!

Ahora redescubro perturbada este mar caliente. Cuando niña me obnubilaba su extraño poder, pero aún no podía descifrar sus alcances. Ahora sí: este calor húmedo me abruma y me embrama.

El reggae me relaja, me invita. Eso me huele a peligro y por eso me alejo del pueblo, de la gente buscándose, proponiéndose amores, perdiéndose en parejas. Pero lejos del pueblo es aún más envolvente y aturdidor lo que brinca y chilla para aparearse. Mis pechos se han dejado involucrar en esto. Están hipersensibles, hinchados, se salen del bañador rojo, no quiero que Fernán y su esposa y amigos me vean así, con la cara mojada. Porque a veces lloro. Es culpa de este lugar amado en la infancia hasta la exasperación. Es culpa de Amence. Ya yo sospechaba lo que me iba a pasar al volver al Caribe, la emoción arrasadora. La voz de Amence está en el calor húmedo.

Me levanto temprano y salgo del hotel antes que Fernán y su combo despierten. Evito su cuerpo ágil, atractivo, musculoso.

Ellos se van con los *rastaman* o con Tres Pies o alquilan el bote de Raimundo Barley y van a Monkey Point o van a Cahuita a escuchar a los calipsonians. La mejor amiga de la esposa de Fernán es una gringa que vive aquí desde hace diez años y se propuso recoger historia oral

y los negros y las negras le abrieron el corazón como no se lo abrirían nunca a un costarricense y el resultado es un libro muy hermoso con relatos de la vida de estos tres pueblos. De lo del libro me acabo de enterar porque Fernán lo dejó para mí a la entrada del hotel antes de irse a Cahuita.

Yo no voy con ellos. Yo me quedo a merced del recuerdo y a merced del color. Estoy atrapada por esas dos intensidades.

Los mil tonos del verde, verdes transparentes y verdes opacos, verdes saturados, los verdes naturales de la clorofila. Verdes intensos y claros. El mar tiene grises y platas pero predominan los tonos del turquesa y del índigo, los violetas y los verdes. Me despeño en el mar porque el azul apacigua y el verde refresca.

Cada tono tiene un talante distinto, un estado de ánimo.

La fuerza de los colores me agrede.

Entre el color y el recuerdo quedo arrasada.

Tomé el trillo, me perdí y caí en el pantano y cuando salí me deslumbró el sol y topé con la casa de Raimundo Barley, que tiene una compañera italiana. Ella estaba junto a un horno grandísimo, haciendo pan para vender, rodeada de retoños café con leche. Se llama Stella. Me dijo por donde salir al mar.

Estoy sentada en una piedra lisa, apabullada por la luz que explotó a la salida del pantano. Es una luz avasalladora pero tan distinta a la que una encuentra por ejemplo en el sur de Francia. Esta luz tiene un misterio. Este aire también.

Me acerco y me zambullo en un mar transparente, un mar casi como aire pero mucho más tibio. Me zambullo en el mar que es un aire mojado. Los pies se me enredan en largos zacates.

Al salir del agua los pechos se han saltado fuera del bañador. ¿Será que me queda pequeño, que me engordé y debo comprar otro? Pero mis piernas son las de siempre y no se me ha engruesado la cintura. ¿Será que ahora me engordo distinto? El cuerpo cambia.

La luz y la brisa tibia y la soledad me borran el problema del vestido de baño. Mañana veré. Por el momento dejo los pechos afuera, ofrecidos. No hay nadie, este es mi privilegio, mi ceremonia.

En la noche el pueblo se enciende con baile. Han colocado guirnaldas y hachones frente al restaurante de Stanford y la gente se ha lanzado al ritmo. De esta actividad no huyo, es un inmenso placer mirar esos cuerpos elásticos y largos, hombres y mujeres con algo de

cheetah, sinuosos, como emergiendo de la noche de Africa. Es el modo en que mueven las caderas al bailar el reggae, un secreto que ningún otro grupo tiene, que quizás no tenga ni la gente de Kenya o de Timbuctú. *The secret of West Africa*, decía Amence. Un secreto que desde niña a mí me atrapó y ahora no puedo dejar de ser convocada. Los europeos y las europeas hacen el ridículo tratando de bailar. Los gringos también. Los únicos latinos o mestizos somos Fernán y yo. Y no sé si estamos del lado del ridículo o del lado de los afrolimonenses, porque no bailamos.

Hasta que la música puede más que todo y al escuchar *One Drop* me lanzo a la pista confundiéndome con ellos, el backbeat del reggae es un lenguaje que convierte el cuerpo en ritmo, en sucesiones atemporales. Esto tiene el reggae que no tienen ni la salsa ni el merengue ni ninguna otra cosa: el poder del trance.

Bailamos en trance mi reggae favorito, donde Marley es eterno. Los que me rodean cantan con Marley:

*An an an an
wa yoi wa yoi wa yo yo yo yoi
Spill it into one drop
and we still find time to rap
for making the world stop
the generation gap*

Bailo en trance cantando con ellos con los ojos cerrados esta canción magnífica que estuvo tan de moda en París, cuando una mano húmeda toma mi mano. Es Fernán. Estoy tan sorprendida que no reacciono, su mano me atrae hacia él y me dejo, con el otro brazo me rodea la cintura rápidamente y de pronto estamos bailando juntos, casi pegados. Siento su mano tibia, su mano caliente en mi cintura, siento sus caderas y sus piernas moverse conmigo en una deliciosa concatenación. Baila como ellos. Coordinamos el ritmo sin decirnos nada, la música nos lleva *spill it into one drop*, bailar así es un arte y un privilegio, los dos cantamos unidos más allá de nosotros *for we don't want the devil of philosophy, spill it into one drop...* Que no termine nunca este reggae. Pero va a terminar. Los dos sabemos que va a terminar y en los últimos compases, confundidos, Fernán me estrecha, talvez no fue nada, un intento por terminar juntos, exactamente juntos,

sincronizar a la perfección las caderas, todo se permite en esta mezcla latina y mestiza que hizo él del reggae: bailar al mismo tiempo como bolero y como reggae. Me aprieta, me acerca, siento su calor, huelo su exquisita transpiración de hombre y lo siento temblar un segundo que se prolonga lo que dura la canción en callar. Me separo, me desprendo como quien se da cuenta que está ante un abismo, murmuro gracias y corro a la playa, me vuelvo, él me mira con una sonrisa guasona y detrás de él descubro, clavados en nosotros, los ojos de su esposa intachable.

El desliz de la noche fue imperceptible salvo para su esposa. Ella no podrá nunca bailar así con él porque es gringa, para colmo, de origen eslavo.

Entro en el mar, nado y nado para diluir la turbación y el recuerdo de anoche, esa armonía que logramos, el olor de sus axilas *spill it into one drop*.

Me quedo dormida sobre la piedra, agotada. Caigo en un sueño profundo. Me despierto horas después tras uno de esos ensueños en que una juraría haber estado allí. Estuve allí, en ese lugar que conozco. Es una visión vieja que se repite. La trajo a la superficie del mar la música de anoche, el olor de las algas. Tal vez venía aflorando desde que llegué a Limón, o desde que aterricé en Costa Rica. O desde que topé con Eurídice y cantamos los himnos.

Me quedo acurrucada en la piedra. Escucho el rumor del viento en las palmas encima de mí y dejo que poco a poco el efecto de la visión se diluya. Algo conecta el baile de anoche con esta visión. Si la luz es un misterio la memoria también.

—¿Qué estás haciendo aquí?, me pregunta un susurro, casi la continuación del viento en las hojas flecudas de las palmeras, en francés se dice un sonido *chuintant*.

—Estaba viendo el mar del atardecer y me agarró la noche, respondo sacudiendo la cabeza, quitándome el pelo de la cara.

Me quedé acurrucada en la piedra, me dormí de nuevo, cuando desperté era noche. El ánimo del sueño aún estaba conmigo. Me quedé observando los tonos de lo oscuro y oyendo a los animales que gritan a esa hora. Después escuché el viento y vi los bordes del agua y así me entretuve y total me quedé.

Claro que no le conté todo esto a Fernán, no pasé de decirle la primera frase.

—El pueblo está lejos. Supongo que no te trajiste un foco, me dice.

–Claro que no, porque no pensaba quedarme tan tarde. ¿Y de dónde venís vos?

–Estaba en un *grounation* aquí no más en la casa de Raimundo.

–¿Qué es un *grounation*?

–Sentarse a conversar en el suelo, ground. A los rastas les gusta jugar con el idioma.

–Sí, me he dado cuenta.

Partimos en una discusión sobre sus amigos rastas. Y entonces me acordé y le dije “Gracias por el libro que me dejaste, ese que escribió la amiga de tu esposa” y se dio cuenta que lo de ‘tu esposa’ iba dicho con saña. Seguramente por eso no contestó.

Y después me dijo cambiando el tema: “Cuando te vi, estabas tan concentrada, tan pensativa”. Y yo le dije: “Me dormí y tuve un sueño. Pero no sé si fue un sueño. Talvez fue algo que de verdad me pasó.” Él quería saber si era algo de Limón y yo le dije que claro. Y me pidió que por favor le contara.

Una noche me escapé. Después de comida salí de la casa de Abue –mi abuela paterna–. Recorrí el tajamar, atravesé unas calles y desemboqué de pronto junto al taller de Lasford Gardner el ebanista, cerca del *Black Star Line*. Enfrente vive una muchacha que se llama Loretta Davies y canta muy bonito. Eran como las ocho y yo estaba a la entrada del taller del ebanista y Miss Loretta entró y le dijo a Gardner: “*Sweetie, let us talk about music and songs, put down your tools.*” Y entonces fueron a llamar a Gouldbourne y a los cantantes y cruzaron la calle y se metieron en el *Black Star Line* y como a mí me fascina esa música me dije: “Perfecto, ahora me quedo rondando para escuchar”. Llegó Lebert Brown que se cambió de nombre y sacó el saxofón, después Beeks con las tumbas, con los bajos un señor Elliot, amigo de mi abuelo, y otros que no sé su nombre con banjo y guitarra. Y empezaron a cantar precioso. Subí con ellos al piso de arriba. Miss Loretta cantó “Chasing Rainbows”, y otra muchacha cantó “Babalú”, ya era tardísimo, cantaban y bailaban calamazoo, jive y swing. Otro señor cantó “Night and Day”, el *Black Star Line* estaba lleno y de pronto un señor que yo no conocía los calló a todos y dijo que esa era la noche, la noche que habían estado esperando desde hacía siglos. Se hizo un silencio muy grande, como en una misa. Y él señaló una mujer muy bonita que estaba a su lado y dijo que ella iba a cantar *Liberian Blues*. “*Liberian*

Blues resultó ser una canción preciosa, yo sentía que la voz de la mujer me invadía y me dejaba una invencible nostalgia, nostalgia de qué, de un lugar como el cielo. Debe ser tardísimo, pensé, voy a bajar. Pero no pude bajar: por la gran escalera venía gente de las iglesias: de la Anglicana –Church of England, dearie– reconocí al Archdeacon Ziadie; de los Adventistas del Séptimo Día, vi a Eliza Thomas; de la Bautista, vi muy elegante a don Memo Coward; de la Metodista, vi a Mister Dennis. Detrás de ellos venían los hermanos y hermanas de las logias. El señor que había presentado a la cantante de “*Liberian Blues*” hizo un discurso del cual lo único que entendí era que allí estaba el barco. Después, y casi sin decir nada, se organizaron de tres en tres y empezaron a bajar. Yo los seguí a una distancia prudente. En esos momentos no podía saber quienes cantaban, pero era una música muy distinta a la que cantaron al principio. Era triste, más triste aún que *Liberian Blues*. Yo no entendía muy bien la letra. Pero hicieron algo que nunca se me va a olvidar: cantar al mismo tiempo juntos y separados. Es decir, que un grupo empezaba algo y después otro grupo empezaba lo mismo y después otro y otro y eso se juntaba con algo distinto pero que armonizaba o le hacía contrapunto. Entre orquestas, bandas y coros sinfónicos en Limón había como quince grupos de música y al compás de eso tan complicado que estaban haciendo iban como bailando, y de pronto la música se enojó, los cantos pasaban de la furia a la dulzura y de la dulzura al lamento, reconocí rasgos que tuve que aprender para un examen en la escuela –niña, a ver, describa características de los *spirituals* de Estados Unidos–: gritos polirrítmicos, polifónicos, antifonales. Pero la cosa no era en Estados Unidos. La cosa era en Limón. Tal vez eran “los auténticos spirituals jamaquinos” que siempre decía Amence.

Lo raro era que el alumbrado eléctrico no funcionaba, por eso muchos llevaban en sus manos candelas. Y la ropa que andaban. Ellas de colores claros, con guantes blancos hasta los codos, con vestidos elegantes y sombreros de cortinilla. Ellos de uniforme de *Sir Knight* y *Chief Ranger* y todos los grados distintos que tienen las logias que se marcan por los diferentes colores y botones o insignias de oro y de plata. Cerrando el inmenso desfile estaba la *Tropa de Cadetes de Limón*, y a la cabeza la Cadete Dorothy Ricketts, con un uniforme precioso que rebrillaba. Me dio mucha envidia, a mí me hubiera gustado vestirme así. El desfile se veía demasiado impresionante.

Y de pronto por una bocacalle y rodeado a cierta distancia por varios hombres y mujeres elegantísimos apareció un señor bajito y gordo con un casco emplumado. Cuando lo vi pensé: Marcus Garvey.

El desfile avanzaba en filas de tres y cantaban cada vez más bonito, como si tuvieran miel líquida en la garganta. Pensé que debería correr a avisarle a Abue, le fascinaría, pero después me acordé que más bien me daría una tunda por salir sin permiso.

Limón estaba oscuro pero eran tantas las candelas que un halo potente rodeaba el desfile. Yo los estaba siguiendo a muy poca distancia, un hombre alto y delgado dirigía las canciones porque parecía saberlas mejor que los demás, oí que lo llamaban, lo buscaban, le decían Míster Francis from Bananito. Estaba vestido con un uniforme estrafalario, dividido a la mitad. Ya no podía ver Garvey. Tal vez nunca lo vi.

A fuerza de seguirlos empecé a entender la letra:

*Awake! Ye children of the race
The U.N.I.A. your motto be
Think it, dream it, you shall beeeeeee freeeeeeee...*

*We have no home, we have no flag
Our course and years have been zigzag*

*But forward we go in the might of God
To the place our forefathers trod...*

Yo seguía detrás, hipnotizada. ¿Por qué estaban apagadas las luces de Limón? Al resplandor de las velas pude ver que tomaban por la Avenida Dos y se dirigían al muelle y que allá, a lo lejos, al fondo del muelle y lleno de luces estaba un barco: el *León de Judea*.

A la entrada del muelle se detuvieron. Un señor que se presentó como Stanley E. Dixon dijo que era un honor para él haber logrado que se hiciera esa repatriación. Hizo un discurso largo que no entendí sobre unos pleitos y que la enfermedad de los negros era atacarse unos a otros.

Y después del discurso entraron al muelle y subieron por la pasarela del *León de Judea*. Y cuando ya no quedaba ninguno afuera, el vapor levó ancla y después del uuuuu melancólico de la sirena de

zarpe se fue. Los únicos que no se montaron y se quedaron parados en el muelle viéndolos con mucha tristeza en los ojos fueron Mister Francis y ese señor Dixon.

Me costó volver a la casa porque Limón estaba totalmente a oscuras. Cuando llegué, decidí no despertarlos. Era la madrugada.

Me deslicé bajo las cobijas y me dormí.

A la mañana siguiente no supe cómo contarles.

Por fin, varios días después les dije que unos cantos fabulosos me habían despertado, que me había asomado y había visto todo eso. Pero no me creyeron. “¿Mister Francis aquí? Mister Francis se murió hace muchos años en Bananito”, me dijo mi abuelo. Y abuela, riéndose: “Te lo soñaste, niñá.”

Y yo le digo a Fernán: “No creo habérmelo soñado. Varias veces vi a ese señor Dixon en la calle en Limón y me moría de ganas de preguntarle. Pero nunca me atreví.”

Fernán me mira fijamente. Me ha escuchado atento. Puedo sentir su interés, su concentración, y ahora me dice, con tono entre intrigado y admirativo:

—A mí me parece que te lo soñaste, porque no podés haber visto a Marcus Garvey en los años cincuenta o sesenta. Ya había muerto, en Londres.

—Oiga, ¿usted sabe sobre Garvey?, le pregunto sorprendida.

—Un poco. Tus abuelos tenían razón, imposible haber visto a Mister Francis. Ese negro compuso sus himnos, poemas y canciones en los veinte. Los publicaba cuando había periódicos. Era un negro muy culto. Stanley Dixon era el jefe de la U.N.I.A. en los años cincuenta.

—¿Cómo lo supiste?

—Esta costa es mi pasión, Alejandra. Mi familia...

No lo dejé terminar porque movió el brazo y me fijé en su reloj de números fosforescentes. ¡Era tardísimo!

—Vamos, le dije, los otros deben de estar preguntándose qué estamos haciendo nosotros dos aquí.

—Cómo, qué estamos haciendo. No estamos haciendo nada. Además nos encontramos por casualidad.

Me levanto con urgencia, voy huyendo de un peligro. Camino también con urgencia, pero no sé por dónde es. Fernán toma la delantera, me dice: “seguime”.

Caminamos hasta el pueblo. Yo lo sigo en la densidad de la noche. Si fuera sola me tropezaría. Él, en cambio, parece conocer de memoria y no enciende la linterna.

El sol se está poniendo detrás de mí. Estoy sentada frente al mar que ha tenido toda la tarde franjas de un verde intenso interrumpidas por hondos parchones violeta pero ahora se convierte todo en superficie azul. Estoy cerca del pueblo y me llega el reggae de Bob Marley *Baby we've got a date*. Cierro los ojos y me dejo mecer por la música.

Abro los ojos. Veo a Fernán caminando por la playa. Se acerca. Finge sorpresa pero yo sé que me andaba buscando.

Se sienta a mi lado y me dice, sin preámbulos, continuando sin interrupciones la conversación de anoche:

–En Manzanillo, Puerto Viejo y Cahuita el movimiento de Garvey fue enorme.

–¿Cómo sabés?

–Buena pregunta porque nadie lo sabe, es decir, casi nadie se acuerda. Yo lo sé porque viví en esta costa. Una parte de mi familia vino a Limón desde el siglo pasado. Bueno, cuando llegaron, aún no eran mi familia. Después lo fueron.

Se queda mirando las hojas de la majagua. Voy a decir algo sobre el atardecer pero los silencios con Fernán me resultan deliciosos. No digo nada.

Un negro atlético pasa con una rubia escultural. Fernán se vuelve y me dice que los negros de ahora son muy distintos a los de antes. Yo le digo que habla como si frecuentara los negros de antes. Me dice que de alguna manera sí, y que yo también los podría frecuentar si aceptara ir con ellos donde los calipsonians, donde los mayores, donde Cato en Cahuita. Pero que yo huyo.

Le digo que me siento incómoda con los afrolimonenses, no sé cómo hablarles. Al rato me pide:

–Acompañame a la casa de Raimundo.

–A qué, ¿a otro *grounation*?

–No, a pagarle del bote.

–Está bien. Pero vamos por la playa.

–¿No te dará frío?, dice Fernán, mirándome.

Llevo sólo una blusa encima del vestido de baño, pero la brisa es muy tibia y le digo que no.

Caminamos despacio con el mar a los tobillos. El agua del mar está más tibia que el aire. Está cayendo la noche y a las cosas les crece una sombra violeta.

Cuando salimos de la casa de Raimundo ya es noche cerrada y encima del *bluff* está saliendo la luna. Nos sentamos en la arena.

Fernán tiene en la mano una pipa con ginebra que le dio Raimundo. Bebe en silencio y al rato me dice:

—Cómo me intrigó ese sueño que tuviste. La última de las canciones que los oíste cantar, fue talvez el Himno de la U.N.I.A.: *Ethiopia, Thou Land of our Fathers*.

—No, lo que escuché no fue el himno de la U.N.I.A.. De ese me acuerdo, era muy suavecito:

*Ethiopia, thou land of our fathers...
Our armies come rushing to thee...*

—¿Dónde aprendiste eso?, me dice admirado.

—No estoy segura, talvez me lo enseñó Amence.

Y como si se rompiera una valla empiezo a contarle de Amence en un sólo chorro que es al mismo tiempo contar y recordar.

Le hablo de nuestro cariño secreto de cuarto de servicio. Del olor de sus delantales y sus lociones, bañrún, pachulí. De los libros que leía cuando estaba descansando. De las noches de historia. Tuvo que ponerse trabajar de doméstica por malas jugadas de la fortuna. Eso le dijo a mamá y a las otras empleadas y yo lo escuché. Cuando llegó a mi casa, yo cumplía nueve años.

Mamá les comentaba a sus amigas: “Tengo mucha suerte. Esta mujer es vivísima. Ha estudiado. Parece que fue sindicalista, que cayó en desgracia y que el que más le hizo la guerra fue su marido porque tenía una amante y necesitaba librarse de ella. Dejó el mundo sindical y le agarró tirria a su trabajo porque le recordaba todo lo que le había hecho pasar su marido, la pobre lo adoraba. Me parece que viene a trabajar en una familia como refugiándose. Es maravillosa”.

Lo que mamá no contaba, nunca contó, era algo que yo había observado detrás de la puerta. “Es deshonesto escuchar las cosas detrás de las puertas”, me regañó Amence.

La verdad es que yo quedé atrapada en la cocina detrás de la puerta por casualidad, porque no me imaginaba que mamá iba a entrevistarla en el antecomedor. La entrevista fue así: Mamá le dijo

cuál era el salario y cuáles las tareas. Ella preguntaba detalles y asentía. Al final, mamá dijo: “Bueno, Amence, ¿acepta el trabajo?” Y ella respondió desde su gran altura: “Sí, señora, pero aquí están ahora las mías”. Amence le explicó sus condiciones y al final le dijo: “Si usted las acepta, yo acepto el trabajo, pero sépalo y entiéndalo, doña, que si alguna vez usted me trata mal, me falta al respeto o modifica mis condiciones, yo la agarro del pelo y barro de arriba a abajo el piso con usted. ¿Quedamos entendidas?”.

Mamá, que era autoritaria y gritona, se puso mansa. Dijo: “Claro que sí. Entendidas”.

Y de allí en adelante siempre se llevaron más o menos bien.

Amence me contó que era hija de un negro muy instruido y muy guapo, de Kingston, Jamaica, y de una dominicana. Todo debía ser cierto, porque ella también era instruida y muy guapa y podía dejar callados a papá y a mamá. Como cuando estaban discutiendo del conflicto en Eritrea.

Y una noche en que yo lloraba porque tenía insomnio, Amence vino y me dijo: Shhh, no llore, voy a contarle la Historia de los Negros –no nos diga nunca “morenos”, y menos “negritos”. *Listen*: hace muchísimos años, tantos que hay que ir detrás de la línea de Cristo y contar al revés, hubo un reino que se llamaba el Reino de Etiopía. Estaba frente al Mar Rojo. Los habitantes de ese Reino eran Negros. El Rey era Negro. Más oscuro que yo. Ohh yeeeh. Escuche: el Reino de Etiopía era tan antiguo que de allí vinieron los primeros seres humanos...

Ese fue sólo el comienzo, le digo a Fernán. Después, Amence me envolvió en la historia de sus padres y la U.N.I.A. y a veces recuerdo fragmentos como si fueran parte de mi propia vida.

Fernán me está escuchando concentrado e inmóvil, olvidándose del tiempo. Está mudo y quieto, como si mis palabras lo hubieran afectado. Me dice: “Jamás me hubiera imaginado que te interesara tanto ese mundo”. Le aclaro que me lo dieron, estuvo más allá de cualquier elección. Me clava una mirada burlona y agrega, provocante: “Tampoco me imaginaba que bailaras reggae tan... tan bien.” Pero, ¿quién crees que soy yo? ¿Tu esposa?, le respondo enojada y aprovecho su cambio de talante para levantarme e irme, porque está despejado y la luna alumbra y podré llegar sola hasta Puerto Viejo.

Al día siguiente por la tarde cuando iba bajando las gradas del hotel en vestido de baño, topé con él. Me agarró el brazo y me dijo:

“Vamos a Cahuita.” Protesté que no podía ir en vestido de baño, pero él dijo extrañado: “¿Por qué no?” Y cómo yo seguía protestando, me llevó al cuarto que compartía con su esposa y me dio una camiseta. Ver ese cuarto conyugal me turbó profundamente, pero él no me dio tiempo para turbaciones, me metió en el jeep y enseguida a mi lado y sin hablar se acomodó su esposa y atrás se acomodaron la gringa del libro y las dos inglesas. Fue un viaje tremendo porque el asiento era corto y yo quedaba apretada contra Fernán que además me rozaba cuando cambiaba las marchas pero se hizo el desentendido hasta llegar a Cahuita.

Cahuita no era precisamente el pueblo que yo recordara, ese al que me llevaba de niña mi abuelo cuando iba a comprarles yeguas a los jamaquinos. Ahora tenía un hotel de cemento y varias casas de cemento y, sin embargo, seguía siendo precioso, con sus viejas iglesias de madera tallada y sus casas rosadas y amarillas sobre pilotes con los aleros y las barandas trabajados hasta parecer de encaje blanco.

Nos bajamos en la casa de una señora que estaba haciendo aceite de coco: Miss Ida. Las inglesas se fueron hacia la playa. Al patio donde estábamos con Miss Ida llegaron abanicándose otras dos señoras mayores con sombrero de pita de ala ancha y vestido largo y claro.

Me da mucha envidia la fluidez y la jovialidad con que se relacionan las dos gringas con esas señoras, una de ellas le empieza a contar a la esposa de Fernán que el grupo de teatro que tenía Master Dunham se deshizo y que los jóvenes ya no quieren quedarse en Cahuita y que cada vez hay más *pañas* –así llaman ellos a los costarricenses– y que los *pañas* no respetan nada, les roban los cocos. Miss Ida interviene y dice que ellos han trabajado tan duro por nada, que ya no tienen nada, que ni siquiera la música, que ya los jóvenes no estudian música, no quieren estudiar, que sólo los viejos. Miss Ida se ríe, dice que la banda de Cahuita tiene más de quinientos años, sumando las edades de sus integrantes. Mire, *dem deh'*, y señala un galerón detrás de su casa, eso es lo que quedó del club social, dice riendo, esos cuatro y su banda. Fernán ha permanecido a mi lado todo este tiempo, un poco aparte como yo, y al mencionar Miss Ida a los viejos le pregunta respetuoso si ella cree que podemos ir a escucharlos. *Dunno*, dice riendo, *just try*. Y Fernán me lleva. Son cinco señores mayores, estos afrolimonenses

después de cierta edad se vuelven sin edad, *timeless*, hay un clarinetista y un trompetista, dos cantantes de calipso y un señor que está tensando unas tumbas. Fernán les pregunta si podemos quedarnos a oír, nos miran sin responder, indiferentes y serios pero en eso la gringa del libro levanta una mano, los saluda, *howdie there*, y ellos la saludan sonriendo *howdie deh'*, las dos gringas y las señoras de sombrero y Miss Ida vienen y así queda entendido que todos podemos escuchar esa música un poco destemplada pero tan hermosa, los antiguos calipsos.

Al regresar a Puerto Viejo es de noche y hay luna y baile otra vez y las inglesas le dicen a Fernán, STOP STOP!, saltan del jeep y se confunden con los rastas y las jóvenes negras de largos cuerpos flexibles que bailan con gringos pero en realidad están bailando solas, Fernán parquea y apura la cerveza que se venía tomando y apaga el motor y sin poner atención a su esposa y a la gringa me jala de la mano porque justamente en ese momento suena *is this love is this love is this love dat I'm feeling* y descarado me enlaza y a pesar de que este reggae no es tan lento y no será fácil bailarlo pegados, nuestras caderas se acoplan, nuestras piernas escuchan y se mueven y escuchan y cuando llega lick samba con su dejo de calipso, estamos “en un ladrillo”, pegaditos, casi sin movernos fuera del plegar de las piernas y las rodillas y las caderas en un solo bloque, pero pasando el peso y el énfasis de una pierna a otra, lo que coordinamos sin esfuerzo como si hubiéramos nacido bailando juntos. Y así bailamos embebidos, tan embebidos y olvidados que Sandra y la gringa del libro no nos quitan el ojo, pero ya no me importa, y cuando llega ese reggae de *Burning Spear*, que es más lento que los otros, Fernán me enlaza la cintura con los dos brazos y me aprieta contra sí y lo siento caliente y temblando, su pelvis empujando con movimientos viriles que de tanto en tanto disfraza con los del reggae pero está empezando a crecer contra mí y un dolor lancinante me hiere la entrepierna y rodeo con mis brazos su espalda, enlazo mis manos detrás de su cuello y murmuro “no sigás”, aunque la verdad es que quiero que siga pero me queda lucidez suficiente para detenerlo.

Entonces Fernán se detiene y sin dejar de enlazarme con un brazo me guía hacia afuera, en la playa está Prince que le pasa un motito que Fernán lleva a sus labios, aspira y devuelve murmurando “gracias”, sin exhalar, y nos vamos por la playa caminando muy rápido, como para escondernos, como fugitivos.

Caminamos un rato y cuando ya no se escuchaba la música se detuvo, me detuvo. Se paró frente a mí en la arena y me abrazó tan fuerte como si quisiera trozarme los huesos. Hundió su cara en mi pelo y me dijo con una voz que apenas le salía: “No te movás, por favor.” Lo sentía respirar agitado enredado en mi pelo. No me moví. Sentí sus dedos suaves y tibios rodearme la nuca. Su boca en mi oído me dijo:

–Me alegro de que dejáramos de fingir, Alejandra.

Fue la forma en que lo dijo. Por la manera en que lo dijo, supe que no iba a escaparme, que ya no podía. Me volté y lo miré. Miré sus ojos calientes y verdeamarillos. Miré su torso dibujado por la camiseta verde. Estiró el brazo y pasó despacito los dedos por mi boca murmurando, rogando, pidiendo:

–Nada más decime si vos también querés.

–Sí. Yo quiero.

Al escucharme acercó dulcemente su rostro y me dio un beso largo y suave que se parecía al mar. Pero después se separó y me dijo:

–Primero te voy a mirar. ¿No te importa?

–No.

Se acercó y me besó otra vez muy suavemente. Sus besos terminaron de derretirme cualquier amago de voluntad. Cuando terminó de besarme se alejó un poco. Me preguntó si tenía frío. Le dije que no. Me pidió que me quitara la camiseta. Le obedecí. Me pidió que me bajara la parte de arriba del vestido de baño para verme los pechos. Me bajé el bañador y cerré los ojos para sentir su mirada acariciando esos pechos que saltaron agresivos, delatándose. Después me dijo:

–Abrí un poco las piernas.

Las abrí. Me miró mucho las piernas. Me pidió que me levantara el vestido de baño para mirar el sexo. Le obedecí. Me pidió que me abriera los labios del sexo con las dos manos, para ver cómo era.

Lo hice. Se lo mostré. El no se acercaba, solamente lo miraba. Me pidió que lo abriera más, mucho más. Lo miró largo rato. Yo cerraba los ojos y sentía su mirada caliente explorarme. Su mirada caliente me hizo olvidarme de la brisa fría. El calor de su mirada me calentó y supe que lo que él veía se había humedecido y se estaba hinchando. Entonces me dijo: “Ya está bien, ahora veme vos cómo me pusiste.” Y colocó mi mano sobre la pantaloneta para que lo sintiera, y después me enseñó su sexo erecto.

Se acercó. Me dijo bajito que se moría de ganas. Mirándome fijamente a los ojos me rozó los muslos. Despacio, insistente. Yo me puse a gemir como un animal. Entonces se acercó más y con las palmas abiertas subió y me rozó las caderas, el estómago, los pechos. Con toda la paciencia del mundo me rozó los pezones. Después me tocó las nalgas, la cintura.

—¿Todavía tenés frío?, me preguntó

—No. Seguí.

Yo quería que siguiera porque nunca había sentido nada más delicioso, la delicia y la caricia habían empezado con el reggae y ahora sus ojos acariciaban como sus manos y sus manos tocaban de una forma especial y mi piel tenía siglos de estarlo esperando.

Me terminó de desvestir y me acarició despacio, mirándome a los ojos. Me acostó sobre la arena. Me abrió las piernas al máximo. Me pidió que no lo acariciara, que no lo besara aún porque lo haría explotar.

Deslizó por mis muslos unos dedos sabios, tibios, sedientos que sabían hacer el movimiento preciso. Unos dedos hábiles, experimentados pero en eso último preferí no pensar. Sus dedos recorrieron el interior de los muslos, su palma rozó despacio mi sexo. Me miraba a los ojos y me rozaba tan despacio, aumentando la presión tan poquito a poco que me puse a gemir otra vez. Me pidió que no cerrara los ojos, que había la cantidad suficiente de luz para ver en ellos todo lo que yo sentía.

Sus dedos se hundieron despacio pero muy profundo, buscando, moviéndose. Me dijo que con mis relatos le había tocado a él algo insospechado. Que él también quería llegar a lo más hondo de mí. Que para eso había que hacerlo delicadamente, que ir despacio y suavcito era lo mejor, ponerme tan dilatada que ya no pudiera pensar y ni siquiera pararme, menos aún caminar. Todo eso me decía mientras sus manos delicadas se movían y llegaban más adentro que todo, más adentro que nadie. Y después no escuché más el viento en las palmeras ni las olas deshaciéndose una tras otra.

Me volví deseo puro.

Por fin me permitió acariciarlo a él. Lo descubrí asombrada. Se entregaba a mis dedos, a mis labios y a mi calor con un abandono que me daba vértigo. Se entregaba al deseo como si nada más existiera ni hubiera existido. Nunca habría imaginado que fuera posible en un hombre esa mezcla terrible de abandono y de cálculo.

Cuando me tuvo exactamente como quería, se acostó sobre mí. No vi más el cielo de un azul de plata, no vi más la luna. Cerré los ojos y lo sentí pesar y después entrar y el mundo que ya era materia inflamada se rompió en añicos.

Sería lo que me hizo o la agonizante lentitud con que me lo hizo. Tuvo un conocimiento íntimo de mí como ni yo misma. Logró que me entregara en una forma suprema. Tocó un lugar que había estado inaccesible en el espacio y el tiempo. Un lugar que nunca nadie me había tocado. Y fue como si algo que yo llevaba adentro y que tenía toda la vida de estar íngrimo y solo, totalmente huérfano, lleno de mar y humedad y vegetación pero hechizado y buscando, encontrara su cauce. Y se vertiera en él.

Duró toda la noche. Una y otra vez Fernán llegó a su cumbre rechinando los dientes.

No podía dejar de hacerlo.

No podía dejar de rechinar los dientes, morirse, seguir. ♦

La poesía en El Salvador

Suele asegurarse que los tiempos actuales no son propicios para hacer poesía. Pese a ello, el cultivo de la lírica goza en El Salvador de una sorprendente vitalidad. Se escribe sobre poesía, hay poetas jóvenes prometedor en y hasta se realizan recitales que gozan de nutrida concurrencia. En la presente sección especial recogemos evidencia de todo esto. En primer lugar, presentamos distintas visiones críticas sobre poetas salvadoreños, a cargo de estudiosos nacionales y extranjeros. En seguida, incluimos una brevísima antología de los escritores líricos de la más reciente generación. Para finalizar, consignamos la celebración del Primer Festival Internacional de Poesía realizado en el país entre el 1 y el 5 de julio del presente año, acontecimiento que permitió el encuentro de voces nacionales e internacionales de primer nivel y fue seguido de cerca por un público numeroso y atento.

Roberto Armijo: El hombre de ninguna parte

Jean-Philippe Barnabé

“¿Señor por qué el pan ha sido amargo para nosotros?”¹

En los últimos días de 1996, el poeta salvadoreño Roberto Armijo fue internado en un hospital parisino por un cáncer de colon que se le acababa de diagnosticar, y del que habría de morir poco después, el 24 de marzo, al despuntar la primavera, sin llegar a cumplir los sesenta años, acatando así la sorprendente profecía que unos años antes abría la pieza final de su *Libro de sonetos*: “*Cuando yo muera y pronto llega el día, / el verde estallará y Abril de nuevo*”. Nacido en 1937, en el departamento de Chalatenango, fronterizo con Honduras, había llegado en 1970 a la capital francesa, en donde residía desde entonces, y en la que en definitiva pasó casi la mitad de su vida. En su lecho de enfermo terminal, en aquellos meses invernales, emprendió la redacción de un conjunto de poemas al que pensaba titular, según lo indica la carátula del manuscrito, *Los poemas de ninguna parte*. Con el único brazo que podía entonces usar, intentó pasarlos a máquina, para luego ordenarlos siquiera parcialmente. Después de su muerte, algunos fueron recogidos en una antología de muy escasa circulación, dos o tres más fueron traducidos, pero en su mayoría, permanecen inéditos. Es el caso del poema que abre la serie:

Regreso a oír los pinos de Chalatenango
y sólo veo piedras y más piedras
El Lempa padre corre delgado y sinuoso
sobre parajes abruptos
bajo un sol ardiente
¿Dónde están pregunto los pinos
montañosos de Chalatenango?
Pinos desparramados por alcotes y barrancos
verdeando de olores la mañana
y sombreando arroyos claros-
agitando las hierbas de Mayo
Ahora sólo piedras y más piedras

Se acabaron para siempre los pinos de Chalatenango

El sombrío verso final abre un espacio de silencio en el que resuenan varios sentidos. El primero sería el literal. El Salvador, como se sabe, es uno de los países más deforestados de Centroamérica. La boscosa región de Chalatenango, en particular, fue intensamente explotada por las compañías madereras, además de ser blanco de feroces ataques del ejército durante los años de la guerra civil, por lo que poco podía quedar entonces, en efecto, en la imaginación del poeta como en la realidad, de su densa cobertura de coníferas de altura. Pero es obvio que un sentido de tipo metafórico gravita igualmente aquí: "*Se acabaron para siempre los pinos de Chalatenango*" bien puede leerse como premonición y aceptación de una muerte inminente, lejos del suelo natal. Y otra lectura más, de índole esta vez retrospectiva, podría seguramente enriquecer las dos anteriores: junto con los pinos de su provincia, lo que se estaba acabando para Roberto Armijo era también la construcción de una obra enteramente signada por el sentimiento atormentador de la pérdida de un lugar, en el sentido más amplio posible de la palabra, de un lugar que había sido para él un referente obsesivo.

