

CULTURA

REVISTA DEL CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y EL ARTE

No. 81

enero-abril

1 9 9 8

Ensayos de Carlos Velis, Ricardo Ribera,
William Ospina y Rafael Rodríguez Díaz

Centenario de Alberto Guerra Trigueros

Fragmento de una novela inédita de
Rafael Menjívar Ochoa

*«Poemas ferroviarios»
de Jorge Riechmann*

CULTURA

REVISTA DEL CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y EL ARTE

Ministra de Educación
Cecilia Gallardo de Cano

Viceministra de Educación
Abigail Castro de Pérez

Presidente de CONCULTURA
Roberto Galicia

Director revista CULTURA
Ricardo Roque Baldovinos

Consejo de Redacción
Horacio Castellanos Moya
Miguel Huezco Mixco



No. 81. Enero-Abril 1998

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

Dirección de Publicaciones e Impresos



S u m a r i o

g. 1

Ensayos

La historia escribe lo que el tiempo desenvuelve <i>Por Carlos Velis</i>	5
Hegel para principiantes <i>Por Ricardo Ribera</i>	35
Tres consejos de y para José María Méndez <i>Por Rafael Rodríguez Díaz</i>	61
Contra la muerte, coros de alegría <i>Por William Ospina</i>	77

Entrevista

Melitón Barba: "Yo siempre he sido un inconforme" <i>Por Jaime Barba y Ricardo Roque Baldovinos</i>	94
---	-----------

Especial

Centenario de Alberto Guerra Trigueros	104
A la sombra de un desconocido <i>Por Miguel Huevo Mixco</i>	107
Canción de las cosas vulgares	117
Poesía vrs. Arte	127
Artículos periodísticos	141

Poesía	<i>Poemas ferroviarios</i> <i>Por Jorge Riechmann</i>	146
Narrativa	Los héroes tienen sueño (fragmento) <i>Por Rafael Menjivar Ochoa</i>	160
Comentarios	El camino al tesoro <i>Por Fabienne Bradu</i>	171
	<i>Tierra: Cuscatlán-El Salvador-Sefarad,</i> un mestizaje resquebrajado <i>Por Rafael Lara Martínez</i>	176
Tinta Fresca		187

La historia escribe lo que el tiempo desenvuelve

Carlos Velis

De Carlos Velis, autor dramático e investigador, presentamos este recuento de la vida teatral de El Salvador durante la colonia y los primeros años de vida independiente. Sobresale este ensayo por la sólida documentación y la riqueza de información.

La historia del teatro en El Salvador es más antigua de lo que se podría creer. En el año de 1991, tuve la oportunidad de tomar en mis manos una investigación que me apasionaría, doblemente, por que, en primer lugar, el teatro es el campo en que me he desarrollado por toda una vida y, en segundo lugar, porque su misma historia es apasionante.

Poco a poco, fui encontrando las huellas profundas de un pasado lejano y , sin embargo, tan reciente, que aún está vivo el espíritu de donde fuimos paridos y los arcanos aún están demasiado cercanos, como para no dejarse llevar de la mano de ellos. Naturalmente, en contraste, resulta muy difícil ver el panorama completo. Tenemos muy cerca nuestro espejo.

Ahora, ofrezco al lector algunas reflexiones sobre los días desconocidos de nuestra cultura, incluyendo al teatro, como ha sido la Colonia. Partiremos de la formación de nuestro teatro vernáculo, analizando las culturas que dieron origen a éste; inmediatamente, analizaremos la actividad teatral en la Colonia, basados en los pocos vestigios que hemos encontrado, sobre todo el libro de *Las fiestas*

reales, que fuera rescatado de su sueño por el historiador Pedro Escalante Arce y me lo proporcionara muy generosamente; revisaremos un episodio de nuestra Independencia; haremos un somero análisis de *Las noches fúnebres*, el único texto dramático salvadoreño que se conserva del período de la Federación Centroamericana y, para concluir, mencionaremos el año 1842, un año que podríamos considerar, tomando el concepto del antropólogo Rafael Lara Martínez, como un punto *aleph* para nuestra cultura.

El nacimiento de una nueva raza, una nueva cultura

La conquista y colonización, en la primera etapa, cuya característica fue el choque violento entre dos culturas disímiles y, en gran medida, antagónicas, al ser producto de dos visiones del mundo, muy diferentes, obligó a la creación de formas artísticas nuevas, producto de las nuevas necesidades de comunicación estética en un mundo inédito en formación.

Fundamentalmente, la integración de los indígenas americanos a la cultura de los colonizadores y las demandas de diversión de los primeros pobladores, fueron conformando estilos y contenidos artísticos acordes a dichos propósitos.

Por un lado, existe el arte indígena que se mantuvo sin influencia de la cultura europea, como son las danzas-teatro; ejemplo de esto es el drama del *Rabinal - Achí*, de Guatemala, conocido hasta finales del siglo XIX, cuando fuera rescatado por el Abate Brasseur de Bourbourg.

Tenemos también el arte litúrgico medieval, importado por los colonizadores y que, en nuestros países sobrevive hasta la actualidad; en tercer lugar, está el arte sincrético, con funciones claramente ideológicas de cristianización a la población indígena. Finalmente, existió el teatro del Siglo de Oro Español, con fines de diversión, representado en casas de la aristocracia colonial y cuarteles.

La cultura indígena

La visión del mundo del indígena, aún ahora, después de casi 500 años de transculturación, persiste en los lugares donde permanecen sus for-

mas culturales propias, es muy diferente de la visión occidental. Con más razón, la civilización que los conquistadores y colonizadores encontraron en el siglo XVI, era radicalmente diferente y, en algunos aspectos, opuesta.

La civilización indígena, eminentemente agrícola, con una cosmogonía basada en la naturaleza, produjo un hombre con “un sentido más armónico y ético de él mismo y su entorno, tanto social como natural.”¹ Estaba integrado a la tierra y sus fenómenos, con un fervor mayor que otras culturas agrícolas de la tierra. Esa visión produjo una sociedad más armónica entre los estratos sociales, a pesar de las diferencias. “El individuo, en las sociedades Maya y Azteca, carecía de importancia y su vida sólo encontraba sentido en función de la comunidad.”²

Solamente esa integración con la naturaleza y ese sentido de la vida, nos puede explicar cómo careciendo de muchos de los recursos materiales y tecnológicos de Occidente, lograra asombrosos avances en la ciencia, la astrología, la filosofía, el arte, etc.

El arte de los indígenas aún no se desliga de la visión cosmogónica. Predominan las formas rituales y épicas. Las danzas, según la descripción de cronistas de la época, eran formas ceremoniales, especialmente para ciertos eventos.

“El canto acompañado del baile, desempeñaba el papel de anales o crónicas. A falta de abecedario y de lenguaje escrito, constituía la única forma de conservar memoria de lo pasado, literatura y tradiciones guerreras y religiosas.”³

La cultura del conquistador

El español del Siglo de Oro, el mismo que vino a conquistar y colonizar nuestro continente, era una interesante amalgama de muchas culturas. Principalmente, la sociedad española fue formada en la larga guerra contra los moros, quienes, a la vez que pintaron la sangre, sobre todo de los pueblos mediterráneos, dejaron una herencia cultural de gran altura científica, tecnológica y artística.

Tan larga guerra forjó un carácter, a la vez que una población económicamente activa, cuyas ocupaciones giraban en torno a ésta.

El arte indígena aún no se desliga de la visión cosmogónica.

Predominan las formas rituales y épicas

¹Velis, Carlos. *Historia del Teatro en El Salvador* (Tomo I). Tuxtla Gutiérrez, Instituto Chiapaneco de Cultura, 1992.

²Luna, David. *Manual de historia económica de El Salvador*. San Salvador, Editorial Universitaria, 1986, p. 21.

³Baratta, María de. *Cuscatlán Típico* (Tomo I). San Salvador, Ministerio de Cultura, 1951, p. 56

Al finalizar esta etapa, con la expulsión del último Rey Moro, en 1492, coincidentemente, el mismo año de la llegada de Cristóbal Colón a nuestras costas, quedó un ejército cesante y desheredado.