Es que la parte más sustancial de su poesía se escribió en Europa, pero con un Norte (o más bien, en este caso, con un Sur) permanente que fue su tierra, y todo lo que ella representaba para él. Allí, junto con Ítalo López Vallecillos, Tirso Canales, Roque Dalton, Manlio Argueta, José Roberto Cea y Alfonso Quijada Urías (todos

ellos nacidos durante la década del treinta), había integrado la primera generación de poetas y escritores que, a partir de 1956, combatiendo los regímenes dictatoriales entronizados luego de la conmoción nacional de 1932, asumía con decisión una responsabilidad social y política. A los treinta y tres años, Armijo llegó a Francia con una beca oficial para estudiar teatro. Al poco tiempo, una intervención en la Universidad salvadoreña le cortó los víveres, y le obligó, por su anterior militancia comunista, a radicarse en París. En los años ochenta, la guerra civil, su calidad de representante oficial del Frente Farabundo Martí, y de simpatizante sandinista, complicaron aún más la situación, de tal manera que pasó cerca de un cuarto de siglo imposibilitado de volver a pisar tierra salvadoreña, manteniéndose gracias a un cargo de profesor en la Universidad de Nanterre, que Miguel Ángel Asturias le había ayudado a obtener, y que pudo conservar hasta su muerte. Durante todo ese larguísimo tiempo, la muerte, que se estaba adueñando de su país, surgió en su poesía como una reiterada presencia espectral:

Fantasmas entristecidos bajo la polvareda de la luna
 suspirando bajo los promontorios de las piedras
 sollozando bajo las llamaradas del trópico
 Hermanos que duermen sin cruces Sin ramos
 lavados por las manos de los ríos
 y por el aguacero
 Hermanos míos anudados en los alambres
 Espantapájaros enredados en los cercos de piedra
 A mí vienen noche y día agitando sombreros
 Esgrimiendo sus machetes que echan fuego de la tierra
 bajo las estrellas²

O en este otro poema, en el que hace alusión al asesinato de su propio hijo Manlio, en 1981:

En Étoile me senté en un banco
 a ver la noche extranjera
 Dejé que la lluvia cayera sobre mis hombros
 y pensé en el hijo aquél caído en mi tierra
 ¿Bajo qué piedras sus huesitos duermen?

¿Qué raíz escucha como llora bajo las piedras?
Atontado por mis ensueños deambulo por calles que no quiero

¿Dónde Señor de la Buena Esperanza
perdí la luna de Sensembra
de Cipango
de Hispagán? ³

Porque se estaba convirtiendo en un país ensangrentado, que le negaba toda posibilidad de retorno, el país amado se fue transformando paulatinamente en un país odiado: “ahora”, gritó, “*es una madrastra una ramera que nos martiriza*”⁴. Y en otro momento, de manera todavía más eruptiva, llegó a hablar de un “odio terrible / de amor, al país mierda / donde nos tocó nacer”⁵. Pero al mismo tiempo, el espacio físico de su largo exilio nunca representó para él más que el oscuro y desolado reverso de todo lo valioso que había dejado atrás. El entornio parisino no aparece en su poesía más que como un “*cielo arrugado gris sucio*”⁶, en el que mezquinas y pertinaces lloviznas contrastan con los vitales aguaceros que lavan el cielo patrio, como un inhóspito laberinto en el que el caminante se pierde en vanas y solitarias deambulaciones. Y así fueron pasando los años, “*como pasan los vientos*”⁷, sucediéndose días y días en los que “*el poeta extranjero se levanta se cala el sombrero / tose otra vez / y se pierde en la noche extranjera*”⁸. En una palabra, el extrañamiento se fue convirtiendo en la sustancia íntima de su poesía: “*Vivo y quemo mi vida en la nostalgia*”⁹, según lo resumió con descarnada precisión.

Y así se fue gestando también el sentimiento agobiante de un irremediable envejecimiento en la prisión de las circunstancias. En 1992, Armijo escribe una larga serie de poemas, luego reunidos en *Cuando se enciendan las lámparas*, en los que una y otra vez se repite, a modo de conjuro, la mención, entre satírica y melancólica, de su edad:

A los cincuenta y cinco años
de dichas y desencantos
en el mismo cuarto de la palabra
los zapatos viejos esperando
y el mismo peine de bambú de china
esperando mi barba

cosas con la figura de su padre José Arcadio, la pérdida sobre la que se edifica la poesía de Armijo no es sólo la pérdida de un espacio, y de sus diversos habitantes, sino también la pérdida de un tiempo encantado (*"Y díle al ayer que vuelva con el ángel de la infancia / a tocar sus mandolinas sus requintos"*)¹⁷, para el que valen diversas metáforas, que se van alternando (el nido, la ciudadela, la Casa), y que aluden todas a la idea de clausura, de estabilidad, de protección.

En ese tiempo suspendido de la infancia, el niño formaba parte de un orden, regido por las figuras tutelares de los dos progenitores. En la poesía de Armijo, el padre, un médico rural a ratos ausente, alguna vez enfermo, o bien buscando en el alcohol un alivio a sus pesares, es el que aporta la rectitud ética, y el que, levantando los brazos, le enseña al niño las configuraciones estelares (*"Allá está Aldebarán / Casiopea me decía"*)¹⁸. En cuanto a la madre, se fija a su vez en un gesto que domina incesantemente la evocación, tan rico en sugerencias simbólicas como el del padre: el de una mujer en el patio familiar, que comienza el día repartiendo a los animales el alimento desperdigado en una lluvia de granos¹⁹. Pero ambos gestos, que medían y polarizaban todo el espacio entre el cielo y la tierra, poseen ahora sólo la inmaterialidad del recuerdo:

Cuando vuelva no encontraré a mi padre
Tal vez mi madre será la pava del patio
Cuando regrese oiré el grillo
y miraré en el amanecer el nido de chiltotas
De tus hermanos encontrarás al menor
Los otros tal vez habrán muerto
Haciendo el comercio
O haciendo la guerra
Me desgasto inventando el aguacero
y la pila de piedra bajo el limonero
¡Dios mío! A tientas toco ladrillos
que moja la luna de agua de la infancia
¡Qué fantasmales luces sobre las ruinas
de la Casa incendiada!²⁰

El carácter matricial de ese lejano Sur espacial y temporal, ya definitivamente inasible, nos lleva a la imagen que articula en

profundidad el conjunto de la empresa poética de Armijo. El último verso de uno de sus sonetos evoca "*los duelos y penas de la errancia*"²¹. La palabra no se encuentra en ninguno de los diccionarios usuales. Si bien tanto el español como el francés han sacado partido, en sus derivaciones idiomáticas, de los dos significados del latín "errare", es decir, por un lado, la idea del viaje, modulado en vagabundeo, en vagancia, cuando no en extravío, y, por el otro, la del error, sólo la lengua francesa los ha reunido en un sustantivo, la palabra "errance", olvidada desde el siglo XII, pero resucitada por la generación romántica, en la segunda mitad del siglo XIX. El breve *excursus* etimológico apunta a resaltar el carácter singular de esta creación verbal, que resulta de un interesante traslape. Especialmente sugestivo resulta, en efecto, que a sabiendas o no, Armijo superponga precisamente aquí las dos lenguas, que para nombrar la esencia de su desasosiego existencial, de su extranjería, importe en su lengua materna un significante procedente justamente de la lengua que configura el espacio humano y cultural en que se juega ese desasosiego.

El propósito de confundir en un sustantivo único las dos ideas, y el peso del nuevo significado que emerge así, quedan confirmados por el hermoso título que imaginó para uno de sus poemarios, ordenado en las últimas semanas de vida, y publicado más tarde, de modo póstumo: *El pastor de las equivocaciones*. En él, la idea del error, de la falla, se conjuga elocuentemente con la del movimiento, del desplazamiento. Nótese, además, la calculada ambigüedad de la preposición: el "pastor de las equivocaciones" podría entenderse tanto como el pastor que se equivoca repetida y fatalmente, o como el pastor que ama sus equivocaciones, y vela por ellas.

En todo caso, esta neológica errancia es la metáfora central para designar un itinerario vital que se reduce al constante alejamiento de la Casa paterna, a una transhumancia vivida como destino, y también, de alguna manera, como condena, castigo y expiación de una culpa ignota, o por el contrario, demasiado clara. Uno de los primeros poemas europeos se titula "Carnet de viajes", y refiere, en una sucesión de breves fragmentos poético-narrativos numerados, las variadas sorpresas de un largo periplo por Europa y el Medio Oriente²². En el mismo libro, el "Diario de un poeta neurótico" hace algo parecido con una juguetona deriva turística y sentimental por

las playas de Portugal²³. En estos dos casos, la tonalidad risueña, despreocupada, juvenil, es aún perceptible. Pero con el tiempo, el viaje va tornándose menos divertido, y va emergiendo en su lugar la áspera visión de “*años caminados en la oscurana*”²⁴, y de una peregrinación incesante. Su protagonista es Ulises, “*capitán de sufrimiento*”²⁵, otra gran figura simbólica identificatoria de la poesía de Armijo, convertido en un algo paródico “*Ulises criollo*”²⁶, embarcado, junto con otros (“*Nosotros los mitómanos Los tarambanas / Los errantes por el mundo*”)²⁷, en una interminable odisea de quebrantos y padecimientos. A la diferencia del griego, éste tiene la íntima certeza de que no volverá, o de que si lo hiciera, encontraría una Casa inhabitable. Su reconstrucción memoriosa de un pasado feliz bosqueja los contornos de un regreso, de una reconciliación con los suyos, y con su historia, que están siempre *por venir*, que son, en esencia, *utopía*— otra noción clave de Armijo, que explica su insistencia en variadas fórmulas subjuntivas del tipo “*Cuando vuelva...*”, “*Cuando se enciendan...*”, etc.

En el camino de esta prolongada errancia, el único abrigo posible es el que pueden ofrecer ocasionalmente el alcohol, los amigos, el encuentro amoroso, y, sobre todo, la misma escritura poética: “*Y pensar que la dicha cabe ahora en la línea de un verso*”²⁸. A ese respecto, es significativa la extensa serie de los Homenajes, dedicados a los artistas, poetas y escritores que constituyen para Armijo puntos cardinales. Al comenzar los años ochenta, otra serie análoga (*Homenajes y estelas II*) le agrega al título inicial una palabra que alude tanto a la solidez, a la grandeza, a la luminosidad de una trayectoria, como a la orientación, a la permanencia y al ansiado reposo: con dos letras menos, las estrellas del padre son ahora, en la edad adulta, estelas, anclas y mojones que marcan la reconfortante compañía de los hombres admirados.

Tal vez no sea del todo imposible ver también en la propia andadura formal de su poesía una manifestación de la errancia de Armijo. Dos polos antagónicos surgen aquí. Por un lado, está su intensa admiración por el virtuosismo técnico de un Góngora, de un Quevedo o de un Darío, que lo lleva en algún momento a la composición de series de sonetos, o de odas. Pero a la seducción de estas construcciones monumentales, y si se quiere, “*estelares*”, en el sentido de lo pulido, de lo cincelado, se opone la tesitura más

natural para él, y que de hecho caracteriza la mayor parte de su obra, de una escritura errabunda, entendiéndolo por ello una escritura espontánea, acompañada al flujo de una dicción, por no decir de una improvisación: “Yo escribo para respirar”, aseguró²⁹, pero bien podría haber invertido la proposición. Su poesía, como la de varios de sus compañeros de generación, es a menudo una poesía afín al discurso cotidiano, de estilo voluntariamente llano, parco en metáforas. Este “escribidor”³⁰, más que escritor, asume con claridad su postura estética: “*Es así después de todo como el gordo le habla al poema / Es un poema dicho Es un poema sentido Eso es todo / Siempre advierto que el poema me habla*”³¹.

Unos versos de 1992 aportan otro sugestivo neologismo: “*A los 55 años / resto lo ganado / y sumo lo perdido / en procura de paz / proso en París estos versos*”³². “Prosar”, efectivamente, describe bien la operación por la cual el verso adopta la libertad, el desenfado y el empuje de una rítmica oral. Para esto, el versículo whitmaniano, según explicó, pudo haberle servido de inspiración, legándole “*un secreto / fácil pródigo sencillo / estar a lo libre lleno de palabras*”³³. Pero si hubiera que buscar un parangón centroamericano, sería tal vez el de un Salomón de la Selva. Armijo declaró alguna vez que el nicaragüense era quien lo había “*engatusado*”, y cuando, prologando una antología, habló, a propósito de él, de “*la mezcla de un intenso lirismo con el tono coloquial*”, o de “*la sabia colocación de giros cultos con un medido y equilibrado prosaísmo*”³⁴, estaba empleando términos ajustados ante todo a su propio intento.

La deliberada sumisión al flujo del sentimiento y de la palabra viva, la “errancia” de esta escritura, también incluyen, desarrollando una de las dos facetas de la palabra, la posibilidad -o mejor, la probabilidad- de la repetición, del exceso, de la equivocación. Así, los desniveles de la obra tampoco pueden ocultarse, y marcan contrastes acentuados, no sólo dentro de un mismo libro, sino a veces dentro de un mismo poema, como sucede por ejemplo en algunos de los sonetos, en los que una rigurosa elaboración inicial se desmorona peligrosamente en los dos o tres versos finales, bajo la acción de una frase excesivamente prosaica, esta vez en el sentido común de la palabra.

Por fin, otro aspecto, u otra consecuencia, de la errancia poética y existencial de Armijo sería su dimensión de poeta casi secreto. Es llamativo que dejando únicamente de lado sus *Homenajes*,

publicados en 1979 en Honduras, todos los libros que fueron conformando el resto de su obra europea permanecieron inéditos prácticamente hasta el momento en que ingresó al hospital, cuando, quizá por arrepentimiento de sus compatriotas ante un final previsible, se imprimieron apresuradamente tres volúmenes: *El libro de los sonetos* salió en noviembre de 1996, *Los parajes de la luna y de la sangre* en diciembre, y *Cuando se enciendan las lámparas* en enero del 97. Tras su desaparición se sumaron a la lista, ese mismo año, la antología *Poemas europeos*, en mayo, y *El pastor de las equivocaciones*, en octubre.

Este tardío (y a decir verdad, limitado) reconocimiento puede imputarse no sólo a las dificultades habituales de la circulación de los textos literarios en Centroamérica, acrecentadas por el tiempo de guerra que le tocó vivir, o bien, en lo personal, a un estilo de vida bohemio, y generoso (o poco cuidadoso, según como se mire) con sus papeles, sino también, probablemente, a cierta dosis de "ninguneo" de que fue objeto en su patria, por haber elegido, si es que de elección puede hablarse, vivir bajo otras latitudes. El hecho es que la palabra resuena con fuerza en el título de su última serie poemática, *Los poemas de ninguna parte*, a la que podemos volver ahora, para terminar. En estos textos, la utopía de toda una vida termina por resolverse en una inquietante *atopía*, por la que Armijo pasa a la difícil condición de ser el extranjero en Francia, relegado por siempre al tropel de "*los malcomidos los incultos los salvajes*"³⁵, y el ausente en El Salvador. Ya lo había sentido unos años antes, cuando escribía:

No soy del sur
 No soy del centro
 No soy de ninguna parte
 Patria tengo Y no tengo
 Mi patria la sueño en Casiopea
 En el Purgatorio vivimos
 por la crueldad de los hombres
 y el capricho de los dioses
 Diminutos sufrimos nuestra historia
 desgarrada como nuestra tierra
 Rodamos como escarabajos en la bola del mundo³⁶

Pero en el lecho del hospital, ante la inminencia de la despedida, y la necesidad del balance general, la atopía se tiñe de desconsuelo:

Pasaron los años y nunca pude ir a Copacabana
 Cuanto soñar despertar una mañana en Samarcanda
 Andar una noche de luna llena por las calles de Cartagena de Indias
 Se apagaron a la vuelta del recodo
 las temblorosas milagrosas estrellas de mayo
 En el tablero de ajedrez de Rodrigo
 gané la mejor jugada
 en el tablero de ajedrez de mis días
 perdí todas las jugadas

A pesar de todo, la luz y el sabor del trópico, el don más íntimo y valioso de su vida, llegan por última vez, de las manos de una amiga haitiana que le acerca unas frutas:

Sobre la mesa la canastilla de mimbre
 Entró a mi cuarto de hospital la fragancia
 de la tierra americana
 Sobre la canastilla brillaban las cuatro
 ovaladas doradas guayabas peruleras
 Mimí la haitiana maga de los cuentos de hechiceros
 diablos frutas y tambores
 La dulce amiga del poeta hace olvidar los 15 grados
 bajo cero
 la cueva morada de la media luna
 dejando sobre mi mesa de hospital ese milagro de los bosques
 Mimí la cantora de Mambo y Oungana
 quiebra soles de poesía en mi cueva de hospital ³⁷

En esos dos o tres meses finales, Armijo escribió unos veinticinco poemas de este mismo calibre, que cuentan entre los más bellos de su obra, pero que como él mismo, son hoy verdaderamente "de ninguna parte" en el sentido de que, con la relativa excepción de los siete u ocho que alcanzaron a publicarse, son prácticamente desconocidos. El conjunto debería ir a rescatarse de un conjunto de manuscritos de difícil acceso, y exigiría, además, un cuidadoso

trabajo de restauración, es decir, de edición crítica. No es una labor fácil, pero sí indispensable, para quienes se propongan devolverle a uno de los grandes poetas centroamericanos del siglo XX los lectores y el lugar que no alcanzó a ocupar en vida. Sería también, huelga decirlo, una labor más que justa, para el hombre que se despidió de nosotros con estos versos, que había compuesto en los años ochenta, pero que junto con algunos más, escogió para dejar grabados poco antes de su desaparición, dándole así una forma intensamente conmovedora a su discreta ceremonia de los adioses:

A los cuervos que me dejaron sin mis vientos
 les dejo el vuelo de odio de mi honda
 • A aquél que me enseñó los Salmos
 le dejo mi palabra buscando el país
 A aquél que me mostró la Vía Láctea
 le dejo la rama de mi nombre
 A aquella que me elevó junto a su máquina Singer
 le dejo mis ojos sin tristeza
 A aquellos que jugaron conmigo en el gallinero
 les dejo mis manos con piedras
 A aquella que floreció como campánula
 le dejo tres lágrimas
 A aquella que destrozó mi corazón
 le dejo el soneto a Hélène de Ronsard
 A aquellos que dejé en el trópico
 les dejo una cita en la constelación de Casiopea
 A aquella que me vio con fiebre en el invierno
 le dejo mi pluma de clarinero bajo el ala del sombrero
 A aquellos que fueron mis amigos
 les dejo versos donde aúlla el viento
 A aquellos que fueron mis enemigos
 les dejo el pronóstico del fin de su reino
 A aquellos que conocí en el exilio
 les dejo la brizna de mi solidaridad
 A aquellos que fueron mis muertos
 les dejo mi corazón aromado de huesos³⁸

NOTAS

¹ Para aligerar las referencias, hemos optado por reducir a una sola palabra (seguida directamente por el número de la página citada) los títulos de los distintos libros de Armijo. Así, *Homenajes* vale por *Homenajes y otros poemas* (Tegucigalpa, Universidad Nacional Autónoma de Honduras, 1979); *Parajes*, por *Los parajes de la luna y la sangre* (San Salvador, Editorial Guayampopo, 1996); *Lámparas*, por *Cuando se enciendan las lámparas* (San Salvador, Dirección de Publicaciones e Impresos, 1997); *Pastor*, por *El pastor de las equivocaciones* (San Salvador, Ediciones El Venado Blanco, 1997) (la cita del epígrafe corresponde a *Pastor*, 12); *Poemas*, por *Poemas europeos* (San José, Educa, 1997). *El libro de los sonetos* (San Salvador, Universidad Tecnológica, 1996) no está paginado, por lo que mencionamos solamente el verso inicial del soneto correspondiente. Debe aclararse, por otra parte, que este artículo se concentra exclusivamente en la obra *poética* de Armijo, dejando de lado su novela *El asma de Leviatán* (1990), su teatro y sus ensayos literarios.

² *Pastor*, 45

³ *Parajes*, 38

⁴ "Homenaje a mi padre", en Manlio Argueta (ed.): *Poesía de El Salvador*, San José, EDUCA, 1983, p.203

⁵ *Homenajes*, 21-22

⁶ *Parajes*, 67

⁷ *Parajes*, 57

⁸ *Homenajes*, 37

⁹ Del soneto "Llueven los años, lloran prisioneras"

¹⁰ *Lámparas*, 21-22

¹¹ *Pastor*, 15

¹² *Poemas*, 162

¹³ *Lámparas*, 20. Nótese el nombre del último pájaro, que cierra la enumeración (y el poema) con una sugerente identificación con la persona del poeta....

¹⁴ *Pastor*, 61

¹⁵ *Poemas*, 140

¹⁶ Del soneto "Oigo el pinar, invento la corola"

¹⁷ *Lámparas*, 24

¹⁸ "Homenaje a mi padre", *op.cit.*, p.203

¹⁹ Véase el magnífico poema recogido en *Parajes*, 32-33 ("Quien hubiera creído que la encontraría...")

²⁰ *Pastor*, 40

²¹ "Vive oculta en los huesos la carcoma"

- 22** *Poemas*, 13-21
- 23** *Poemas*, 30-43
- 24** Del soneto "La vida terca como un duermevela"
- 25** Del soneto "Ulises fue un varón de entendimiento"
- 26** *Pastor*, 99
- 27** *Pastor*, 69
- 28** *Pastor*, 39
- 29** *Pastor*, 52
- 30** *Pastor*, 97
- 31** *Pastor*, 70
- 32** *Lámparas*, 39
- 33** *Parajes*, 47
- 34** *Poesía contemporánea de Centroamérica*, Barcelona, Los libros de la Frontera, 1983, p.8
- 35** *Lámparas*, 120
- 36** *Pastor*, 16
- 37** Este, así como el anterior, forman parte de los cinco o seis poemas de esta serie publicados en la antología *Poesía escogida*, Barcelona, Piani y Montagut Ediciones, 1997 (107 y 106, respectivamente)
- 38** *Pastor*, 54-55

Alfonso Quijada Urías o la poesía como existencia

Elías A. Ramos

Alfonso Quijada Urías es uno de los más genuinos representantes de la producción poética contemporánea salvadoreña, respecto a la cual su obra ilumina una trayectoria bastante compleja y de gran trascendencia. Pero no se trata de una relevancia en la historia de la poesía salvadoreña, en cuyo marco, sobre todo para las nuevas generaciones, constituye una obligada referencia, sino que difícilmente puede desligarse la obra de Quijada Urías de la poesía como manifestación humana universal. Esto es, la poesía sin fronteras, respecto a la cual la obra de este poeta constituye una importante vía de aproximación, especialmente en lo que se refiere al espíritu poético de nuestro tiempo.

Quiero decir, espíritu de una poesía en trance de revelación, poesía errante, contradictoria, oscura, poesía que es encarnación del ser, del existir, un existir trashumante en pos de una, al parecer, imposible identidad. De allí, tal vez, el sentimiento de desarraigo, de soledad, tan generalizado en la poesía de nuestra época. No deja de tener razón Octavio Paz cuando destaca que se trata de “la soledad promiscua del que camina perdido en la multitud” (1981: 87); la soledad de quien marcha en pos de sí mismo pero que, a su paso, sólo encuentra vacío, como si el vivir, tal como testimonia

Quijada Urías en algunos de sus poemas, no fuese más que un incesante entrar y salir de una forma, de un vacío, rasgo de un existir en permanente búsqueda de identidad, que es precisamente una de las constantes más comentadas respecto a la poesía contemporánea de Occidente.

De tal modo, dentro del marco general de esa búsqueda de la identidad, lo que se pretende en este ensayo es un acercamiento a ciertas zonas medulares del universo poético de Quijada Urías, cuyo estudio podría facilitar la comprensión, no sólo de su obra, sino también de determinadas constantes de carácter existencial que subyacen en la poesía de nuestra época. Desde tal perspectiva, asumimos los poemas como testimonio de vida, como evidencia de una búsqueda que, en esencia, tiene un carácter cognoscitivo, entendido esto en su acepción más diáfana. Es decir, como exploración del ser, de la existencia, del universo; la poesía como indagación de lo real: lo que es, lo que somos, lo que existe, la poesía como verdad.

“La escritura poética es la revelación de sí mismo que el hombre se hace a sí mismo” (1973: 233), escribió Paz, cita que nos sirve de asidero para abordar nuestro tema de estudio. Al respecto, partimos de un hecho fundamental en el discurso poético: el ser humano es un ser de palabras, hablar es ser. Somos lo que decimos. A través de las palabras revelamos nuestra más íntima condición, sacamos a la luz nuestra naturaleza original.

Entonces, desde tal ángulo, la función por excelencia de la poesía es revelar, hacer presente lo que permanece refractario al concepto: el misterio que nos rodea y conforma, la vida en toda la infinitud de sus matices, la aventura que encierra cada acto, cada gesto, cada partícula de ese universo del cual formamos parte. De tal forma, tiene razón la poeta francesa libanesa, Andrée Chedid, en su definición de poesía:

Lo que nos sobrepasa y cuya semilla llevamos
tan ciertamente como llevamos nuestro cuerpo
eso se llama Poesía.

El poema se nutre de movimientos
Su ritmo es el de la ola, su designio es atravesar. (1985: 38)



Foto: Chino Lope

Alfonso Quijada Urias.

La poesía nos habita, se alimenta de nuestros gestos, nos traspasa arrastrándonos hacia la realidad, sumergiéndonos en la vida, trasponiendo todas las barreras que nos separan de la verdad para dejarla a descubierto, mostrándola en toda su esplendorosa desnudez. Se trata de la poesía como evidencia, la poesía que dice la realidad sin artificios, la poesía que muestra de modo permanente la naturaleza secreta de los seres y las cosas, la poesía que es camino hacia eso que Andrée Chéhid llama "la sustancia del mundo" (1985: 10). Poesía en eterno movimiento, pero, a la vez, poesía que permanece, que nos mantiene en suspenso.

Apenas habrá que aclarar que no se trata de una poesía que implica quedarse pasivamente añorando el instante vivido sino de un buceo permanente en las fuentes de la vida, en un tiempo sin fronteras. Por ello es perfectamente posible asumir la obra poética de Quijada Urías como el ejercicio de una exploración cognoscitiva en su sentido más prístino: la poesía como encarnación de una búsqueda, como evidencia de un itinerario existencial.

Tal ángulo de apreciación quizás requiera una advertencia, es que si bien la poesía de Quijada Urías deja entrever un conjunto de inquietudes de carácter metafísico como son, entre otras, la reiterada reflexión sobre el ser y el estar, la existencia, el dolor, el tiempo, el amor, la muerte, el desarraigo físico y espiritual- preocupaciones que podrían suscitar diferentes enfoques de orden filosófico, religioso, sociológico, lo cierto es que, en el presente trabajo, a excepción de ciertas referencias eventuales, se descarta todo discurso crítico de carácter doctrinario.

Tampoco estudiaremos la correspondencia histórica entre la vida de Quijada Urías y su obra ya que, en lo que refiere a este ensayo, compartimos con Paz cuando, a propósito de Fernando Pessoa, sostiene que los poetas "no tienen biografía. Su obra es su biografía" (1976: 133). Esto es, al escribir, el poeta pone a la disposición del lector la intimidad de su vida.

Así, pues, lo fundamental en esta exploración que nos ocupa, es la vivencia básica presente en los poemas, vivencia que nos incita a una aventura no solamente estética, sino también humana, puesto que el ejercicio verbal se halla al servicio de una búsqueda de la verdad del ser. De allí la delimitación de nuestro ámbito de estudio: Alfonso Quijada Urías o la poesía como existencia.

Los textos que examinamos en este ensayo son *Toda razón dispersa*, *Antología (1967-1993)*, publicada por Concultura en 1998 (incluye *Estados sobrenaturales*, *Más adelante*, *El gran método*, *Canto errante*, *Toda razón dispersa*, *De este tiempo y Alteración del orden*) y *Es cara musa*, publicada en 1998 también por Concultura (incluye *Obscuro (1995)*, *La esfera imaginaria (1997)* y *Es cara musa (1998)*).

En *Estados sobrenaturales*, nos enfrentamos a la ebriedad de un yo que se persigue a sí mismo en una suerte de danza delirante que busca una identificación con el Todo por la vía del Verbo. Es una especie de buceo enardecido del yo en pos de una identidad que resulta imposible, pues, la otra cara, el rostro original, tan ansiosamente buscado por el yo poético, no es más que el reflejo de una carencia, de un vacío, de una sed incontenible de ser, deseo que se proyecta en un otro que sólo puede ser atrapado a través de la palabra. Por ello, el poema se erige como el desafío de una imaginación que se desborda más allá de los presuntos límites, hacia el suntuoso nacimiento de los sentidos: “La locura es el nacimiento de los sentidos: de mis ojos viendo para siempre la ternura del fuego, mis oídos mordiendo el infinito, mi nariz en la fragancia, en las plumas de lo desconocido, mi cuerpo en la botella donde dios sopla su magia eterna...” (Quijada Urías, *Toda razón*, 1998: 35).

Se trata de un intento de conquista del universo por un yo que busca soñados paraísos; un yo voraz que se destruye en el fuego continuo de las perplejidades, de las efervescencias cósmicas, un yo ansioso por insertarse en una historia que en, definitiva, resulta en “que soy espejo de la realidad que descubre el vidente, con palabras gastadas y pensamientos que no comprende la razón” (Quijada Urías, *Toda razón*, 1998: 38).

Somos seres de palabras, y de palabras se alimenta ese yo que en *Estados sobrenaturales* glorifica la magnificencia del mundo. De palabras está constituido ese irresistible movimiento, esa vibración incesante que arrastra hacia las más dispares direcciones, de modo que el poema deviene como un oleaje ininterrumpido. Pero lo que priva en esta obra es la ardiente ansiedad, la marea febril que arrastra irremediabilmente hacia las intimidades de un otro, una especie de yo interno del poeta que busca abrirse camino a través de esa selva de palabras donde las más exóticas floraciones ocultan el verdadero drama de un ser que se vive y se desvive en las espesuras del lenguaje,

un ser que experimenta no sólo las vicisitudes de la pluralidad sino también el tormento de las fronteras verbales.

El conocimiento interno no es el resultado de un plan y no depende del tiempo, visto éste desde una perspectiva lineal. Es decir, no se trata de un conocimiento acumulativo, fruto de una experiencia sumativa en la que el transcurrir de los años guarda relación determinante con las verdades alcanzadas. El conocimiento interior no obedece a una continuidad de carácter racional sino que más bien se produce a “saltos”, a través de una intuición súbita, posible por una integración de la conciencia individual del ser humano en cada instante de su vida.

Así, la comprensión de lo que se es, de lo que se está siendo en cada momento del existir, no es un resultado sino un comienzo, una nueva relación, una nueva aventura junto a los demás seres y cosas que conforman el mundo. No importa si en un instante se nos olvida quiénes somos: “Por un instante olvido quién soy. Por un instante/soy lo que no soy/Por un instante una aparición, un desvanecimiento de mi nacimiento” (Quijada Urías, *Toda razón*, 1998: 155).

Existir es, pues, desde la perspectiva vislumbrada en la poesía de Quijada Urías, ser de instante en instante, esto es, incesante reencuentro con la realidad. Y este reencuentro, que es sumersión, participación en la totalidad de la vida, es posible gracias a la memoria a través de la cual se lleva a cabo ese proceso de integración de la conciencia que significa saberse existiendo en el mundo. Somos, podemos reconocernos, sentimos el soplo de la vida, porque la memoria no es solamente acumulación de experiencias sino algo esencialmente dinámico, algo potencialmente creativo, posibilidad reveladora de realidad.

Es cierto que la memoria también es historia, pero no en un sentido estático, como simple recordación del pasado, de lo que se ha vivido, sino como vivero del presente. En este sentido, es válido afirmar, como lo hace Eduardo Giqueaux, que la memoria “es la dimensión de la conciencia por medio de la cual el pasado nos es presente. La memoria no es una facultad: la memoria es la historia del humano” (1976: 109). Esto significa que cada ser humano es su memoria, sentido que encontramos en algunos poemas de *La esfera imaginaria* (1997), como es el caso del poema V, texto en el cual la voz poética expresa:

En la memoria se abre una abertura. Recojo una palabra
y la verdad me pega en el alma y la cara.
Así sintiendo voy a plenitud lo que no fui, lo que fui siempre,
lo que tal vez seré cuando se canse el ser de su cansancio.
(Quijada Urías, *Es cara musa*, 1998: 64)

De este modo, la imagen de la memoria en la poesía de Quijada Urías no alude solamente a la acumulación de lo que se ha vivido y se recuerda, sino también a la memoria como potencialidad, como fuerza germinal del presente, como fuente permanente de existencia. Por esto, en el poema "I" del libro titulado *Obscuro* el hablante señala: "No más eternidad, no más futuro. El presente perpetuo: /el tiempo del origen, la vuelta y la revuelta" (Quijada Urías, *Es cara musa*, 1998: 16).

Dicho de otra manera, no se trata de asumir el presente desde la perspectiva del pasado, lo cual equivaldría a una prolongación de éste, sino que, para ser lo que se es en el presente, el pasado debe cesar. Por eso el reconocerse como memoria no es una simple actualización de lo que se fue como trampolín para lo que se es. Se trata esencialmente de un volver a ser, de un reencuentro con la frescura de la vida; es decir, de un descubrimiento de lo que se es de instante en instante. "Sé porque el ayer ya pasó y el futuro no ha llegado aún y el presente/ es perpetuo sin fin..." (Quijada Urías, *Es cara musa*, 1998: 89). Es justamente lo que sucede en los textos que incluye Quijada Urías en *Es cara musa* donde la memoria aparece como puntal de un mundo nuevo, como germen del ahora. O sea, la memoria como fuente de lo desconocido: "... el papel de calcar las fuentes del origen" (1998: 13).

En suma, se trata de la memoria como sustento del misterio que significa la aventura de existir. No es de extrañar, entonces, que en *La esfera imaginaria* que forma parte de *Es cara musa* se entrecrucen los hilos de una búsqueda presente desde obras anteriores produciéndose una convergencia de temas, de inquietudes, que conforman una red de constantes en el discurso poético de Quijada Urías. Tales son, entre otras, la preocupación por la existencia, por el ser, por el vacío, obsesiones que movilizan la escritura del poeta como un testimonio fehaciente de una experiencia límite, de un intento por alcanzar eso otro tan lejano y, a la vez, tan íntimo que significa ser y que, como traslucen los textos de *Es cara musa*, sólo podrá ser alcanzado aprendiendo a ser nadie.

En *La esfera imaginaria* hallamos la memoria, siendo ella, tal vez, la perspectiva más apasionante de estudio que ofrece la obra como vía de aproximación al tema que nos ocupa, esto es, la poesía como testimonio de existencia, como ejercicio de vida, práctica en la cual se hallan íntimamente entrelazados el reconocimiento y el cambio, la recordación y la novedad que significa el existir. Es innegable que el pasado, como bien percibe Quijada Urías en *Estados sobrenaturales*, es, a la luz del presente-sobre todo el presente aludido por el poeta en esta obra- un desfile de fantasmas, percepción que en ocasiones, se nota en *La esfera imaginaria* como es el caso del poema "II":

Clara mañana clara. Cómplice perfecto.
El día profundizado en la memoria,
confiado a su presente eterno y sin medida.
... Al final de los tiempos capturamos su principio,
por eso hay que aprender a escuchar desde atrás.
(Quijada Urías, *Es cara musa*, 1998: 56)

En este caso se trata de la memoria entrevista como recinto de recuerdos, de quimeras, de imágenes que pasan ante la mirada como las escenas de una película, en la cual el transcurrir humano tiene el carácter de una ficción, de un desfile de fantasmas. Es lo que sucede en el poema "Es cara musa", texto en el cual el hablante tiene la visión de "Ruinas Piedras Polvo Lodo Disolución" (Quijada Urías, *Es cara musa*, 1998: 107).

Sin embargo, para Quijada Urías la memoria no es sólo aquello que pasó y se recuerda sino que ella es la posibilidad de ser del individuo, asunto que atañe no sólo a una historia personal sino también a una historia colectiva. Lo que es, lo que somos, encarna en el presente, brota del légamo del pasado. Existimos, transcurrimos de instante en instante, y tenemos conciencia de ello gracias a la memoria. En virtud de ella lo vivido nos es presente, ella es nuestra posibilidad de ser lo que somos en un momento dado. La memoria nos revela en la frescura del momento: la acción, el acto mismo de la vida. Es éste el sentido que captamos en el poema "Palabras" cuando el hablante manifiesta: "Un espejo es la memoria y en él se miran las palabras. Allá leo/ me veo en esas aguas, donde el tiempo bebe la claridad de su fijeza" (Quijada Urías, *Es cara musa*, 1998: 102).

Si el sujeto lírico no se erige desde lo que fue es porque tiene conciencia de que el acto de existir sólo es posible desde la perspectiva del presente, esa fugacidad de lo que está siendo en el instante, la acción, puesto que el ser es cambio, metamorfosis. Para ser es necesario dejar de ser, imagen que remite a la idea de la disolución como vía para reconocerse en el todo que es la realidad: un reconocimiento incesante de intervalo a intervalo, de frescor en frescor. "Ha florecido en la pirámide su corazón de niño grande/ brotan del mar los caballos espumeantes de aquel día en que vendado lo llevaron a conocer el mar./ Oscuro, oscuro, oscuro. Todos entramos a lo oscuro/ Para ser hay que dejar de ser. Para nacer hay que morir" (Quijada Urías, *Es cara musa*, 1998: 79-80). Es por ello, tal vez, que en "Definición", al tiempo que se reconoce como memoria, el hablante también se identifica con lo desconocido: "Albergo tantas voces y soy desconocido" (Quijada Urías, *Toda razón dispersa*, 1998: 165).

Lo que se extraña es lo otro, lo que todavía no ha llegado y sólo aguarda para ser, lo que es potencialidad, eso que, si bien se reconoce, siempre será algo nuevo, algo que se actualiza en el eterno oleaje que es la vida: Ser-No Ser. Pura presencia, puro vacío, misterio. De tal modo, que cuando el hablante de "Definiciones" se reconoce como memoria no está aludiendo al pasado como acumulaciones, o a la historia fechada, sino a algo vivo, algo que está en el individuo, que le es inherente por el simple hecho de existir, algo que es virtualidad, que se revela en la acción del instante, puesto que la existencia no es continuidad sino renovado comienzo e impulso creador.

Puede decirse, entonces, que en *La esfera imaginaria* la memoria ofrece dos aspectos indisolublemente unidos: la memoria como recordación y la memoria como fuerza germinal de lo que es, del presente. El ser humano es memoria y su destino es reconocerse en la acción del instante, cuestión que, en esencia, no es más que un alcanzarse a sí mismo, lograr la integración interior, participar en la totalidad de la vida. Para ello el pasado debe cesar, pues, para vivir lo que (se) es —integración de todos los momentos—, se requiere dar paso a lo desconocido. Sólo así, al integrarse a lo nuevo, es posible el reconocimiento de lo que estamos siendo, entendido esto como reencuentro con la vida, con el ser.

Íntimamente unido a una incesante exploración de sí mismo que pretende poner en evidencia la verdad de la vida, el discurso poético de Quijada Urías refleja un permanente ejercicio de despojo interior, de autonegación, de convivencia con la nada, hecho que prolonga y consolida en *Es cara musa* inquietudes y aspiraciones presentes en obras anteriores. Como el hecho de vivir implica enfrentarse al juego de las contradicciones, de las verdades relativas, el verdadero reto para el poeta reside en reconocer y superar las barreras que interfieren con lo real. Se trata, en el fondo, de comprender en su justa medida la relación del individuo consigo mismo, pero también su vinculación con los demás seres y cosas que constituyen el mundo, cuestión que requiere de una especial actitud de vigilancia que permite descubrir y trascender las imposturas, las equivocaciones propias de la vida humana, puesto que, como dice el hablante del poema IV de *Obscuro*: “¿Qué mentira inventar?/ Vengo de ninguna parte y voy hacia ninguna/ Nadie me sigue. Sólo mi sombra:/ los errores y fracasos de ayer, de hoy y de mañana” (Quijada Urías, *Es cara musa*, 1998: 22).

Justamente, porque percibe que el error es parte del ser humano y que el vivir es un errar sin tregua, el poeta persiste en esa atención alerta, en esa incesante averiguación, a través de las cuales se deja entrever su aspiración por alcanzar una forma de existencia más auténtica, más libre del tutelaje del yo. En esencia, se trata de responder con entera crudeza al movimiento de la vida, a la secreta vibración que moviliza a los seres y las cosas en la totalidad del mundo, aspiración que para ser lograda requiere de un continuo ejercicio de desposesión de todos aquellos lastres propios de una falsa identidad.

Lo que aspira el poema es alcanzar esa cierta condición de transparencia, ese estado de ligereza, de profundidad sensible, esa nitidez esencial que tiene la existencia cuando es liberada de todos los lastres que la desvirtúan. Vivir en el sabor de ser es igualarse a la realidad, difuminarse en su incandescencia, participar de su misterio, lo que, en el fondo, significa rendirse al abrazo del abismo, entregarse plenamente a la nada. Ello explica la reiterada tarea de desposesión, de autoaniquilamiento, que alienta en algunos poemas de *Estados sobrenaturales* y *La esfera imaginaria* en los cuales es evidente el deseo de anulación que implica la labor de aprender a ser nadie, tal como se deja ver en el poema “III” de *Estados sobrenaturales*: “... en

la pirámide más pequeña y el cielo infinito duerme mi cabeza/ y soy menos que un palito de fósforo y tan humilde como un grano que renace mil veces” (Quijada Urías, *Toda razón dispersa*, 1998: 34).

Algo similar ocurre en el poema II de *La esfera imaginaria*, texto donde se puede notar el carácter reiterativo que tiene el vacío en la poesía de Quijada Urías “... El vacío es la forma, la forma es el vacío..” (*Es cara musa*, 1998: 54). La sensación de no ser más que una voz sometida a un continuo cambio, el sentirse como forma, como lugar de la presencia y, a la vez como lugar del vacío, son imágenes que dejan de entrever una cierta percepción de la nada como sustancia del ser, como esencia de la vida, como principio de realidad, asunto que no ha de extrañar si se tiene en cuenta que, desde el universo poético de Quijada Urías, el ser, el existir, no es acumulación sino eterno despojo, flujo y reflujo de lo que está ocurriendo, impulso creador siempre cambiante, vivero, algo que es por sí mismo: “Es posible el final en el comienzo.../ se pierde el paraíso y se gana la nada y con la nada lo deseado” (*Es cara musa*, 1998: 57).

Tal percepción, tal vez ayude a comprender por qué en los poemas de *La esfera imaginaria* el existir implica un permanente acto de despojo, de esencial desnudez, y por qué la escritura, en esta obra, tiene ese carácter elíptico que pone siempre en primer plano la captación del instante, la fugacidad de la acción que significa el contacto con lo real: el ser, la vida en toda su crudeza, en toda su abismalidad. En suma, la agonía de no ser vacío, imagen que recoge la esencia de un sentir presente en *La esfera imaginaria*. Por eso la insistencia de la voz poética cuando clama: “...Despiertos están los sueños/ La vida con los ojos abiertos, la muerte con los ojos cerrados/ No ceses de buscar la renovación de lo nuevo” (Quijada Urías, *Es cara musa*, 1998: 66).

Este discurso poético permite entrever el acto de vivir como un aprendizaje siempre creador que desoye las normas, las convenciones, en aras de la frescura que significa situarse en ese cierto lugar: “Contra esa opaca envoltura que opaca al mundo/ la frescura de lo nuevo” (Quijada Urías, *Es cara musa*, 1998: 67). He aquí la más profunda y genuina aspiración del poeta: ser vida en suspensión, vida en plena desnudez, vida que es transparencia, vibración; vida que emerge del vacío porque es el vacío su condición original, esa incandescente nada que deja de ser. Esto es, retorno a la tierra de nadie que es la tierra de la primera vez, estallido, expansión, abismalidad.

La sensación de hallarse en la oscuridad, de vivir a ciegas, que traslucen determinados textos de Quijada Urías, atrae la atención hacia una toma de conciencia respecto a las cargas que se arrastran: temores, conflictos, fracasos, equivocaciones, sed de poder, de glorias. En fin, todo eso que usualmente conforma la vida en sociedad y ante lo cual es necesario mantenerse alerta si se pretende una comprensión cabal de lo que se es, de la relación que se tiene con los demás seres, con las cosas, con los conceptos, puesto que vivir es interrelacionarse con todo eso. Sólo cuando la mente se ha despojado de los lastres del pasado se puede arribar a la verdad y esto, como es obvio, impone una incesante labor de desprendimiento, de conjuración de los fantasmas que acechan desde todos los rincones de la existencia humana. Vista desde tal perspectiva, resulta comprensible la labor de ser nadie aludida en varios poemas, tarea que constituye una constante en toda la obra poética de Quijada Urías:

Quiero escapar de mi propio cerco.
 ¿A dónde ir?
 La calle es oscura.
 ¿Qué mentira inventar?
 Vengo de ninguna parte y voy hacia ninguna.
 Nadie me sigue. Sólo mi sombra...
 (*Es cara musa*, 1998: 21)

Ser nadie, para el poeta, es eclipsarse, disolverse en la totalidad del mundo, cobrar forma en el soplo fecundante que viene de lo desconocido, que es materialización del instante, continuo trascenderse fuera de todas las tensiones, de todos los conflictos. Ser nadie significa despojarse de todas las cargas del pasado, y ya libre, habitar en "...el sueño del renacimiento de la renovación" (Quijada Urías, *Es cara musa*, 1998: 72).

Ser nadie es trascender las contradicciones de la existencia diaria, aceptar lo que (se) es sin oponer resistencia, traspasar las capas del olvido que impiden reconocer el verdadero rostro de los seres y las cosas, el rostro originario del mundo: lo que existe, lo que somos, pues como dice la voz poética: "Aunque venga el olvido no dejaré de ser/ el que antes fui y mañana será/ Un ser seguro que no se cansa de fingir su nada" (Quijada Urías, *Es cara musa*, 1998: 72).

Para Quijada Urías, la verdadera tarea del ser humano es transcurrir. Y así, sin meta, sin destino, marcha el poeta por el mundo porque, en definitiva, la verdad no es algo lejano que se hallará al final de un recorrido. La verdad del existir está en cada paso, en cada gesto, en cada acción, en cada palabra, en cada intervalo de esa apasionante aventura que significa vivir. Y vivir para Quijada Urías, equivale a transcurrir: "He de vivir lo que me falta en vida. En la vida vivir/ No ser esclavo, clavar mi sombra, mi muerte en árbol más verde" (*Es cara musa*, 1998: 13).

Ser nadie es alejarse de lo conocido hasta convertirse en un extraño, alguien que vive en permanente exilio, alguien que sufre la agonía de no ser vacío, pues lo que más ansía el extraviado es despojarse de todas las cargas que le impiden una intimidad plena con la nada, una inmersión en el ritmo infinito del vacío.

Ser nadie es participar en el misterio del abismo, lo cual significa volver a las fuentes originales de la vida, a esa hondura sensible que implica devenir de la nada a la nada: "Aun sabiendo que ninguna palabra/ lo salva a uno del abismo" (Quijada Urías, *Toda razón dispersa*, 1998: 142). Ser nadie es descubrirse en la inmensidad de la vida como un murmullo en suspenso, como un respiro absoluto, pura revelación de lo que está siendo en la fugacidad infinita del momento:

Primero fue el silencio.

El vasto silencio sin orillas

Después la palabra

y después de las palabras

la piedra

La piedra a cuyo nacimiento

o muerte

Nunca Nadie asistió.

(Quijada Urías, *Toda razón dispersa*, 1998: 109)

Ser nadie es justamente ser sólo vida vacante. Esto es, vida en perpetua renovación, vida en trance de revelar su historia, sus secretos, vida que es puro vacío, nada, virtualidad. Por ello, precisamente, la posibilidad de ser radica en el no ser, en la disolución: ser nadie, puro aliento, puro olvido, tal como manifiesta el hablante de "Olvido":

Olvidar. Olvidar todo.
 Vaciar la habitación,
 borrar las huellas y los nombres.
 Olvidar hasta olvidarse de uno mismo.
 No volverse ha encontrar.
 Borrarse, disolverse en la luz que se va.
 (Quijada Urías, *Toda razón dispersa*, 1998: 179)

Concluamos diciendo que cada obra, cada poema o fragmento aludidos en este trabajo, si bien aportan imágenes o ejemplos que facilitan una comprensión global del tema elegido, representan una experiencia única, válida en sí misma. Son simplemente hilos conductores en este intento de abrirnos un camino a través de un universo de infinitas posibilidades. Si alguna aspiración orientó nuestra lectura y análisis fue el profundo deseo de perdernos, de eclipsarnos, en ese flujo incandescente que es la vida, el ser, el mundo, en la escritura de Alfonso Quijada Urías. ♦

OBRAS CITADAS

- CHEDID, ANDRÉ, 1985: *Sobre-vivencia de soles*. Caracas: Editorial Monte Avila.
- GIQUEAUX, EDUARDO J., 1976: *El mito y la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Castañeda.
- PAZ, OCTAVIO, 1981: *Sombra de obras*. Barcelona: Seix Barral.
- , 1973: *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- , 1976: *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz.
- QUIJADA URÍAS, ALFONSO, 1998: *Toda razón dispersa, Antología (1967-1993)*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.
- , 1998: *Es cara musa*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.

La estética pasional en la poesía de Roque Dalton, Róger Lindo y Miguel Huezco Mixco

Beatriz Cortez

*10,000 labios, gritando lo mismo,
vuelven la afirmación fraudulenta,
aunque sea verdad.*

ATRIBUIDO A SØREN KIERKEGAARD¹

Quisiera comenzar por decir que mi hermano es un científico. Su trabajo, en el área de las matemáticas aplicadas, tiene que ver con el fluido de líquidos y yo, por supuesto, no logro entenderlo por completo. Me siento afortunada, sin embargo, por tener acceso de vez en cuando a algunos conceptos científicos que toman un sentido diferente en el campo literario. Acaso sea irreverente trastocarlos y por eso me resulten tan magnéticos. De cualquier forma, así fue como llegué a saber sobre la resistencia plástica y la resistencia elástica, y que llegué a la convicción de que son perfectas metáforas para hablar de la memoria y del olvido.

Los cuerpos físicos tienen memoria y tienen un límite para su memoria. La resistencia elástica es su memoria. Si yo tomo un

cuerpo físico y lo deforme dentro de los límites de su resistencia elástica, cuando dejo de ejercer esa fuerza sobre él, regresa a su forma original. La resistencia plástica, en cambio, es su olvido. Si yo tomo un cuerpo físico y lo deforme más allá de los límites de su resistencia elástica, cuando dejo de ejercer esa fuerza sobre él no regresa ya a su forma original. La ha olvidado para siempre. Ha sido deformado.

Gilles Deleuze, partiendo de Spinoza, habla del derecho natural del ser humano a partir del poder de su cuerpo físico, y señala que “todo lo que un cuerpo puede hacer (su poder), es también su ‘derecho natural’” (Deleuze, citado por Hardt, 257)². Este ensayo es, entonces, sobre la memoria y el olvido, no sólo como fenómenos pasionales, sino como derechos naturales que tienen los cuerpos y los individuos. La lectura de la obra poética de Roque Dalton, Róger Lindo y Miguel Huezo Mixco que aquí propongo, busca trazar los límites de la memoria y también los límites del olvido que van marcados por los deseos del individuo: el deseo de sobrevivir, el deseo de ser libre como el viento, el deseo de amar, el deseo de abandonarlo todo y de partir. Los principios a partir de los cuales se construía el discurso revolucionario no son ya los únicos válidos desde esta perspectiva. Tampoco lo es la moral cristiana, a partir de la cual se construyó la cultura revolucionaria en El Salvador y en el resto de Latinoamérica. Mi propuesta es que en la posguerra el rumbo del individuo está marcado por motivos pasionales.

Debo aclarar también que cuando en este ensayo hablo sobre el poeta y sus pasiones no me refiero a las personas de Roque Dalton, Róger Lindo o Miguel Huezo Mixco, sino al hablante poético que habita en sus respectivas obras. Si bien esa voz poética comparte con los autores importantes experiencias de vida y épocas históricas, como la guerra y la posguerra salvadoreñas, no me interesa explorar el carácter autobiográfico de su poesía. Eso sería caer en el mismo tipo de lectura que desde el período de la guerra ha mantenido a la poesía salvadoreña supeditada al referente histórico en el que ha sido creada. Por el contrario, lo que me interesa explorar es su imaginario poético y la forma en que en él se le da sentido a la existencia a través de la reinención del ser. Si bien la voz poética en la obra de estos autores carece de las ilusiones revolucionarias que guiaban sus actos como partícipes en la guerra, ha logrado sobrevivir

gracias a la cínica forma que tienen de reírse de sí mismos y a lo que metafóricamente les queda todavía: la vida. Con ella a cuestas, la voz poética se marcha en un viaje existencial, enfrentando batallas privadas, todas pobladas de poderosas pasiones, para lograr darle sentido a su vida a través de su emigración o para perder el sentido de todo otra vez. Pero de cualquier forma, viaja para reinventarse.

Las revoluciones centroamericanas, tanto por motivos del compromiso político en que estaban basadas, como a partir de sus cimientos en el cristianismo, conllevaban ciertos valores morales que requerían que el individuo se adhiriera a una serie de principios para poder participar en ellas. Es importante reconocer que, para guiar la vida a partir de estos principios, el individuo debía ser partícipe de dos experiencias culturales de tipo cristiano: la fe (en el proyecto revolucionario) y la esperanza (en un mundo mejor). Sin embargo, al mismo tiempo que estos principios se iban fijando en el imaginario cultural revolucionario, su contraparte iba también creando a su lado un lugar propio. Me refiero al cinismo que ha permanecido como una constante al lado de estos valores morales y estos principios revolucionarios. A partir de esta perspectiva, es la pasión lo que mueve al individuo, mucho más que la razón o el cumplimiento de valores morales de ningún tipo. Esta reconstrucción de la historia en que los hilos conductores son las pasiones y no los principios, juega con la memoria y con el olvido, pues sugiere que las pasiones más incongruentes con el proyecto revolucionario y con la moral cristiana siempre estuvieron presentes en la cultura revolucionaria y que desempeñaron un papel importante en las decisiones y actos que conformaron la guerra, aunque fueran mantenidas al margen del espacio permisible por los proyectos revolucionarios. Sin embargo, la expresión abierta de los motivos pasionales nos permite formular un proyecto estético de la Centroamérica de posguerra, una estética marcada por la pérdida de la fe en los valores morales y en los proyectos sociales utópicos, y que, por lo tanto, podríamos llamar una estética pasional. Esta invitación a “bailar sobre la tumba de la moralidad” es, de hecho, una invitación a explorar las pasiones que tienen efervescencia dentro del ser humano, como un medio para volver a darle sentido a la vida. Esta agenda del cinismo es una fuerza demoledora y a la vez edificante, es un medio para sobreponerse al pesimismo agobiante de un mundo marcado por el desencanto.

Los motivos pasionales y el cinismo venían conviviendo en la producción poética centroamericana desde mediados del siglo XX, particularmente, en la obra de Roque Dalton. A pesar de ello, la obra de Dalton, a lo largo de las guerras civiles centroamericanas, muchas veces fue leída de forma parcial como una obra “revolucionaria” basándose en los principios que promovía, desechando todas sus dimensiones artísticas, particularmente desde una perspectiva vanguardista. Mientras tanto, el corpus poético de Dalton que cuestiona estos principios pareció quedar en el olvido. Pero no fue así, y en esta oportunidad quisiera explorar cómo “la memoria” de los motivos pasionales desde mucho tiempo atrás marcó nuestro imaginario cultural, y a la vez, cómo el “olvido” de los principios y valores morales, marca la producción poética de la posguerra en Centroamérica.

El culto a la muerte

Dice Roque Dalton en “Altas horas de la noche”: “Cuando sepas que he muerto no pronuncies mi nombre / porque se detendría la muerte y el reposo” (*Antología*, 63). Dalton expresó en numerosas oportunidades su preocupación por un culto a la muerte que ha dado prioridad y valor a los muertos por sobre los vivos en la cultura revolucionaria. Derivado de la teología cristiana y aumentado por los principios revolucionarios, el culto a la muerte ha llevado a promover la cultura del sacrificio.

Por esta razón, nuestra lectura de estos versos, que en un primer instante nos parecen pertenecer a un poema amoroso, a la luz de la totalidad de su obra poética se nos presentan como una premonición de la forma en que Dalton sería en el futuro una figura manipulada como parte de esa misma cultura del sacrificio, una cultura que para Dalton, corría el peligro de que los vivos, los que quedaban, estuvieran tan cimentados en el pasado que no pudieran lanzarse a construir el futuro. Los siguientes versos de su poema “Sueño antes del tiempo” podrían leerse como una invitación a romper con estas ataduras hacia el pasado: “Los muertos muertos están / se quedaron atrás / muertos” (*La ventana*, 103), afirma. Muchos años después, en su memoria de la revolución sandinista, *Adiós muchachos*, Sergio Ramírez también reflexiona sobre los principios revolucionarios y

su estrecha relación con el cristianismo, y recuerda la declaración del poeta Leonel Rugama, quien antes de morir en la guerra, señalaba:

En la lucha clandestina era necesario vivir como los santos, una vida como la de los primeros cristianos. Esa vida de las catacumbas era un ejercicio permanente de purificación, significaba una renuncia total no sólo a la familia, a los estudios, a los noviazgos, sino a todos los bienes materiales y a la ambición misma de tenerlos, por muy pocos que fueran. Vivir en pobreza, en humildad, compartiéndolo todo, y vivir, sobre todo, en riesgo, vivir con la muerte. (46)

De hecho, la muerte era una presencia constante en la vida de los sobrevivientes. Esta presencia de la muerte en la vida revolucionaria era una fuerza importante para seguir luchando bajo condiciones sumamente difíciles, pero también era una pesada ancla que ligaba a los sobrevivientes con el pasado, particularmente después del final de la lucha armada. Al recordar el triunfo de la revolución sandinista, Ramírez señala:

El que ningún mérito pudiera compararse entre los vivos con el mérito mismo de la muerte, fue toda una filosofía que al momento del triunfo de la revolución asumió un peso ético aplastante. Los únicos héroes eran los muertos, los caídos, a ellos se lo debíamos todo, ellos habían sido los mejores, y todo lo demás, referente a los vivos, debía ser reprimido como vanidad mundana. (47)

Como sabemos, el culto a la muerte es una preocupación recurrente en la obra de Roque Dalton. Desde temprano en su vida tras el violento asesinato del poeta Otto René Castillo por parte del ejército guatemalteco en 1967, Dalton hablaba ya de este riesgo. En la introducción a la publicación póstuma de la antología poética de Castillo, *Informe de una injusticia*, Dalton escribió:

Extrovertido, vital, de personalidad fuerte y simpática, no fue, sin embargo, una figura exenta de los errores y las debilidades de los jóvenes revolucionarios centroamericanos de su época. Su afán de vivir intensa y apasionadamente la vida le cobró su precio frente a la severidad de sus camaradas mayores en edad y experiencia y le

significó conflictos, desgarramientos, problemas. Sus camaradas jóvenes le aceptaron siempre, por el contrario, en su rica totalidad humana, necesariamente contradictoria con el medio. Quizá el motivo más importante de citar este aspecto de su personalidad sea el de salvarlo del riesgo, que puede propiciarle su muerte admirable, de pasar a la historia como un santón, como uno de esos personajes planos a que nos tiene acostumbrados el apologismo póstumo. (11)

Tanto este claro mensaje, como los numerosos poemas donde Dalton cuestiona este culto a los muertos, poniendo énfasis en los vivos y sus posibilidades y responsabilidad con el futuro, por la mayor parte han pasado desapercibidos tras su muerte. Quizá un buen ejemplo de esto sea el prólogo a su poemario *Un libro levemente odioso* escrito por la mexicana Elena Poniatowska, quien refiriéndose a él, escribe:

Por sus poros respiraban los bosques, las lianas, las montañas de su patria. En sus huesos, la médula era verde y en su linfa húmeda germinaban la yerbabuena y la santamaría... Como San Tarcisio, estaba destinado a ser lapidado. San Tarcisio fue de los cristianos primitivos, de los escondidos en las catacumbas durante el imperio romano; a Roque lo patearon en las cárceles clandestinas, y las únicas hostias que se le metieron al corazón fueron los trozos de pan que él quiso repartir y le devolvieron como pedradas, las hostias de su martirologio, que de blancas pasaron a rojas, roja sangre de Cristo, el mismo Cristo en el que creyó de niño cuando lo llevaron como nos llevan a todos a hincarnos frente al altar. (7)

Esta actitud hacia los muertos, los eleva a un nivel suprahumano y heroico, a un lugar privilegiado en el santoral popular. Para ocupar este lugar, la vida, la identidad, la imagen de una persona debe construirse basándose en sus cualidades y actos heroicos, con relación a su participación en el proceso revolucionario. Mientras tanto, sus cualidades humanas, su práctica intelectual y su visión crítica ante ese mismo proceso revolucionario quedan opacadas, borradas de la historia.

En su caso, dos de las más importantes dimensiones de Dalton han sido empujadas a un segundo plano por el culto que se ha generado

a partir de su compromiso revolucionario y a la trágica muerte que surgió en manos de sus propios compañeros de lucha: su compromiso artístico con su obra literaria y su visión crítica del proyecto revolucionario. Por supuesto que la primera de estas dimensiones, su talento y visión artística, chocaban con una revolución que no tenía interés en un arte que en el mayor de los casos no conocía. “Taberna (conversatorio)”, que, desde un punto de vista artístico, es uno de sus más importantes poemas, es un texto polifónico, con voces acusatorias y voces que se revelan. Dice uno: “Yo lo decía porque / cualquier blasfemia / revela su elevado sentido moral / si le construyen una estética de respaldo” (*Taberna*, 132). Dice otro: “Oh, baja el dedo didáctico!” (*Taberna*, 140). Por otra parte, tenemos su producción poética que presenta una crítica desde dentro, por lo que podría entenderse como crítica constructiva, aunque por supuesto, siempre como crítica, hacia el proyecto revolucionario. En este sentido, Dalton se expresa claramente en contra de la institucionalización de la revolución. En “Taberna” hay un ejemplo en los siguientes versos: “el movimiento comunista internacional ha venido sopesando / la gran mierda de Stalin” (137), dice otra de las voces. En “Por las dudas”, Dalton presenta la enorme distancia que existe entre la idea de la revolución, “Carlos Marx/ maravillado ante una mariposa” (*Taberna*, 113) y las prácticas revolucionarias “El Secretario General del Comité Central/ se mete el dedo gordo en la nariz/ Por el contrario,/ eso,/ ¿bulle de humana hermosura?” (*Taberna*, 113), pregunta. Por otro lado, Dalton, aunque rechaza el culto a los muertos por sobre los vivos, o quizá por eso mismo, era sumamente crítico con los vivos. Veamos otro fragmento de “Taberna”:

No quiero hacer el Angel-Guardián-de-sobacos-sabios,
 Pero pasa que tienes el complejo más antiguo:
 El del Glorioso
 Trabajador de la Gran Pirámide.
 Has puesto tu granito de arena
 Y quieres que te regalen la cerveza el resto de la vida,
 Exigiendo además una debida ceremonia. (*Taberna*, 139)

Desde su obra literaria, Dalton cuestionó la estética melancólica de la revolución y el culto a la muerte del que hablamos, pues su

proyecto literario no tenía cabida en ese molde, particularmente por su compromiso artístico, su sentido del humor, y por su énfasis en la vida y en el futuro.

Hablando del tema de la realidad y la ficción respecto a Hume, Deleuze señala:

La fantasía forma cadenas ficticias de causalidad, reglas ilegítimas, simulacros de creencias, ya sea a través de la conflagración de lo accidental y lo esencial o por medio del uso de las propiedades del lenguaje (yendo más allá de la experiencia) para sustituir por la repetición de casos similares que en realidad observaban una simple repetición verbal que sólo simula su efecto. Por esto, el mentiroso cree en sus mentiras por virtud de repetirlas; la educación, la superstición, la elocuencia y la poesía también funcionan de esta manera. (42, *Pure Immanence*)

De hecho, la memoria que tenemos de nuestra historia reciente viene no solamente mediatizada por nuestras pasiones, sino también por nuestras tradiciones. Entre ellas se encuentra el culto a la muerte, que construye héroes y que hunde en el olvido a tantos hombres y mujeres, pero más catastrófico aún, hunde en el olvido lo que nos dejaron antes de partir: sus ideas.

El exilio: un viaje a los infiernos

A partir de la década de los noventa, el poeta salvadoreño Róger Lindo ha vivido exiliado en la ciudad de Los Ángeles, donde trabaja como periodista en el diario *La Opinión* y desde donde establece lazos culturales con la comunidad salvadoreña en los Estados Unidos. El exilio desde siempre ha sido una importante presencia en su poesía, no solamente su exilio en Los Ángeles, sino el exilio de todo, el exilio que lo sustrajo en su juventud de su vida en El Salvador y que lo llevó a la guerra, y también el exilio que lo sustrajo de la guerra y lo llevó a la metrópolis. De cualquier manera, el exilio siempre le ha proporcionado los medios para reinventarse. Así lo expresa en el primer poema de su poemario *Los infiernos espléndidos*: "Por el amor de siempre ir/ mis ojos se mantienen abiertos/ bajo las estrellas" (Lindo 11). Al leerlo, es difícil no

imaginarse al poeta, viajando por sus vidas, una tras de otra, con traje diferente, desde un paisaje verde hasta otro horizonte muy distinto en el corazón de la ciudad. Un amigo de su infancia me contó que desde siempre, desde muy joven, Róger Lindo fue un poeta. Sin duda, la poesía es el hilo que une sus diferentes vidas.

“Vivimos separados/ Sur favorito” (Lindo 50), desde el exilio le dice el poeta a su país. Una relación nueva da inicio entre ellos. El Salvador ya no es un territorio sino un ser vivo que emigra con el poeta. Su poesía también se ha mudado de piel hasta llegar a la ciudad, “la gran víbora de niebla/ que descendía hasta mi pecho/ ciudad-flor desangrada/ en el circo de la noche” (Lindo 51). Entonces el poeta busca reinventarse, busca “inventarlo todo/ en la larga noche irreverente” (Lindo 54). El exilio es una nueva vida que sigue su curso.

La posguerra le llega al poeta pidiéndole reinaugurar su identidad. Sin embargo, ya no hay un proyecto colectivo en el que pueda embarcarse. Lo único que tiene la certeza de tener, es la vida. Peter Sloterdijk, en su *Crítica de la razón cínica* al hablar sobre la neurosis europea (léase “la neurosis occidental”), señala: “La neurosis europea ve a la felicidad como su objetivo y el esfuerzo de la razón como su medio para alcanzarla. Esta compulsión tiene que ser superada. Debe renunciarse a la adicción crítica por mejorar las cosas” (1987: xxxvii). Con la pérdida de la fe y de la esperanza, esta misma actitud hacia el mundo tiene el poeta. Por eso le hace frente con una mueca de cinismo. Timothy Bewes define el cinismo como “una reacción melancólica de autocompadecimiento hacia la aparente desintegración de la realidad política [en la forma de las ‘grandes narrativas’ y de las ‘ideologías totalizantes’]” (1997: 7). Quizá por eso, en el fondo, el cinismo no ha logrado suplantar la tristeza del poeta. Es la tristeza que viene con la pérdida de un proyecto colectivo y con la recién inaugurada soledad. Pero el poeta tiene voluntad propia: “Pues me quedaré solo/ como un ronco ardid/ entre el hielo tenaz de mi preferencia” (Lindo 79), dice amenazante. Tiene también una puerta que lo aparta de su antigua vida como revolucionario. “Es una puerta salvaje/ la mía” -nos dice- “Puerta lacerante/ puerta sabia” (Lindo 36).

Es en este espacio de la posguerra que el poeta adquiere la oportunidad de buscarse a sí mismo y de construirse una nueva

identidad. Para lograrlo, se deshace de su vieja piel de guerrero y se construye como un nuevo ser. Se convierte ahora en un fugitivo de su propio papel en la historia. La posguerra es también el momento en que nos balanceamos sobre una cuerda floja entre el olvido y el recuerdo de nuestra historia. Allí está el equilibrio que nos permite seguir, a veces vestidos de cinismo, a veces melancólicos. Así es también la casa de los Peña que describe el poeta: "Historia y nostalgia/ se rompen el alma en esta casa,/ donde las fotos de los caídos/ se disputan a dentelladas/ la razón con los vivos" (Lindo 71). Y es allí donde el poeta se encuentra a sí mismo, frente a ese trasfondo de vidas perdidas: "soy sólo mi propia aventura/ recién salida/ de los infiernos espléndidos./ Impecable y sin causas,/ mi fe es errante" (Lindo 73). La posguerra nos pide reinventarnos. El poeta también: "Haz como el que pretende/ y tiene la obligación de verse al espejo/ y termina rendido/ ante la evidencia de las rebeliones/ que lo obligan a agotarse/ y ser otro" (Lindo 82).

Lo que le queda al poeta es su existencia y con ella sus derechos³. El proyecto de la guerra civil en El Salvador fue precisamente construido a partir de una perspectiva racional del derecho: era una lucha por alcanzar el reconocimiento estatal del derecho de todos los individuos. A pesar de su posicionamiento en contra del Estado, el proyecto revolucionario era un proyecto construido basándose en el derecho que el Estado le otorga al individuo y, por eso, se asemejaba al del estado en este aspecto: buscaba establecer un estado revolucionario que, de la misma forma que lo hacía el Estado salvadoreño, le otorgaría el derecho al individuo. De tal forma, el derecho del ser humano por el que se luchó en la guerra civil salvadoreña, por su propia naturaleza, se encuentra supeditado a la normatividad tanto estatal como social. Por estas razones, el individuo corre el peligro de perder el derecho que tiene ante el Estado por un simple acto, o en el caso de la guerra en El Salvador, por un simple posicionamiento en el polarizado espectro sociopolítico.

Si la existencia del derecho, desde esta perspectiva racional que se apoya en la ley, queda en tela de juicio, desde la perspectiva spinoziana, el individuo no puede perder nunca su derecho natural, pues éste es intransferible. En el siglo XVII, poco tiempo antes de morir, Spinoza escribió el *Tratado político* en el que expone sus perspectivas sobre el derecho natural del ser humano. Como señala Michael Hardt, "una de

las propuestas democráticas centrales de Spinoza, que el 'derecho natural' de un individuo nunca puede ser transferido a otro... demuestra el rigor y radicalismo de la democracia spinoziana" (25). Para Spinoza, además, el derecho natural del individuo no es dictado por la razón, sino por sus pasiones:

Si la naturaleza humana hubiera sido constituida de tal forma, el ser humano viviría de acuerdo al simple dictado de la razón, y no debería intentar nada que no fuera consistente con ésta, en tal caso el derecho natural, considerado como un derecho especial de la humanidad, sería únicamente determinado por el poder de la razón. Pero el ser humano es más bien guiado por el deseo ciego que por la razón: y, por lo tanto, el poder natural o el derecho de los seres humanos debería ser limitado, no por la razón, sino por cada apetito por medio del cual están determinados a actuar o a buscar su propia preservación. (292)

Al final de la guerra el poeta ya no busca darle sentido a su existencia a partir de su lugar en la formación de un nuevo estado. Por el contrario, para reinventarse, es el derecho natural el que demanda el poeta guiado por nada más que por sus deseos y sus pasiones:

[Mi] propia migración pasa
por causas o desesperaciones
distintas
por ir detrás del silencio
y porque es la pasión,
mi pasión por el movimiento
el simple sueño de ir
siempre delante
siempre detrás de mí. (Lindo 14)

El mar de sus deseos es inmenso y va marcado por su individualidad. El proyecto institucional ha quedado atrás. Su exilio le permite marcar la distancia: "No volveré/ cielo de azufre/ a tus calles en perpetuo desgano/ ni a lluvias/ donde puse balas y semen" (Lindo 49).

El olvido

Para sobrevivir, el ser humano necesita de una ración de olvido. Nietzsche, al hablar de la memoria y del olvido en su ensayo "Sobre la utilidad y confiabilidad de la Historia para la vida", propone que la memoria tiene poderes destructores: "hay un grado de insomnio, de sensibilidad histórica, que daña y que ultimadamente destruye todas las cosas vivientes, sean seres humanos, un pueblo o una cultura" (1995: 89). Para Nietzsche, "toda acción requiere del olvido, al igual que la existencia de todas las cosas orgánicas requiere no sólo de luz, sino también de oscuridad" (1995: 89). Nietzsche pone énfasis en el "poder formador" del ser humano, es decir, "el poder para desarrollar su propio carácter singular a partir de sí mismo, de darle forma y asimilar lo que es pasado y foráneo, de sanar heridas, de reemplazar lo que ha sido perdido, de recrear las formas rotas a partir de nada más que de sí mismo" (1995: 89). Por otra parte, Nietzsche propone que es necesario tener tanto una medida de historicidad como una medida de ahistoricidad para que el individuo pueda existir dentro de límites saludables (1995: 90). Así, señala:

Solamente cuando el ser humano, por medio del pensamiento, la reflexión, la comparación, el análisis y la síntesis limita el elemento ahistórico, sólo cuando una luz brillante, intermitente, iridiscente es generada dentro de la nube envolvente de la penumbra -es decir, sólo por medio del poder de utilizar el pasado para la vida y de darle nueva forma a los eventos pasados y convertirlos en historia nuevamente- es que el ser humano se convierte en ser humano; pero en el exceso de historia el ser humano deja de existir nuevamente, y sin estar cubierto por lo ahistórico nunca habría comenzado y nunca habría osado empezar. (1995: 91)

El poeta Miguel Huezco Mixco, al recordar las experiencias del escritor español Jorge Semprún, tras sobrevivir dieciocho meses de confinamiento en los crematorios nazis durante la Segunda Guerra Mundial, escribe sobre la importancia del olvido para la supervivencia de Semprún:

Tras su liberación se autoimpuso una “cura de silencio y amnesia”. Abandonó cualquier proyecto de escritura sobre aquella terrible paradoja de ser un sobreviviente. “Tenía que elegir entre la escritura y la vida, y opté por la vida”, recuerda. Semprún se entregó al intenso deseo de vivir, resistiéndose a que su memoria lo devolviera a los campos de la muerte. (“Jorge Semprún”, s/p)

Cincuenta años más tarde, como prueba que el escritor español nunca fue capaz de olvidar, publicó *La escritura y la vida* recordando su experiencia. Sin embargo, ya para entonces, sus recuerdos iban modificados por la creación literaria. En términos nietzscheanos, tenían una medida de ahistoricidad en ellos.