La solución propuesta por la Corona fue la colonización de las nuevas tierras en las Indias Orientales. Labriegos, nobles con prosapia y sin fortuna, soldados desmovilizados, aventureros, fueron los componentes sociales de los primeros pobladores.

La ideología del colonizador, era un sincretismo de cultura bárbara de las primeras tribus célticas, cristianismo, cabalismo, superstición gitana y cultura islámica.

“El primer poblador vino a estas tierras, atraído por la codicia, entorno a la cual tejió leyendas como la del ‘Dorado’, que no sería extraño que estuviera emparentada con la del ‘Santo Grial’, que fue el motor de los cruzados.”⁴

Su venida a estas tierras tenía como propósito el disfrute de las riquezas contenidas en ellas. Eso incluía la dominación sobre los indios, como parte fundamental de explotación de esas riquezas. Pero para usufructuar de la dominación, se debe contar con la voluntad de los dominados. Ni los indios muertos, ni los enmontañados, ni los propietarios de sus propias tierras, eran objeto de explotación. Allí fue que entró en juego la evangelización.

La cristianización de América fue encomendada a los curas de la Orden de los Dominicos, quienes, con una visión totalizante de la cultura, emprendieron la tarea de forma verdaderamente tenaz y científica.

Partiendo de las formas sociales ya existentes entre los pueblos indios, los curas encontraron organizaciones europeas con un contenido parecido, como fueron las cofradías. De la misma manera, las formas estéticas indígenas fueron amalgamadas con las occidentales que mejor se adaptaban a la mentalidad de estas sociedades.

El arte americano

El arte litúrgico medieval fue, en teatro, el más popular y el que persiste hasta nuestros días, con las procesiones de Semana Santa, las posadas, etc. Importado por los españoles, para consumo de ellos mismos y de los nuevos cristianos.

⁴Velis, Op. Cit.

"Vale la pena mencionar un espectáculo de corte típicamente medieval, que todavía está vigente en San Salvador. Es la famosa 'bajada', o sea la transfiguración de Jesucristo, que se celebra el 6 de Agosto".

"Con esta fiesta, se dice que se conmemora la última batalla que Pedro de Alvarado libró contra los indios de ese lugar, donde los derrotó definitivamente; pero hasta ahora, no se tiene ningún dato cierto confirmado por documentos históricos, que señalen la existencia de alguna batalla en ese día o cerca. De todas formas, cierto o no, la intención es la misma".

"En el siglo XVI, en la procesión, a la par del pendón real, se sacaba a desfilar la espada de don Pedro de Alvarado, lo que confirma la intención de dicha fiesta".

"El seis de Agosto, temprano de la tarde, sale una procesión encabezada por una carroza donde, sobre figuras alegóricas, coronándola, descansa un mundo. Sobre él, se hiergue la imagen del Divino salvador del Mundo, la cual es una figura donada por el Rey Carlos V el año de 1543. Dicha imagen va vestida de diferentes colores. El año de 1991, en que se redacta esta crónica, salió de negro y amarillo. Llegando a cierto punto del recorrido, el mundo se abre, dividiéndose en cuatro partes; la imagen baja, dejando vacía la carroza por un espacio de quince a veinte minutos. Luego vuelve a salir, vestido de un hermoso traje blanco. Así termina este ritual solemne. Ahora bien, lo interesante es que este hecho contiene todas las características de un auténtico espectáculo teatral; es una obra dramática entre dos protagonistas; la imagen venerada y el pueblo reunido alrededor, el cual no se reúne únicamente por ver el simple proceso de que la figura baje, se cambie de ropa y vuelva a subir".

"Desde que aparece en la carroza, el pueblo vive momentos de dramatismo, ya que todos los movimientos que el Salvador del Mundo describe por efecto del desplazamiento del vehículo, tienen una significación profética para el desarrollo del país en ese año próximo. Si éste se tambalea, se gira o, en el peor de los casos se llegara a caer, tiene claras significaciones para el pueblo".

"Cuando la imagen desciende, la gente aplaude y, luego, queda flotando en el ambiente una sensación de incertidumb

estuviera a punto de suceder. Pasado cerca de un cuarto de hora, que ésta vuelve a aparecer, con su vestido blanco, la multitud aplaude con auténtico júbilo. Esto se repite por todos los años”⁵.

Las Historias de Moros y Cristianos son producto del sincretismo entre el arte y la religión indígenas y el arte y la religión españoles.

Las danzas dramáticas precolombinas eran terreno fértil para la creación del arte cristianizador

Estas determinantes sociales del Nuevo Mundo, produjeron un arte acorde con las necesidades estéticas y los intereses ideológicos de los estratos sociales en juego, sobre todo de los colonizadores que necesitaban integrar, al menor plazo posible, a los pueblos indígenas en la nueva cultura, donde ellos pasaban a ser cuasi esclavos.

Por su lado, los españoles habían sido arrullados desde su cuna, con el romancero, cantares de gesta medieval, donde describen las hazañas de los cruzados. Los juglares, bululús y trovadores fueron los maestros de historia de la España de aquel tiempo. Por tanto, no fue nada extraño que los conquistadores trajeran consigo los romances.

Bernal Díaz del Castillo nos cita una conversación entre Alonso Hernández Puertocarrero y Hernán Cortés, en la cual, matizada por versos romanescos, tomaron la decisión de conquistar a México, contra las órdenes de Diego de Velázquez.

Por otro lado, las danzas dramatizadas con temas épicos que existían en el mundo precolombino, eran terreno fértil para la creación del arte cristianizador, como fue el caso de las danzas ya existentes, que fueron modificadas insertándoles textos cristianos, tal es el caso del la “Danza del Venado”; pero en donde se llegó a la depuración de dicha técnica y temática, fue en las Historias de Moros y Cristianos.

A través de los textos que sobrevivieron hasta la fecha, una treintena en total, podemos ver que los temas y personajes eran, en su mayoría, basados en los héroes de las Cruzadas. Describen las batallas de los cristianos contra los musulmanes. La trama es simple: Como preámbulo, se da una serie de embajadas de un bando a otro, en donde se argumentan las razones de cada religión. Los cristianos conminan a los moros a bautizarse y aceptar el cristianismo. Cuando este paso se ha dado, viene la batalla, que pierden los moros, teniendo que reconocer el poder de Jesucristo y bautizarse.

Hay algunos de ellos, donde el mismo esquema es aplicado a la lucha de los conquistadores e indios, como es el caso de la “Historia de la Conquista” y la “Historia de montisuma indio mexicano y Hernán Cortés, español”. Entre estos textos, los hay que tienen mucha calidad literaria, delatándose una pluma de altura y con marcada influencia del Siglo de Oro. Para el caso, veamos unos versos de la “Historia de los Doce Pares de Francia”:

“Hombre infeliz, que mejor
para no ser desdichado,
te fuera no haber nacido,
ni la luz del sol mirado,
para morir, como mueres,
de mil tormentos cercado.
Ay amigos, ¿Dónde estáis?
Cómo os habéis olvidado
tan presto de mi amistad?
Oh, Emperador Carlo Magno,
oh, cómo te olvidaste tanto
del que te ha sido fiel criado;
si me vieras tan herido
y en esta torre ultrajado,
entre sapos y culebras
y agua de la mar bañado...”

La comparación salta a la vista con los célebres versos de Calderón en boca de Segismundo:

“¡Ay mísero de mí! ¡Ay infelice!
Apurar cielos pretendo
qué delito cometí
contra vosotros naciendo...”

“¿Quién eres? que aunque yo aquí
tan poco del mundo sé,
que cuna y sepulcro fue
esta torre para mí...”

Estas Historias son representadas por actores bailarines, llamados los “Historiantes”, cuya organización está a cargo de la Cofradía del

lugar. Antiguamente, según datos de informantes, la iglesia repartía los papeles, según los méritos del integrante en su proceso de cristianización. Los españoles eran confiados a los indígenas que demostraran su total integración al cristianismo y, los moros a los que, a pesar de tropiezos, hubieran acumulado algunos méritos.

Para la descripción de los atuendos, la música y los pasos de la danza, me permitiré citar el copioso trabajo de María de Baratta, una investigadora de nuestro folklore que, durante más de treinta años, se dedicó a un exhaustivo trabajo de campo, costeadado por su propio esfuerzo y publicado en 1951.

Relación de la “Historia de moros y cristianos”

“En cuanto a su forma, con expresiva mímica y recitado, es una reminiscencia de las frecuentes reyertas que, en el siglo XV, sostenía España para independizarse de la dominación y ocupación sarracena, que duraba ya 700 años, luchas que afrontaban con patriótico tezón los reyes Fernando y su consorte Isabel, de meritoria y grata recordación.”

“La Danza de Moros es bailada en conjunto deslumbrante por indios adolescentes, recios y ágiles. Es una de las costumbres o bailes autóctonos de nuestro pueblo, más típicas y pintorescas; se baila todavía en muchísimos pueblos de nuestra República, en la época de la respectiva fiesta a sus santos patronos. ‘Reclus’ (Ibi Supra) dice “que primitivamente aludía la letra de ese baile a las leyendas cosmogónicas e históricas de los aborígenes y, que después de la conquista le adaptaron la que hoy se usa, referente a Carlo Magno y a Tamerlán, por lo que también lo llaman Baile de Moros y Cristianos.”

“En mi concepto, ese baile antes de la conquista, tuvo un argumento referente a las proezas de nuestros antepasados los Toltecas, como el baile de los Maya Quichés: el *Rabinal-Achí*, sólo que cambiaron la letra de la relación, pues la indumentaria y la música, lo mismo que los pasos de la danza, tienen todavía un marcado sabor indígena primitivo, que la forma hispana, civilización y evolución, no han logrado destruir.”

“Después de más de 28 años de investigación y estudio de nuestras formas musicales folklóricas, he logrado reconstruir ese baile en la

música y la letra de su 'relación', pues es imperdonable que por indolencia o indiferentismo, se acabe de extinguir una, que en nuestras representaciones populares es: la más vistosa y sugestiva de todas para el pueblo. Es contagiosa esa alegría de nuestro pueblo, que en círculo apretado, se pasan horas y horas bajo en sol, para gozar de la representación tradicional, sin la cual la fiesta pierde su encanto e interés local."

"Los bailadores o actores están divididos en dos bandos o cuadrillas, los Moros y los Cristianos, unos enfrente de otros, dando uno o varios pasos al frente, al que le toca el turno de recitar su papel o relación."

Indumentaria

"La Danza de Moros y Cristianos es de un espléndido aparato escénico, por los trajes suntuosos de vivo colorido de los danzantes, que son ocho en cada bando. Van ataviados unos y otros con trajes bordados de seda con capas galoneadas de oro y plata o de ricos brocados y flecos del mismo metal."

"Los moros llevan un pesado turbante rematando con las insignias de su religión, sirenas, serpientes, dragones, etc.; los cristianos llevan cascos o birretes adornados con flores y otros símbolos que nos hacen ver el prevalecimiento de la gentilidad indígena; llevan también pequeños delantales muy adornados, en el pecho lucen riquísimos rosarios de coral, con filigranas de oro y plata. Todos llevan sobre el turbante o casco, gruesas sarts de grandes monedas antiguas o macacos, con las insignias de su fe; y otros iguales sobre un ancho cinturón de cuero, de manera que con los cascabeles y campanilla, todo, al bailar, hacen un conjunto armonioso de gran atractivo."

"Se destacan como figuras por el lujo de sus trajes: el Rey cristiano, el Sultán moro, después los capitanes, los embajadores, los gracejos o bufones y, algunas veces, la reina o princesa."

"La música es guerrera y ritual, a veces, movida y estrepitosa y los danzarines mueven ágilmente los pies, ceñidos por fuertes botas de cuero, manteniendo el cuerpo rígido, bajo la dalmática

bordada de oro y plata y el peso de su casco y mascarones de madera. Sus movimientos son pesados y lentos: se mueven pausadamente en perfilamientos de sacerdotes de estilo maya, en contraste, a veces, con la agilidad de los pies, que repiquetea vivamente al ritmo de la danza.”

“Las espadas que llevan, son de estilo de la época, con guardamano esférico, y que llaman comúnmente de huacal. Al recitar sus papeles dejan salir la voz por las aberturas de la máscara, con ciertas inflexiones y sonsonete monótono semi-musical, que les da gran peculiaridad.”

“Los bailes y luchas de espadas son severos y de una sobriedad y sencillez no exentas de encanto. La labor de los actores es ardua y penosa, tomando en cuenta que trabajan sin remuneración ninguna, teniendo que costearse cada cual sus trajes, y soportando con paciencia benedictina los seis meses de ensayo, para su actuación de doce o veinte días consecutivos que bailan sin descansar, como cumplimiento a la promesa hecha al Santo Patrono de su pueblo.”⁶

Las fiestas reales

En 1762, en Guatemala, fue publicado un libro, cuyo título comienza con *Plausibles fiestas reales*. Fue escrito por don Bernardo de Veyra, quien, en el año de las citadas fiestas, era el Alcalde Mayor de la Villa la Santísima Trinidad de Sonsonate. El libro describe las fiestas realizadas con ocasión de la Jura de Carlos III de España.

Pedro Escalante Arce, en su libro *Códice Sonsonate*, nos hace una relación sobre las circunstancias en que fuera escrito y en que se realizaran las fiestas que narra. Se refiere a que la Villa había caído en el olvido, perdiendo su esplendor de los siglos pasados. Veira, nombrado Alcalde Mayor en 1757, “tuvo la buena ocurrencia de festejar a lo grande la jura de Carlos III en la villa, tal y como se había hecho previamente en Madrid, el 19 de julio de 1760, y así darle a la población de la alcaldía mayor, la gran fiesta barroca de La Trinidad de Sonsonate en su plaza mayor, la cual se convirtió en enorme corral de comedias” ...⁷ Escalante la considera la “más grande y prolongada fiesta que vio la provincia de Sonsonate en los siglos hispánicos”.⁸

Las Fiestas Reales duraron dieciséis días, en los que se realizaron representaciones de todas las formas apuntadas en este trabajo. Se sucedieron desfiles n... encamisadas, corridas de toros, cantos,

⁶Baraita, Op. cit. (Tomo II), pp. 412-417.

⁷Escalante Arce, Pedro. *Códice Sonsonate* (Tomo II). San Salvador, Dirección de publicaciones e impresos, 1992, p. 196.

⁸Op. cit. p. 196.

danzas, carrozas, fuegos artificiales y teatro. Las páginas del libro, escrito “en un estilo de plena vigencia en el siglo de la ilustración, con tono enconfitado y amanerado”,⁹ abundan en minuciosas descripciones de los espectáculos, las escenografías, vestuarios, atrezos, e inclusive, estilos de actuación, danza y canto. Contiene, además, los textos de las obras escritas en América, como las Historias de Moros y Cristianos. Las comedias, sainetes y entremeses traídos de España, sólo se les menciona por el título. Estos son: *La mayor hazaña de Carlos V*, *Tercero de la afrenta*, *El Eneas de la Virgen y el primer rey de Navarra*, *Las armas de la hermosura*, *Los barberos mudos*, *El caballero don Therencio*, *No hay ser padre siendo rey*, *El casado por fuerza*, *El crítico necio*, *Envidias vencen fortunas*, *Entres dos estudiantes molondrios*, *El de los dones*, *El desdén con el desdén*, *No hay contra lealtad cautelas*, *La del gigante Goliath y triunfo de David*, *No hay vida como la honra*, *La ladrona*, *Los apodos*. Olavarría y Ferrari, en su *Historia del Teatro en México*, menciona algunos de éstos, como salidos de la pluma de los españoles del Siglo de Oro y dramaturgos mexicanos. Algunos autores advertidos son: Agustín Moreto y Cabaña, Lope, Calderón, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón.¹⁰