La poesía de Huevo Mixco es testimonio de que la voz poética no salió ilesa de la guerra. Aunque sigue sufriendo la angustia existencial que lo afligía desde la época de la guerra, la misma que lo hacía hablar de “la tierra dura que habrá de cobijarme” (*El ángel*, 51), ya no es el roble que alguna vez dijo ser. “Este inmenso árbol/ no servirá jamás/ para madera./ La sierra se romperá/ los dientes/ en la armadura de este roble/ que ha guardado sin sangrar/ dentro del pecho/ los restos de la metralla” (*El ángel*, 49), decía entonces. Tampoco cree ya en la bondad intrínseca del ser humano en que creyó alguna vez durante la guerra cuando escribió: “Si pudiera escuchar el enemigo/ Si llevara uno solo de sus dedos a tocar su corazón/ Si palpara la profundidad de ese cristal/ sin destrozarlo” (*El ángel*, 54). Todas estas ideas han desaparecido bajo la fuerza inextinguible de la posguerra. Como en una visión de dos vidas que pudieron ser, cada una a costa de la otra, el poeta da muerte al que fue para poder ser por fin el que no ha sido. Para reinventarse, al que siempre fue lo despide con cinismo en “Poema jubiloso”:

Entonces salí
no como ahora del sueño
visitado por la muerte
No
A secas salí del corazón con un atado de ropa
a celebrar a la calle sucia
el mismo perro otro el collar. (“Dos poemas”, 110)

Para reinventarse, tiene que dejar atrás los principios que dictaban las normas de la vida revolucionaria. Así, en "El hilo de Ariadna" el poeta renuncia a su papel en la historia y señala: "La historia ha sido mal contada/ no soy Teseo/ el héroe/ mi nombre es otro" (*El ángel*, 90). La renuncia al reconocimiento le permite dejar atrás los principios que normativizaban su conducta durante la guerra. Pero sobre todo, como tan bien lo expresa Kierkegaard en el epígrafe a este ensayo, le permiten dejar atrás un proyecto colectivo que en la posguerra había perdido el sentido:

Después de la guerra de los centauros
bajé a los infiernos
pero conseguí huir a los turbiones salobres
ultramarinos

Yo traía un casco reluciente
como el de un motociclista
sin medallas ni condecoraciones
sólo una madeja de hilo
y mi espada rota

Como mi suerte.
(*El ángel*, 90)

Es un ser destruido, pero no sale de la guerra con las manos vacías. Entre ellas lleva una madeja de hilo, es el hilo de Ariadna, que acaso esté hecho de la fibra misma de sus pasiones.

La memoria

La voz poética se ha transformado pero no toda su materia se ha quedado en el olvido. Es la pasión, lo que Nietzsche define como lo ahistórico, lo que lleva consigo, lo que mantiene de la textura original de su vida. Esa pasión, Nietzsche la define como el estado más creativo, como

la condición más injusta en el mundo, estrecha, desagradecida por el pasado, ciega a los peligros, sorda a las advertencias; es un pequeño

remolino de vida en un mar muerto de noche y vacío; y, sin embargo, esta condición -ahistórica, anti-istórica por completo- no es solamente el vientre de los hechos injustos, sino también de cada hecho justo; y ningún artista creará una pintura, ningún general ganará una victoria, y ningún pueblo ganará su libertad sin haber deseado y luchado previamente por lograr estos actos justamente bajo dicha condición ahistórica. (92)

De la época de la guerra sobrevive su manera irreverente y apasionada de intentar alcanzar el amor como una batalla personal en la que busca ganarlo todo con palabras, pero sin ataduras. A veces, queda al descubierto su juego: "Y esta perra soledad que siempre fue mi huésped/ me ha lanzado a decirte en el oído/ 'eres mía'/ ¡Qué error!" (El ángel, 62). Otras, el poeta se siente afortunado de no haberse lanzado tras el amor a costa de su propia libertad: "Es como lanzar un zapato a la otra orilla/ apoyado en un pie/ descalzo sin camisa" ("Dos poemas", 112). Su más grande muestra de amor es cuando reconoce en la amada a otro ser libre, guiado por nada más que el cúmulo de sus pasiones y, como él, lucha por mantener intacta la propia libertad. Así, en "Mujer que vuela", el poeta reconoce esa libertad: "Uno no puede decir a una abeja/ despóstate/ con mi sombra/ reclínate/ ante mi cetro/ sería el derrumbe de su imperio" (Travesía, s/p). Ese reconocimiento de las pasiones que mueven la vida de la mujer amada la convierte entre los versos del poeta en un reflejo propio: "En mi sueño calzas mis botas duermes en mi hamaca/ fumas mis cigarros usas la misma talla de camisa" (Travesía, s/p), dice el poeta sobre la amada. Su igualdad se basa en el derecho de ir en busca de las pasiones que cada uno tiene. Por esta razón, ella se convierte en la imagen del poeta reflejada en el espejo: "En mi sueño eres la que eres/ la mujer de mi vida/ y nos abandonamos por turnos/ una veces tú a mí otras veces yo/ Y corremos siempre a brazos equivocados/ Una cabra loca/ Un cerdo rojo" (Travesía, s/p). A veces, el poeta claudica ante su miedo a comprometer su propia libertad, pero secretamente desea poder hacerlo. Sus versos entonces se convierten en una plegaria a sí mismo: "Cambia de ruta/ Échate con ella sobre el mundo/ Aspira ese aroma de sabiduría/ que no se niega/ ni al llanto ni la exaltación" (Travesía, s/p). Y aunque no escucha su propia plegaria, en el fondo

sólo quiere tenerla: "Fumando opio/ tuve la visión/ de una mujer/ infinitamente aburrida entre las cuatro paredes/ de un banco en Atenas/ Ella tenía tatuado en su vientre/ el plano del tesoro/ Y me quedaba con la mujer/ y con el mapa" (El ángel, 78-79).

El amor, pasajero y etéreo, como la voz poética lo entiende, es siempre su refugio. Lo era desde tiempos de la guerra: "Y yo me metí en su cuello/ para cambiar el clima/ y soportar así los rayos que talaban los árboles/ y el bufido de los cañones/ en la noche" (El ángel, 64). Pero el amor, desde entonces, es siempre fugaz. En "Tregua" la voz poética anuncia el final que siempre espera: "tardó el final/ pensé/ dos semanas, seis meses, un año/ ya se cansará/ ya nos aburriremos/ ya me pescará en la movida/ la pescaré con otro/ sentiré en su nariz el olor de sus axilas y será el final" (El ángel 101). Al final del amor, lo único que quedan son siempre escombros:

La verdad es que al final
deseaba que te largaras
"Vuelve a ese inmundo país de caudillos y malhechores
vuelve a tu remota casa", vociferaba ante tu puerta

Te arranqué de tus amantes
te pedí fidelidad explicaciones como un cualquiera
y frente a todos te senté a mi lado con una corona de ortigas
...
Hay algo indecente que nos sobrevive. (El ángel, 103)

A pesar de su libertad, cuando un vestigio de su vida pasada llega a juzgarlo sobre la base de la moral o a los principios, el poeta recuerda su anterior identidad y siente culpa. De su renuncia al compromiso se protege con su propio imaginario:

Mis novias antiguas han tejido para mí
una corona de ortigas

Envían sus besos por las alcantarillas
Orinan en los tiestos
Se asombran y gozan con crueldad

Espanto sus sombras
desato mis lobos

Sólo mis lobos
me siguen
mis lobos exactos. (*Travesía*, s/p)

El amor, además, es un juego de poderes. En la competencia, el poeta, a pesar de su deseo, no está dispuesto a perder la libertad. Sin embargo, el objeto de su deseo por ser un reflejo de su propio ser nunca es una fácil presa. Sobre las mujeres, dice en "Follaje": "Cómo me parezco a vosotras ingobernables" (*Travesía*, s/p). Alguna vez, al claudicar, la voz poética se llena de angustia. Ha perdido todo control propio, su autonomía peligra: "corazón te tengo/ en un ovillo/ Te tengo corazón/ hecho un ovillo/ una mujer hila y deshila/ impasible/ de mí/ de mi silencio" (*Travesía*, s/p). Irónicamente, tal parece que al final su propia libertad es víctima de sus pasiones. Aunque el amor es parte crucial de su búsqueda existencial, surge siempre fuera de su control y llega a su casa siempre por azar: "El azar y la maldad/ que todo lo pueden/ nos habían puesto allí" (*El ángel*, 98). Pero como llega, el amor termina también por motivos del azar: "Nada consiguió separarnos/ sólo el albur/ El resto tuvimos que fingirlo" (*El ángel*, 102).

Otra vez el olvido

Para poder vivir -señala Nietzsche- [el ser humano] debe poseer, y de vez en cuando emplear, la fuerza para romper y disolver el pasado; lo logra llevando este pasado ante un tribunal, interrogándolo sin cesar y, finalmente, condenándolo" (106). Sólo dejando atrás este pasado es que el poeta puede vivir de nuevo. Y así sucede, si el poeta alguna vez declaró nunca más claudicar, nunca perder la libertad propia, nunca asentar cabeza en un lugar, llegó el momento en que también eso lo olvidó. En "Aniquilar la duda", la hoguera ardiendo sugiere el final del viaje del poeta, quien construye por fin una vida sedentaria. De su vida de nómada sólo quedan recuerdos vagos y la conciencia del que fue capaz de reinventarse, del que tomó un pequeño barco y se lanzó en un viaje existencial:

“Soy nada más el hombre a solas/ que contempla este pequeño barco/ RECUERDO DEL PUERTO DE VERACRUZ/ antiguo mensaje en una botella/ llegado intacto hasta mis islas” (Comarcas, 49-50). Ahora la vida del poeta es otra, el mismo barco que lo llevó en su poesía a viajar por el mundo, a ver sirenas, a vivir como un bandido y a enfrentar sus soledades, se ha convertido en nada más que un pequeño barco, en un souvenir de Veracruz que cuelga de una tachuela. Acaso todos los viajes metafóricos en los que se embarcó el poeta fueron en su imaginación, allí donde está el mar de pasiones que navegaba y sus inquietudes: “Ahora que los hijos nos empujan/ y el cuadro anudado con cinta tras la puerta/ recuerda que el amarillo es sólo el color de la mañana/ me siento a gozar privilegios de dolor y felicidad/ reunidos en esa pequeña tachuela que sostiene la gavía de mi barco” (Comarcas, 50). Y puesto fin a ese viaje, el poeta renuncia a su vida de libertades para tomar el gran paso que tanto temor le había causado, para creer nuevamente en la vida y en los otros, para invertir por fin sus anhelos en un sueño que no controla. Sólo entonces, el poeta anuncia la pérdida de su libertad y confiesa su deseo: “Soy un hombre con el techo roto/ bajo los rayos del provenir que rugen/ un pedazo de arcilla que quisiera su flor/ y voy a donar mi libertad/ para que el bien y el mal se trencen en mi lecho/ como aquellos que sin conocerse/ se besan desesperadamente” (Comarcas, 50). Sin duda, ésta no será su última búsqueda. “¿Cómo puede el ser humano llegar a conocerse a sí mismo?” -pregunta Nietzsche- “Es una cosa oscura y velada; y si la liebre tiene siete pieles, el ser humano puede quitarse siete veces setenta pieles todavía sin poder decir: éste eres realmente tú, ésta ya no es una cubierta exterior” (174). Mientras no llegue a su último verso, su búsqueda no habrá concluido.

Los vaivenes del poeta entre la memoria y el olvido no son sino una expresión de su libertad y de que las pasiones y no los principios son los que gobiernan su vida. Si las pasiones del poeta lo llevan a “donar su libertad”, las pasiones también lo llevarán a retractarse. Y ese acto, que desde el punto de vista de la moralidad cristiana, de los principios revolucionarios o del derecho racional del estado, es un acto traicionero, desde la perspectiva del derecho natural, no es sólo su derecho sino la única posición ética que puede tomar el poeta. Como lo explica Spinoza:

Cuando una persona le hace una promesa a otra... esta promesa se mantiene válida solamente mientras su voluntad no cambie... Si la persona decide que la promesa le está causando más pérdida que ganancia... entonces, es la decisión de su propio juicio que el pacto debe romperse, y será roto por el derecho natural que tiene. (296)

El poeta, entonces, no ha renunciado a su libertad, que es su derecho natural, en el acto de "donar su libertad". Su deseo, guiado por su propio mar de pasiones, es el que marca la medida de su entrega o la medida de su renuncia y el que lo lleva a navegar entre la memoria y el olvido. Como lo señala Hardt, "el deseo del individuo tiene prioridad sobre cualquier transferencia o representación de la autoridad, sobre cualquier fuerza externa del orden" (25). Es más, Hardt propone como posición ética la liberación del poder que tiene el individuo de la normatividad que la moral quiere imponer sobre éste:

Sabemos que la condición humana se caracteriza predominantemente por nuestras debilidades, que las fuerzas que nos rodean en la naturaleza sobrepasan en gran medida nuestra propia fuerza, y por lo tanto, nuestro poder de ser afectados se llena en gran medida por afectos pasivos en vez de activos. Esta devaluación, sin embargo, es también la afirmación de nuestra libertad. Cuando Spinoza insiste en que nuestro derecho natural es coextensivo con nuestro propio poder, esto significa que ningún orden social puede ser impuesto por ningún elemento trascendental, por nada fuera del inminente campo de fuerzas. Por lo tanto, cualquier concepto del deber o la responsabilidad o cualquier mecanismo de contrato o representación debe ser secundario y debe depender de la afirmación de nuestro propio poder. La expresión del poder libre de cualquier orden moral es el principal principio ético de la sociedad. (29)

Así, la búsqueda de su propio ser lleva al poeta a navegar entre la memoria y el olvido, por virtud de unas pasiones que van arraigadas a su propio cuerpo físico y al poder de sus deseos. ●

NOTAS

- ¹ Citado de *Cynicism and Postmodernity* por Timothy Bewes, London: Verso, 1997, 1.
- ² He traducido al español todos los textos citados del inglés.
- ³ Quiero agradecer a Douglas Carranza-Mena por nuestras conversaciones sobre el derecho del individuo y por traer a mi mesa los escritos de Spinoza. Su tesis doctoral, titulada *Indigenous Associations and the Ethnography of Governmentality* de la Universidad de California en Santa Bárbara (2002), contiene una amplia discusión sobre el tema del derecho del individuo, tanto desde una perspectiva racional como natural.

OBRAS CITADAS

- BEWES, TIMOTHY. *Cynicism and Postmodernity*. Londres: Verso, 1997.
- CULLENBERG Y CAROLE BIEWENER, New York: Guilford Press, 1995, 24-32.
- DALTON, ROQUE. *Un libro levemente odioso*. 3ª ed. San Salvador: UCA Editores, 1993.
- . *Taberna y otros lugares*. San Salvador: UCA Editores, 1989.
- . *La ventana en el rostro*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos, 1998.
- . *Antología*. Ed. Mario Benedetti. Madrid: Visor, 2000.
- . Introducción. *Informe de una injusticia*. Por Otto René Castillo. 2ª ed. San José, Costa Rica: EDUCA, 1982.
- DELEUZE, GILLES. *Pure Immanence: Essays on a Life*. New York: Zone Books, 2001.
- HARDT, MICHAEL. "Spinoza's Democracy: The Passions of Social Assemblages", en *Marxism in the Postmodern Age: Confronting the New World Order*, Eds. Antonio Callari, Stephen
- HUEZO MIXCO, MIGUEL. *El ángel y las fieras*. San José, Costa Rica: EDUCA, 1997.
- . *Comarcas*. Panamá: Universidad Tecnológica, 1999.
- . "Dos poemas" en *Cultura 85* (1999a): 109-112.
- . "Jorge Semprún: el olvido y la memoria", en *Jornada Semanal*, 25 de marzo, 2001.
- . *Travesta*. MS.
- LINDO, RÓGER. *Los infiernos espléndidos*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos, 1998.

NIETZSCHE, FRIEDRICH. *Unfashionable Observations*. Trad. Richard T. Gray. Stanford: University of Stanford Press, 1995.

PONIATOWSKA, ELENA. Prólogo. *Un libro levemente odioso*. Por Roque Dalton. 3ª ed. San Salvador: UCA Editores, 1993.

RAMÍREZ, SERGIO. *Adiós muchachos: una memoria de la revolución sandinista*. Madrid: Aguilar, 1999.

SLOTEDIJK, PETER. *Critique of Cynical Reason*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

SPINOZA, BARUCH DE. *A Theologico-Political Treatise / A Political Treatise*. Trad. R. H. M. Elwes. New York: Dover, 1951.

Tren de luz para los días

Poetas jóvenes de El Salvador

Luis Alvarenga

La poesía salvadoreña surgida a partir de la década de 1990 se caracteriza por un giro hacia la subjetividad, a diferencia de la producción poética del decenio anterior, vertida con intensidad a la insoslayable presencia de la guerra. Si es cierto que la poesía nace de la íntima sed del poeta, del descontento hacia su entorno, habría que decir que los poetas aparecidos de 1990 en adelante se plantean radicalmente –y desde distintas perspectivas– las carencias vitales de su tiempo.

El criterio para hacer esta cortísima selección, que sin duda deja fuera a otros escritores de valía, está más relacionado con lo que une a los poetas incluidos: su producción comienza a difundirse en la época de posguerra –aunque ello tampoco obvia que algunos de ellos hayan comenzado a escribir e, incluso, a publicar antes– y, pese a su variedad temática, estilística y formal, los une ese vuelco subjetivo característico. En este sentido, la poesía de posguerra aparece como una rica exploración de las zonas íntimas.

En la literatura salvadoreña de posguerra se expresa abiertamente la corporeidad y se celebra una *erótica* de la poesía. Son, principalmente, las poetas quienes han logrado las expresiones más relevantes en esta vertiente. Cuando escribo *erótica*, no me circunscribo a lo corporal en sentido estricto. Hablo también del eros como afectividad: la recuperación de una vasta zona afectiva en la expresión escrita. Muchos de los poemas de Jorge Galán, Susana

Reyes, o los de limpia plasticidad de Aída Párraga y Rafael Mendoza López, son ejemplos de lo anterior.

Lo que puede hallarse en esta poesía podría llamarse escepticismo. Pero se trata de un escepticismo en nombre de la vida, no como negación de ésta y sus posibilidades. A veces, esto se expresa en el horror ante la negación de la vida, en el asco hacia la violencia y la traición de las utopías, pero también se expresa como un reclamo a la vida. Eso es lo que sugiere la poesía de Vladimir Baiza, o de Mezti Mendoza.

Hay también una complejidad de influencias, experimentos formales y vasos comunicantes, que aún no ha sido vista con detenimiento. Un caso especial es el de Vladimir Baiza. En su poesía puede advertirse una fusión del barroco español con la poesía de autores como Lezama Lima, Miguel Hernández y César Vallejo. El resultado es una visión renovada del campo como *locus* poético, desprovisto de la complacencia bucólica.

En Mezti Mendoza y también en Nora Méndez se puede observar un fenómeno complementario. Su palabra tiene la limpidez de lo sencillo, de la expresión casi directa. Un caso afín, guardando las distancias, es el de Susana Reyes, que se nutre del coloquialismo y las vivencias diarias. La fuerza de la poesía de ambas viene, pues, del arrobo producido por lo cotidiano, de lo tangible todos los días.

La otra cara de la moneda es la poesía de Manuel Barrera y de Alfonso Fajardo. Ambas se caracterizan por una estética heredera del simbolismo y, al menos en lo que a propósitos expresivos respecta, del movimiento *beat*, sobre todo de un autor como Allen Ginsberg. Su búsqueda es la de pulverizar lo cotidiano: encontrar lo mágico, lo extraordinario o lo drolático.

He escrito *tangible, textura, plasticidad*: Eso es lo que comunica la poesía de Aída Párraga, sobre todo, en poemarios como los del conjunto titulado *Letralia*.

En la última producción de Rafael Mendoza López y en la de Jorge Galán –quizá, con mayor fuerza en este último–, la poesía busca las formas métricas clásicas para expresarse. Esto refuta contundentemente aquel aserto según el cual la métrica era un anacronismo. Galán y Mendoza demuestran que la perseverancia en el cultivo del verso medido le da a la poesía una singular fuerza de expresión, tal como lo hicieron los clásicos de nuestra poesía.

Si bien jóvenes, los autores y autoras incluidos aquí ya tienen un camino recorrido, que trasluce una vocación y un oficio. Tienen deseos de crear, lo cual se aprecia en sus energías invertidas en la promoción cultural, en la docencia, en el periodismo cultural y en las más variadas actividades intelectuales. Sea esta publicación un reconocimiento para su trabajo.

AÍDA PÁRRAGA (1966). Ha publicado el volumen de poesía *Letralia*. Residió una temporada en Beijing, República Popular China, ciudad donde se desempeñó en la docencia. Periodista cultural, dirige el programa de radio *La bohemia*. Participó en el Festival de Poesía de la ciudad colombiana de Medellín. También ha publicado en Argentina y otros países.

XVI

Desde esta ventana veo
un caballo azul
pastando sueños.
El potrero recién amanecido del cielo
se le ofrece húmedo y tierno.
Extiendo mi mano,
le acaricio, le beso,
me pongo a pastar a su lado,
mientras en mi frente
va naciendo grama nueva:
Creciendo nuevo el cielo

Revista Cultura 87/88

MANUEL BARRERA (1967). Ha publicado el plaquette *Memorias de un paleolítico*.

Selene

Selene hilvana paquidermos sin memoria
qué vesubio el que se rompe en su taza de arco iris.

El dorso de los dioses se encuentra en su piel
sandalias de a bordo, motines en tus caderas.

Déjame un pedazo de tarde en la sopa
de los álamos y cierra rápido el perfume
de tus huesos, no vaya a romperse lo viril
del olímpico y tenga que castigarte, Selene.

NORA MÉNDEZ (1969). Se ha dedicado también a la música. Recientemente ha publicado el poemario *Atravesarte a pie toda la vida*.

Tríptico

I

Cuelgas de tus vértices
cual ángel delicado
Que con volar se espanta
Se te olvida que volar
No es ascender
Es derramarse
dejarse caer
sujetándose a la nada.

MEZTI MENDOZA (1969). Su obra permanece inédita. Ha publicado algunos poemas en revistas y suplementos culturales del país. Su poemario *En octubre* está actualmente en proceso de edición.

En Octubre
XIV

Te estás pareciendo mucho a un paisaje,
a un sueño,
a esos regalos sencillos de la tarde y del amanecer,
que me atrapan en su infinita belleza.
Tu corazón me parece estar naciendo
como el sol de cada día,
y yo parezco la flor que se abre a saludarlo.

VLADIMIR BAIZA (1970). Perteneció al Taller Literario Xibalbá. Aún no publica libro. Ganó el segundo lugar de los Juegos Florales de San Salvador, del año 2001, con su poemario *La hojarasca raída*. Su poesía ha aparecido en revistas y periódicos salvadoreños y nicaragüenses.

Yamileth, la maldición de Toco no existe

Los pájaros se llevan
las colas plateadas de los peces
en sus picos enormes de hojalata
El amor huela
en el hinojo del alma.
En El Roblar los gualeses se enmarañan
desde tu pelo en su cascada de plata
Y un beso tuyo se hace trizas
en el casquillo de una bala.
Guadalupe es el verano lerdo de tus manos
Y te crecen boscajes, eres árbol
rasgando el cielo con tus ramas
Cuando una mejilla tuya se corte
un sembrador depositará
una semilla de roble en mi tristeza

Revista Cultura 87/88

SUSANA REYES (1971). Animó el grupo literario *Poesía y más*. Nació en San Salvador el 3 de noviembre de 1971. Su obra ha merecido importantes premios nacionales. Ha participado en encuentros de poesía en Centroamérica y México, e incursionado en el teatro. Su obra aparece en diferentes volúmenes antológicos o en publicaciones colectivas. Tiene un poemario publicado: *Los verbos perdidos de la luna*.

Ángel

En el atrio
la existencia es apenas una gota
muriendo sin abrigo
entre los maderos.

Una luz resplandece
y ahueco mis manos para recibirla
el ángel está a mi lado
nada temo.
Frente a mí crece la noche
soy habitante del universo luminoso,
soy el universo mismo.

Mi presencia es un susurro
un recuerdo, un llanto suave.
Mi mano es la brisa
y toda la música
en mi boca cabe.
Asómate a mi pupila,
asómate y asómbtrate
del color del amor en mi piel
del aroma de amor
invadiendo tu cuerpo

JORGE GALÁN (1973). Ha ganado varios certámenes nacionales. En 2000, fue nombrado Gran Maestro en la rama Poesía.

Más allá...

Más allá del destino me evocas unas calles,
una palabra, un circo, y una tarde lejana...
Sobre nosotros vuelan las palomas de entonces
y la luz se resbala por las mismas ventanas...
Todavía te hospedas a unos pasos del viento,
te he visto y he escuchado tu risa de campanas...
He visto tu cabello todo lleno de invierno
y tus manos de extensas latitudes lunadas
y tu andar melodioso, fuga de mi silencio,
y he sentido tu abrazo que todavía abraza...
Aún pertenecemos a una raza de fuentes,
a pájaros que saben los viernes del verano,
a un sitio de marismas pobladas de palmeras
donde se dan los cuerpos tanto como los astros,
aún pertenecemos a un camino de circos,
a trapecistas negros y trapecistas blancos,
a magos que encendían montañas invisibles
y monos dibujados en trajes de payasos...
Aún venimos juntos en los días antiguos
Estrellas venideras iluminan la noche...
Eres menos extraño que el extraño que fuiste.
En tu muerte naciste... y yo me volví un hombre...
Como crecimos juntos seguimos siendo iguales...
Las sueños que dejaste me han llenado de voces...
Aún pertenecemos a una tarde lejana...
Más allá del destino, aún somos los de entonces...

CARLOS CLARÁ. (1974). Perteneció al taller literario *El cuervo*. Con Danilo Villalta publicó el poemario *Montaje invernal*. En la actualidad pertenece al Consejo Editorial de la revista *Solopoesía*.

Ensoñación del delirio (I)

Los párpados ceden
las voces callan nuevamente
vos
caminás sobre lágrimas
sobre hojarasca de latidos
y el sueño como la forma más letal de vivir
te lame las heridas con malicia de niño.

Y te besás los labios.

Con el alma abierta
admirás tus ojos cerrados
como un caudaloso umbral de vientos y zarzas.

ALFONSO FAJARDO (1975). Miembro fundador del Taller de Letras Gavidia (TALEGA). Ha publicado *Antología mínima* y *La danza de los días*. Este año, ganó los Juegos Florales Centroamericanos de Quetzaltenango.

La vida es un fiel espejo de muerte y viceversa. Qué somos sino esas graciosas caricaturas que juegan juegos terribles en los largometrajes del camino. **Padecemos la trillada y siempre contemporánea enfermedad de la pregunta**, nos asusta saber qué hay detrás del teatro de las imágenes y las semejanzas. Sin embargo, reímos como perfectos, exactos niños del desenfado, caminando olvidamos dónde quedó el origen de nuestras tragicomedias, en las calles del dolor pasamos, mirando no sé qué sol y pateando y dejando sin saberlo, hondas huellas de asco

RAFAEL MENDOZA LÓPEZ (1979). Algunos poemas suyos se han publicado en suplementos culturales o en boletines. Ha ganado certámenes en el ámbito universitario.

Palabras a mi sombra

Bien sabes que en mi dolor anduvo
la muerte con su red para atrapar mariposas
y que después de algunos años
caminé todo ciego hasta tus brazos
mientras caíamos juntos en un sueño
que ahora es tren de luz para los días

Aquella noche hermana entre tanta tristeza hermana
me diste alas para llegar a la música
para cambiar mi lámpara de entonces
por algo más nuestro que la vida
por el milagro de estar solos
como dos átomos en celo

Entonces habrá tiempo
para vivir la luz herida...

Festival internacional de poesía de El Salvador

Poesía para no despertar

Federico Hernández Aguilar

Para explicarme el fenómeno de la globalización, un buen amigo recurriría al patetismo. En su opinión, el desarrollo de un país no puede explicarse sino por el subdesarrollo de otro. Para él es muy simple: cada injusticia, cada tara social, cada estrategia hegemónica, obtendrá su expresión más alta conforme desaparezcan las fronteras que le ponen freno. En consecuencia, globalizar es subvertir el crecimiento natural de los defectos humanos, condensando irremediablemente sus virtudes; es la fórmula del abono que las grandes potencias van a esparcir sobre nuestra indiferencia; en resumen, la elephantiasis mundial de la desigualdad.¹

De nuevo, las fronteras geográficas son más fáciles de superar que las fronteras mentales. Si el fenómeno de la globalización fuera el último límite de la vileza humana, la cultura vendría siendo su principal factor de propagación. Creer que la mundialización es un proceso espontáneo, sin asideros históricos y sin explicaciones válidas, es como pretender que una generación de escritores aparezca en el mapa cultural de El Salvador huérfana de referentes e influencias.

Si algo ha venido a desnudar la globalización económica es la capacidad o incapacidad de los seres humanos para regenerar sus

posibilidades de superación.² Aplicada al arte, sin embargo, la globalización ha exhibido realidades todavía más crueles, en las que señorean la intolerancia, la inocencia y la ignorancia.

Desde hace mucho tiempo vengo retando a los globalofóbicos salvadoreños a que me hablen de alguien más globalizado que Homero, Shakespeare o Cervantes. En materia de teorías políticas y económicas, el reto es todavía más duro: les propongo a Marx, porque parece habérseles olvidado que las ideas viajan mucho más rápido que las divisas y las inversiones. A mí no me disgusta seguir a la espera de sus respuestas. Sé que no llegarán³.

Las susceptibilidades heridas por la mundialización de la economía han olvidado que no fueron las fronteras geográficas las primeras víctimas del humano afán de trascendencia. La difusión del pensamiento, desde tiempos remotos, tomó por asalto los límites de la comprensión, para luego dar forma a los primeros dialectos. La globalización empezó así, y es inexorable desde entonces. Enfrentarla es combatir siglos, milenios de historia humana.

¿Por qué un Festival Internacional de Poesía?

En el contexto de una etapa mundializadora muy enfocada en la economía, los intelectuales del tercer mundo hemos equivocado la dirección de nuestras quejas. Nos hemos limitado a interpretar el consumismo como el resultado directo de la indefensión a que nos somete el mercado, como si el mercado fuera capaz, por sí mismo, de nublar nuestras frágiles mentes y controlar nuestras vidas. No. El materialismo no es un "chip" que nos fue colocado en el cerebelo, por agentes de la CIA, durante un masivo cateo nocturno. El consumismo descontrolado es producto de vacíos muy profundos, arraigados en nuestra limitada forma de entender la vida y sus opciones. Por muy abarcador que sea el mercado, crear consumados consumistas no es su potestad; sólo lo consigue allí donde falta conocimiento, ideas fuertes, dignidad humana, personalidad cultural.

Un Festival Internacional de Poesía no es uno más de los instrumentos de dominio con que cuenta el mercado. Un Festival de Poesía es la expresión viva del arte que se transforma en dignidad y enriquecimiento integral. Allí donde se comparte la creatividad, se comparte un testimonio de superación humana, una forma de

concebir el mundo. No puede haber intentos de manipulación donde no se puede manipular la creatividad.

Tampoco comparto el criterio de quienes asumen que la exposición del poeta a un público, pequeño o masivo, marcha en detrimento de la dignificación del oficio poético. A riesgo de interpretar antojadizamente el término “dignificación”, los organizadores de festivales podríamos argumentar, en las antípodas de Heidegger, que la poesía leída no es un fenómeno de consulta. A una audiencia se le pide permiso para leer, no para escribir.⁴

Por otra parte, sobrada razón le asistía a Benedetto Croce cuando aseguraba que el romanticismo y el idealismo metafísico habían colocado al arte tan alto, tan en las nubes, “que acabaron por darse cuenta de que el arte, tan en alto, ya no servía para nada”.⁵ Otro crítico del idealismo estético alemán, el filósofo mexicano Samuel Ramos, aprovecha el prólogo a su versión de *Arte y poesía* de Heidegger para reclamar: “No se necesita ningún supuesto metafísico o místico para reconocer que el arte ha sido y sigue siendo un factor en el despertar de la conciencia histórica de un pueblo. El hecho de que se reduzca al círculo de la estética y sea objeto de una vivencia, como lo ha sido en todos los tiempos, y sea expresión de la vida del hombre, no lo hace despreciable, sino al contrario acrecienta su excelencia. Parece un poco extraño que Heidegger no admita que el arte sea sacado de un círculo metafísico y divino para colocarlo en el círculo de lo humano”.

Banderillazo de salida en Colombia

El origen del Primer Festival Internacional de Poesía de El Salvador está ligado a la existencia del Festival Internacional de Poesía de Medellín, que año con año se realiza en la capital del departamento de Antioquia, en Colombia, y es dirigido por la Corporación *Prometeo*.⁶

Lo que *Prometeo* ha hecho en Medellín, en circunstancias totalmente adversas, la *Fundación Poetas de El Salvador* pretendía hacerlo en nuestro país bajo perspectivas más favorables, impulsando una convergencia estética y cultural de altísimo valor social.

Todavía hace diez años, El Salvador sufría las consecuencias de un conflicto armado que minó las bases éticas de nuestra sociedad, contando entre sus principales víctimas a los jóvenes. Por lo mismo,



Alberto Nessi (Suiza)



Blanca Castellón (Nicaragua)

todo esfuerzo tendiente a contrarrestar los efectos de aquella inestabilidad nos parecía digno de ser ampliamente promovido y eficazmente ejecutado.

En la Fundación Poetas de El Salvador estamos convencidos de que la poesía viva, en constante movimiento, defensora de la creatividad y dignidad humanas, estimula una comunión existencial de incalculables beneficios. Sería, por fin, la efectiva intervención de la palabra poética en la realidad ciudadana, brindando nuevas opciones de goce estético y haciendo coincidir las inquietudes creadoras del mundo frente a un público ávido de alternativas.

Experiencias como las de Medellín han demostrado que la poesía, entendida como vía de conocimiento y transformación, puede jugar un papel clave en el desarrollo de las sociedades modernas, señalando rutas de acceso a una conciencia más elevada del individuo y de la colectividad. Un Festival de Poesía contribuye, de manera sustancial, a la adopción de un nuevo sentido de participación de las personas en la cultura, influyendo de manera positiva en la educación emocional, sensorial y cognitiva de la juventud.

El resultado. Sus pormenores. Sus consecuencias

Por cinco días, del 1º al 5 de julio recién pasado, El Salvador se convirtió en la capital mundial de la poesía. Diecisiete países, representados por 22 poetas provenientes de cuatro continentes, se dieron cita en el *Pulgarcito de América* para colocarlo a la vanguardia del desarrollo cultural centroamericano.

Se trataba, claro está, del primer evento de esta índole en nuestra historia. Nunca antes se había conseguido que algunas de las

mejores plumas del mundo se reunieran a leer versos en El Salvador, y menos que pudieran ser llevados ante distintas audiencias, tanto en la capital como en el interior de la República.

Esta primera versión estableció una agenda de más de veinte presentaciones poéticas en dieciocho espacios diferentes, incluyendo colegios, universidades, sedes de entidades culturales, bibliotecas, parques, bares alternativos y museos. Y como lo importante era llevar la poesía al mayor número de salvadoreños, las entradas a todos los eventos fueron gratuitas.

El encuentro permitió al país un contacto con el arte internacional que diversas circunstancias impidieron por décadas, favoreciendo el intercambio y el enriquecimiento mutuo entre nuestros poetas y los poetas del mundo, así como las oportunidades de vincular la producción nacional con otras opciones de difusión y valoración. Con este propósito –y aunque esta cantidad es demasiado alta comparada con otros festivales del mundo–, un total de veintiocho autores nacionales fueron convocados.⁷

Las consecuencias, positivas en su mayoría, resultan asombrosas en términos numéricos. Se calcula que unas cinco mil personas –cuantificando con responsabilidad a quienes asistieron a más de una lectura– formaron parte del público que abarrotó los escenarios del Festival. La primera gran sorpresa tuvo lugar la noche misma de la inauguración: la asistencia triplicó la capacidad del Museo Nacional de Antropología, que también resultó insuficiente durante el acto de clausura. Y a lo largo de la semana, con la inexplicable excepción del recital programado en Suchitoto, todas las demás presentaciones estuvieron copadas de gente. Fue frecuente escuchar las quejas de personas que ni siquiera pudieron ingresar a tal o cual recinto, ¡tan lleno estaba!