El primer día de las fiestas, lunes 19 de enero, se hicieron los respectivos saludos, paradas militares y bendiciones, llevando el pendón real y el estandarte de la Santísima Trinidad de Sonsonate en procesión, todas las altas autoridades de la villa. A los lados de las insignias mencionadas, iban dos retratos de los Monarcas, Carlos III de Borbón y María Amelia de Sajonia. Fueron colocados en el Cabildo, donde estarían los dieciséis días de las fiestas. El teatro fue levantado, especialmente, para el evento, en la plaza al frente del Cabildo “echo con artificioso modo, en quatro rostros, colgado de costocissimas cortinas, y Alfombreado el suelo, de cuio pisso se arrancaban, quatro triumphales Arcos, pronosticando por su opulenta compostura, algunos rasgos de la Sacra Magestad, que se juraba, haciendo cara, son sus cavidades a todo el citio”¹¹

El segundo día, se celebró la misa festiva, con presencia de los estandartes y retratos reales. A las cinco de la tarde, “con ruido y aparato singular de música y tiros, entró en la Plaza, una Historia de la Compañía de Pardos del Varrio de la Vera Cruz... por música traían un tambor grande, que llaman caxa de moros, haziendole contra alto, pífano y chirimías; y la otra de chistianos, a quien seguían caxa y clarines”. Luego de salvas y rondas a

⁹Op. Cit. p. 196.

¹⁰Olaverría y Ferrari, Enrique. *Reseña histórica del teatro en México* (Tomos I, II y III). México, Imprenta lo Europea, 1895.

¹¹S/A. “Plausibles fiestas reales y obsequiosa demostración con la que la muy leal provincia de Sonsonate, proclamó en su villa de la Santísima Trinidad de el Reino de Goathemala, el lunes 19 de enero de 1761 a su Catholico Monarcha, y señor natural, [que Dios guarde] Don Carlos Tercero de Borbón, el Magnánimo, y Emperador de este nuevo Mundo, ó esmero de su Alcalde Mayor, y Teniente de Capitán General D. Bernardo de Veyra, y esfuerzo de sus vecinos”. Impresas en Goathemala con las Aprobaciones, y licencias necesarias, en la imprenta de Sebastián de Arebalo: Año 1762. [sin foliar].

su desafío, y siguieron su bayle, interpolando el recitado de la Historia que se sigue” *Historia de el redemptor captivo*. A continuación, incluye el texto completo de la Historia. Esta contiene una introducción, llamada “desafío” y la historia.

Por la noche, la villa se iluminó tanto, “que se tenía por día la que se dudaba noche; entró a continuar el plazer una Mogiganga ciertamente chistosa, del varrio de el Pilar, a caballo y... haziendo el arte en lo ridículo mas aya de la fantasía.” Mención especial merece la descripción que hace del “Teponahuaste”, instrumento de percusión precolombino: “Tepunaguastle, que así llaman los indios, desde sus primitivos, de palo mazizo, hueco, con dos teclas naturales [sin ser cuñas] de el mismo palo; táñenle con dos pñillos cortos abultados, con vele, que es una leche, de tanta bofedad y tirante látigo, que hace resaltar al golpe solo y endulza la voz de tal manera, que admite la compañía de trompetas y atabalillos, y aún la música de violines”.

El tercer día se representó un masivo espectáculo, que abarcó toda la jornada del día. Este fue *La historia de la conquista de México por Hernán Cortés*. El escenario había sido preparado con un enorme volcán en el centro de la plaza; el cronista, impresionado, lo describe de la siguiente forma:

“Siendo objeto celebrado de la vista y sabrosa inquietud de la diversión, en un monte echo artificioso de la natural avilidad de los indios y lamentable recuerdo de su primitiva Gentilidad; mal dixe monte; un Olimpo hermoso poco es; un Capitolio desmedido; y en mejor hyperbole, un Jayan que haziendo competencias, por su altura, con las nubes venía a parecer el segundo Besubio; llamábase Bolcán”

Este fue adornado con toda clase de frutas, plantas y animales, entre lo que se podía encontrar, desde aves hasta fieras como jaguares y tigres.

“Coronaba esta fabrica o pyramide, un fingido palacio colgado de Damascos encarnados, cuyos ajustes disimulaban las flores; sirviendo este de Docel, a el Monarca Montezuma, con mesa y cojines, al correspondiente Ornato; todo a fin de retraer a la memoria, la lamentable (para ellos) conquista de Montezuma y para nosotros celebrada por los Creces de la Corona de nuestra España y argumentos de la Catholica fee”

A las ocho de la mañana entró a la plaza el contingente de indios guerreros, vestidos de punta en blanco, "por estar vestidos de camiones y calzones blancos (que en su idioma llaman izarrahueles)" Entró, después, Moctezuma, con su cohorte ricamente ataviados y acompañado de la Malinche, una niña de doce años. "Su comitiva, en bailes, pajes y soldados, hacía crecido número, y en especial docientos indios que llaman chichimecos, con solo calzón recogido hasta lo grueso del muslo (que ellos llaman Maxtate), desnudo el cuerpo, pero pintados a rayas, de tizate blanco y Achiote rosado" Continúa la descripción de sus atuendos, con plumas de quetzal y muchos mas ornamentos. Moctezuma subió al trono sobre el volcán. Acto seguido, los indios ejecutaron sus danzas: "Tenían para su regimiento, seis indios en forma de viejos... (llamados) "olphateadores", correspondiente a su ejercicio, pues solo era olphatear el suelo, y sus vapores, pegando el oído, como quien assecha; (hijo en fin de malicia y sospecha) ellos danzaban, tan diestramente a saltos, que parecía hechos de azogue por su continuado banbaleo" De esta forma se fue la mañana. El almuerzo les fue servido en el mismo lugar, a Moctezuma y su gente.

Muy interesante la descripción del almuerzo, sobre todo porque hace alusión a los prejuicios en torno a la conducta de los indios:

"Al mediodía, dadas las doce, el Alcalde Mayor, que estaba mirando con todo cuidado, los ápices de su desempeño, con magnífica ostentación, le mandó poner la mesa y de comer el ella, muy regalados manjares y riquissimos vinos, no solo para el Monarcha, sino para toda su gente; como lo hizo en su casa, aún mejor que los antecedentes días, pues después de la primera mesa, de los sujetos de excepción de uno, y otro fuero, suministró en ella, con la misma generosidad, comida bien sazónada, a todos los indios Alcaldes y Principales de la jurisdicción, teniéndoles proveído el aparato de el centro de la mesa, de muchos frascos de aguardiente, vino y mistelas; a lo que teniendo tan ingrato apetito los indios, siendo tan inclinados a beber, les pareció mucha la comida, y la bebida poca, porque es gente que no tanto vive de lo que come, sino que más vive de lo que bebe; haciéndolo así, se embriagaron los más, profiriendo en desentonadas voces, unos vivos de estilo gracioso, por lo mal cortado de el estilo, pues se avienen tan mal al castellano, que aunque les cortaran bien la lengua, no lo cortaran bien." (Yo me atrevería a decir que conozco a varios descendientes de aqu

A las cuatro de la tarde, entre la tropa, llegó Hernán Cortés, “acompañado de sus Españoles Soldados e Indios Tlascaltecos con-federados y armados de muchas flechas” Este mandó una embajada a Moctezuma donde lo conminaba a rendir vasallaje a los Reyes de España. Ante la negativa del segundo, Cortés atacó, desbaratando el ejército de chichimecos. Mandó una segunda embajada. Ante esto, Moctezuma respondió que él, sí aceptaba el vasallaje “pero que sus vasallos, resueltos a sacrificar las vidas, por defensa de sus tierras, morirían primero que rendirse a otro Rey”. Entonces Cortés arengó a sus soldados y se lanzó a la guerra, con el grito “Santiago y cierra España”. Los guerreros indios fueron puestos en fuga y Moctezuma capturado, el cual fue llevado ante las autoridades civiles que ocupaban el sitio de honor, en torno al dosel de los “Soberanos Retratos”. El Alcalde Mayor abrazó a Cortés y, a Moctezuma, “le enjugó las lágrimas con amorosas dulces palabras, diciéndoles que a un mismo tiempo sentía su lamentable infortunio, y celebraba la felicidad de su dicha; que en el soberano Rey, que ya conocía, tendría un amoroso Padre, para su protección y de los suyos; y que de su Catholica Magestad, no probaría asomos de tiranía, sino mucissima benignidad”. Seguidamente, Moctezuma mostró su alegría arrojando “Por todas partes, muchos puñados de plata, que hizo molote en la gente vulgar”.