Montada por seis personas, la estructura organizativa funcionó estrictamente, apegándose a la programación y amoldándose a los imprevistos. Prácticamente no hubo fallos. El incidente en la Casa de la Cultura del Centro, donde el retraso del evento desesperó al público, se debió a la irresponsabilidad de un medio de comunicación que no cumplió con la hora ni el lugar en que debía devolver a uno de los poetas extranjeros, cedido para una entrevista. Por lo demás, la organización estuvo siempre a la altura del histórico evento. En este punto quisiera reconocer el esfuerzo y la disciplina de quienes forman parte de la Junta Directiva de la Fundación Poetas de El

Salvador: Paulina Aguilar de Hernández, Lovey Argüello, Mario Noel Rodríguez, José Manuel García, Claudia Acosta y Anahí Rodríguez.

También debemos reconocer a los medios de comunicación. Gran parte del éxito conseguido por el Primer Festival Internacional de Poesía de El



Graciela Cros (Argentina) y Hamid Skif (Argelia).

Salvador lo debemos a los directores, editores y periodistas que con mucho entusiasmo apoyaron la iniciativa y la acompañaron antes, durante y aun después de su realización. De hecho, por primera vez en décadas, los rotativos parecieron enfrascados en una estimulante competencia por la cobertura de un evento poético. Editorialistas que por regla general dedican su tiempo al análisis de coyunturas políticas y económicas, en esta ocasión tuvieron palabras de elogio para la poesía. No únicamente, pues, se conquistó a un público: también se ganó un espacio importante para los poetas en los medios de comunicación masiva.

La copiosa asistencia al evento premió un gran esfuerzo de organización y difusión, pero muy poco se habría logrado sin los autores y autoras que, viajando desde sus lejanas tierras, participaron con su talento en el Primer Festival Internacional de Poesía de El Salvador. De alguna manera, los poetas extranjeros que aceptaron nuestra invitación sabían que asistían a un experimento. Nunca se había hecho algo parecido en Centroamérica, y, para muchos de ellos, El Salvador era un pequeño país que había dejado de ser noticia a partir de 1992. ¿Era posible que hubiera público allí para la poesía?

Sí, lo había, y resultó ser muy amplio y variado. Nuestros invitados se llevaron el aplauso y el abrazo de una audiencia que se dejó seducir por sus versos y por su calidad humana. Ellos no encontraron simples oyentes entre los salvadoreños: encontraron cómplices. Y fue a través de esa experiencia —íntima como es la poesía— que estos creadores conocieron un país cariñoso e inolvidable. Producto de este encuentro, muchos de ellos han compartido con sus paisanos la

imagen de un El Salvador más cálido y cercano, donde la poesía se admira y se respeta. También han hablado de su acercamiento con los poetas salvadoreños, algunos de los cuales, aunque sólo sea por sus nombres, han comenzado a circular en prestigiosas revistas culturales de Argentina, Colombia, México, Nicaragua, Brasil, República Dominicana y Estados Unidos.

Las críticas

Nadie en la Fundación Poetas de El Salvador se involucró en esta aventura esperando recibir únicamente elogios. El índice de susceptibilidad que tradicionalmente acumula en nuestro medio toda iniciativa de promoción cultural –un Festival Internacional de Poesía jamás escaparía a esta “distinción”– nos indicaba que enfrentaríamos muchas críticas y no pocas suspicacias. Pero también aquí hubo sorpresas. Los elogios y enhorabuenas, públicos y privados, sinceros o forzados, fueron bastante más que los reparos.

Reproches infundados y conclusiones arbitrarias hubo, como siempre, desde algunos círculos, motivados más bien por claros intereses ideológico-políticos que por razones de peso estético y/o literario. Ninguno de estos reproches, sin embargo, superó la estrechez del chisme que se lanza entre compañeros de juerga. Es obvio, además, que ningún autor reclamaría exclusión donde no hubo éxito. Quienes denuncian “imperdonables omisiones” reconocen, a través de su indignación, que los resultados estuvieron muy lejos del fracaso.

Otras opiniones, abiertamente fundadas en la necesidad de encontrar alguna arista –aunque hubiera que inventarla–, merecen incluso menos atención que la expresión del resentimiento, porque este último, so pena de exhibir indigencias éticas y mentales, no llega a hacerse público. Contestar a cualquiera de estas provocaciones, por otra parte, no hace más que llevar foco a quien no lo merece, y no iba el Festival de Poesía a iluminar satélites tan lejanos.⁸

Hubo razonables dudas en torno al proceso de selección de los poetas nacionales que participaron en el evento, y a todas esas dudas respondimos con el mejor argumento que teníamos: la verdad. Quienes no quedaron convencidos con el sistema que siguió la Fundación para completar la nómina final de autores arguyen que las ausencias fueron demasiado notables para justificarse simplemente en

el azar. A ese argumento, que puede parecer válido para algunos, tendremos que responder con una consideración igualmente válida: ¿Es posible reducir el número de poetas que hay en El Salvador a veintiocho nombres, tomando como principal criterio su “celebridad”? Supongo que no. ¿Qué debía hacerse entonces?

Aparentemente, a ojos de estos críticos, la Fundación habría cometido un pecado menos imperdonable si hubiera privilegiado los méritos literarios sobre el azar. Pero entonces volvemos al eterno debate de la poesía: ¿Quién vale y quién no vale? ¿Por qué se insiste en que las calidades estéticas pueden medirse y enfrentarse entre sí sin subjetivismos? Y más complicado todavía, ¿a quién corresponde la autoridad de decidir sobre estos menesteres? A la Fundación Poetas de El Salvador no, ciertamente, ni fue con ese propósito que nacimos.⁹

Nos queda el futuro

Muchas cosas quedaron demostradas la noche en que el Primer Festival Internacional de Poesía de El Salvador fue inaugurado, el 1º de julio de 2002. Quedó demostrado, por ejemplo, que los salvadoreños somos sensibles a la poesía y que podemos conformar un público respetuoso para ella. Quedó demostrado también que muchas cosas pueden hacerse por el posicionamiento cultural de El Salvador, ante el mundo, si se pone en ello esfuerzo, responsabilidad y un poquito de visión. Y finalmente, quedó demostrado que ni siquiera las barreras idiomáticas pueden frenar el deseo de comunión espiritual y humana de una sociedad.¹⁰

Aquella noche de inolvidable calidez, pugnando el corazón por salir, como entidad organizadora expresamos lo siguiente:

“A riesgo de caer en una muy poética contradicción, hoy nos atrevemos a decir que las palabras no siempre funcionan. Hoy, la Fundación Poetas de El Salvador debe admitir que es muy difícil explicar la emoción, el entusiasmo, el júbilo que se siente cuando se cumple, frente a los propios ojos, un sueño largamente acariciado.

“Pero lejos de incomodarnos, el que esta emoción desafíe tan abiertamente al diccionario es sólo uno más de los múltiples juegos de que se vale la poesía para permanecer grande y misteriosa. Y tal vez por eso siga pareciéndonos adecuada –puntualmente imprecisa– aquella conclusión de que la poesía es el arte de decir aquello que sin poesía no podría decirse.

“Esta noche somos parte de esa redentora imprecisión, de ese misterio que conforta, redime, propone...”¹¹

“Agradecemos a los poetas extranjeros que con entusiasmo aceptaron esta convocatoria. A aquellos que se sumaron a esta aventura sin saber exactamente por qué en un país tan pequeño, con un pasado tan convulso, se atreve la poesía a pernoctar.

“También agradecemos profundamente a nuestros poetas, a los que en este Festival compartirán escenario con visitantes tan distinguidos. Poetas de la dicha, de la rebelión, de la armonía, de la amargura, de la esperanza: poetas que por razones de cósmica prosapia representan lo que de sublime y contradictorio tiene este país chiquito.

“Poetas que dicen lo que dicen porque todo puede y debe ser dicho; porque han nacido en una tierra donde un pajarito «ha hecho en el hueco de un árbol su nido matinal», casi al mismo tiempo que nuestro firmamento engulle, para sus dolores, «una aspirina del tamaño del sol».

“Pero con mayor optimismo agradecemos y saludamos al público que hoy nos acompaña, y al que nos acompañará a lo largo de los próximos cinco días. A ese público que todavía no sabe a ciencia cierta –como nadie sabe– qué lugar tiene la poesía en la inmensa realidad humana, pero que tiene la necesidad de dejarse sorprender.

“Gracias infinitas a ese público que seguramente hará de este Festival de la poesía una fiesta de la conciencia, la tolerancia y la libertad.

“Puede ser, después de todo, que en un mundo tan mediatizado como el nuestro, en el que oportunidad y confusión son las caras de una misma moneda, el arte esté llamado a ser el gran terapeuta de las sociedades, y corresponda entonces a la poesía figurar en primera línea, valorada por fin su noble vocación mediadora...

“Y es probable que en un día no lejano, cuando la definición de la poesía sea, en lugar de vaga, unánimemente prescindible, los seres humanos hayamos comprendido que cuando las palabras no funcionan, es porque hay algo funcionando bien... dentro del pecho”. ♦

NOTAS

¹ Siempre, de hecho, habrá enemigos acérrimos de los procesos globales, no tanto porque exista certeza de sus efectos perjudiciales, sino porque las dudas que existen con respecto a sus verdaderas ventajas obligan a ejercicios intelectuales más maduros y objetivos. Nunca será más sencillo especular sobre señales que señalar sobre conjeturas.

² Esta afirmación mía conduce a reflexiones que resultarían inoportunas en este espacio. Sin embargo, para los interesados, recomiendo la lectura de los más sagaces analistas del tema, entre los que destacan, por su fuerza argumental, el español Pedro Schwartz, el chileno Enrique Barros y el británico Karl R. Popper. Tampoco estaría de más, por supuesto, un repaso al clásico de Fromm, *El miedo a la libertad*.

³ No bien argumentadas, al menos.

⁴ Ya alguien encontró que el mejor dictamen para un poema no debe su autor buscarlo muy lejos: fue Carlos Martínez Rivas, con estas palabras a Manlio Argueta: "La poesía sólo se puede consultar con un poeta o con la mujer que te ama". (Cfr. *Cultura* N° 84).

⁵ Todavía más allá, Croce llegó a decir que la *Estética* de Hegel, por ejemplo, era, en verdad, "el elogio fúnebre del arte".

⁶ *Prometeo* lleva doce años realizando el Festival Internacional de Poesía de Medellín, con asombroso éxito de asistencia, tanto de poetas como de público. La XI versión del Festival, en la que El Salvador fue representado por quien estas líneas escribe, convocó a 120 poetas de todo el mundo el año pasado. En el cerro Nutibara, donde tienen lugar la inauguración y la clausura del evento, se congregan más de siete mil personas dispuestas a escuchar poesía.

⁷ Nadie –con la ilustre excepción de la narradora Jacinta Escudos– se ha atrevido hasta la fecha a hacer un análisis crítico de la participación de los poetas salvadoreños en el Festival. Escudos, que escribió su crónica para una revista nicaragüense, provocó interesantes debates en los círculos literarios de Managua al asegurar que los contrastes fueron "inclementes". Para ella, sin concesiones, "la calidad de los poetas centroamericanos frente a los poetas del exterior es muy baja. Aún estamos sumidos en temas difusos, en lugares comunes, en poca originalidad que se resume en una poética de poca fuerza y menos presencia. Ya no se diga la manera monótona de presentar sus versos y leerlos al público. Sin emoción, sin picardía, sin complicidad, sin orgullo". (Valga la referencia para trasladar la discusión, desde Nicaragua, a la tierra que la generó).

⁸ Parafraseando a Wilde, se puede contestar a la fuerza bruta, pero es inútil hacer lo mismo con la razón bruta.

⁹ Es más: la difusión de la poesía salvadoreña es una tarea que hemos asumido confiando en la parcialidad de nuestras fuerzas. La tarea de calificar o descalificar la poesía salvadoreña no nos corresponde en absoluto. Hay muchos ya que lo hacen, pródigamente, con consecuencias más bien inofensivas.

¹⁰ "Si el idioma –decía Hebbel– fuese un producto del espíritu lógico, y no del poético, sólo tendríamos uno". La reflexión del dramaturgo alemán es oportuna para recordar que la comprensión no es enemiga de la poesía, en tanto lo sea sólo del idioma.

¹¹ Que se me permita citar largamente a Friedrich Hebbel: "La poesía es una suma, un independiente autónomo, como la naturaleza y la divinidad; o, acaso, el sublimado de estos dos círculos extremos del ser y de la vida, un formarse progresivo de las formas supremas; o la fuerza de la materia en acción, y por eso no puede ser circunscrita por la razón en lo que se acostumbra a llamar concepto. Lo que el espíritu humano puede aferrar, lo domina y se lo subordina; pero la poesía lo domina a él, y tanto sabe el hombre de la poesía con la estética, como de Dios con el dogma y de la naturaleza con la física".

Festival de poesía en el Valle de Las Hamacas*

Carlos Fajardo Fajardo

Festival y globalización

En un país cuyo territorio no llega a los 30.000 kilómetros cuadrados; en el país de Roque Dalton y Salarrué; allí, en la tierra llamada, durante años de estremecimiento, “El Valle de las Hamacas”; en esa patria visitada por Rubén Darío y Porfirio Barba Jacob, se realizó del 1º al 5 de julio de 2002 el Primer Festival Internacional de Poesía de El Salvador. Cerca de 20 poetas internacionales invitados y casi 30 del país nos dimos cita en tierra de volcanes para que, al unísono con los temblores milenarios, tembláramos también junto a una audiencia ávida de poesía después de casi trece años de guerra fratricida. Temblor sobre temblor, poesía y vértigo, estábamos todos con poemas en las manos llevando por vez primera nuestras voces a un país necesitado de solidaridad; un país, como todos los países latinoamericanos, lleno de fuerza cultural, esperando que la palabra del poeta dijera algo de su grandeza y su miseria.

No pretende este escrito hacer un estudio de todas las voces que asistieron al Festival. Su intencionalidad va más allá de ser un ensayo

* Texto escrito a propósito del Primer Festival Internacional de Poesía de El Salvador, Julio de 2002.

académico; se balancea en la línea floja tendida entre la grata pasión de la memoria y la reflexión analítica sobre un evento primigenio, semilla inicial para nuevas empresas. Pasión, gratitud, recuerdo, más reflexión crítico-creativa lo alimentan, tal como debe ser la poesía. Ésta, al decir del poeta Guan Palm, “necesita hombres que sientan intensamente con un control muy grande”.

Si algo debemos aplaudir de inicio, son la valentía y el tesón que unos cuantos poetas de este diminuto territorio de Centroamérica, pusieron para realizar un festival que promete ser uno de los mejores del continente. La Fundación de Poetas de El Salvador, con el poeta Federico Hernández al frente, proyectó este evento con base en la experiencia del Festival Internacional de Poesía de Medellín, Colombia, cuyo director, el poeta Fernando Rendón, había propuesto constituir la red de festivales por América Latina, idea que comienza a dar sus primeros pasos en El Salvador. Insisto que aplaudimos con emoción la fuerza impuesta en este viaje iniciático, el cual, contra viento y marea, se fue gestando hasta lograr llevar a cabo, a muy buen término, su enriquecedor itinerario.

Sabemos que a la poesía le ha tocado, en los últimos años, padecer de un mayor olvido gracias a las grandes olas de una globalización económica que impone lo espectacular y la farándula –puntas de lanzas del mercado– como únicas alternativas y ofertas en la cultura de basuralización, en la cultura-desecho. La poesía, entonces, llena de su gracia surgida de las desgracias de la realidad, firme en su propósito de ser vigía crítica de las cartografías sociales en las que le corresponde existir, tiene su sitio de honor, no en las pasarelas de las *Top models* internacionales, sino en los silenciosos lectores-escuchas que, tanto en su intimidad como en los encuentros de poetas, se reúnen para ser cómplices de unas voces que invitan a estar atentos a los rumores.

De la sociedad del ruido mediático a la soledad del silencio sonoro. Del estruendo propagandístico banal del mercado global al estremecimiento íntimo o comunitario por una palabra de encantamiento. La poesía fortalece, con sus ritos, magias y milagros, la dimensión del espíritu del tiempo débil y trivial que nos toca vivir. Facilita mirar más, escuchar más, estar atentos en el mundo. He aquí la importancia de la organización de un festival internacional de poesía, en tanto que estos eventos están acorde con la mundialización a gran escala de la cultura, y marchan junto a otros procesos



Lee Kuei-Shien (China).

que se mueven en la globalización económica.

Los festivales de poesía de última hora corresponden a la necesidad que han sentido los poetas de establecer diálogos y contactos a partir de la disminución de las distancias gracias a las tecnologías telemáticas. Los festi-

vales de poesía forman parte de las lógicas del flujo mundial no sólo económicas, sino de mentalidades y simbólicas culturales. Las características del sistema-red mundial facilitan la organización de estos macro-eventos. Sabemos que las nuevas morfologías estructurales en el mundo globalizado son las *Redes* e interconexiones de los procesos de producción, distribución, consumo de imaginarios y de productos simbólicos. Es este tejido el que está imperando y transformando las relaciones entre los hombres y las naciones, impactando en todas las formas cotidianas actuales. La *Red* se constituye en la cartografía global que integra pero también desterritorializa; que articula pero a la vez ignora a quien no se conecte a la multiplicación de flujos mundiales. Estas características de una red extendida por las culturas nacionales con sus mensajes y símbolos, habría que observarlos mejor a la luz de una categoría como lo es la *desterritorialización* de las sociedades, ya que buena parte de los actuales sistemas físicos, económicos e imaginarios se han fragmentado, produciendo expansión, transitoriedad, movilidad espacial y cultural. Así, podemos ahora hablar de “estratos desterritorializados”, “referencias culturales desterritorializadas”, fragmentación de las identidades nacionales (Renato Ortiz) o de *arte desterritorializado*, lo cual está más acorde con la figura cartográfica cultural del mundo contemporáneo. Ello significa que la mundialización atraviesa lo nacional y local, que ya no son entidades estáticas ni unidades autónomas, sino territorios de una gran movilidad y capacidad de transformación y desplazamiento de un imaginario cultural a otro. De allí que los festivales internacionales de poesía dialoguen con los flujos mundiales y que el poeta ya no

sólo pertenezca a un territorio nacional, sino a un cierto imaginario *glocalizado* (global y local), lo que produce una dispersión y unificación a la vez de imaginarios poético-simbólicos.

El actual poeta siente la ingravidez de tierra y desea situar su palabra ya no en alguno que otro lecto-escucha sino en la red donde múltiples olores son posibles. Más aún, ahora tenemos un poeta de diálogos digitales, que asiste a foros virtuales sobre poesía y establece contacto con otros poetas de forma más rápida, más descomplicada y efectiva. Velocidad, información y poesía. Los festivales de poesía hacen parte de esta iconografía de principios de siglo.

Pero, entonces, entra en escena la sospecha sobre la calidad o no que se manifiesta en este tipo de eventos donde disímiles poéticas se hacen presentes. Sabemos que está en manos de sus organizadores el procurar reunir una gran gama de voces sólidas y de alta dimensión poética. Sin embargo, los festivales fluctúan entre la mediocridad del improvisador y la monumentalidad del riguroso creador de nuevas y sorprendentes realidades. En este vaivén, el auditorio tiene la posibilidad de observar la ambigüedad de un oficio vulnerable a ser calumniado por el oportunista de turno. Quiere decir esto que, en los festivales –a pesar de su cuidadosa selección– el seductor y peligroso eslogan de “todo vale” se hace presente, lo que obliga a realizar, a partir de sus experiencias, lúcidas reflexiones sobre esta multiplicidad de expresiones en la actual poesía. Se siente el impacto que la alfabetización mediática ha causado en poetas y en públicos-masas, por lo que sus sensibilidades han cambiado rápidamente. Dura competencia entre poesía y la masiva euforia ante la filigrana *light* y la cultura dietética anoréxica.

Los festivales de poesía son, pues, una posibilidad de reunir y formar públicos-lectores, escuchas colectivos –no masivos– que, aprovechando los medios de comunicación y la publicidad de su mercado, logren impactar



David Huerta (México).

también en las sensibilidades aturdidas por el grito de las ofertas mercantiles, seduciendo con sus únicas fuerzas de comunión humana llenas de libertad, amor, solidaridad, pulsión creativa, abrazo.

Y fue en este último aspecto donde el Festival de Poesía de El Salvador hizo lucir sus mejores conquistas. Apoyado por los medios, el Festival proyectó una seductora imagen que permitió reunir antiguos y nuevos enamorados de la poesía y del arte. La poesía actual no debe ignorar a los medios; es su deber, sí, ser vigía crítico de la banalización mediática, más nunca dar la espalda –por ingenuidad histórica– a una de las industrias culturales de mayor cobertura mundial. La poesía, en esta sociedad de la informática transnacional, se debe beneficiar de los medios, a la vez que asumir su responsabilidad de denuncia allí donde sea necesaria una palabra valiente, libre, que señale alguna herida en la dignidad del hombre. A su vez, los medios pueden apoyar con su furor esta gran empresa de amistad y amor por la vida. En El Salvador, sus principales periódicos, las emisoras culturales y la programación televisiva cultural, se unieron a esta fiesta poética para atraer a un público convencido de la importancia del arte como posibilidad humana. De allí nuestro aplauso a los medios de comunicación salvadoreños que, aún en medio del delirio por la farandulización en red, cedieron un espacio para hablar de poesía, escuchar la voz del poeta, su vida y creativa memoria.

No quiere decir esto que el poeta entre al juego escénico superficial y simulador de los ricos y famosos; no se piense en la fácil y degradante idea de un poeta convertido en *Top Model* poético. Sabemos, y lo sostenemos, que la soledad del poeta y su propia lucha en la indagación personal son inalienables. Más que un poeta público, compitiendo con el mercado de famosos y procurando ganar éxito e imagen en la competencia de aplausos, la intención que se persigue al no rechazar los medios, superando una provinciana tecnofobia, es la de ganar nuevos públicos y no masas indiferentes e indiferenciadas; es la de invitar a la creación de nuevos regímenes de realidades. Desafortunadamente, en otros países donde se organizan festivales internacionales de poesía, la actitud de los medios es, o bien farandulizar al poeta, o bien ridiculizar su imagen a través de la sensiblería y la declamación de fiesta.

Por lo pronto, globalización económica, mundialización cultural, desterritorialización de lo local, flujo de mentalidades y de

simbólicas, hibridación de los géneros, transnacionalización de los gustos, diálogo activo e inmediato a través de las redes, salir del bohío provinciano, posindustrialización y mercado, son factores que se unen a un festival de poesía y hacen posible su realización en los



Raúl Henao (Colombia).

escenarios mundiales. Algunos años atrás, antes de la década de los noventa, era casi insospechable la creación de festivales internacionales de poesía en red. Es cierto que existían algunos donde llegaban pocos y afortunados elegidos. Hoy por hoy contamos con un reducido semillero de festivales, donde asisten poetas de diversos países en un contacto de velocidad y vencimiento de las distancias. Creo que nunca antes como en esta época han podido conocerse, escucharse y establecer amistad poetas de los cinco continentes durante una semana entera. Ahora ello es posible. La familiaridad de esta integración ha despertado mayor interés por saber cuál es el estado de la poesía local y mundial; ha facilitado una soledad solidaria de los poetas frente a las tormentas de su tiempo.

Entre la ternura y el grito

Los invitados a la tierra de sol salvadoreña, damos fe de la gratificante presencia de la calidez y el abrazo no sólo de los organizadores del festival de poesía sino de sus habitantes, deseosos de escuchar con pasión esta forma de fundar presencias: poesía. Realizaré ahora un breve itinerario mostrando de forma rápida ciertas características de las poéticas de algunos de los invitados. No pretendo aquí abordar de manera mayoritaria tanta amplitud escritural de los cincuenta poetas convidados; mi intención es demostrar que en todo festival de poesía su ganancia está en las diferencias y desigualdades, nunca en la homogenización ni en la estandarización estética.

Entre las voces que escuchamos estaba allí la de un argelino de palabra amorosa, llena de los encantos y horrores de su tierra. Hamid Skif (Argelia, 1951), con una poesía de garra y caricia, toca el dolor cotidiano transmitiendo la preocupación del poeta frente a la realidad dolorosa e injusta que impide ser canto. Y provoca la rabia junto a la ternura, la repulsión al lado de la solidaridad:

Mujeres sentadas en los recovecos del tiempo / los rincones tiernos
de la edad / Mujeres sometidas a la corrosión / de las miradas ácidas
/ de las amenazas susurradas / y rugidas... (Homenaje).

Hamid Skif se atreve a fundar lo doloroso cotidiano con una palabra que invita a poseer la esperanza en medio de las llamas de la historia:

...Habrá un día lleno de viento y lamentos, / más allá del muro que
nos separa, que te llevará / los cantos múltiples que desgrano /
palabra tras palabra / para alcanzar el espacio que nos rodea / y altera
la armonía de los poemas que erijo a tu paso. (El perfume de las
palabras).

Haciendo un coro de orquesta de cámara, también tuvimos la oportunidad de estremecernos con la poesía de Alberto Nessi (Suiza, 1940) cuyas palabras medidas dan noticias de mujeres y hombres anónimos, desaparecidos en medio del estruendo de las ciudades; seres con el desamor en su piel, la soledad, el abandono: el profesor, la maestra, la mujer del jubilado, el emigrante, son personajes que fluctúan entre la esperanza y el fracaso, entre la felicidad y el desencanto. Alberto Nessi y la poesía alucinada por una cotidianidad dura que destierra, margina, deja sin aliento a los paseantes:

En el calendario de la pared Alquiler pagado / en el aparador su foto
en los años treinta: / hermoso, lleno de sol, el pelo hacia atrás, / en
brazos la niña de dos años. / Padre e hija tienen las mejillas
ligeramente / teñidas de rosa, como los pétalos del fondo. / Dentro
de la cartilla militar otras fotos: la hija / a los seis años abre en
abanico la falda doblando la cabeza / a los dieciseis se apoya a la
fuente con la mirada / del primer amor...(Retrato del ex voluntario).

Revista Cultura 87/88

Poesía para concentrados lectores, atentos contempladores de la palabra en tensión, la frase exacta, precisa en su economía verbal con sus atmósferas de claroscuridad e ironía.

De Fortaleza, Brasil, Roberto Pontes, un poeta de fresca palabra y deudor de la gran poesía conversacional de los poetas de su país, nos arrulla con una sonoridad transparente que habla sobre este oficio de obreros de sueños:

No tengas prisa, / correr no nos hace bien. / Construye en la calma
el pájaro, el cántico. / No hay por qué querer, tan breve, / las
semillas del trigo y del limón. / Construye en paz la poesía, el verso,
/ y no quieras jamás la gloria vana del instante...(A propósito del
oficio).

O bien, dona un poema lleno de amistad a los necesitados de abrazos en el día de su cumpleaños:

¿Qué puede el zapatero dar de mejor / al amigo, el día de su
cumpleaños? /.../ ¿Qué puedo darte a ti en tu cumpleaños?.../ Algo
de mí es lo que voy a darte. / Por las manos padecientes / de los que
sustentan la vida. / por las manos sagradas / de los anónimos
operarios. / te doy, mi amigo, mi amiga, un poema / que éste es mi
trabajo.(Poema de oferta).

Roberto Pontes nos ofrece una poesía de tensión entre la vivencia ordinaria y una reflexiva metafísica:

Los ausentes, necesitan siempre / billetes, cartas y cosas / a veces
pequeños recuerdos / una corbata, un poema, una postal /... De los
ausentes queda siempre una sonrisa / como las pinturas rellenas de
sorpresa, reencuentro irreal. (Los ausentes).

Pero si estos tres poetas nos seducen con una palabra de tonos bajos y susurrantes, Rick Pernod, el norteamericano, nos propone una poesía del grito en medio de la sociedad del ruido. Poesía del aullido tenso para la cotidianidad de la cultura-consumo; poesía conversacional en estas nuevas ciudades de monólogos entre solitarios; poética cuya fuente se encuentra en la mejor poesía norteamericana de la Generación Beat de los años cincuenta con

poetas como Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Lawrence Ferlinghetti y Gregory Corso, entre otros. Palabra que dialoga con el shock art y el show art de última hora, lo que la sitúa en un peligroso umbral ya que puede caer en el facilismo escénico y en la teatrocracia del happening artificial. La poesía de Rick Pernod posee una palabra irónica, fuerte, fundida con la ternura en esta historia de escándalos. Este poeta nos ofrece una poesía de la desfachatez, el poema lanzado con furia y abrazo al oído en la casa de los sordos:

En apretada minifalda de blue jeans, calcetas atléticas, y "All-Stars"
blancos, / Debbie Boccio definía la forma de lo que mi madre
llamaba, "común", / Balanceándose por la calle Broadway norte más
allá de Lenox y Grant, / Fumando uno tras otro Marlboro / Y
dejando una estela de Patchouli detrás de su bien moldeado rastro, /
Era obvio que Debbie Boccio sabía cosas... / Y Debbie, / Te imagino
/ (Elegante ahora en tus cuarenta), / Caminando en una alta galería,
/ Quizás un poco solitaria, / Levantando un oído a la brisa en falsete
/ Que gentilmente separa las copas de los árboles, / Dejando en el
aire perfumado / Mi eterno deseo / Por ti. (A Que No Caramba,
Ah!: Los Stylistics).

Entre la vanguardia y la tradición

México nos ha sorprendido siempre con buenos poetas. En esta oportunidad David Huerta (1949) propone una poesía que dialoga no sólo con la poética de Quevedo, Borges y Juan Rulfo, sino con las atmósferas, ritmos y aullidos de Ciudad de México, asimilando los tonos de la poesía vanguardista mexicana y latinoamericana. Imaginismo y expresionismo verbal; estridencia y caricia; claroscuro y cotidianidad secularizada; poesía irónica, sarcástica y amorosa a la vez:

En la noche del cuerpo se preparan / los alimentos de Dios, / la cena
carnesí de los esclavos, / el místico bocado / de los turbios amantes
—sudor, lágrimas, mierda— / el humus lento, el óvalo marchito, / el resto
náufrago del visionario, / el regalo sedente / que se posa en la tierra—
un vapor de Demonios / rodea los Testimonios... (La noche del cuerpo).
Que la mano se abra hacia el espejo del sueño / Que el ojo se cierre
hacia el manojo de los nervios / Que la espalda se suavice en el

reposo cristalino / Que la boca se distienda bajo la electricidad de la noche / Que el cuello se afloje en la flor del reposo... (Conjuro desde septiembre).

El dios de las sublimes deyecciones atadas a la tierra. / El dios de las abominaciones y los trasgos / en forma de grandes ceros. / El dios de lo defecado y vinculado al viento del Oeste. / El dios de lo depuesto y anudado al viento del Sur... (Dioses salvajes).

Sabemos que las vanguardias se propusieron generar “nuevas miradas” estéticas. Experimentaciones vanguardistas desearon subvertir la lógica del orden e impulsaron un cambio en la sensibilidad y en la racionalidad; experimentalismos y juegos que iban desde la reivindicación del humor como arma subversiva e inconformista; pasaban por escrituras automáticas; *collages* pictóricos y escriturales se manifestaban en poemas colectivos y diálogos inconexos y surreales, desembocando en métodos paranoico-críticos. En la poesía y literatura hispanoamericana, las vanguardias se manifestaron en varios movimientos, los cuales asumieron la concepción de la ruptura como formas modernas de subvertir y desarticular no sólo los lenguajes tradicionales, sino la visión del artista y su punto de vista ético. En diálogo con estas exploraciones vanguardistas, la poesía del colombiano Raúl Henao construye mundos imaginativos que poseen puntos de convergencia con el surrealismo y el expresionismo alemán, compenetrándose con las realidades absurdas y mágicas de lo erótico y urbano. Henao nos invita a pasar a la “otra orilla” por diversas derivas y caminos. Su poesía registra un permanente diálogo con las grandes conquistas de la poesía moderna europea y latinoamericana. De esta forma, la vanguardia –como posibilidad de rupturas y cambios de lenguajes– habita en su poética de estremecimiento, de ironía y golpe certero a lo normativo:

Ni el zumbido de una mosca / en el cuarto abandonado del hotel / Por las calles de la ciudad / se escurría una sangre espesa y / chillona / Alcanzaba a escuchar el ladrido / de los perros de la frontera / Permanecía sentada en el parque / había perdido una pierna / –me dijo / Corría tras ella mientras aporreaban / un piano en el bar... (La frontera). Ah, por dios! Un golpe de batuta que ponga término a la frase / musical de la desesperación, al matiné de la soledad, a la orquesta de la rabia en el desvencijado domingo de toda la vida... (Acápíte).

Junto a esta escandalosa impugnación imaginista, la delicada palabra y sutil poesía de la española Belén Artuñedo se hace presente entre nosotros. Poesía piel, poesía arrullo, poesía y transparencia que dialoga con los Novísimos españoles, y toca algunas aristas de la Poesía de la Experiencia. Poesía de sensualidad, casi palpando con intensidad y ternura las cosas del mundo. Impresiona la profunda captación del espíritu y de la respiración esencial de la poesía oriental, con su fuerte integración con la naturaleza. Frescura como un arrollo, susurro en el silencio, erotismo pleno de la palabra que sólo palpa con unos tímidos dedos y, sin embargo, envuelve de forma total entre sus feroces brazos:

¿CUÁNDO derrotaré al invasor? / ¿Cuándo podrá el aire del otoño
/ barrer el campo para hablar de lo ajado / (algo aún impreciso) /
para que esté limpia la ropa que golpeé / y la cama que dormí?
/...(De: Cuadernos de China).

AHORA es el aire tranquilo y claro. / Podría adentrarme en los
senderos,/ atravesar ladridos, las luces esparcidas,/ subir por el
ayuno y la duda, / mirar la soledad en un fuego lejano... (De:
Cuadernos de China).

La tradicional Poesía China, sus métricas y registros rítmicos milenarios (del idioma Chino y del Mandarín) lo encontramos en la obra poética histórica, cotidiana y metafísica de Lee Kuei Shien (Ciudad de Taipei, 1937), quien navega entre la denuncia por la industrialización de las ciudades y la alegría de vivir en las aldeas:

Dos gorriñillos vagan en la ciudad / sin tener ramas para
acomodarse / En cables de alta tensión cantan / la melodía de la vida
/ Repitiendo con tristeza / si toman la decisión de irse o quedarse / La
ciudad se encuentra bajo la ley marcial...(Gorriñillos de ciudad).

Desde el justo momento en que toco la tierra / Comienzo a girarme sin
cesar / Hasta que me caiga / Mi vida se desvanece / a través del
transcurso del tiempo / Sólo existo cuando estoy girando / Sólo puedo
mostrar el significado de la vida / a través de girar... (La vida del trompo).

A su vez, proveniente de Ecuador, Edgar Allan García (Guayaquil, 1959) nos propone una poesía erótica de abismo, con el tronar de cuerpos hambrientos en los lechos. Humor sarcástico y erotismo; estridencia y amor desgarrado:

Descubro soledades intactas en mi vientre / negras crines palpitando
bajo el sol / *estoy amaneciendo palpando en sombra / pequeños

bosques de amaranto / bramidos húmedos grandes trizaduras / en la imagen del que era / hace apenas un segundo / tras el biombo larvas abandonadas / extrañas criaturas sobre / la tierra confusa / duendes de la calle disputándose / el tesoro de un pájaro muerto...(Oscuros racimos del Ser).

Del otro extremo del continente, de Bariloche, en la Patagonia, Graciela Cros (Carlos Casares, Provincia de Buenos Aires, 1945) también nos entrega un ritmo poético que asimila lo mejor de las conquistas de las vanguardias argentinas. Su libro *Cordelia en Guatemala* rememora la gran poesía de canto loable y la espiral poética de Oliverio Girondo. Conversacional, imaginativa y fragmentaria en la construcción de sus diálogos, experimental y sentenciosa, Graciela Cros nos narra en este libro una historia que se funde de raíz en una tierra de misterios, Guatemala:

Fumó las siete notas musicales y la / descorchadura del licor / Fumó el esponjoso vello masculino y el / jarabe dulzón de esa axila / Fumó tarántulas y orquídeas, piedrecillas / preciosas y quetzales / a los puertos de Santa Catarina Palopó y / San Antonio / a San Lucas Tolimán, a San Pedro / La Laguna / a San Juan, Santa Clara, a San Pablo, San Marcos...En Santiago Atitlán hubo un capítulo / jaguar, un prólogo tucán / hubo rosados cangrejitos, gallitos de / veleta, lobinas negras...(Cordelia en Guatemala).

Y uniendo los extremos norte y sur está el istmo de Panamá, sus mares y su poeta. Pablo Menacho (1960), tal vez el más lírico clásico de los invitados, nos dona una poesía llena de océano, de gravedad rítmica con su ternura en medio de vientos y acantilados con un alto canto entre la sonoridad del verso y la frescura de la palabra. Este poeta marino y terrestre, místico e histórico, nos sumerge en el tiempo social y personal y descubre un mundo lleno de terror, violencia, caricia y milagro. Los cuatro elementos primigenios se dan cita para fundar un territorio de memorias y futuro, de nostalgia y esperanza en la permanencia tanto matérica como metafísica:

A qué puerto, la barca / la resaca desatará los amarres / en mitad de la tormenta / y después, calmado el mar / ¿Dónde el puerto que la

espera? / En qué lugar la tierra firme / donde encallará llena de sales
/ y la tristeza del marino que no la encontrará...(De: La Sola Mar).
Oscuro el mar, / no habrá playeros los domingos./ Ni de fiestas se
vestirán los peces / y las aves / cuando amanece el huracán. (De: La
sola Mar).

Poesía como canto en las terribles, grises ciudades, pero también
en los luminosos e inmensos espejismos:

Inicio el viaje a tus pupilas, / al verbo y a la luz que lo habitaba, / en
aquellos largos inviernos / sembrados de siluetas por la lluvia. /
Hacia esas calles confusas y grises / de las grandes ciudades /
cubiertas de máscaras indescifrables y tristes / donde borraría los
rostros que la brisa dibujara / y los nombres todos, dispersos aún
por las paredes / de los viejos edificios...(Canto Primero).

De las islas caribeñas nos llega la voz de Teonilda Madera
(República Dominicana) con su cotidianidad maravillada y terrible;
una realidad de soledades y partidas en medio de la claroscuridad del
grito y el susurro:

También en la obscuridad hay luz, / una luz leve, persistente,/ una
luz que no se puede tragar el Hoyo Negro / que surgió de un adiós
repentino; / esa luz convaleciente aún, / que apenas se divisa / vence
de repente tanta obscuridad junta. (Poema VII).

De Honduras, Yadira Eguigure (Tegucigalpa, 1971) con una
poesía que fluctúa entre el golpe y la caricia, la nostalgia y el tiempo
que carcome los días para el amor. Esta poeta recorre su amada y
dura ciudad, tratando de fundarla en poema para volverla un
milagro:

Llueve. / Llueven sobre Tegucigalpa/ los restos de aquel fuego
milenario / que desapareció (sin previo aviso) / aquellas otras
ciudades innombrables./ Aquí no hubo ángeles,/ ni familia
advertida;/ ningún legido salió flanqueado / por la oscuridad de la
noche / con la única condición de / "no volver la vista atrás"/...No
te cansés de oírnos / no te nos perdás / -Tegucigalpa-
...(Tegucigalpa).

De Nicaragua, Blanca Castellón (Managua, 1958) y su poesía de fuerte y vigilada intimidad:

Alguien me vigila desde el agujero / que él mismo he perforado / en
el centro de mi hora larga / dilata su pupila/ cuando me ve morder
los barrotes de la noche / para dejar entrar el fantasma de un
arcángel...(Serenio).

Nadie se atreve / a despegar la costra / que acompaña mi sombra /
Déjame boca abajo / escarbar con los labios / el bocado
imposible...(Capricho).

Marta Leonor González (Boaco, 1972) con una poesía que se introduce en la piel de la noche ciudadana, en el dolor y sabor de las calles personales:

Manadas de gatos merodean la noche de mis tejados / manosean el
secreto de los amantes,/ y con sus garras afiladas corcovean/ sobre
la hembra herida/ lloran porque están solos/ recorren las calles
abandonadas...(Si ves un gato negro decía mi abuela)

Camino por las calles con el deseo de matar, / de renunciar a la
mirada triste de mi enemigo/ y encontrar respuestas en alguna
parte...(A propósito de un pensamiento vago).

O Juan Sobalvarro (Managua, 1966):

Sin poesía, se vive sin poesía / sólo con vida, / con este cautiverio de
uno mismo / y el mundo barato.

Y Carlos Pérezalonso (León, 1943):

...En las paredes escritos / recados, citas, números telefónicos /
dedicatorias de extraños visitantes / Que regresaron a sus tierras a
contar / Hazañas de original excentricismo...El resto de la casa es
silencio / especialmente del fantasma que la habita. (La casa del poeta).

De Guatemala, la que habita en las líneas de la mano del poeta
Luis Cardoza y Aragón, de esta antigua y verde Guatemala se queda
en la memoria de todos la poesía de Juan Estuardo Álvarez, llena de
peces y exploraciones de un lenguaje que toca las puertas del experi-
mentalismo moderno:

La ceguera de los elefantes. La sordera de los hombres / que gritan
y lloran bajo la tierra ha creado la tristeza / en las gotas del invierno.
Una niña de pies desnudos / corre sin tregua a refugiarse en las frías
esperanzas de / la casa en la esquina... (Del libro *Peces*).

En este Festival Internacional de Poesía no faltaron los poetas nacidos en la tierra salvadoreña. En estos poetas, poco difundidos y publicados en el ámbito continental, se observa la fuerza de la poesía, su profunda necesidad de verse existir en el mundo, por supuesto, diversa, irregular, con obras en gestación y voces que han encontrado ya su particular entonación: Carlos Clará (1974), Irma Lanzas, Danilo Villalta (1979), Alfredo Ernesto Espino (1962), Álvaro Darío Lara (1966), María Cristina Orantes, Silvia Elena Regalado (1961), Otoniel Guevara (1967), Susana Reyes (1971), Luis Alvarenga (1969), Javier Alas (1964), Matilde Elena López (1922), David Escobar Galindo (1943), André Cruchaga, Maura Echeverría, Eugenio Martínez Orantes, Heriberto Montano, William Alfaro, David Morales, Luis Angulo, Rafael Mendoza López, Carmen González Huguet (1958), Miguel Huevo Mixco (1954), Mario Noel Rodríguez ((1955) son algunos de los poetas con los cuales tuvimos la ocasión de compartir durante los cinco días en el Valle de las Hamacas.

Este Primer Festival Internacional de Poesía de El Salvador ha dejado enormes compromisos para los organizadores: no sólo el asegurar su permanencia, sino mantener la aguda vigilancia, atenta y crítica, en la escogencia de sus invitados para que las expectativas, que en torno a él se construyan, estén acordes con los propósitos esperados; una sana apertura a sus poetas locales y un mejor y enriquecedor diálogo de éstos con la poesía mundial. Democratización real y no amiguismos con lo mediocre; posibilidades para la calidad excluida de sus poetas; proyecto de edición y difusión a escala global. Sólo de esta manera se irá constituyendo en un puerto poético, al cual se dirigirán las miradas de creadores y estudiosos en el futuro.

Bogotá, 19 de agosto de 2002.

“Roque y su roca”: de manifiestos y poesía

María Poumier

El término “manifiesto”, tantas veces levantado en alto a lo largo del siglo pasado, tiene su origen en la lengua técnica de los aduaneros; surge en los idiomas romances antes de 1365, fecha en que aparece consignado por escrito por primera vez. El manifiesto es el documento que pide la administración de aduanas para saber qué se oculta en las entrañas de la nave que se acerca a la costa. El manifiesto es, pues, un documento de la esfera comerciante, que tiene tres aspectos, correspondientes a funciones distintas: la confesión de mercancías con un valor determinado, que merece atención, que le despierta la codicia a la administración, la cual podrá exigirle cierto rendimiento, una tasa, una utilidad pública; es además un documento de identidad, en forma de lista de productos, es descriptivo; por fin lleva en sí el testimonio de la presión exterior: tiene la agresividad contenida del texto que nace por obligación, porque no le queda más remedio, para que le den el pase a la nave entrante, es un acto de sumisión impuesta. Hay comerciantes honestos,

que por ser hombres, desean sinceramente respetar las leyes de los países por los que andan, y no tiene nada que ocultar. Pero a veces el comerciante lleva mercancías prohibidas, o contrabando, o hace trampa acerca del valor de lo declarado. El manifiesto puede ser un texto que sirve de pantalla para engañar a lectores supuestamente tontos, los aduaneros, formateados por un estrecho oficio de vigilantes; al aduanero malo tal vez se le pueda corromper, comprar a su vez; porque comparte con el comerciante deshumanizado cierta creencia en que el valor de cambio es algo más serio que el valor de uso. Si el comerciante quiere que el manifiesto sea tomado como texto honesto y sincero, cuando en realidad tapa dobleces, hace falta que lo haga atractivo, de modo que no se sospeche las mentiras por omisión que pueden estar escondidas detrás del texto. Por eso el manifiesto tiende al texto publicitario, rutilante, seductor e hiperbólico: por lo menos cuando tapa un cargamento de contrabando, tiene que exagerar algo el valor de lo declarado, para ahuyentar la

sospecha. En la esfera del comercio de bienes culturales, si no se engalana, el manifiesto deja de ser tal en sentido literario: no relumbra más que cualquier otro documento de contabilidad. Si el término manifiesto se ha deslizado a la esfera puramente literaria, es por lo retórico que pueda tener, por su carácter desafiante, su calidad de texto que actualiza la tensión cargada de resentimiento entre el controlado y el controlador. El manifiesto en literatura surge solamente en un contexto de reivindicación de libertad contra

lo que está definido de antemano como autoridad represiva. Volver a los orígenes comerciales del manifiesto permite entender por qué es un género literario, definido habitualmente por una finalidad, la de vencer por determinados excesos, que tiene como objetivo cegar al ojo crítico y callarle la boca a la autoridad. Del testimonio de una lucha por el poder ideológico, nace un programa, una posibilidad para el lector de proyectarse en el porvenir. Manifiesto literario y político se dan la mano y se complementan: el uno persigue la apropiación de la mente ajena; el otro promete el poder sobre personas y bienes físicos.

Volviendo al punto de partida comercial, podemos decir que este también comporta reivindicaciones ideológicas, promociona valores: se ofrece como demostración de honradez; por lo tanto, afirma que la honradez es un valor; y como el comerciante se declara a sí mismo insospechable, reclama la libertad de

actuación para sí, plantea que si se le permite actuar sin trabas, aumentará la felicidad de los consumidores; de modo que reclama la abolición de las tasas en aras de los derechos de todos al bienestar y al desahogo; promete que si le dan la libertad a él, la libertad se regará por la sociedad, y conllevará automáticamente la felicidad; resulta pues que la lista de productos que es el cuerpo central del manifiesto funciona como muestra, promesa palpable de lo que todos

desean, su propio esparcimiento y libertad; no hace falta pregonarlo de manera detallada: el comerciante tiene reservas inagotables, porque tiene programada la felicidad para todos: es democrático desde la raíz, ser democrático

De modo que la
insubordinación le
es imprescindible. Y
la trampa se va a
disfrazar de rebeldía

es su función: quiere poder venderse a todos; necesita que todos se crean compradores legítimos, por naturaleza, y de nacimiento. Si no estuvieran las trabas que ponen los gobiernos, podría redistribuir riquezas sin límites. Ahora bien, si en el público alguien advierte que esto es utópico, y que, además, las riquezas no son ninguna garantía de felicidad, se hace imprescindible añadir algunos argumentos: que esto que el comerciante trae es novedoso, es inédito, es incomparable; de no haber represión y competidores deshonestos, ya hubiera demostrado su cualidad única. De modo que la insubordinación le es imprescindible. Y la trampa se va a disfrazar de rebeldía. A los ojos del comprador, del aduanero y

del traficante unidos en sus ilusiones, el artículo de contrabando siempre vale mucho más que el legal.

El manifiesto del surrealismo, por André Breton, de 1924, es uno de los más falsificadores del juicio literario. Reivindica y promete novedad, libertad, abundancia, placeres, riqueza espiritual, y desde su altanería, el acceso a la aristocracia del gusto para todos los que participen en la alta valoración del producto pregonado. Tiene vuelo, cólera contagiosa, impulso juvenil. "El surrealismo, tal como lo concibo, declara nuestro inconformismo absoluto de una forma tan radical que no se le podría llamar bajo ningún pretexto a testimoniar a favor del mundo

real que está en tela de juicio". Termina esta parrafada con descreimiento patético: "la tierra arrojada en su verdor me deja tan indiferente como un aparecido cualquiera. Vivir y dejar de vivir son soluciones imaginarias. La existencia está más allá de eso". Pero al final el texto se traiciona en su calidad de herramienta bélica: denuncia como infames realistas a escritores respetadísimos, como si fueran competidores en el mercado que quiere copar; para protegerse de ellos, los rebaja, los insulta. Condescendiente concede: "Victor Hugo es surrealista cuando no es tonto"; y no le perdona a Dostoievski cierto párrafo de realismo documental; como buen inquisidor concluye: "hay

**Dalton fue fundador
de la nación, y
explicó cómo la
poesía lo llevó a la
revolución**

que instruir el proceso de la actitud realista, después de la actitud materialista, ... inspirada del positivismo, de santo Tomás a Anatole France, me parece hostil a cualquier vuelo intelectual y moral. La odio, esta actitud, porque está hecha de mediocridad, odio, y chata suficiencia." En estos excesos de lenguaje está la clave para desenmascarar a Breton: la competencia a la que teme es la de otros más grandes, y además indefensos, ya que fenecidos;

en vez de verlos como hermanos en la religión del arte, merecedores de devoción, los declara autoridades despóticas contra los cuales no sólo el enjuiciamiento, sino el parricidio a traición es legítimo. Por suerte, Bre-

ton dejó otras herencias mejores, pero es vergonzoso pensar que los profesores han pregonado su manifiesto como algo decisivo y fundador. Al darle semejante importancia, ellos han sido los minoristas que reparten en diminutas dosis digeribles y baratas la mercancía emponzoñada que trajo el mayorista para extender su imperio. En América, afortunadamente, Vicente Huidobro fue algo más que el asesino de las rosas que quería quitarle el lugar al Creador, y supo en sus últimos libros volver a la poesía, como se dejó sumergir por el mar, ese del cual tan justamente dijo el "marinero en tierra", Rafael Alberti: "mar que merezco, mar que me mereces".

América merecía un poeta que fuera hombre de acción y capaz de enderezar voluntades para abonar la tierra de todos. Roque Dalton fue un fundador de nación, y explicó cómo la poesía es la que lo llevó a la revolución. José Martí es uno de los que explicó el carácter necesario de la poesía, más necesaria que el pan, para el crecimiento de los pueblos. El cubano y gran descendiente de Martí, Cintio Vitier, mostró el heroísmo que había en la postura de Roque, a ese nivel en que poesía y acción se confunden, escribiendo: "Roque y sus palabras cortadas a pico. Roque y el vértigo de su ser oral. Roque y su roca despeñándose a su lado, silenciosa, y él mirándola caer como en cámara lenta, mientras evocaba, pálido de risa, el sastre que no creyó en su autocrítica..."

A continuación se tratará de demostrar con un texto muy testimonial y comprometido de Roque, muy cargado de antipoesía, como le gusta decir a Roberto Fernández Retamar, es decir, de algo que implica enfrentamiento, reacción contra un poder mal definido tal vez, pero abusivo en todos los casos; de cierta manera, a este texto se le siente la pólvora, se percibe impulsado por toda la agresividad de un manifiesto militante; se puede describir como antipoesía que es en realidad antesala de la poesía, camino de acceso a lo decisivo. El mal camino de los "ismos" europeos, síntoma de la gran crisis de Occidente en el siglo XX, por el que muchos se despeñaron, resultó

para América un camino torcido, excitante y seguro para llevarnos a la ciudad soñada, que no era lo que preveían los teóricos. El ejemplo es el breve relato de tonalidad autobiográfica, conmovedor y divertidísimo titulado "El 357", y publicado en *Taberna y otros lugares*, Premio Casa de las Américas, 1969. Dice así:

EL 357

Los vigilantes se dividen en varios grupos. El de los que apedrean a los conejos mientras corren desde el jardín con las margaritas en la boca, por ejemplo. El de los que caminan a saltitos frente a mi celda, gritando palabras del país y viendo en sus relojes la espuma de la lluvia. Y el de los que en la madrugada orinan al tiempo que me despiertan (con la luz de sus lámparas lamiéndome la cara) y me dicen mohínos que hoy hace más frío aún. A ninguno de estos grupos pertenece el 357, que fuera pastor y músico y que ahora es policía por culpa de una venganza nada clara y a quien (es decir, al 357) darán de baja este fin de mes. Todo por haberse escapado una noche e ido a dormir con su mujer hasta las nueve de la mañana, befa de los reglamentos. Hace días, él 357 me regaló un cigarrillo. Ayer, mientras me miraba mascar una hoja de hierba-anís (que había logrado atraer hasta cerca de la

reja con la vara de gancho que me fabriqué), me ha preguntado por Cuba. Y hoy ha sugerido que tal vez yo podría escribir un pequeño poema para él —hablando de las montañas de Chalatenango— para guardar como recuerdo después que me maten.

Escrito con una puntería que nos deja sin aliento, cumple con el requisito amado por los vanguardistas : fantástico, descalabrado, y con esas preciosas incoherencias que convencen de que lo imposible es más real que lo trivial; pero además dice mucho más de lo que dice, nos dicta la norma literaria que necesita el luchador agobiado por su propio martirio.

A pesar de su brevedad excepcional, este texto constituye una obra completa. Es un ejemplo de miniatura abarcadora, compresión máxima de energías. Por una parte pretende ser legitimado por su autenticidad testimonial (narrador involucrado al máximo en el argumento, manejo de los paréntesis que sugieren la confesión balbuceada, mal controlada); por otra parte, el lirismo inunda a los personajes, por evidente reverberación de la calidad mítica del personaje que se nos ofrece confundido con el narrador: preso inocente y mártir anunciado; el microcosmos opone al justo perseguido e indefenso frente a “los vigilantes”, la sociedad anónima, aplastante, reducida a la función despótica; y a pesar de su función asumida de guardianes de la

injusticia opresora, cada uno está aludido por un gesto plástico, corporal, cálidamente humano. La alegoría del sentido soñador-libertario-enamorado de la existencia culmina en el personaje central, “El 357”. Se ofrece un paroxismo liberador : el representante de la maldad del mundo es inocentado por el cautivo, reencarnación de cristo y cristianismo vallejiano.

El metatexto normativo que se desprende de los rasgos “comprometidos” del texto podría ser abrumador: la belleza de un texto parecería descansar en la autenticidad bruta de lo vivido, en la predominancia del tema de la inocencia asesinada, en la alusión militante a algún caso histórico-político con el cual el que escribe se siente identificado, y que el lector debe reconocer como semejante al de sus propios combates.

Si esta fuera la lección del “357”, la conclusión sería aterradora, pues no dejaría legitimidad a otro tipo de creación: habríamos caído en el totalitarismo. Por suerte, ahí están la extrema brevedad, y la ligereza humorística del conjunto: por muy patético que sea el anuncio del crimen (aumentado por el conocimiento que tenemos del final trágico del poeta, asesinado, no por sus enemigos, sino por sus compañeros de la guerrilla), no puede excluir la alegría: el poeta es también el que sobrevivió a los días de aquel encarcelamiento, y el que tuvo la fuerza de hacer el relato añadiéndole un toque naturista, de empatía con lo vital elemental (flor,

conejo, lluvia, orine, sexo, cariño, cigarrillo, hierba-anís, ensoñación, buen recuerdo).

A fin de cuentas, podría ser la miniaturización el rasgo decisivo para evaluar la calidad del texto. Pues se trata de una escritura que supedita la gravedad de sus presupuestos a la más drástica de las catarsis: liberación de la autocompasión por la humanización del verdugo; despojo de la vanidad del escribir bien y espaciosamente a favor del tartamudeo menudo; achicamiento de los problemas de vida o muerte; aligeramiento del bien y del mal por el buen humor: excelentes recetas para que lo testimonial supere la categoría de lo periodístico, y alcance la respiración de la imagen con resonancias.

Pero, ¿quién ha dicho que esto tenía que ver con el testimonio? En los años setenta estaba de moda el testimonio. Para ser tomado en serio, era recomendable que el narrador hablara de sí mismo, y expusiese tajos de una bio-

grafía llena de ejemplaridades. Con esto cumplió Roque, y en este relato añade con desparpajo la confesión de que en su caso se trataba de una comedia delirante. Antipoesía, resultó plena poesía, poesía de siempre, con el abrazo, la lágrima y la dulce naturaleza. Por lo que tiene de confesión de un método, de la búsqueda de una honradez mayor que la estipulada por el gusto que pretendía llegar a ser dominante, sí es testimonio: fue riesgo asumido, fue derrota mortal anunciada de un revolucionario, es crecimiento de un poeta fundacional. Roque cumplió con "la traviesa musa centroamericana", así estampillada por José Martí, y achicó de manera muy saludable las ínfulas de seriedad, la de ciertos americanos rebeldes, la de los temerosos que aconsejaban el realismo documental, la de la vanguardia europea que pretendía superarlos.

París, 8 de septiembre de 2002

“El más violento paraíso” o la civilización regida por el placer

Uriel Quesada

Al terminar la primera de *El más violento paraíso*, novela del costarricense Alexander Obando, queda en el lector cierta sensación de vértigo y desasosiego. Por sus más de quinientas páginas ha pasado todo, desde la toma de Bizancio hasta la caída de quiméricas estaciones lunares; desde cómicas experiencias eróticas en el San José del siglo XX hasta escenas de destrucción colectiva en un futuro no muy lejano; desde la descripción de la perversas cofradías de Gilles de Rais, hasta las visiones de un mundo en el que los narcóticos son la única fuente duradera de evasión y placer.

A pesar de que el caos y el desconcierto pueden ser las primeras reacciones deri-



Obando, Alexander. *El más violento paraíso*. San José: Perro Azul, 2001.

vadas de *El más violento paraíso*, este ambicioso y audaz experimento narrativo propone una serie de claves que permiten al lector ubicarse y ubicar al texto. La más evidente es su diseño es dos movimientos y un intermedio, sugiriendo una composición musical. Otras más sutiles recorren toda la obra, empezando por las constantes menciones a Dionisos, dios de la vegetación y del vino, creador de la vid, conocido también como Baco. Deidad asociada

con el éxtasis y la embriaguez. Dionisos aliviaba las preocupaciones y tenía la capacidad de resucitar, por lo tanto de perpetuarse a pesar de la muerte. Su corte de machos cabríos –sátiros, silenos– y médanes simboliza, según el análisis de

Hans Biedermann, el ansia de placer sexual, la vida instintiva, la expresión libre de los deseos, los apetitos inmoderados, lo sexualmente impuro. Pero más allá de las menciones al dios, *El más violento paraíso* es una novela dionisiaca, como lo ha afirmado su autor. Por una parte, hay un constante ir y venir entre muerte y resurrección. De hecho, el

primer movimiento –*El viaje a Bizancio*– empieza con la creación del universo regida por Dionisos-Eros, el dios de “dos sexos, cuatro cabezas”, el que no tiene identidad única, sino que reúne todas las identidades posibles. Este movimiento acaba con la destrucción de la Tierra, vista desde la base Tranquilidad, en la Luna. El intermedio –*Los sueños del ángel*– nos presenta un elogio al dios inmortal, o más bien al dios que regresa siempre de la muerte, cuyas virtudes incluyen la sensualidad, la unidad de los sexos, el placer. El segundo movimiento –*Urano en el laberinto*– parte de la idea de inmortalidad y cierra con un cataclismo universal, que como todo apocalipsis, es a la vez fin y principio.

La narrativa en *El más violento paraíso* está regida por la circularidad. La historia constantemente se reescribe, el dios y su séquito permanecen desde el principio de los tiempos hasta más allá de la última reflexión del ser humano. El viaje de Dionisos por la tierra y el tiempo le permite recorrer la ci-

La narrativa en *El más violento paraíso* está regida por la circularidad

vilización occidental desde tiempos muy antiguos hasta un futuro que no podemos conocer sino por la imaginación. La potencia de esta deidad es el placer, elemento superior, incluso, a las fuerzas destructivas –algunas de ellas terriblemente violentas– que van cerrando los círculos de cada etapa de la humanidad. Diversidad de personajes

entran y salen de las páginas de la novela, experimentando toda suerte de alimento para los sentidos. Esta búsqueda del placer no se detiene ante nada, provocando en el lector atracción a la vez que rechazo. El mundo regido por Dionisos no

está sujeto a normas convencionales, es amoral. Quienes viven en él guardan el conocimiento del placer como un secreto, como la llave a otro estadio de la condición humana.

Novela de excesos, novela excesiva en su construcción y sus alcances, *El más violento paraíso* se aparta de corrientes dominantes en la narrativa contemporánea. Vuelve con ella el deseo por la novela total, la voluntad de crear mundos completos y cerrados. Rehuye la simplicidad, pues su estructura es altamente compleja, así como lo son sus múltiples referencias históricas, religiosas, artísticas, etc. Esta novela busca un lector que se atreva a recorrer la historia del placer como fuente de la cultura occidental. Queda entonces el desafío de leerla. ♦

Las ruinas como cimiento de la identidad nacional

Carleen D. Sánchez

Desde la década de 1840, las narraciones de viajes han alimentado la imaginación popular sobre los mayas, especialmente a partir de la publicación del volumen titulado *Incidentes de viaje en Centroamérica, Chiapas y Yucatán* (1841) escrito por John Stephens e ilustrado por Frederick Catherwood. Este texto, escrito en un lenguaje popular que cautivó el mercado de masas, mostró por primera vez al mundo de habla inglesa las impresionantes ruinas mayas. *Incidentes de viaje* generó un duradero interés en los mayas. Sus ruinas, que habían languidecido durante siglos ocultas del mundo moderno, envueltas en un aura de misterio y sumergidas bajo la densa jungla que proliferaba en Centroamérica, se convertirían en el objeto de varias investigaciones arqueológicas durante los próximos 150 años. De la perplejidad de estas ruinas, que tras ser abandonadas, habían sido devoradas por una densa vegetación, surgió una pregunta todavía más desconcertante: ¿Qué le había sucedido a la gran civilización que había construido estas ruinas?

El profundo eurocentrismo y el racismo de la época generaron múltiples especulaciones. Entre los candidatos a recibir el crédito por la construcción de estas ruinas se incluyó a una tribu perdida de Israel o a los antiguos fenicios. Más recientemente, con la publicación del estudio pseudocientífico *Recuerdos del futuro* (1968) de Erich von Däniken, los tallados barrocos y los inmensos templos mayas fueron atribuidos a la intervención de seres extraterrestres. Resultó difícil para el pensamiento europeo concebir que estos espléndidos centros fundados en Centroamérica pudieran haber sido construidos por los humildes y empobrecidos indígenas que todavía habitaban en la región.

Avancemos ahora hasta la época actual. Las monumentales ruinas del área maya siguen impresionando a miles de turistas anualmente. Hoy día, gracias a los proyectos de excavación y restauración a gran escala, llevados a cabo por todo el mundo maya con fondos de instituciones investigativas de los Estados Unidos y de los gobiernos centroamericanos, ya no es

necesario abrir brecha a machetazos a través de la densa vegetación, ni montar en una mula durante varios días para llegar a estos sitios. Los turistas extranjeros hoy llegan en buses con aire acondicionado que viajan por carreteras en perfecto estado. Para servir a estos visitantes ha surgido toda una infraestructura turística que incluye hoteles, restaurantes, bares, tiendas de artesanías y otros. Y con buena razón, el turismo es un gran negocio. Solamente en Honduras, el turismo genera más de 200 millones de dólares anualmente (*La Prensa*, "Ingresos"). En el pueblo de Copán Ruinas, se ha estimado que cada visitante extranjero se gasta un promedio de 100 dólares al día mientras visita las ruinas. Pero el enfoque de este ensayo no es el mercado turístico ni los efectos del turismo en la economía local, nacional o regional. Por el contrario, lo que me interesa discutir es la forma en que estos sitios arqueológicos, ruinas de pasadas civilizaciones, han sido interpretados, en primer lugar, por los arqueólogos (que hasta épocas recientes han sido en su mayoría estadounidenses o europeos) y, más adelante, reinterpretados por las sociedades centroamericanas para formar los cimientos de la identidad nacional. Me propongo enfatizar el significado de la creación de la identidad nacional a partir de una antigua civilización gloriosa y examinar críticamente las ramificaciones que esta elaboración de la identidad conlleva. Por otra parte, señalaré la ironía implícita que representa la creación de la identidad nacional en base a los logros de los antiguos mayas mientras sus descendientes siguen siendo

marginados y excluidos del proceso político nacional sin recibir ningún beneficio económico del masivo influjo de divisas generado por la industria turística.

El turismo cultural

En la actualidad, más y más personas del así llamado mundo desarrollado tienen la posibilidad de viajar a lugares exóticos. Los distintos destinos turísticos entran en una animada competencia por atraer un mayor número de visitantes. Las revistas, la televisión y el Internet publican anuncios cuidadosamente elaborados para atraer a la gente a partir de varios intereses. Por ejemplo, los anuncios turísticos de Grecia presentan fotografías del Partenón y otros ejemplos del periodo griego clásico, invitando al turista a regresar a los orígenes de la civilización occidental. En contraste, los anuncios para el Caribe enfatizan "la diversión bajo el sol" y promueven las playas y los placeres sensuales que ofrecen las islas. Mientras tanto, los anuncios turísticos para la región maya, ponen énfasis en la exploración y el descubrimiento, promoviendo un viaje a civilizaciones perdidas y ocultas, a un pasado misterioso. Estos comerciales sobre la región maya típicamente incluyen fotos de templos imponentes o monumentos cuidadosamente esculpidos del área. Por otra parte, raramente aparece gente en estos anuncios. A pesar de que en realidad, este ambiente selvático y "virgen" está abrumado de turistas extranjeros, los anuncios nunca muestran turistas en los sitios. De esta forma, se alude a la antigua

noción de que las ruinas fueron abandonadas, olvidadas para yacer ocultas hasta ser “descubiertas” por los europeos.

Cuando los mayas actuales aparecen en anuncios, desempeñan el papel de adornos de las antiguas ruinas, típicamente se trata de una joven mujer o de una niña vestida con el colorido traje de los mayas de las tierras altas, aun cuando los anuncios promuevan las ruinas que se encuentran localizadas en las tierras bajas. Para los promotores turísticos no hay necesidad de poner atención a este tipo de detalles, cuando su objetivo es cautivar el sentido de aventura del turista y su búsqueda de lo exótico. De esta manera, los mayas actuales son presentados como meros reflejos curiosos de un pasado glorioso o como representaciones estáticas, sin posibilidad alguna de movimiento cultural, de lo que a pesar de todo es una cultura viva, vibrante y duradera.

Así, en uno de los anuncios más perturbadores, se presenta el rostro de un hombre maya superpuesto sobre una estela del Rey Dieciocho Conejo de Copán. Esta yuxtaposición efectivamente descorporaliza a los mayas; peor aún, una vez carentes de un cuerpo, éstos son interpretados también como carentes de cultura. Los descendientes actuales de los antiguos mayas se convierten así en atracciones secundarias que proporcionan “color local” a estos sitios turísticos y que “le dan vida al pasado” con su presencia. De esta manera, los mayas son concebidos como meros “artefactos” del museo representado por la sociedad maya contemporánea (Castañeda).

Construyendo la nación

Si, como demuestra Benedict Anderson (1991), la nación es una comunidad imaginada que consiste en un edificio socialmente construido, entonces los cimientos de la nación con frecuencia son erguidos sobre las ruinas del pasado. El pasado, es decir, la historia y la continuidad histórica, es manipulado a través de la selección de imágenes y eventos que son luego reinterpretados para conformar el relato de la nación. Evidencia de ello se encuentra, por ejemplo, en la perpetuación del mito de los griegos como la base de las civilizaciones inglesa, estadounidense y europeas en general, a pesar de que no haya ningún lazo histórico que ligara directamente a los ingleses (o por extensión a los estadounidenses) con la civilización griega clásica. De hecho, la era clásica no fue “descubierta”, ni llegó a ser apreciada por los europeos, sino hasta después del periodo renacentista.

Sin embargo, las referencias al pasado y la incorporación de elementos arquitectónicos y estéticos de los griegos no son solamente lugares comunes, sino que conllevan un poderoso peso simbólico a lo largo y ancho de la sociedad europea. Sólo basta observar la arquitectura de Washington D.C. para apreciar la carga simbólica e ideológica que representan las normas arquitectónicas de la Grecia clásica. Es más, los logros intelectuales de los griegos se han construido como seminales para todo el pensamiento occidental, a pesar de que la mayoría de los textos griegos permanecieron desconocidos para el

Occidente, hasta la caída de Constantinopla en el año 1453.

Sin embargo, por lo general, rara vez se reconoce la manera indirecta y relativamente reciente en que los avances intelectuales y estéticos de los griegos han sido absorbidos por la tradición occidental. De esta forma, los europeos han logrado adjudicarse una superioridad cultural a partir de esta, aparentemente continua, aunque ficticia, línea genealógica hasta la antigüedad griega. En contraste, las naciones anteriormente colonizadas, como los países centroamericanos, con frecuencia han buscado establecer sus identidades nacionales a partir del rechazo al referente eurocéntrico de la Grecia clásica de sus colonizadores. Sin embargo,

sus esfuerzos por construir sus identidades nacionales a partir de referentes no europeos no han logrado librarlos de otras nociones todavía más dañinas y perniciosas, como lo son las ideas de la superioridad de la civilización europea y de su natural dominio étnico por sobre lo indígena. De esta forma, las referencias que se hacen de los antiguos mayas como venerables progenitores y de sus sorprendentes logros en arquitectura, escritura, matemáticas y astronomía apoyan esta idea. Los antiguos mayas han sido incorporados en los escritos históricos de la actualidad como un medio para proporcionar a la nación una tradición intelectual autóctona de la que enorgullecerse y que pueda contrarrestar la influencia hegemónica del eurocentrismo.

De modo que la
insubordinación le
es imprescindible. Y
la trampa se va a
disfrazar de rebeldía

Los antiguos mayas son representados como ancestros de la nación moderna, tan impresionantes y desarrollados como los antiguos griegos. Sin embargo, mientras este reconocimiento de los avances indígenas es laudable, éste se ha llevado a cabo a partir de la apropiación poco crítica de la herencia cultural autóctona y de la falta de reconocimiento de la generalizada marginación de los grupos indígenas de la región. Parte del problema es que la civilización maya clásica colapsó alrededor del

siglo X, y que sus grandes centros fueron abandonados antes de la llegada de los conquistadores españoles. Por consiguiente, en las tierras bajas del sur (el Petén, el occidente de Honduras, etc.) la subyugación española no

precipitó la destrucción de la civilización maya clásica. Por consiguiente, los historiadores y críticos sociales no se han visto obligados a llevar a cabo una autocritica de la conquista, al menos, no en lo que respecta a los antiguos mayas.

Por el contrario, el mundo maya clásico permaneció oculto y virtualmente desconocido hasta finales del siglo XIX. Es más, el conocimiento del periodo clásico maya fue generado en un primer momento por arqueólogos estadounidenses y europeos. De hecho, por décadas, el término "maya" fue utilizado únicamente como un marcador para la sociedad arqueológica. En contraste, no fue sino hasta la década de 1980 que varios grupos indígenas de la región comenzaron a identificarse como

mayas en vez de las afiliaciones lingüísticas, regionales y comunitarias que tenían. Como resultado, el pueblo indígena maya ha tenido una muy limitada participación en la construcción de las narrativas históricas de sus propios ancestros.

Por consiguiente, los estados centroamericanos tuvieron la libertad de utilizar el pasado y a los antiguos mayas para formular una identidad nacional separada de la europea al servicio del discurso anticolonial y nacionalista. A través de la apropiación del pasado maya, los estados centroamericanos pudieron presentar una antigua civilización única y autóctona que demostraría al mundo occidental que ellos también eran descendientes de ilustres antepasados.

Sin embargo, al reestructurar la civilización maya clásica como los cimientos de la identidad nacional, los intelectuales locales fueron partícipes de prejuicios eurocéntricos, con el propósito de encontrarse con los europeos en un campo cultural equitativo. Este proceso se llevó a cabo a través de la adopción del marco referencial de dominio colonial y de la elevación de lo "civilizado", por sobre lo "salvaje". Como evidencia de ello, las naciones centroamericanas, al seleccionar sus civilizaciones más complejas e intelectuales, reiteran la adulación eurocéntrica de las tradiciones civilizadas y "clásicas". La preferencia europea por la estética altamente desarrollada, la monumentalidad y la complejidad ha sido internalizada a tal grado, que solamente una sociedad indígena de similar complejidad y nivel de civilización ha ameritado su recuperación.

Dado que hay un número finito de ruinas mayas, la investigación en los que se consideran como los sitios más impresionantes, como Copán, ha estado dominada por las instituciones de la élite del occidente, tales como la Institución Carnegie y la Universidad de Harvard, entre otras. Estas investigaciones han sido conducidas por miembros de la élite social de los Estados Unidos, es decir, por hombres blancos de la clase alta. Es más, por décadas, estos miembros de la élite social se han concentrado en recuperar a las élites sociales de los mayas que habían desaparecido mucho tiempo atrás. De allí proviene su énfasis en la reconstrucción de listados de reyes mayas y de su búsqueda de las tumbas de la realeza.

En términos de la construcción de un relato histórico y de identidad nacional, este enfoque excesivo en los mayas clásicos ha tenido importantes implicaciones. Primordialmente, se ha revelado que los mayas clásicos poseían una sociedad altamente estratificada, gobernada por un reducido grupo de individuos miembros de la realeza que controlaban una extensa población de agricultores comunes. En la sociedad clásica maya, la mayor parte de la población tenía un reducido acceso a la riqueza, sin embargo, estaban obligados a mantener a una élite ociosa. Las élites mayas vivían en esplendor, consumiendo los recursos, mientras que el constante crecimiento demográfico del pueblo maya eventualmente los llevó a la deforestación y al agotamiento de la tierra. El final del periodo clásico, comúnmente conocido como el "colapso", fue precipitado por un

orden político que no respondía a los cambios dramáticos que estaban sucediendo en el medio social y natural. Finalmente, la confianza en la visión de mundo del periodo clásico se desgastó, mientras que el hambre, la guerra y la degradación ecológica culminaron en una erosión progresiva y precipitada en los estilos de vida de los mayas, tanto de las élites, como de la gente común. En este sentido, el sistema social de los antiguos mayas constituye una perfecta analogía de las sociedades centroamericanas modernas. Es decir, estados regidos por una minoría mientras que la gran mayoría de la población permanece marginada de los beneficios de su trabajo. Al recurrir al periodo clásico de los mayas, los estados centroamericanos adquieren la posibilidad de “naturalizar” la extremada estratificación social. La identidad nacional, entonces, se asocia con sistemas de explotación y con una economía de organización extractiva.