El cuarto día, el cronista nos describe un baile llamado Toncontín, invención de los mexicanos:

“Como a las nueve de la mañana se (ilegible)... del pueblo comarcano de Naguisalco, un Bayle llamado el Toncontín, imbención de los Mexicanos, y por ello les trajo a la memoria, con bien llorada lástima, la ruina, y destrucción de su Mexicano Reyno, en la conquista de el Montezuma, que antecede; por ser este Bayle, por razón de estado, privativo de solo las grandes y condecoradas Personas, de nobles Caciquez, los mas allegados a su Monarcha, y sin permitir introducirle ning Macegual en él. Sirve de Música el Tepunaguaztle... pero en éste, para introducir el Bayle se toca por un Indio viejo, de los mayores respectos de el Pueblo, y a quien todos veneran; le hace compaz un muchacho Hijo de Principal, con un Ayacastle, quees un Calabacillo con semillas dentro, que hace voz alegre y en tono muy confuso, estos Músicos, en baxo y contra alto, cantan en su Mexicana lengua, sumamente cincopada, que no sintiende, ni por grandes y excelentes Maestros de la lengua

algunos Santos, y en especial a Santa María; y se reduce todo el Bayle, a que los alcaldes de el año, con sus quatro Regidores, y algunos principales viejos, con mucha circunspección, de dos en dos, con Plumeros de Quetzal en las manos, al compáz de el palo Teponahuaste, y la voz gravadosamente, los Baylarines están circulando, sin apartarse de el palo; y es digno de advertencia, que en todo este tiempo, que dura la ceremonia del Bayle, guardan tal modestia y taciturnidad, que no articulan palabra, teniendo como por instituto, que no sirva gente baxa, ni en todas fiestas sirve, sino es en las solemnissimas"

Como a las diez, "entró en la Plaza, traída por los Indios de el Pueblo de la Assumpción de Ysalco, a representarse en Bayle, una Historia de Moros y Chirstianos". Incluye el texto de *El cerco de Argel*. A las tres de la tarde, se representó, por los militares del pueblo de Guaymoco, *La historia de don Quijote de la Mancha*, que "nuevamente la versaron y compusieron. Los Ynterlocutores entraron a caballo, al son de música, compuesto de un clarín, timbales, marimbas, quatro violines y dos guitarras". Un bello conjunto de música mestiza. Nótese el contraste de los instrumentos que describe en los espectáculos de los indios.

En cuanto a la influencia literaria en los textos escritos para la ocasión, encontramos una clara paternidad del Siglo de Oro. Especialmente, Cervantes, lo cual no era nada fuera de lo común, en la época. "En 1621 ya se representaban figuras inspiradas en el Quijote en ciudad de México".¹² Participaban en ella, Don Quijote de la Mancha, Sancho Panza, Theresa Panza, el Br. Sansón Carrasco, Camacho el rico, Quiteria hermosa y acompañamiento. Don Quijote es descrito como chistoso y ridículo, que causó las delicias entre los asistentes.

Disfrutemos la Introducción de *La historia de don Quijote de la Mancha*:

"Sale Don Quijote con la espada en la mano.

QUIJOTE: Salid todos a las calles,

salid a veer cosas raras,

las que jamás habrés visto

en las regiones de España.

Venid a veer un prodigio,

una marabilla estraña,

la cosa mas peregrina,

y que se ha dado a la estampa;
no perdáis esta ocasión,
asomaos a las ventanas
a conocer al gran hombre
Don Quijote de la Mancha,
el desfacedor de agravios,
el que a doncellas ampara,
el que endereza los tuertos,
el vencedor de batallas,
el asombros de gigantes...”

Nos cuenta Veira que, al terminar la comedia, unos jóvenes le pidieron permiso para lanzar un pregón laudatorio a don Quijote, a lo que accedió:

Don Quixote, tu Historia es estremada,
digna de que se lea, y se relea;
y te juro por Doña Dulcinea,
que ha sido de el concurso celebrada;
aunque a la aclamación mal aplicada,
que en lo serio del teatro banbanea;
pero pasó muy bien de encamizada,
mezclando el recitado con la chanza;
pareciendo muy cuerdas las locuras,
con la gravedad de Sancho Panza:
y de tu rozinante las figuras,
y désete un Victor, por última alavanza,
y cuéntese ésta, entre tus aventuras.

Por la noche, “se vio una Mogiganga de figurones, de extraordinarias caras y plantas, que hicieron los Militares del varrio de el Angel”. Menciona que cantaron varias jácaras al estilo guanaco y “bailaron de zapateta, con tanta mudanza y destreza”. Veira está describiendo una de tantas danzas europeas que evolucionaron y generaron danzas latinoamericanas, como el Jarabe Tapatío, la Galopa, el Son, el Fandango, etc.

El cuarto día, de un pueblecito cercano, llamado de Mexicanos, escoltaron a un hato de toros de lidia, entre la algarabía de música de indios. Hubo corrida de toros y, a continuación vecinos del barrio el Pilar, representaron la comedia: *La mayor hazaña de Carlos Quinto,*

antecedida por la loa llamada *Carolus*, que trata de la competencia de el sol con la luz. Veira describe la maquinaria teatral con la que hicieron los efectos luminosos: “competencia de el sol y la luz, que ella apareció en vuelo transparente, de lo más alto del teatro, vestida a todas luces de hermosura; y el sol, de la portada de la iglesia parroquial, en brillante carro, vestidos de oropel, con candiles ocultos, que hacían reverberar a rayos los resplandores entre las opaquezes de la noche; a este carro le tiraba, asida del pico, una Imperial Aguila coronada.”

Esta representación fue matizada con un sainete llamado *De dos negros bozales*, representado en un intermedio. Así se cumplió la jornada quinta.

El sexto día, comenzó con una corrida de toros, siguió con una encamisada y concluyó con una representación, por los militares españoles, de la “célebre comedia, con el título de *El tercero de la afrenta*”. Lamentablemente, no consigna el autor. Tuvo dos intermedios, en los cuales se representaron: “el célebre bayle de las estrofas, en metaphora a lucida de flores, en quatro damas y un grasejo y, en segunda, el entremes jocoso de el Mochuelo; que se celebró por su gracia.”

El séptimo día, domingo 25, comenzó con un espectáculo que, según la descripción, habrá sido una especie de lucha libre. Posteriormente, entró un desfile de encamisadas moras, llevando un estandarte que decía:

Aunque sujete mi saña,
y se reprima mi orgullo;
Africa soy, que en campaña,
de CARLOS me constituyo,
rindiendo mi luna a España.

Luego, hubo corrida de toros y, por la tarde, un extraño espectáculo masivo, que consistió en soltar un gamo en medio de la plaza, para agarrarlo entre todos. Dice que el animal murió antes de ser capturado. Por la noche, los militares del barrio de la Vera Cruz representaron la comedia *El Eneas de la virgen y el primer rey de Navarra*, antecedida por una loa y sus respectivos sainetes en los intermedios.