Otro aspecto de la creación de la identidad nacional a partir de los cimientos de los mayas es que conlleva un desprecio por la multiplicidad de sociedades indígenas del período precolombino, muchas de las cuales siguen teniendo descendientes vivos, como los lencas. Tomando como ejemplo el caso de Honduras: a pesar de que ese país se encuentre poblado de restos arqueológicos, muy poco esfuerzo se lleva a cabo por restaurar, reconstruir o promover estos sitios. Los pocos sitios arqueológicos fuera de la región maya que han sido excavados e investigados han languidecido en la oscuridad de los escritos

arqueológicos. De hecho, en jerga arqueológica, la región externa a la zona maya (al este y sur de Copán) se conoce como el sureste mesoamericano o la periferia maya.

Es más, el hecho que algunos de estos sitios “periféricos” no mayas hayan sido investigados ha sido el resultado de la proliferación de la población de arqueólogos extranjeros. Y es notable que estos sitios periféricos han sido estudiados en su mayoría por arqueólogos también “periféricos”, como son las mujeres, y a través de proyectos investigativos financiados por instituciones de menor prominencia. La falta de interés en estos sitios y culturas periféricos se puede atribuir al hecho de que la mayoría de ellos carecen de arquitectura ornamental y de monumentos o tumbas de la realeza. Esto se debe a que este tipo de sitios representan los restos de sociedades de organización más simple, en las que las diferencias en riqueza y estatus eran menos marcadas que en la sociedad maya. Además, estas sociedades a pequeña escala y más equitativas parecen haber estado constituidas por diferentes etnias y haber tenido diferentes tradiciones y hablado diferentes lenguas. En otras palabras, Honduras, en el periodo precolombino, era multicultural, aunque es evidente que estos diferentes grupos no vivían aislados, sino que intercambiaban y se comunicaban entre sí. Y de hecho, esta situación no era particular de Honduras.

Mi argumento es que en la construcción de los relatos históricos que sostienen la identidad nacional no se ha reconocido a estas sociedades periféricas debido a que

va contra los intereses del estado proporcionar modelos históricos alternativos de organización social y política. En la construcción de naciones, la homogeneidad es valorada y buscada a través del establecimiento de un lenguaje nacional y de la represión de la identidad étnica. De hecho, los temas centrales del discurso de la identidad nacional son la hispanización, el mestizaje y la homogenización (Warren, 137). Por consiguiente, las culturas indígenas del pasado y del presente que no reflejan los valores derivados de la cultura europea, tal como la homogeneidad (que no es sino otra manera de perder la propia identidad étnica), la inminencia y eminencia del estado, son ignoradas, sus sitios arqueológicos no son investigados, sus tradiciones permanecen sin ser grabadas, y sus miembros sobrevivientes siguen sin ser reconocidos por la nación.

Regresando a mi discusión sobre las culturas actuales y su continuo estatus "periférico" en los estados modernos de Centroamérica, a través del proceso de modernización y construcción de la nación, se le ha dado poco espacio a los pueblos indígenas. En Honduras, los maya chortí constan de una población de menos de 2000 habitantes. A pesar de sus bajos números, los chortí se han movilizado para reclamar su herencia y exigir una porción de las ganancias de la comercialización con los restos de sus antepasados. Y, como los tiempos desesperados requieren medidas desesperadas, más recientemente

en septiembre de 2000, los chortí bloquearon la entrada del parque arqueológico de Copán, cerrando no sólo las ruinas, sino también parando la industria turística del pueblo de Copán Ruinas. Obviamente, los dueños de los negocios en Copán Ruinas rechazaron estas acciones. Además de denunciarlas como "ilegales", la comunidad de negociantes opinó lo siguiente: "Se deben buscar mecanismos legales y administrativos para que no se utilice el legado cultural como plataforma política de presión" (*La Prensa*, "Inversionistas"). En otras palabras, los ladinos hondureños no pueden reconocer la demanda legítima que tienen los mayas contemporáneos de tener una voz para determinar la manera en que su pasado es presentado o de emplear sus derechos culturales para recibir restitución por siglos de subyugación política y económica.

Al respecto, es necesario reevaluar las metas de la creación de la nación y examinar críticamente el proyecto modernista para poder comprender, en vez de contener y asimilar a la fuerza, a los pueblos indígenas de Centroamérica. Claramente, hay una duradera, y tal vez insuperable, contradicción entre la creación de la identidad nacional y el reconocimiento de los derechos indígenas (Carranza). Sin embargo, al reconocer el implícito marco de referencia eurocéntrico en que se basa el relato de la nación, tal vez será posible imaginar a la nación de una manera distinta y más incluyente. ♦

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, BENEDICT, 1991: *Imagined Communities*, Londres, Verso.
- CARRANZA, DOUGLAS, 1999: "Sociedad civil: Expresión del capitalismo y colonialismo: La dominación del Otro", en *La Cultura Omitida*. San Salvador, El Salvador, FLACSO.
- CASTAÑEDA, QUETZIL E. 1996: *In the Museum of Maya Culture: Touring Chichén Itzá*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- DÄNIKEN, ERICH VON, 1970: *Recuerdos del futuro: Enigmas insondables del pretérito*. Trad.: Manuel Vázquez, Barcelona, Plaza y Janés.
- "Ingresos por turismo superarán los 200 millones de dólares", *La Prensa*, San Pedro Sula, Honduras, 11 de marzo, 1998.
- "Inversionistas de Copán piden al gobierno resolver toma en parque maya", *La Prensa*. San Pedro Sula, Honduras, 6 de septiembre, 2000.
- SHOHAT, ELLA Y ROBERT STAM, 1994: *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Londres, Routledge.
- STEPHENS, JOHN Y FREDERICK CATHERWOOD, 1982: *Incidentes de viaje en Centroamérica, Chiapas y Yucatán*, San José, Costa Rica, EDUCA.
- WARREN, KAY B, 1998: *Indigenous Movements and their Critics: Pan-Maya Activism in Guatemala*, Princeton, Princeton University Press.

Estética de la Perplejidad: reflexiones sobre el fenómeno “testimonio”

Silvia L. López

En una época en que se proclama la aparente plenitud de la postmodernidad, la disolución de las esferas públicas y privadas, la destrucción de los límites entre arte culto y cultura popular, la muerte del sujeto, entre otras drásticas hecatombes, me parece harto conveniente volver al problema de la modernidad. En particular, en cuanto reflexionamos sobre el fenómeno llamado ‘testimonio’, o sea, esa práctica cultural que abarca una gran variedad de textos, cuyo debatido estatuto literario fue parte formativa de su definición. Es, precisamente, esa escisión moderna entre la crítica y sus categorías operativas y la resistencia de ciertos objetos a convertirse en tales, lo que nos invita a pasar de los debates sobre lo que es o ha sido el fenómeno ‘testimonio’ a una reflexión filosófica y literaria de la crisis que esta práctica cultural pareció producir en su momento. Sugiero en las siguientes páginas que una lectura de la práctica

testimonial, como síntoma de la modernidad y de la literatura como institución moderna, puede abrirnos nuevos horizontes de comprensión sobre los fenómenos culturales de nuestra contemporaneidad.

Desde que Casa de las Américas instituyó la categoría ‘testimonio’ dentro de sus premios, hace ya más de tres décadas, en un intento de brindar reconocimiento institucional a ciertos productos culturales que no cabían dentro de las establecidas categorías de premiación, surgió una discusión apremiante sobre la relación entre el ‘testimonio’ y la institución literaria (Achúgar, 36). Dentro de la recepción crítica de este fenómeno encontramos a aquellos que lo reconocieron como un nuevo género literario cuyos orígenes se encontrarían en las primeras crónicas de la conquista (Narváez), mientras otros optaron por una aproximación semiótica y trataron de definir lo que era un discurso testimonial (Prada Oropeza). Otro grupo

de críticos arguyó que el 'testimonio' era una nueva forma cultural llamada post-literatura (Beverley) que correspondía a la hibridación de modelos narrativos y que surgió en respuesta a las necesidades de expresar las realidades de las luchas revolucionarias que se libraban en el continente en aquellas décadas. Incluso hubo aquellos que trataron de ubicar al 'testimonio' como producto del nuevo orden postmoderno y se apresuraron a incorporarle dentro de un nuevo canon de literatura posmoderna.

Todos estos esfuerzos coincidieron en tratar de clasificar al 'testimonio' de acuerdo a las leyes de una nueva textualidad que obedecía, ya sea a una nueva relación entre escritura y praxis política o a nuevas mutaciones intrínsecas de las maneras del discurso literario en la llamada posmodernidad. Este tipo de aproximaciones metodológicas nos limitó al ofrecernos únicamente un nuevo juego de códigos clasificatorios que nos autorizaron o desautorizaron a llamar a un texto 'testimonio'. Con el tiempo, el debate perdió importancia o simplemente el cansancio reinó entre los críticos mismos, al menos hasta el surgimiento de la polémica reciente entre Rigoberta Menchú y el antropólogo David Stoll¹. En vista de tales dificultades y para efectos de este artículo, talvez sería prudente, a riesgo de proceder tautológicamente, entender el 'testimonio' como lo que se ha reconocido como tal. O sea entenderlo como un constructo historiográfico de la institución literaria que surgió en un determinado momento histórico determinado para legitimar desde esa misma

institución una práctica que desbordaba los límites propios de esa moderna institución que llamamos literatura. Comparto aquí la definición de literatura como institución moderna que Peter Bürger nos ofrece en su *Teoría de la Vanguardia*: la literatura entendida como un conjunto de valores y normas dadas en un momento histórico concreto que dan validez a cierto tipo de prácticas literarias.

La literatura, como toda otra institución cultural moderna, tiene instancias de mediación concretas como lo son las escuelas, las casas editoriales, las academias, las sociedades de escritores, los departamentos de literatura, etcétera. Pero excede en su definición a estas estructuras empíricas y, por lo tanto, funciona como una categoría hermenéutica que incorpora una reflexividad crítica y una historicidad que nos permite comprender cómo la evolución de las categorías interpretativas no están divorciadas del objeto al que se refieren. Si entendemos entonces la literatura como una institución moderna y el fenómeno 'testimonio' como un constructo historiográfico que surge de esta institución, y nos alejamos así de las definiciones esencialistas y textuales, tanto del 'testimonio' como de la literatura, logramos dos objetivos importantes: 1) distanciarnos de las disputas bizantinas sobre lo que es o no el 'testimonio' y 2) nos ubicamos en un plano de relación funcional entre una institución moderna y la evolución de sus categorías historiográficas, o sea finalmente podemos examinar el carácter sintomático de esta relación en este momento crítico de la modernidad.

La literatura como institución moderna ha hecho frente a todo tipo de prácticas que en cada momento histórico han cuestionado la relación fundamental entre la praxis artística y su institucionalización como arte. En la manera en que esta institución ha logrado expandir su categorías historiográficas y hacerle un lugar a estas prácticas culturales que cuestionan la institución misma, ésta se ha visto fortalecida y renovada. Si se quiere, su funcionamiento depende de esta capacidad de modificación histórica. Así podríamos entender como lo que en un momento ha sido herético desde el punto de vista literario en un momento subsiguiente se ha vuelto parte del canon moderno.

Podría argumentarse que, hasta cierto punto, la institución tuvo éxito en manejar esa reciente crisis que provocó el fenómeno 'testimonio'. Le otorgó un lugar a través de su producción y reproducción en importantes casas editoriales, el 'testimonio' fue punto álgido de debate en conferencias (incluyendo una conferencia internacional llevada a cabo en El Salvador en marzo del año pasado dedicada en su integridad al tema) y en la revisión del pensum universitario de literatura latinoamericana en muchas universidades del mundo. De particular interés fue la discusión de crisis que el 'testimonio' como fenómeno generó y que pareció tener atrapada a la institución en una ansiedad bastante particular que merece que reflexionemos un poco más sobre este tema.

El testimonio, desde una vasta variedad de textos, cuestionó desde su práctica la relación entre literatura e historia, entre

escritor y testigo, entre el arte y la memoria, entre el habla y la sobrevivencia, entre la literatura y la ética, entre el crítico y la estética. No fue, pues, un reclamo vanguardista de reincorporación de la vida al arte sino que representó una crisis mucho más profunda. Una crisis epistemológica que cuestionó el autoritarismo y eficacia de los discursos modernos, no sólo de la literatura sino de la historia y de las ciencias sociales. Esta crisis del lenguaje y de la representación involucró al productor artístico o sea al escritor y al crítico y su función como interlocutores históricos de la institución. Por eso, la complejidad no se limita a un problema de género o de nuevas formas literarias, sino a cuestiones de autoridad textual y de referencialidad. En última instancia, la cuestión no fue simplemente una disputa sobre lo que es la literatura sino también sobre lo que lo que es el escritor, lo que es la realidad misma y cómo se enfrenta a través de la mediación estética.

Esta es una crisis eminentemente moderna desde el punto vista epistemológico y eminentemente moderna desde y cuando se ubica en una institución clásica de la modernidad como lo es la institución literaria. Es una crisis de la institución como tal y, en particular, de nuestros modos de lectura. Como críticos que formamos parte de la institución, nosotros también estamos inscritos en una epistemología de la lectura. Estas circunstancias explican mi escepticismo hacia aquellos que pretenden convencernos de que estamos mas allá de la modernidad, que la liminalidad reinante en todas las esferas del conocimiento nos

impiden discutir desde un punto de vista institucional. Si la situación realmente fuese de esa manera no tendríamos estos espacios diferenciados que hoy continúan manteniéndose. En particular, en América Latina, la modernidad de estas instituciones es evidente —obsoleta, la llamarán algunos, en vista de la globalización de los medios de comunicación—, pero igualmente presente, pues ha sido el locus de circulación, no sólo del producto cultural ‘testimonio’, sino de su misma discusión.

El ‘testimonio’ como práctica que dio fe de la escisión violenta entre institución moderna y práctica cultural, aparece como síntoma de una historia bárbara de la cultura que termina desbordando los límites de su lenguaje. El ‘testimonio’

fue punto de contacto, momento preciso de encuentro entre el fenómeno de la violencia y el fenómeno de la cultura en nuestra época y también fue ‘testimonio’ en este segundo sentido. Ese sentido que Benjamin ha dado a la historia de la cultura en donde toda obra de arte es siempre un ‘testimonio’ de la barbarie de nuestra historia. El ‘testimonio’ en su literarización fue la producción de esa verdad en su más renuente forma, fue Mnemosyne, diosa de la memoria del horror de nuestra contemporaneidad. El ‘testimonio’ como síntoma de la modernidad fue acto hablado, fue modo de relación de eventos, fue una manera de reproche de las categorías existentes de nuestra percepción. Como síntoma, nos llamó, no a curarle, no a domesticarlo,

no a remediarle, sino a escucharle, a leerle desde una nueva estética, una estética que Adorno ya había teorizado como una “estética de la perplejidad”.

La perplejidad no es, según Adorno, una emoción reprimida que sale a la superficie en un momento de desconcierto, es más bien un temblor durante el cual el lector se da a la obra. El lector pierde su terreno descubriendo que la verdad del ‘testimonio’ estético tiene posibilidades reales. Es un tipo de inmediatez, de experiencia

totalizante. Experiencia que congela en un instante la totalidad de la conciencia y que requiere más que estímulos. Experimentar la verdad o la no-verdad del objeto artístico es, según Adorno, mucho más que experimentar una

vivencia subjetiva, es reconocer la entrada de la objetividad en la conciencia. Es dejar que los objetos hablen.

Para no volvernos escribanos de ese afán moderno de dominación de los objetos, de reducción de la experiencia vivida debemos buscar una nueva estética que responda a lo que los objetos nos quieren decir. Una estética que reordene las relaciones entre sujetos y objetos. Debemos echar mano de la filosofía, no como aplicación, pues eso nos volvería a la razón instrumental que tratamos de evadir, sino como una reflexión inmanente de los objetos artísticos. El modelo de comprensión estética debe ser una manera de comportamiento que reordene nuestra percepción. Esta estética de la perplejidad

El testimonio, desde una vasta variedad de textos, cuestionó la relación entre literatura e historia

debe, ser una estética antinormativa, una estética que no juzgue sino que logre extraer las implicaciones teóricas que nos ofrecen los objetos.

¿Cómo, desde dentro de la institución y con el rol asignado podemos ser al mismo tiempo parte de ella y ejercer un impulso demistificador de la institución misma? Esa es la paradoja de la condición moderna y ciertas prácticas culturales como el ‘testimonio’ en su momento histórico nos provocaron a asumir esa paradójica condición y a imaginarnos como hacerle justicia desde un punto de vista teórico.

El llamado es a una reflexión inmanente sobre los objetos que insistentemente denuncian el impulso de dominación de la razón moderna. Lo aprehensible se vuelve objeto de operación cognoscitiva del sujeto y esto pareciera una vuelta al juicio estético kantiano en donde el entendimiento y la razón ceden a la pura estesis. Adorno repiensa a Kant y, de alguna manera, una nueva estética de la perplejidad llama a ese tipo de estesis, pero no para reclamar un ámbito donde la razón no participa sino para reclamar un espacio de confrontación de esa razón instrumental con su síntoma. En términos institucionales, es la confrontación entre la institución y los límites mismos de su lógica, entre el interlocutor crítico y su aparato crítico, entre el sujeto que intenta construir para su propio placer cognoscitivo y el objeto generado.

Es por eso que el problema que abordamos hoy desde una posición institucional es un problema de corte clásicamente moderno. Y en esa paradoja que habitamos lo que podemos hacer es reconocer como construimos nuestros objetos de conocimiento y de que manera reflexionamos sobre esa realidad. Es la tarea imposible de una estética perpleja de la barbarie de su constitución. Es estar inscritos en la dialéctica de la ilustración misma. De esa condición nos habló el ‘testimonio’ y como síntoma imperenne dio fe cuando otras formas de conocimiento nos impedían una manera de preservar la verdad y la realidad.

Walter Benjamin en su sexta tesis sobre la filosofía de la historia nos explica que:

“Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo ‘tal y como verdaderamente ha sido’. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro. El peligro amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a los que lo reciben” (180)

Articular el pasado del fenómeno ‘testimonio’ no significa reconstruir lo que fue, sino adueñarse de lo que fue su ruptura y desde ese recuerdo que relumbra en el instante del peligro del olvido o la domesticación reflexionar sobre él, pues ese peligro afecta tanto el contenido de nuestra tradición como a nosotros que lo recibimos —en toda su modernidad—. ●

NOTAS

¹ Esta polémica no puede ser tratada en el espacio de este artículo pero los interesados en este debate pueden consultar los textos claves del debate Menchú-Stoll. Dos recientes colecciones de artículos que articulan posiciones opuestas, una apoyando a Menchú y otra apoyando a Stoll son editadas por Arturo Arias y Mario Roberto Morales.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHÚGAR, HUGO, 1992: "Historias Paralelas, Historias Ejemplares: La Historia y la Voz del Otro", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Segundo semestre.
- ADORNO, THEODOR W., 1996: *Teoría Estética*, Madrid: Ediciones Taurus.
- ARIAS, ARTURO (editor), 2001: *The Rigoberta Menchú Controversy* (response by David Stoll), Minneapolis, University of Minnesota Press.
- BENJAMIN, WALTER, 1973, "Tesis sobre la filosofía de la historia", en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.
- BEVERLEY, JOHN, 1989: "The Margin at the Center: On Testimonio", en *Modern Fiction Studies* 35, Número 1 (Primavera).
- BÜRGER, PETER, 1997: *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona: Península.
- MENCHÚ, RIGOBERTA, 1998: *La Nieta de los Mayas* (en colaboración con Dante Liano y Gianni Minna), Madrid, Aguilar.
- MORALES, MARIO ROBERTO (coordinador), 2001: *Stoll-Menchú: La Invención de la Memoria*, Ciudad de Guatemala, Consucultura.
- NARVÁEZ, JORGE (editor), 1998: *La invención de la memoria*, Santiago de Chile, Editorial Pehuén.
- PRADA OROPEZA, RENATO, 2001: *El discurso-testimonio y otros ensayos*, México, UNAM.
- STOLL, DAVID, 1991: *Rigoberta Menchú and the story of all poor Guatemalans*, Boulder, Colorado, Westview Press.

El exilio español y la cultura latinoamericana

Luis Armando González

A Elena, testimonio vital de la otra España

La cultura mexicana y, en general, la de América Latina, es impensable sin la influencia europea. Nuestra literatura moderna ha sido una respuesta creadora frente a Europa. Después de haber sufrido su influencia, los escritores latinoamericanos, a su vez, han influido en la actual literatura europea, especialmente (pero no únicamente) en España. En este sentido hemos sido fieles al ejemplo de Europa, que fecundó a otras culturas y que, simultáneamente, aceptó las influencias extrañas y las transformó en creaciones originales.

OCTAVIO PAZ: *¿Comunidad europea?*

La vida cultural latinoamericana —especialmente, la cultura más elaborada intelectualmente— se vio fuertemente influida y potenciada por un fenómeno no sólo de naturaleza cultural, sino también social y política: el exilio español. En las siguientes líneas se hace un examen del aporte del exilio español a la cultura de América Latina, puesto que ese aporte es parte de los procesos que lleva-

ron a la configuración de la realidad histórica latinoamericana en el siglo XX.

Ante todo, hay que decir que el contexto en el que se suscita el exilio español es la guerra civil que estalla en 1936, cuando los falangistas, al mando del general Francisco Franco¹ y sus fuerzas de la Legión (Vilar: 47 t ss.), se revelan al gobierno republicano. Tres años después de desatada la guerra civil, ya quebrados los

últimos bastiones republicanos –no sólo por la embestida franquista, sino por las agudas divisiones entre comunistas, trotskistas y anarquistas (Elorza)– se produce un éxodo masivo de los españoles vencidos en la guerra o de quienes se identificaron (o, más bien, fueron identificados por los vencedores) directa o indirectamente con ellos. Alrededor de medio millón de personas se fueron al exilio (Abellán: 21), lo cual llevó a Vicente Lloréns a decir que “nunca en la historia de España se había producido un éxodo de tales proporciones ni de tal naturaleza” (Llorens: 99).

Entre los exiliados había gente de los más diversos talentos y profesiones; sin embargo, entre ellos sobresalía un grupo formado por unos cinco mil intelectuales, algunos de ellos de primer nivel en la docencia, la literatura, la ciencia y la filosofía. José Luis Abellán recoge la siguiente información cualitativa sobre los exiliados: Dos premios Nobel; 841 funcionarios públicos (dedicados a la industria, la técnica, la enseñanza, seguros, banca, etc.); 501 maestros de Primaria; 462 profesores de Universidad, Liceos, Institutos, Normales y Escuelas Especiales; 434 abogados, magistrados, jueces, notarios, etc.; 375 médicos, farmacéuticos y veterinarios; 361 técnicos y peritos en sus diversas especialidades: agrícolas, textiles, electrónicas, marítimas, papel, petróleo, construcción, etc.; 284 militares y profesionales de todas las armas (dedicados en América a la industria, la técnica, la enseñanza, los seguros, etc.); 214 ingenieros en sus diversos grupos; 208 catedráticos; 146 ejecutivos bancarios, de

finanzas, administradores, etc.; 109 escritores y periodistas; 20 arquitectos (Abellán: 22).

En su gran mayoría, los intelectuales españoles que fueron al exilio optaron por América, “al haber encontrado allí mayores facilidades de trabajo y un instrumento de comunicación común: el lenguaje. Así, por ejemplo, a México se trasladaron seis rectores, cuarenta y cinco catedráticos de Filosofía y Letras e Historia, treinta y seis de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, cincuenta y cinco de Derecho, setenta de Medicina, doce de Farmacia, ciento cincuenta y uno de las diversas materias impartidas en los Institutos, así como un número considerable de maestros, sin referirnos a gran parte de poetas, escritores y artistas exiliados” (Andújar: 16).

De entre este grupo de intelectuales, sobresalen los filósofos, no tanto por su número, sino por la calidad de su aporte a la cultura latinoamericana. Muchos de ellos son hijos, a la vez que gestores, del desarrollo de la filosofía española anterior a la guerra civil, una de cuyas características es el intenso debate acerca de las ideas y tesis de autores de primera importancia: Hegel, Marx, Heidegger, Husserl y Bergson, entre otros, son parte de los contenidos “mayores” de la discusión filosófica española. También se tienen contenidos “menores” en el mencionado debate: anarquismo, leninismo, trotskismo y fascismo, entre otros “ismos”, son temas de discusión en los círculos filosóficos. Obviamente, no todo es repetición o traducción en el debate filosófico español de preguerra: Miguel de Unamuno, José

Ortega y Gasset y Xavier Zubiri emergen como tres pensadores originales, cuyo aporte a la filosofía trasciende las particulares circunstancias históricas en que les tocó vivir.

En este sentido, si una de las primeras características de la filosofía española de preguerra es la diversidad de los temas abordados, así como la variedad de personalidades que intervienen en el debate intelectual, un segundo rasgo de importancia es la reivindicación de la importancia pública de la filosofía. Esta publicidad de la filosofía se hace sentir, por un lado, a través de la docencia, uno de cuyos cauces van a ser las conferencias públicas en las que los grandes temas de la filosofía son socializados no pocas veces por autores de primer nivel, como Zubiri y Ortega y Gasset. El segundo canal de expresión pública de la filosofía va a ser el de las publicaciones y la labor editorial, animadas por los intelectuales españoles de mayor peso. Libros, revistas y artículos proliferan sin cesar, dando lugar a un clima cultural que rezuma riqueza y novedad, lo cual contrasta con el deterioro creciente de la convivencia sociopolítica.

La tercer característica de la filosofía española de preguerra es el surgimiento de una élite intelectual² con vocación de “promotora” del debate filosófico. Se trata de una élite formada por “especialistas” en las diferentes corrientes filosóficas –desde los clásicos griegos hasta la filosofía alemana del siglo XIX y principios del siglo XX– que, además de la producción teórica, está volcada a la docencia y a la planificación académica, no sólo en

instituciones de enseñanza superior, sino en el ámbito de las empresas editoriales. Así, aparte creadores, muchos de los que forman esta élite de pensadores, tienen capacidades docentes y administrativas notables.

El arribo del franquismo al poder obliga a buena parte de esa élite intelectual a ir al exilio, ya fuera por la persecución política directa –bien desde el bando de los republicanos (liberales, comunistas, trotskistas y anarquistas), bien desde el bando de los nacionales (militares franquistas, falangistas y fascistas)–, por el cierre de espacios de discusión o por razones morales. José Luis Abellán agrupa a los filósofos españoles según los tres tipos de reacciones que tomaron ante la guerra civil y la derrota republicana.

“a) Las de aquellos que, o no pudieron, o se negaron a abandonar la patria; entre éstos está el caso de Julián Basteiro, profesor de Lógica en la Universidad de Madrid, que acabó sus días en la cárcel de Carmona (Sevilla).

b) Las de aquellos que se negaron a participar en la guerra, saliendo de España, al empezar el conflicto. Son los representantes de lo que se ha llamado ‘Tercera España’, entre los que ocupa lugar máximo José Ortega y Gasset. El destino de éstos ha sido, tras algunos años de vaivén, entre Europa y América, el asentamiento definitivo en España, bajo una especie de exilio virtual. Aparte del caso egregio de Ortega, habría que citar aquí el de Julián Marías, o entre los no filósofos, a Marañón y Pérez de Ayala. Xavier Zubiri también podría ser incluido en este grupo, aunque en

situación especial dadas las circunstancias personalísimas que en él concurren.

c) Las de los que prestaron su apoyo incondicional a la causa republicana, saliendo de España cuando consideraron la guerra definitivamente perdida y no habiendo regresado después de ella. En este grupo habría que citar a todos los muertos en el exilio –la inmensa mayoría– e incluso aquellos que volvieron esporádicamente a España, para pasar cortas temporadas o incluso morir en ella –caso de María Zambrano–, cuando vieron que el final de sus días se acercaba” (Abellán: 34-35)

Como ya se dijo, en su gran mayoría, quienes salieron de España optaron por el exilio en América. La contrapartida de ello fue la apertura de algunos gobiernos del continente para recibir a esos “trasterrados –como los llamó uno de ellos, José Gaos– que huían de la persecución y, peor aún, de una muerte segura. Ya fuera por razones humanitarias, pragmáticas o políticas, en países como México, Argentina, Venezuela, Chile, Cuba y Estados Unidos³, los exiliados españoles fueron bien recibidos. En el caso de los que se instalaron en países latinoamericanos, “se trata de la necesidad de conservar la propia lengua y de vivir en un lugar donde ésta sea el medio usual de comunicación. La necesidad de la lengua madre parece mayor para filósofos que para gentes de otra profesión, y no me refiero ya a técnicos o científicos, lo que sería obvio, sino aun entre profesiones literarias: poetas y novelistas, por ejemplo” (Abellán: 35).

Quizás el país que más abierto estuvo al exilio español fue México, a la sazón gobernado por Lázaro Cárdenas. Como dice José Luis Abellán, “al dar cuenta y razón del exilio filosófico en América, me parece fundamental señalar la extraordinaria importancia de México dentro del mismo, al concluir la Presidencia de Lázaro Cárdenas (1934-1940), en aquel país hispanoamericano. La política exterior de éste durante su mandato se caracterizó por los principios de equidad y de justicia en le

esfera internacional, lo que le llevó a apoyar a la II República durante la guerra civil y a oponerse a la política de ‘no intervención’ de las democracias occidentales... Al terminar la guerra, el Go-

Con esta decisión de sus autoridades, México salvó la vida a figuras intelectuales de primer nivel.

bierno de México extendió instrucciones a sus legaciones en Francia, así como en Roma y Berlín, para que declararan ante los mandatarios de sus respectivos países que México estaba dispuesto a acoger a los refugiados españoles de ambos sexos que quisieran aceptar su hospitalidad. Como consecuencia de su disposición, llegaron al puerto mexicano de Veracruz barcos con nombres hoy de digno recuerdo –*Sinaia, Mexique, Flandes, Ipanema*...– cargados de republicanos españoles, que pudieron obtener inmediatamente, si así lo deseaban, la nacionalidad mexicana” (Abellán: 27).

Con esta decisión de sus autoridades, México salvó la vida a figuras intelectuales de primer nivel. También enriqueció su patrimonio cultural, al igual que el del

resto de América Latina. Y es que, en su conjunto, el impacto de los filósofos exiliados en México y en América Latina camina en las siguientes direcciones: a) la constitución de una élite académica formada por pensadores de altura; b) la renovación conceptual –nuevas corrientes, enfoques y problemáticas–; c) una profundización conceptual y temática en aquellos tópicos y autores que se conocían poco o se conocían mal; d) la creación de nuevos modos de producción y divulgación filosófica –a través, por ejemplo, de sólidas empresas editoriales y de la edición de libros y revistas especializados–; e) la traducción sistemática de obras filosóficas fundamentales –Kant, Hegel, Marx, Dilthey, Heidegger, Cassirer–; y f) el desarrollo de un amplio debate filosófico en el que ocupan un lugar destacado las filosofías griega, alemana, francesa e italiana.

El exilio filosófico español ha dejado una huella imperecedera en la cultura latinoamericana; esa huella está presente no sólo en las traducciones de los clásicos de la filosofía que todavía circulan en las librerías o en la existencia de una institución editorial como el Fondo de Cultura Económica (FCE), sino en las generaciones formadas bajo el influjo de las ideas, usos y compromisos de estos filósofos españoles que generosamente compartieron su saber con los latinoamericanos. Con su aporte, el quehacer intelectual en América Latina ganó en autonomía, profundidad y diversidad. Aunque reivindicaron la responsabilidad política del intelectual⁴, los filósofos españoles en el exilio, no

asumieron protagonismo político alguno (Abellán: 37), con lo cual abrieron la brecha para la irrupción de un tipo de intelectual distinto al intelectual político. No obstante, es éste el que va a dominar la escena pública hasta la década los años ochenta y no el modelo de intelectual aportado por el exilio, cuyas principales figuras más bien se va a ver confinadas a los recintos universitarios y a las empresas editoriales no sin escapar a las acusaciones de “intelectualoides”, “teoricistas” y “pequeño burgueses”, lanzadas por quienes, quizás con menos recursos intelectuales que ellos, pensaban que la vida fuera de la política carecía de sentido.

Así pues, el liberalismo de los filósofos exiliados, incluso de aquellos que habían tenido en su país posturas comprometidas de izquierda, dio un nuevo aire al ambiente intelectual latinoamericano, tan caracterizado por la subordinación del saber al quehacer político. José Gaos resume bien la postura política de los exiliados. “Aceptamos como destino, que pronto reconocimos bien venido –dice–, la América en que podíamos prolongar sin defección la tradición del liberalismo español, que reconocíamos ser la tradición triunfante en la independencia de estos países y en sus regímenes liberales. Exactamente por lo mismo no pudimos sentirnos extraños en países en los cuales encontrábamos empujada hacia el futuro la tradición misma por fidelidad a la cual habíamos sido proyectados sobre ellos... Así como vino a ser reforzado por amplificación el reverso nacional del anverso liberal de nuestra posición política” (112).

Los filósofos españoles en el exilio, una vez desligados de la actividad política, se dedicaron a lo que mejor sabían hacer: la docencia, la traducción, la divulgación y la producción teórica. Hubo entre ellos personalidades intelectuales ya formadas; aquí, los nombres de Wenceslao Roces, José Gaos, Manuel García Morente y José Ferrater Mora, entre otros también sobresalientes, destacan con brillo propio. Estos autores influyen decisivamente en la llamada “generación del 50” que va a tener en Leopoldo Zea (México) y en Augusto Salazar Bondy (Perú) a dos de sus mejores representantes⁵. Temas como la identidad y la cultura latinoamericanas, el carácter de su filosofía y la responsabilidad del filósofo irrumpen con fuerza en las reflexiones de estos intelectuales. En Leopoldo Zea⁶, por ejemplo, va a ser muy fuerte el influjo de las ideas de José Gaos. Zea, además de los problemas generales de la filosofía⁷ —plasmados en tesis en las que apunta que la filosofía no es un conjunto de ideas desarraigadas de la circunstancia histórica en donde se produce y se ubica el filósofo o las que señala que toda concepción filosófica es heredera de una tradición, pero también es hija de circunstancia—, tiene los siguientes propósitos: estudiar las ideas filosóficas en México y elaborar una filosofía propia para este país —una “filosofía de lo mexicano”— que tenga como ejes temáticos tanto el problema del hombre mexicano como el problema de lo que el mexicano sea⁸.

También entre los filósofos españoles en el exilio hubo quienes, con talento y una buena base académica, vinieron a

completar su formación a América Latina y, a partir de la riqueza que ello supuso, laboraron interesantes planteamientos filosóficos. Cabe mencionar aquí, por ejemplo, a dos autores: Eduardo Nicol y Adolfo Sánchez Vázquez.

El caso de Eduardo Nicol es interesante no sólo por ser uno de los filósofos españoles jóvenes que completó su formación en América Latina, sino por la originalidad de su planteamiento filosófico. Nicol llegó a México en 1939, a la edad de 32 años. Se nacionalizó mexicano, se doctoró en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y fue fundador del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la misma universidad.

Este autor es uno de los que más originalidad se pregunta por el carácter de la filosofía latinoamericana (Nicol 1998). Para abordar el problema que le interesa, ante todo, insiste en las raíces griegas (occidentales) de la filosofía: “la idea de una aristocracia del saber, que se forma en Gracia, y es uno de los pilares de la civilización *moral* de Occidente —escribe—, es tan sólo, vista por fuera, un fenómeno sociológico derivado. Vista por dentro, la distinción entre el filósofo y el profano responde a la distinción capital, constitutiva de la filosofía misma, entre la ciencia y la mera opinión” (30). En esta misma línea, Nicol insiste en la universalidad del quehacer filosófico. Y ello porque “la autenticidad del filósofo no depende de la originalidad de sus ideas: con las ideas no hay enajenamiento o extranjería: todas son de todos” (163).

En segundo lugar, Nicol hace una distinción entre una “pequeña historia de la filosofía” y la “gran historia de la filosofía”. Mientras que esta última se centra en las grandes filosofías, en las que abordan los problemas humanos fundamentales y, por tanto, universales, las primeras se centran en las filosofías marginales, cultivadas en la “provincia” por pensadores menores. “A ciertas modalidades del pensamiento marginal –escribe Nicol– las han llamado algunos, *ensimismamiento*; otros, más severos, la han calificado de provincianismo. En este caso, el filósofo escribe para el vecindario y los lectores le importan más que los problemas” (43).

En el caso de América Latina, en la propuesta de Nicol, de lo que se trata es de superar el provincianismo, para lo cual hay que trabajar por una *filosofía hispánica*. Es decir, una reflexión filosófica hecha en América Latina –aunque no necesariamente por latinoamericanos–, pero en el horizonte del pensamiento occidental vehiculizado a través de España. “Mientras dura nuestra vida –escribe Nicol–, nuestra misión es clara: hemos de ser re-accionarios, adversarios de esa acción tumultuosa y degradante de uniformidad, de descalificación o deshumanización, de devaluación de todas las excelencias. Pase lo que pase, esos son los valores que debemos mantener, los productos de una tradición que hemos heredado, los resultados que se han venido acumulando de unas acciones que han

cumplido muchos hombres durante 3000 años y que nos han transmitido una imagen de la nobleza humana... Los españoles, y los hispanos en general (...), pueden sacar provecho de su condición participando en los esfuerzos que hacen otros, en otros lugares, por mantener bien limpia esa imagen de hombría, de la dignidad humana. La renuncia a la ambición de poder es la primera condición... La segunda condición requiere destronar la soberanía anárquica del yo... Con esas dos condiciones satisfechas, el genio hispánico está muy caracterizadamente cualificado para contribuir –incluso con la filosofía, no sólo con las artes y el arte de la convivencia– a la vigilancia del poder, a la paz, al perdurable diálogo de los hombres de buena voluntad. No veo qué otra cosa mejor pueda hacerse” (167).

De Adolfo Sánchez Vázquez cabe decir que es uno de los pensadores marxistas más originales. Aquí es bueno traer a cuenta que el socialismo-comunismo latinoamericano –tales los casos de Luis Emilio Recabarren, Julio Antonio Mella y el “Che” Guevara– tuvo entre sus filas más a hombres de acción que a teóricos. Sin embargo, no le faltaron los teóricos excepcionales. Así, por el lado de la teoría, quizás su mejor y último exponente es Sánchez Vázquez, español que llegó a México en 1939, a la edad de 23 años, y asumió desde ese entonces los retos y problemas de América Latina.

Miembro de la Juventud Comunista, luchó en la guerra civil española. Ante la

De Adolfo Sánchez Vázquez cabe decir que es uno de los pensadores marxistas más originales

derrota de la República se acogió al asilo ofrecido por Lázaro Cárdenas a los españoles –intelectuales en su mayoría– que se vieron forzados a abandonar su país. En una primera etapa –durante la guerra civil y en sus primeros años en México– Sánchez Vázquez fue más un militante que un filósofo –se doctoró en 1966 con su tesis *Sobre la praxis*–, para el cual tenían validez las tesis clásicas del marxismo-leninismo recogidas en el *Diamat* soviético. En una segunda etapa, Sánchez Vázquez se ve influenciado por el proceso de desestalinización emprendido por Nikita Krushev en el marco del XX del PCUS, en 1956. A esto se añade la invasión a Checoslovaquia por las tropas del Pacto de Varsovia (1968) y el triunfo de la revolución cubana (1959).

Los dos primeros acontecimientos lo llevan a acercarse al *marxismo humanista* que, con autores como Karel Kosik, Adam Schaff, Gajo Petrovic, Mihailo Markovic y otros, pugna por hacerse un lugar en el debate marxista. El tercer acontecimiento lo lleva a reivindicar la necesidad de superar las prácticas burocráticas de los partidos comunistas, uniendo pensamiento y acción, tal como lo hizo el Che Guevara.

Sánchez Vázquez, por opción y por vocación, es un marxista latinoamericano. Su marxismo se desarrolla, esencialmente, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, desde donde establece relaciones con el marxismo humanista europeo. Al igual que el que cultivan los europeos, el de Sánchez Vázquez es un marxismo crítico y abierto. En su libro fundamental, *Filosofía de la praxis* (1967), defiende, siguiendo a Gramsci, que la reflexión sobre

la praxis es lo que caracteriza al marxismo. Llega incluso a definir la praxis como la unidad de conocimiento, crítica de lo existente y proyecto de transformación. Según él, esos son los elementos esenciales del pensamiento de Marx, mismos que pueden ser rastreados a lo largo de su obra que es una sola desde los *Manuscritos de 1844* hasta *El Capital*. El estalinismo (el marxismo-leninismo) no toma en cuenta las tres dimensiones de la praxis señaladas, con lo cual termina por convertirse en una cortina ideológica tendida para legitimar el poder de una burocracia partidaria sobre el conjunto de la sociedad.

Sobre el Che Guevara, Sánchez Vázquez tiene una opinión bien particular. En sus escritos *“El socialismo y el Che”* (1967) y *“Diez años después: la gran lección del Che”* (1977) destaca el humanismo de Guevara, su capacidad para privilegiar lo moral sobre lo material y el haber logrado vincular en su vida persona pensamiento y acción. En su primer texto encontramos ecos de las tesis de Trotski acerca de la revolución universal, pues el Che prosiguió su lucha fuera de Cuba, “como parte de una lucha total que sólo podría terminar con la disolución del imperialismo y la instauración a escala mundial del socialismo”. En el segundo texto critica a los que consideran la lucha del Che como una aventura. A estos los llama “cautelosos estrategas burocratizados”. Destaca que Guevara es un modelo para la creación del hombre nuevo, pues con él ese ideal se hizo viable.

Haciendo un recorrido sobre el significado de su obra filosófica, Sánchez

Vázquez reitera su confianza en el marxismo. "Sigo convencido —dice en el artículo *Postscriptum político filosófico a Mi obra filosófica* (1985)— de que el marxismo sigue siendo la teoría más fecunda para quienes están convencidos de la necesidad de transformar el mundo en el que no sólo se genera hoy como ayer la explotación de los hombres y los pueblos, sino también un riesgo mortal para la supervivencia de la humanidad".

Con el esfuerzo intelectual de Adolfo Sánchez Vázquez se cierra, para marxismo latinoamericano, el siglo XX^o. ¿Qué más puede decirse filosóficamente sobre el marxismo latinoamericano —desde el interior del marxismo y respetando los supuestos que le son propios— más allá de lo dicho y escrito por Sánchez Vázquez? ¿Acaso con él finalizan los intentos de sistematizar rigurosamente los diversos ámbitos de la realidad social, política y económica desde esta filosofía de la praxis? Si alguien más quiere hacer el intento, ¿qué de nuevo puede aportar? Son estas las preguntas pendientes para el marxismo latinoamericano tras un siglo en el cual los éxitos han terminado siendo opacados por los fracasos.

En resumen, el exilio español dejó una huella imborrable en la cultura latinoamericana. Ya sea que se vea ese aporte desde la contribución de figuras particulares o ya sea que se lo vea desde la contribución del conjunto de sus miembros, la obra cultural dejada por ellos a los latinoamericanos es invaluable. El Fondo de Cultura Económica (FCE), con su incesante labor editorial y su prestigio bien cimentado es el

mejor símbolo del legado de esos intelectuales españoles que en 1939 escogieron a América como su segunda patria. Nunca se va a medir con suficiente hondura el significado cultural del enraizamiento de estos hombres en tierras americanas; nunca se va a ponderar en sus justos términos lo que supuso contar, de un día para otro, con universitarios, traductores, escritores y docentes de primer nivel. No carece de sentido señalar que en la cultura intelectual latinoamericana hay un "antes" y un "después" del exilio español; muy pocos intelectuales latinoamericanos educados después de la llegada de los exiliados —los que se mueven en el ámbito de las humanidades, concretamente de la filosofía— podrán decir que no deben nada al exilio español: cuando menos, alguna de las traducciones de Gaos, García Morente o Wenceslao Roces les sirvió para entender (o hacer entender a otros) a Marx, Kant, Hegel o Dilthey.

A sesenta y tres años de la llegada de los exiliados españoles a América, no puede menos que reconocerse su legado a la cultura latinoamericana. Gracias a ellos, el vínculo de América Latina con Europa —con lo mejor de sus tradiciones políticas e intelectuales— cobró nuevos bríos. Si con la conquista y la colonización —en los siglos XVI, XVII y XVIII— llegaron a América, el neotomismo, el autoritarismo y el espíritu de cruzada, con los exiliados —siglo XX— se hicieron presentes, nuevamente como legado cultural español, la crítica, el diálogo, la creación intelectual y la responsabilidad pública del saber. Estos españoles redimieron a sus antepasados y

dieron a América Latina lo mejor de ellos y lo mejor de la otra España, la España profunda, no la franquista, monárquica y neotomista, sino la mediterránea, la que fraguó lo mejor de sus tradiciones culturales abierta a lo que otros pueblos y culturas –americanos, árabes y europeos– podían ofrecerle. Casi no cuesta nada sentirse herederos, para bien o para mal, de aquellos primeros españoles que, hace un poco más de quinientos años, cruzaron el océano y se instalaron en estas tierras. Cuesta más cobrar conciencia de esta otra herencia española, la de los exiliados, quizás por ser más cercana en el tiempo a nosotros. Con todo, es una herencia de la que conviene hacerse conscientes, de la que hay que sentirse honrados y a la que hay que hacer rendir mayores frutos.

¿Qué impacto tuvo el exilio español en El Salvador? Aparentemente, se trata de una pregunta de fácil respuesta, pero no lo es tanto. En efecto, aunque los trasterados españoles no podían encontrar un espacio en la sociedad salvadoreña, gobernada en aquellos tiempos por Maximiliano Hernández Martínez, el impacto cultural del exilio no dejó de hacerse presente en tierras salvadoreñas. Dejando de lado el influjo más amplio y de largo calado provocado por libros y revistas, de México y Sudamérica, llegaron (y continúan llegando) a El Salvador y que llevan la marca del exilio español –como editores, traductores o compiladores–, también hubo influencias más específicas, una directamente relacionada con el exilio y la otra relacionada

de forma indirecta. En ambos casos, se trata de dos personalidades culturales. En primer lugar, queremos referirnos a Edmundo Barbero, dramaturgo español –compañero de andanzas de Antonio Vico, Carmen Carbonell y Federico García Lorca (Barbero 12-13)– que, al igual que muchos de sus compatriotas, tuvo que abandonar España con la llegada al poder de Francisco Franco. El destino del dramaturgo, tras la derrota republicana, fue América del Sur; a El Salvador no llegó sino hasta el año de 1952. Desde ese momento hasta 1982 –año de su muerte– no sólo se dedicó de lleno al desarrollo del teatro en nuestro país, sino que también le cambió el rostro (Guevara). Como lo dice con acierto la revista *Caracol*: “Barbero trajo el gran teatro a nuestro país... Las obras dirigidas por Edmundo Barbero y representadas por Julia Herodier, incorporan al salvadoreño medio a las nuevas corrientes del teatro. Se le dio un sentido nuevo al teatro y a la presentación de obras actuales, y éste fue la primera escuela para la preparación y formación de artistas nacionales” (Anónimo, 38).

En segundo lugar, hay que mencionar a Ignacio Ellacuría, que, aunque sin ser un exiliado, no fue ajeno a los mejores valores intelectuales y éticos de los españoles trasterados. Una de las razones de ello es que Ellacuría fue influido por tres de los intelectuales que mejor representaron la madurez de la filosofía española antes de la guerra: Unamuno, Ortega y Gasset y Xavier Zubiri. La importancia del debate intelectual, la responsabilidad pública del intelectual, el fomento de la producción

escrita, la necesidad de contar con instituciones educativas de altura... Todos estos aspectos –tan propios del debate cultural español de preguerra y por los que trabajaron incansablemente los exiliados en los países que los acogieron– fueron asumidos y defendidos por Ellacuría en El Salvador. La obra de este filósofo y teólogo vasco, que hizo de El Salvador su patria de adopción, está en línea de continuidad tanto con lo mejor de las tradiciones culturales españolas –esas que hunden sus raíces en la “otra España”– como con la labor intelectual y cultural de sus cote-

rráneos exiliados en 1939. Su filiación jesuita ha hecho perder de vista su filiación más profunda con la cultura laica, liberal y democrática española, de la que fue un digno representante. No es casual que su asesinato, en 1989, haya obedecido a motivaciones políticas: sus desvelos tenían como propósito–más allá del sostén teológico de sus convicciones– crear una sociedad democrática, justa y solidaria, en la cual la tolerancia y el respeto a la dignidad de los salvadoreños –especialmente, los más desprotegidos– fueran normas básicas de convivencia. ♦

NOTAS

¹ Para un análisis de la personalidad, usos y costumbres de Francisco Franco, Cfr., Preston (27-66)

² La élite de los filósofos es parte de un grupo más amplio de intelectuales –historiadores, poetas, sociólogos, literatos, psicólogos– que, en su conjunto –como hace notar José Luis Abellán–, estaban cambiando el panorama cultural de España (Abellán, J. L.: 23 y ss).

³ La figura española más sobresaliente instalada en Estados Unidos es José Ferrater Mora, donde vive desde 1949.

⁴ Esta responsabilidad había sido ejercida con vigor antes del estallido de la guerra civil por Ortega y Gasset, Pérez de Ayala, Gregorio Marañón, Miguel Unamuno, Jacinto Benavente y Ramón del Valle Inclán. Cfr., Díaz-Plaja, F., *La segunda República. Primeros pasos*. Barcelona, Planeta, 1995, pp. 66 y ss.

⁵ Otros miembros de la generación del 50 son Carlos Astrada, Luis Juan Guerrero, Angel Vasallo, Vicente Fatone, Risieri Frondizi, Oscar Miró Quesada y Jorge Basadre.

⁶ Algunos de los títulos de los libros de Leopoldo Zea: *Ensayos sobre la filosofía en la historia* (1948), *América en la historia* (1957), *El pensamiento latinoamericano* (1965).

⁷ En Argentina, Miguel Angel Virasoro (1900-1966) se pregunta más metafísicamente por la libertad, la existencia y el ser en sus libros *La libertad, la existencia y el ser* (1954), *Para una nueva idea del hombre* (1964) y *La intención metafísica* (1966).

⁸ Obviamente, Zea no está sólo en estas preocupaciones. Samuel Ramos (1897-1959) trabaja el tema de la identidad cultural de mexicano en su libro *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934).

⁹ En el terreno de las ciencias sociales, las elaboraciones más importantes, influidas por el marxismo, se agruparon en las escuelas de la teoría de la dependencia –las tendencias representadas por Gunder Frank, Cardoso y Falleto, y Mauro Marín– cuyo influjo se vino abajo con la llegada de los regímenes militares de los años 60 y 70. Ya fuese que se inspiraran en las tesis económicas de Marx o en los planteamientos de la CEPAL, la apuesta política de los dependentistas era por la revolución cubana, en el marco de la cual sus aportes cobran significado. (Gunder Frank, Marín, Cardoso, Caputo y AAVV).

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV, 1975: *América Latina: dependencia y subdesarrollo*, San José (Costa Rica), EDUCA.
- ABELLÁN, JOSÉ LUIS, 1998: *El exilio español en América. Los transterrados de 1939*, México, FCE.
- ANDÚJAR, M., RISCO, A., 1976: "Crónica de la emigración de las revistas", en AAVV, *El exilio español*, Madrid, Taurus, Vol. III.
- ANÓNIMO, 1977: "Edmundo Barbero y su contribución al teatro en El Salvador". *Caracol*, No. 3, noviembre.
- BARBERO, EDMUNDO, 1977: "El mundo visto por el actor (Recuerdos)", *Caracol*, No. 3, noviembre.
- CAPUTO, O. Y R. PIZARRO 1974: *Dependencia y relaciones internacionales*, San José (Costa Rica).
- CARDOSO, FERNANDO HENRIQUE Y ENZO FALLETO, 1969: *Dependencia y desarrollo en América Latina*, México, Siglo XXI.
- ELORZA, A., BIZCARRONDO, M., 1999: *Queridos camaradas. La Internacional Comunista y España, 1919-1939*, Barcelona, Planeta.
- GAOS, JOSÉ, 1958: *Confesiones profesionales*, México, FCE.
- GUEVARA, T., TAMACAS, C., 2000: "En el centenario de su nacimiento. Las huellas del maestro Barbero", *La Prensa Gráfica Online*.
- GUNDER FRANK, ANDRÉ, 1968: *América Latina. Subdesarrollo y revolución*, México, Siglo XXI, 1969.
- LLORÉNS, V., 1976: "La emigración republicana de 1939", en AAVV, *El exilio español*. Madrid, Taurus, Vol I.
- MARINI, R. M., 1969: *Subdesarrollo y revolución*, México.
- NICOL, EDUARDO, 1998: *El problema de la filosofía hispánica*. México, FCE.
- PRESTON, P., 1999: *Las tres españas del 36*, Barcelona, Plaza y Janés.
- VILAR, PIERRE, 1986: *La guerra civil española*. Barcelona, Grijalbo.

Rolando Costa: El retorno del testigo

Jorge Ávalos

Esta es la historia de un hombre que escribió y publicó su único libro a los treinta años y, sin dejar ninguna seña, tal y como vino, desapareció. En las letras salvadoreñas se cuentan cientos de historias similares, pero en este caso el hombre es Rolando Costa y el libro es *Helechos*, una obra capital que marcó profundamente la poesía de las generaciones posteriores.

Por más de dos décadas ha circulado el rumor de que el misterioso autor había escrito una secuela a su primer libro, y que se trataba de una obra maestra. Ahora, los resultados del Certamen Nacional de Novela Corta de los Juegos Florales de San Salvador 2002, revelan que la obra ganadora es, precisamente, aquel texto perdido: *Euquenor*, una novela compleja, poética y de feroz actualidad sobre el mundo alucinado de los indigentes que habitan las calles de San Salvador. Es así cómo supimos que Rolando Costa, que participó en el certamen con el seudónimo de «*Ulises*», había retornado.

El enigma

Los primeros indicios de ese retorno comenzaron a aparecer en 1998, cuando Ricardo Lindo publicó en la revista *Ars*, de la Dirección Nacional de Artes, pasajes “olvidados” de *Helechos*. Un año después, en la revista cultural *Búho*, de *La Prensa Gráfica* (No. 8, Diciembre 1999), el poeta Carlos Santos ofreció un reconocimiento tardío cuando emparentó la obra de Costa a la de otros poetas de su generación, señalando la presencia de una “corriente subterránea” dentro de las letras nacionales:

La concepción de la poesía como instrumento de crítica y cambio social se convertiría en la única tendencia reconocible desde el inicio de los sesenta. Y encuentra su punto álgido en la década de la guerra, durante la cual sin embargo se deslució el hallazgo poético hasta diluirse en el más simple inmediateismo.

Desde los sesenta se hace visible

también una corriente subterránea en la poesía nacional. Prefigurada, si nos empeñamos, por una zona del universo narrativo de Salarrué. Se caracteriza por la búsqueda interior, la visión, y la potenciación del lenguaje para dar cuenta de las múltiples realidades del suceso poético. Obras como *Los estados sobrenaturales* y *La esfera imaginaria*, de Alfonso Kijadurías; *XXX* de Ricardo Lindo; *Helechos* de Rolando Costa, y *La casa en marcha*, de este autor, se inscriben en aquella actitud.

La imagen enigmática que tenemos de Costa deriva en gran parte de su innata humildad, y en parte de la ausencia de referencias biográficas y críticas sobre su obra. Si hubiese recaído en manos del autor la tarea de publicar y promocionar sus propios escritos, tanto *Helechos* como *Enquenor* serían libros desconocidos. Por fortuna, ángeles lo rodean desde el inicio de su carrera literaria. La primera persona en reconocer la promesa de su talento fue Claudia Lars, quién publicó sus primeros poemas en la revista *Cultura* (No. 36), en 1965.

Hacia 1969, Costa había completado la primera versión de una serie de textos en prosa. Manlio Argueta, el entonces editor de la revista *La Pájara Pinta*, publicó la secuencia inicial de poemas acompañados por una tímida carta del autor. Ya entonces era notable el estilo poblado de densas imágenes y la temática escatológica: el punto de partida del libro es un registro de todos los desechos humanos posibles.

Helechos nació así, como una exploración poética de lo que el autor llama “la deshumanización del mundo”.

Nunca antes se había escrito de manera tan implacable sobre la condición de los seres más pobres y marginados de San Salvador. El primer libro de Costa está poblado de mendigos y locos, indigentes y drogadictos, en los tugurios y las calles, habitando e imaginando el mundo desde la más repugnante miseria. Es posible también que nunca antes un poeta salvadoreño había llevado el lenguaje hasta los niveles de surreal esplendor y abrumadora belleza con que él crea ese mundo vedado, y revela esa humanidad prohibida. ¿Pero quién es este escritor, que conoce ese mundo tan íntimamente como conoce el poder de la palabra?

Un hito literario

Mauricio Rolando Costa nació el 28 de mayo de 1941 en la ciudad de Santa Ana, donde vivió, con sus abuelos y dos de sus seis hermanos, su niñez y adolescencia. Hizo dos años de primaria, el cuarto y el sexto grados, en San Salvador, pero regresó siempre a su hogar en Santa Ana donde terminó su bachillerato. Allí, comenzó a trabajar en agricultura y a escribir los textos en prosa que él llamó “fugacidades alucinantes”.

Aunque estudió un año de Derecho en la Universidad de Madrid en 1960, y tres años de Humanidades en la Universidad Nacional, muy pronto se dedicó de lleno a la agricultura y la poesía. Para Costa, que ama la naturaleza, ambos oficios son

entrañables y estrechamente ligados entre sí. En ese entonces desarrolló la imagen, central en su obra, del árbol testigo, cuya fidelidad y firmeza evidencian la veleidad del hombre:

La voz y su preciosa piel de serpiente
estuosamente desenroscada de la
roca –sol, hojarasca y humedad– se
abre roja y existe, toma posesión del
universo, asoma por mis ojos y mi
aliento, me llena de sí y soy algo más
que un viejo tronco, que este viejo
tronco rodeado de antiguas mon-
tañas. Por ella, que los Dioses
rechazaron, ingreso al tiempo y
existo. En cuanto a ti, ¿qué más
puedo decir?

A pesar de abandonar los estudios superiores, sus años universitarios cimentaron sus redes sociales en el ámbito literario de entonces. No sólo estableció amistades con otros poetas, también conoció a dos de sus ángeles. El primero fue Luis Gallegos Valdés, el único crítico en comentar su poesía. El segundo fue un compañero de estudios, Antonio Méndez, que a finales de los años sesenta se convertiría en Director de la Biblioteca Universitaria e intercedería con éxito para lograr la publicación de su primer libro.

Ese libro fue *Helechos* y, junto con *XXX* de Ricardo Lindo y *Los estados sobrenaturales* de Alfonso Quijada Urías, marcaron un hito literario cuando los tres fueron publicados simultáneamente en 1971, instaurando –como Santos señalaría treinta años después– “una corriente

subterránea en la poesía nacional”. Las ediciones de los tres libros se agotaron casi de inmediato y cambiaron el curso de la poesía contemporánea de El Salvador.

Euquenor

En 1972, Costa inició la escritura de su primera novela. Concibió la línea narrativa como una travesía por la ciudad de San Salvador, el último día en la vida de un hombre asediado por sus fantasmas. El personaje es, simultáneamente, un testigo de su tiempo, una víctima del sistema y un héroe que rehúsa doblegarse a una sociedad que ha “despoblado a los hombres de su humanidad”, en palabras del autor.

El personaje nació en *Helechos*:

Hay un cuerpo de carne y hueso, que
debe articularse contra la corrupción.
Yo soy yo, y te nombro a ti, masa que
me envuelves, Euquenor. Te llamo
Euquenor.

El nombre provenía de un sombrío pasaje de *La Ilíada*, nada más que un paréntesis para explicar un acto vengativo de Paris en el Canto XIII (660):

Paris, muy irritado en su espíritu por la muerte de Harpalión, que era su huésped en la populosa Paflagonia, arrojó una bronceína flecha. Había un cierto Euquenor, rico y valiente, que era vástago del adivino Poliido, habitaba en Corinto y se embarcó para Troya, no obstante saber la funesta suerte que allí le aguardaba.

El buen anciano Poliido habíale dicho repetidas veces que moriría de penosa dolencia en el palacio o sucumbiría a manos de los teucros en las naves aqueas; y él, queriendo evitar los reproches de los aquivos y la enfermedad odiosa con sus dolores, decidió ir a Ilión. A éste, pues, Paris le clavó la flecha por debajo de la quijada y de la oreja: la vida huyó de los miembros del guerrero, y la oscuridad horrible le envolvió.

La novela posee un fuerte impulso narrativo porque está estructurada como el pasaje final de su personaje hacia “la oscuridad terrible”. Como en *Ulises*, de James Joyce, cada capítulo de la novela es distinto. Toda la gama de recursos modernos –desde el monólogo interior y el montaje de múltiples diálogos, hasta la parodia de documentos oficiales– es utilizada con maestría técnica. El primer capítulo relata un encuentro entre un sacerdote y un indígena durante la colonia, y Costa hace gala de un lenguaje arcaico para establecer el legado de opresión que aún yace en nuestras conciencias. Otro capítulo describe con lujo de detalles a un millonario posando en su hacienda –aterrador por su frialdad y su “blancura”– sólo para develar, al final, que se trata de la imagen de una revista hojeada por *Euquenor* en la sala de espera de una agencia del Estado.

Si la novela triunfa por su lenguaje y estructura como una obra de arte, en una lectura total debe reconocerse también su poder de denuncia. El capítulo “En el Olimpo”, revela el mundo aterrador de las

cárceles de San Salvador en la década de los setentas. Esa acusación, hecha explícita en la narrativa la hizo virtualmente imposible de difundir. Costa concluyó la primera versión de la novela *Euquenor* en 1978, pero no encontró ni los espacios editoriales ni la apertura política para publicarla. Una versión mecanografiada circuló en fotocopias. Los que la leyeron entonces –Lindo y Santos entre ellos– no la olvidaron durante los próximos veinticinco años.

La vida de Costa tomó, en aquel tiempo, un drástico giro. Su salud estaba resquebrajada por el uso de las drogas y, en un esfuerzo para rehabilitarse, abandonó la ciudad y se refugió en Chalatenango.

En 1979 la guerra llegó a su hogar en el campo. Conmovido por el entusiasmo y el “renacimiento” de los campesinos que integraban las filas del FMLN, Costa se unió a los esfuerzos de la guerra y dirigió uno de los primeros boletines informativos que surgieron de los campos de batalla. Un poema de esa época, “El aguador nocturno”, describe las marchas clandestinas realizadas para llevar a cabo el movimiento logístico de armas y alimentos:

Cruzas por el campo de luciérnagas
tú, el viviente de la tierra;
alumbrarías todo un bosque,
toda una montaña,
todo un sistema de oscuridades
con tus humildes palpitaciones,
intermitentes
y constantes
corazonadas de sol,
luminaria terrestre.
Casi como ángel vas,

suave,
imperceptible,
tremendo aguador nocturno de
anunciaciones.
Y otros tales van contigo,
de legiones
en campos de luciérnagas naciendo.

En 1982, por razones de salud, Costa regresó a San Salvador. Ya entonces comprendía que la guerra se prolongaría y que él no encontraría cabida en la lucha frontal armada. Tenía 41 años de edad y su futuro era incierto. Entonces sucedió algo inesperado. Su hermano, el abogado José Carlos Costa, lo llevó a una asamblea de los Testigos de Jehová.

Costa, que había abogado siempre por una sociedad humanista desligada de opresiones políticas y sociales, y que había definido su misión como poeta con la palabra "testigo", se encontró de pronto rodeado de personas comunes y corrientes que hablaban como él y que compartían las creencias que él siempre había tenido. Allí conoció también a Mercedes Amanda, su esposa. No fue una conversión dramática, fue un simple retorno a casa.

El círculo se cierra

El 5 de agosto de 2002, en una modesta ceremonia en la Casa de la Cultura del Centro de San Salvador, Rolando Costa recibió el premio único en el Certamen Nacional de Novela Corta. Amigos y familiares, incluyendo un contingente de poetas jóvenes, asistieron al evento y se mostraron conmovidos. El premio tuvo un

impacto insospechado por los organizadores y por los miembros del jurado: reivindicó la importancia de este autor tanto tiempo olvidado y dio testimonio de la continua vigencia de su labor literaria.

En el certamen participaron 37 novelas. Los miembros del jurado —integrado por Miguel Ángel Azucena, Ricardo Roque Baldovinos y Mauricio Orellana Suárez— fueron sorprendidos por la calidad de las obras participantes.

"Se nota", subrayó el Licenciado Azucena, "que hay necesidad de expresar con lenguajes nuevos y nuevas formas de narrar. Esto hizo nuestra tarea de jurado más difícil. Tuvimos que reunirnos dos veces para llegar a una decisión unánime".

Dos de las novelas, *Las pupilas del pasado* y *Obsesión criminal*, fueron las mejores contendientes, pero *Euquenor* marcó una clara diferencia y suscitó un importante debate. El dilema se centró en el lenguaje altamente poético de la novela de Costa.

"Como novelista", comentó Orellana Suárez, "el uso de imágenes poéticas en la narrativa no es de mi gusto, pero *Euquenor* rompió mis esquemas. Es una novela inquietante no sólo por la actualidad del tema, sino por la manera en que el autor crea la narrativa a través del lenguaje. Es como un lienzo impresionista".

Los miembros del jurado reconocieron que en la novela de Costa, el lenguaje poético no menoscaba el hilo narrativo; al contrario, es un recurso utilizado en función de la acción.

"Como obra de arte", señaló Orellana Suárez, "*Euquenor* transforma la realidad con el uso depurado del lenguaje,

sostenido por una estructura narrativa, que aunque algo hermética, es muy efectiva". La novela produce "altas sensaciones e impresiones, con un final perfecto que cierra el círculo". ●

Antiguo Cuzcatlán
Agosto de 2002

BIBLIOGRAFÍA

COSTA, ROLANDO, 1971: *Helechos*, San Salvador, Dirección de Publicaciones.

HOMERO, 1977: *La Iliada*, México, Editorial Porrúa (versión directa y literal del griego por Luis Segala y Estalella).



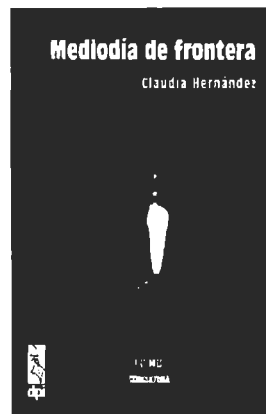
Alvarenga, Luis. *El ciervo perseguido*. San Salvador, Dirección de Publicaciones e Impresos, 2002.

Veintisiete años después de su muerte, contamos con una biografía del celebrado poeta salvadoreño. El presente es un meritorio rastreo de la intrincada trayectoria de Dalton, emprendida por el poeta Luis Alvarenga, que supuso la búsqueda de testimonios, entrevistas, papeles y fotografías, y que se realizó en San Salvador, México y La Habana. En este libro –cuyo título toma prestada una frase de Alberto Ordóñez Argüello referida a Dalton– presenta a los lectores de habla española una introducción a la intensa vida del poeta más admirado de El Salvador.



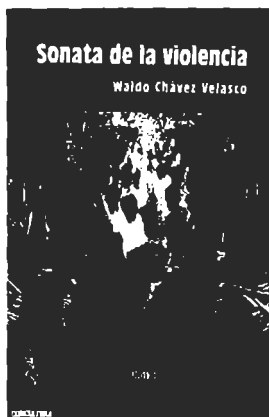
Menjívar Ochoa, Rafael. *De vez en cuando la muerte*. San Salvador, Dirección de Publicaciones e Impresos, 2002.

Tercera entrega de la saga de novelas negras del Rafael Menjívar que fuera iniciada con *Los años marchitos* (Educa, 1990) y continuada con *Los héroes tienen sueño* (DPI, 1998). En esta narración de fino ensamblaje, un crimen rutinario lleva a un periodista sin nombre ni futuro a buscar a un asesino en serie que veinticinco años atrás hiciera sensación en las páginas sensacionalistas de una capital latinoamericana. En el camino se encuentra con varias muertes súbitas y con una galería de situaciones y personajes extravagantes.



Hernández, Claudia. *Mediodía de frontera*. San Salvador, Dirección de Publicaciones e Impresos, 2002.

Para Claudia Hernández las fronteras son tenues. Es imposible trazar una línea entre la ternura más profunda y la crueldad más descarnada, entre la indiferencia y el dolor, entre el acto de vivir intensamente y el de estar intensamente muerto. A pesar de que la muerte vaga incontenible por todas sus páginas, éste es un libro lleno de esperanzas; basta con tener el sentido del humor, o de la tragedia, lo suficientemente desarrollado. La autora representa el ingreso de la más reciente promoción de escritores salvadoreños a la Colección Ficciones de la DPI.



Chávez Velasco, Waldo. *Sonata de la violencia*. San Salvador, Dirección de Publicaciones e Impresos, 2002.

Waldo Chávez perteneció a la llamada Generación Comprometida. Desempeñó varios cargos oficiales y diplomáticos. Ha publicado narrativa, poesía, drama y ensayo. Su última novela comienza en San Salvador y se traslada a diversos escenarios como Suiza, Italia, los Estados Unidos y Grecia. El autor muestra dominio de las técnicas del suspenso para situar la acción y los personajes en las circunstancias violentas demasiado frecuentes en las sociedades de nuestros días. Como muchas sonatas musicales, esta obra está estructurada en cuatro movimientos.



Castillo, Roberto. *La guerra mortal de los sentidos*. San Salvador, Dirección de Publicaciones e Impresos, 2002.

Roberto Castillo (autor hondureño nacido en 1950) cuenta con una amplia trayectoria literaria. Su obra se ha vertido al inglés, francés y alemán. La guerra mortal de los sentidos genera las más disparatadas aventuras a partir de un hilo central: la búsqueda del último hablante de una lengua extinta (el lenca), pasión de un filósofo que recorre desoladas y fascinantes regiones de Honduras llevando a cabo la experiencia vital que le provocará una metamorfosis muy particular. Metáfora del mestizaje, esta novela lo es también de la condición humana.



Jaramillo Levi, Enrique. *El vendedor de libros*. San Salvador, Dirección de Publicaciones e Impresos, 2002.

Este volumen reúne once cuentos escritos a lo largo de tres décadas. Son de un realismo descarnado que se mezcla con lo absurdo, lo onírico y lo fantástico. Jaramillo Levi (nacido en Panamá en 1944) ha sido antologado en numerosas colecciones de cuentos hispanoamericanos. Actualmente se desempeña como Director de Difusión Cultural de la Universidad Tecnológica de Panamá y como director de la revista *Maga*. Ha publicado recientemente *Caracol y otros cuentos* (Alfaguara, México, 1998) y *Luminoso tiempo gris* (Páginas de Espuma, Madrid, 2002).



Jiménez, Liliam. *Canta corazón y canta*. San Salvador, Dirección de Publicaciones e Impresos, 2002.



Stover, Richard D. *Seis Rayos de Plata*. San Salvador, Dirección de Publicaciones e Impresos, 2002.



Roque Baldovinos, Ricardo. *Arte y parte*. Ensayos de Literatura. San Salvador, Istmo Editores, 2002.

La poesía de Liliam Jiménez (1921) “está marcada desde el principio con el sentido y forma de su vida. Todo lo soñado y amado; lo anhelado y vivido por ella, ha sido socializado por la poesía y la conciencia reflexiva de su creación literaria. Su obra, en buenas cuentas es el testimonio de todas y todos, los del pueblo; en su testimoniar se respira drama, angustia, esperanza y más; furia histórica”. Esto nos dice Tirso Canales, quien ha seleccionado lo mejor de su obra lírica. El título de esta compilación se ha tomado de uno de sus más conmovedores libros de poesía.

El guitarrista y compositor paraguayo Agustín Barrios Mangoré (1885-1944) constituye una de las influencias fundamentales para la música de nuestro país. Durante años el músico estadounidense Richard D. Stover se ha dedicado a estudiar y sistematizar la obra de Mangoré y a investigar minuciosamente su vida. A él debemos, en gran medida, el renacimiento de este compositor. Este libro que se presenta en su primera edición en lengua española, es la culminación de los esfuerzos de Stover, una guía de la azarosa vida de Mangoré, un viaje por su obra y sus sueños.

Este volumen reúne Ocho ensayos de literatura que muestra el agudo sentido crítico del autor y la pertinencia de su reflexión. El autor nacido en San Salvador en 1961, obtuvo un doctorado en Literaturas Hispánicas en los Estados Unidos y ejerce con acierto la crítica literaria. Por ello, forma parte de la nueva generación de intelectuales salvadoreños que con su labor contribuyen a un mejor discernimiento del país. En el haber del autor encontramos también la compilación, fijación y anotación de los tres volúmenes de Narrativa Completa de Salarrué.

LISTA DE AUTORES

- Luis Alvarenga**, poeta salvadoreño.
- Jorge Ávalos**, escritor salvadoreño.
- Jean-Philippe Barnabé**, crítico literario francés.
- Blanca Castellón**, escritora nicaragüense.
- Blaise Cendrars**, poeta francés.
- Beatriz Cortez**, crítica literaria salvadoreña.
- Carlos Fajardo Fajardo**, poeta colombiano.
- Geovani Galeas**, escritor y crítico literario salvadoreño.
- Luis González**, cientista social salvadoreño.
- Federico Hernández Aguilar**, poeta salvadoreño.
- Leonardo Hernández**, historiador salvadoreño.
- Miguel Huevo Mixco**, poeta y editor salvadoreño.
- Carlos Lara Martínez**, antropólogo salvadoreño.
- Rafael Lara Martínez**, crítico literario salvadoreño.
- Héctor Lindo Fuentes**, historiador y economista salvadoreño.
- Ricardo Lindo**, escritor salvadoreño.
- Silvia L. López**, crítica literaria salvadoreña.
- Carlos Monsiváis**, escritor mexicano.
- Maria Poumier**, crítica literaria francesa.
- Uriel Quesada**, escritor y crítico literario costarricense.
- Elías A. Ramos**, crítico literario venezolano.
- Ana Patricia Rodríguez**, crítica literaria salvadoreña.
- Ricardo Roque Baldovinos**, crítico literario salvadoreño.
- Anacristina Rossi**, escritora costarricense.
- Carleen Sánchez**, arqueóloga norteamericana.

**Esta edición consta de 800 ejemplares.
Se terminó de imprimir el 3 de julio de 2003**