El octavo día, despidieron a los toros, que regresaron a su corral, con algunas corridas y los escoltaron cuando llegaron, con

música. Es día, se llevó a cabo una encamisada con “una caterba de enmascarados negros, con tan extraños trages, de gala unos y ridículos otros.” Un dato interesante es la mención que hace de la etnia negra, tan negada en nuestro país:

“Entraron en la plaza una caterba de enmascarados negros, con tan extraños trages de gala unos y ridículos otros, que hacían número hasta de quarenta hombres, en Caballos atessados, con mediano Jaéz, y gala que decía con el sujeto; pero entre ellos capitaneaban dos, que hacía pareja, y traía el de la diestra, un estandarte con las armas de España, y en la otra faz, un letrero que decía esta copla en que manifestaba ser el Asia”.

En lo obscuro de mi sombra
Dá Carlos Luz, que en la feé,
Oy el Tercero se nombra;
y assi en el Asia se veé,
que es de sus plantas, Alfombra.

“Después de andar a paso muy grave, con su música, cantando en lengua de Angola o de Guinea, que se entendía mal, la redondez de la plaza, enfrente del Cavildo, hicieron alto en donde corrieron algunos toros, se mantuvieron, hasta que el día se puso de su color, entrando la noche, que se retiraron con el bullicio que entraron.”

Esa noche, los militares del barrio de la Vera Cruz repitieron *El Eneas de la Virgen*, precedida, como es costumbre, de una loa.

Noveno día. La mañana fue dedicada a espectáculos indígenas, en la plaza:

“Entró en la Plaza un bayle de indios de el Pueblo de Santo Domingo, a quien ellos llaman: Chirimillas Tum; y bailando al rededor de toda ella, con sus chirimillas y tepunahuazthle, con harta ceremonia, se alborotó la gente a verlo; pero ellos, haciéndose necesarios porque les siguieran, salieron a la plaza y continuaron su bayle por todo el lugar; pero no bien desocupado el recinto, se introduxeron los naturales del Pueblo de San Pedro Puxtla, con otro bayle que llaman de El Caballero, en dos quadrillas de indios encamisados, con garrotes y rodela en las manos, a darse guerra de palos y el caballito a meter paz de bayle, que divirtieron con sus monadas”.

Nótese la referencia de danzas de cuadrillas, las cuales fueron traídas por los españoles. Indios encamisados, se refiere a trajes vistosos y de época. Tal vez estamos ante el nacimiento de “Los Chapetones”. Los militares del barrio “que llaman de la otra banda”, representaron la comedia *Las armas de la hermosura*, antecedida por su loa y matizada por el sainete de *La ladrona* y el entremés de *Los Apodos*.

El décimo día por la mañana, hubo un baile de indios del pueblo de Tacuba, “que con decir bayle de yndios, se puede entender lo largo de su duración. Llámánle de las Partidas, a imitación de las que entran en la Capital de este distrito de Goathemala, de Ganados Bacunos, para el diario alimento.” Por la tarde, fue representada la *Historia de Moros y Cristianos Oliveros y el gigante Fierabrás*. “Entre los mismos que la hicieron, ordenaron una bien ensayada y trabada escaramussa, todos montados en sus bien enjaezados y briosos caballos, en que desempeñaron el crédito y la buena diversión, los militares del Pueblo de Ahuachapán.

Por la noche repitieron la comedia *Las armas de la hermosura*, precedida de la loa y con “dos sainetes que interpolaron en las jornadas, el uno *El casado por fuerza* y el otro *De los cuatro galanes*.

El undécimo día, toco a los indígenas del Pueblo de Guaymango, representar un baile divertido, por toda la mañana, según la descripción, una especie de competencia. Luego hubo encamisadas y, por la noche, los militares del pueblo de los dolores de Izalco representaron la comedia *No hay vida como la honra*, antecedida por una loa y entremezclada con dos entremeses jocosos: *Los barberos mudos* y *Del zapatero don Therencio*.

El duodécimo día, los indios del pueblo de Joayba representaron un baile “que en su lengua llaman Mazate y en la Castellana, es su etimología El Venado... Entraron en la plaza con tortuguillas, tamborillos y otros de sus instrumentos, con arcos de cuerdas, flechas y sogas... El bayle se reduce a intentar cazarlo con trampa [que ellos llaman] llevando cubierto con pieles de venado un indio que haga el papel, que por la mucha ceremonia de brincos y gritos para la presa, hace alguna diversión a los que le miran por la variedad; y gustan más los que entienden la lengua mexicana en que ellos dicen muchos célebres, y alusivos dichos; y en eso se ocupó

Por la tarde, fue representada la Historia de Moros y Cristianos Oliveros y el gigante Fierabrás

la mañana; y a las cuatro de la tarde entraron los del Pueblo de Salcoatitán con otro Bayle, que llaman La Zarabanda, que hacían cuatro vestidos de muger y cuatro ridículos, con música de arpas y guitarras, que traían ellos y juntamente baylaban, hacían pruebas de manos, en fuerzas y saltos y, a la sazón cantaban muy entonados, jococísimos disparates, que celebrados por lo descabe-llado, hacían diversión.”

“V.G. cantaban esta copla:

Aquellas naguas azules
que te pones entre semana,
pueden servir de manteles
en la mesa de mi dama.”

Por la noche, los militares del pueblo de Nuestra Señora de la Asunción de Izalco representó la comedia *No hay ser padre siendo rey*, “En cuyas jornadas mezclaron el entremés de El casado por la fuerza y el otro celeberrimo del *Crítico necio*, antecedita por una loa.

El décimo tercer día, por la mañana hubo danza, pareciera que de blanco, a juzgar por los instrumentos: “arpas, aduses y vigüelas”. “Al terminar el día, entraron los Yndios del Pueblo de Ahuachapa, tan vizarros en su gala y compostura, que corrieron plaza en ella, de ladinos, en dos Quadrillas de Moros y Christianos, los unos con tambor grande y chirimillas y los Christianos con caxa, clarín y pífano, que representaron en buen remate, la famosa historia intitulada *Envidias vencen fortunas*, la que no se estiende aquí, por sumamente traqueada y vieja, con lo que ha perdido el deseo de saberla, por savida.” Luego, en la noche, los militares de Aguachapa representaron la comedia: *El Eneas de Dios*, antecedido por una loa, entremezclada por los sainetes: *Entre dos estudiantes molondrios* y *El de los dones*.

El decimocuarto día, por la mañana, bailaron los indios del pueblo de Nahuilingo el baile del Coyote y el Tacuazín. Por la tarde, hubo un torneo a la usanza medieval. Por la noche, los militares del pueblo de Aguachapa representaron la comedia “que, aunque vieja, es acreditada y celebrada por su título *El desdén con el desdén*, antecedita por una loa, que contenía danzas.

El decimoquinto día, como a las diez de la mañana, entraron a la plaza, “al son de m

indios del pueblo de Caluco, con el baile de *La panadera*. Por la noche, los militares del pueblo de Guaymoco representaron la comedia *No hay contra lealtad cautelas*, interpolándole entre Jornadas, el Entremes *Del informe sin forma*, y un sainete; la antecedió una loa.

El último día, martes 3 de febrero, los indios del pueblo de Apaneca representaron la *Historia del Chile* “que por muy difusa y no molestar, no se estiende aquí”. Luego hubo un desfile de carrozas. Por la noche, los militares de Guaymoco repitieron su comedia y un entremés que no cita su nombre, pero que copia el texto completo.

Estas son las actividades teatrales y musicales que hicieron las delicias del mundo colonial sonsonateco, un buen escape de la modorra del siglo XVIII, entre intrigas, cabildeos y la zozobra que habría de venir en los próximos años de gran actividad política.

La condición social de los artistas del teatro de la colonia

En el Repertorio del *Diario del Salvador*, periódico de principios del siglo XX, dirigido por el poeta Román Mayorga Rivas, encontramos esta curiosa cita: “Los cómicos en España estaban considerados como una especie intermedia entre el hombre y el perro; se les negaba hasta la sepultura en lugar sagrado”¹³ Esta patética idea del arte escénico, dominó, además de España, a sus colonias, donde fue muy mal visto el asunto ese de la actuación. Aún, hoy en día, existen muchos prejuicios al respecto. A lo largo de mi investigación, realicé entrevistas con algunas personas de la clase alta, que hicieron teatro, en su juventud, sobre todo en la Sociedad los Amigos del Teatro, quienes me puntualizaron, de manera muy terminante, que nunca cobraron por sus actuaciones, que lo recaudado era para la beneficencia.

Con relación a este tema, Manuel Rubio Sánchez, en su libro *Status de la mujer en Centroamérica (1503 - 1821)*, recoge un relato sobre dos mujeres comediantes, que llegaron de México, el año de 1640. Por causa de estas dos mujeres, es asesinado el Alcalde Ordinario de Guatemala don Ignacio de Guzmán, el 13 de febrero del mismo. Las mujeres sólo son registradas con sus nombres de pila: Catalina y Teresa. Lamentablemente, la crónica

¹³Repertorio del *Diario del Salvador*, 1909-1910 San Salvador, 15 de septiembre de 1909

es muy escueta en cuanto a las actividades de estas mujeres como comediantes, recargando, casi exclusivamente, en el aspecto moral. El autor es un cura, Fray Antonio de Molina. De todas formas, es suficiente para comprender la baja estima en que tenían a los artistas de las tablas.

El padre Molina narra el ajusticiamiento de los dos mexicanos que asesinaran al alcalde ordinario por culpa de la Cata:

“Lo que quiero contar, para que se asombren los que esto leyeren y sepan qué cosa son las mujeres mundanas, es que a la Cata la llevaron a la cárcel y, al tiempo de ajusticiar a estos hombres, ella salió a una ventana pequeña que cae a la plaza, tan sin dársele nada, que estaba leyendo un libro de comedias y, al tiempo de arrojar al uno de la escalera, lo que hizo fue volver la cara para verlo no más, y luego volvió a leer en su libro y, habiendo ahorcado al segundo, volvió nomás de a mirarlo y continuó después su lección de su comedia; que estas fueron las oraciones que rezó por dos hombres a quienes ella había puesto en la horca.”¹⁴

El relato tiene un remate muy interesante para nuestro objeto de estudio: “Salió después ella de la cárcel, porque como era tan hermosa, hubo muchos que le tuvieron lástima. Contentáronse con desterrarla y, a pocos días, se volvió a Guatemala a representar de nuevo, como yo lo vide; y el año de 1658, que estuve en México, conocí al gracioso bufón de las comedias que ellas representaban aquí en Guatemala, haciendo el mismo oficio, llamábase N. Navarra.”¹⁵

Es decir que, en primer lugar, la actividad teatral de la época, en Guatemala y sus provincias, de alguna manera, habrá sido usual; por otro lado, la relación con el teatro en México, salta a la vista, con actores, la Cata y la Teresa venían de allí, con espectadores, los matadores del Alcalde ordinario también llegaron del lugar; y con los mismos textos dramáticos, como lo constata el padre Molina en su viaje a México. Los mexicanos, que mantuvieron, casi desde la conquista, una permanente actividad teatral, con actores y actrices venidos de Europa, era lógico que ejercieran una especie de tutela, siendo esta región, la ruta natural de comerciantes y también de artistas trashumantes. De esta manera, nuestras provincias aprovechaban el rebalse de la actividad en el Virreinato.

¹⁴ Sánchez Rubio, Manuel. *Status de la mujer en Centroamérica (1503-1821)*. San Salvador, Dirección de Publicaciones, 1978.

¹⁵ *Memorias de Fray Antonio de Molina* (transcripción paleográfica de Jorge del Valle Matheu), citado en Rubio Sánchez, Op.cit.

Más vale tarde que nunca

Partiendo del marco que ya hemos establecido de una actividad teatral, más o menos constante en los territorios de la Capitanía General de Guatemala, quiero hacer referencia a un episodio ya conocido.

Estudiando el trabajo de otros investigadores sobre el tema, me he encontrado un caso muy interesante, en que se ha tomado a la ligera un suceso histórico, que tiene que ver, además de con el teatro, con la cultura de la colonia y, lo que es más grave, se le ha pretendido dar un contenido de trampa política. Me refiero a la función de teatro que el Intendente José María Peinado ofreció en su casa, la noche del 23 de enero de 1814, un día antes de la segunda asonada independentista.

La independencia, como período, es una rica fuente para literatos y, por tanto, para dramaturgos. El cambio en las ideas y en la estructura social, configura una nueva concepción de belleza y, por lo consiguiente, nuevas necesidades de temas y reformas para el arte. En ese período se registra un dato histórico de una función de teatro como pasatiempo, en la casa del Intendente de la Corona, José María Peinado.

El maestro Francisco Gavidia, de allí, infiere que esta representación era una excusa para el golpe de los independentistas, quienes la utilizarían para emboscar y capturar al intendente peinado, procediendo a declarar la Independencia. Además, la consigna como la primera representación teatral y, la obra que se representaría, *Más vale tarde que nunca*, sería la primera escrita en el país.

Toruño, citando a Gavidia, menciona en su libro *Gavidia, entre raras fuerzas étnicas*: "... se había escrito en El Salvador la primera pieza teatral, *Más vale tarde que nunca*, de autor desconocido, por 1814. Se intentó representarla en casa del Intendente José María Peinado. Tal pieza era pretexto para eliminar a Peinado y proclamar, por segunda vez, la Independencia;¹⁶ mas hubo quien denunciara el pretexto y la pieza no se representó (Esto lo ha escrito Gavidia)".¹⁷

En esta cita, existen cinco gazapos históricos del maestro Gavidia, repetidos por don Juan Felipe Toruño y todos los demás investigadores de la época, después de él, hasta llegar a las revistas *Ars* No. 9 y *Cultura* No. 78.

¹⁶La primera había sido en 1811.

¹⁷Toruño, Juan Felipe. *Gavidia, entre raras fuerzas étnicas*. San Salvador, Dirección de Publicaciones, 1969, p. 153.

Noches fúnebres de Coajuinicuilapa es la primera obra poscolonial salvadoreña

Paso a explicarme. En primer lugar, en el libro *Plausibles Fiestas Reales*, como ya hemos visto, se consignan representaciones teatrales en la plaza de Sonsonate, con textos de variadas procedencias, con lo que se estaría desmintiendo la aseveración de que la pieza de 1814 fuera la primera escrita en El Salvador y

menos, la primera representación teatral en nuestro territorio. Además, no hay nada que indique que el autor fuera salvadoreño. En mi investigación sobre la historia del teatro, encontré que dar funciones teatrales en casas y teatros preparados especialmente para ese objetivo, fue una costumbre de la época. Es muy posible que en la casa del Intendente Peinado, como en otras, se dieran funciones teatrales, como él mismo nos lo con-

firma en su *Comunicación dirigida por el intendente don José María Peinado al Capitán General del Reino, en que le da cuenta de la insurrección efectuada en la ciudad de San Salvador el 24 de enero de 1814*¹⁸, al mencionar, refiriéndose a las medidas que tomara para descubrir la conjura, que ya estaba delatada y que, además, ya tenía bajo control: “En su consecuencia, desde aquel momento, escribí a V.E., dupliqué mi vigilancia; y una de mis medidas fue afectar una confianza y un descuido tal, que les hice obrar con todo el descaro que yo necesitaba para conocerlos y entenderlos bien. Sucedió como me lo propuse. *Tuve una comedia en mi casa y dispuse otra para el domingo siguiente*,” para el cual tomaron todas sus medidas los insurgentes”. Es decir, el mismo Intendente había organizado la función teatral en su casa que, efectivamente, sería representada por los soldados de la Bandera, lo que, además, era muy frecuente en la época, como nos lo confirma el texto de las *Plausibles Fiestas Reales*, cuando habla de obras representadas por diferentes cuarteles.”

Continuando con la carta de Peinado, éste explica la forma en que hizo llegar los soldados a su casa, para disimular que iban armados: “El sábado mandé a Argote, poniéndome de acuerdo con el Comandante de Armas D. José Rossi, que a pretexto de hacer ejercicio de fuego, sacase 30 fusiles de la Sala de Armas, y después de haber hecho dos o tres descargas, los condujese a su cuartel. El domingo previne a Argote se mantuviese acuartelado y mandé citar todos los voluntarios para dar a conocer a sus oficiales.”

¹⁸Tomado de la Biblioteca Centroamericana, dirigida por Arturo Ambroggi, en García, Miguel Ángel, *Diccionario histórico-enciclopédico de la República de El Salvador* (Tomo I). San Salvador, Imprenta Nacional, 1952.

¹⁹El subrayado es mío.

“Con efecto, concurrieron, y sacadas las armas, mandé marcharan con ellas al Cuartel de la Bandera después de haber dado un paseo, y allí los depositasen y viniesen a refrescar a mi casa, como con efecto se ejecutó”.

Al respecto de la asistencia de los conjurados, entre los que estaban muchos de los recién electos alcaldes constitucionales, dice: “A ese momento que eran las oraciones, hice llamar a los Alcaldes, Regidores y Síndico, de uno en uno a mi casa, y venidos, les hice refrescar y ver comedia, de cuyo modo me aseguré de ellos y aunque con varios pretextos se me querían escapar algunos, no lo pudieron conseguir porque a título de atención les di un asiento determinado, y D. Julián González, D. Manuel Casado y yo, les montamos, se puede decir, la guardia sin perderlos un instante de vista, sin embargo de haber puesto una guardia de 25 hombres a la puerta de casa, a la cual previne que con ningún título me dejase salir a los Alcaldes ni al Síndico, que eran de los que yo sospechaba”. Estas palabras aclaran completamente que el Intendente Peinado, en todo momento fue dueño de la situación y que, además, lejos de que fueran los conjurados quienes intentaran representar la obra, fue todo lo contrario, con lo que quedan desmentidas dos afirmaciones más.

El último de los gazapos es el referente a que “la pieza no se representó”. De nuevo citaremos a Peinado: “Concluida la comedia, los hice entrar a una sala, en que les manifesté el lamentable estado en que nos hallábamos...” Es decir, que la función se dio.

Las noches fúnebres

Se ha conservado, hasta nuestros días, un texto dramático publicado en 1827, titulado *Noches fúnebres en Coajuinicuilapa*. La importancia del texto es, sobre todo, por el carácter épico y el contenido nacionales. Fue escrito en el mismo momento en que pasaban los sucesos que critica. Aunque no se le conoce paternidad, es, sin lugar a dudas, salida de una pluma salvadoreña, con lo que la podemos considerar como el más antiguo texto dramático poscolonial que se conserva de la Provincia de El Salvador. Escrita en verso, se refiere a la batalla que librara y perdiera el ejército guatemalteco, comandado por Manuel José Arce, contra el salvadoreño, en el cantón Milingo, al Norte de San Salvador.

El texto de *Noches fúnebres* comienza situando la acción: “después de la fatal malhadada derrota de Arce y su cómica comparsa en el terrible Milingo. Los personajes son: Manuel José Arce, sus lugartenientes guatemaltecos Arzú, Cáscaras, Montúfar, Mariano Aycinena, Cordovita, oficialidad y un indio del pueblo de Apopa, cercano a Milingo.

Arce, reputado Prócer de la Independencia patria y fundador del Ejército salvadoreño, lo cual hace especialmente interesante este texto, al presentarlo como un sirviente de los guatemaltecos, en especial de la familia Aycinena.

Escrita en un estilo literario muy prolijo, en cuanto a estructura dramática, es hierática, sugiriendo un estilo recitativo. Es más bien, una cantata. Contiene, no obstante, un hermoso recurso contrapuntístico entre los parlamentos de los invasores y los del indio de Apopa, que salpica con ironía la escena, consignando la expresión del pensamiento popular sobre el asunto. Veamos unos ejemplos:

ARCE: ...

¿Y mi honor? ¿Y mi vida? ¡Oh, confusiones!

INDIO: quién te mete, Juan Soquete.²⁰

LA OFICIALIDAD SUBLEVADA:

Y nosotros tendríamos más grados
correspondientes a nuestras fatigas,
cual otros corteses y alvarados.

INDIO: Pues, al fin, como tiranos.²¹

ARCE: ...

Seguiré, pues, la guerra.

Incendiaré los pueblos,
degollaré inocentes,

pues que ya en mis desvíos no han remedio.

INDIO: Ah, señor Manuel José, poneyo plátano asado con canela en tu celebro.²²

Es interesante notar que Gavidia, en su *Torre de marfil*, retoma este recurso.

El monólogo final del indio, está hecho a manera de coplas muy fluidas y en las que

²⁰Góchez Sosa, Rafael y Canales, Tirso. *Cien años de poesía en El Salvador*. Nueva San Salvador, Publicaciones de la Biblioteca Doctor Manuel Gallardo, 1978, pp. 281-282

²¹Op. cit., p. 284.

²²Op. cit. p. 286

que los indios tienen que vivir después de la Independencia. Ante la verborrea demagógica de los otros, este final es muy ameno y no es posible no sentir simpatía por este personaje, que destila ironía en cada una de sus palabras:

Qué zonzo los presidente,
qué bobo los chapetón,
con su iscopeta y su bomba
pensaban este ispañol
quizá que vamos al cárcel
todos en San Salvador.
No lo vistes en Milingo
con tamaño so cañón,
so machete, so josil,
so lanza con so tambor.
No lo viste los ladinos,
indio y los gobernador
que toditos lo gritaban
que viva juederación
y que muera esos tiranos
que lo jacen invasión,
porque quiere so gobierno,
junto con los chapetón
que hace tributo los indio.

.....

Volveyo pues centralista
jaceyo revolución porque lo querés la plata
también los tinta, zorrón,
y debalde los ganado
para ingordá los frailón,
y los noble Guatemala
para arrastrar so forlón
y sos casa bien compuesto
con el padre so sudor,
para jacer to grandaza
to renta con to bastón
to nobleza con trabajo
de los pueblos la nación,
para pagar tos jaranas

y poneyo to calzón.
 Ya ese no es so tiempo agora,
 jajayo, jaraganón,
 andá cojeyo la jacha
 como yo con azadón.”

Fundación de la república y el primer teatro

De 1823 a 1842, se producen los cambios más importantes, para la consolidación de El Salvador como Nación; en este período fueron establecidas las bases para la construcción de las instituciones que regirían la vida constitucional y civil del país, hasta nuestros días. La separación de poderes, la fundación de la Asamblea bicameral y la Corte Suprema de Justicia, la promulgación de la Constitución de 1824 y las enmiendas de 1835, entre otras. Pero también, en lo cultural se establecen bases muy importantes para nuestra Nación. Especialmente, en el año de 1841, se aglomera una gran cantidad de sucesos culturales. Posterior al fusilamiento del caudillo Francisco Morazán, que marca la derrota definitiva de la Federación Centroamericana, se da la fundación de la Universidad Nacional de El Salvador; se emite la segunda Constitución Política de El Salvador, que sustituye a la de 1824; se establece el alumbrado público en San Salvador; se funda la Banda de los Supremos Poderes, que luego será la Orquesta Sinfónica Nacional y, en cuanto a nuestro tema, a finales del 42, en el centro de San Salvador, se levanta el primer teatro.

La Glorietta, el primer teatro que existiera en el San Salvador decimonónico, era, como su nombre lo indica, una construcción circular con techo de paja. Nadie mejor que el militar poeta Juan J. Cañas, para contarnos esa historia:

“La esquina diagonal a la de la hermosa mansión de don Rafael Meléndez, en la 7a . Calle y 9a Avenida Norte de esta capital era propiedad de don Mariano Cáceres, quien a fines de 1842, levantó sobre las paredes de su casa, la más estafalaria de las construcciones, como fue una casa o cono enorme de paja al descubierto. Consultando el poco precio de los materiales, y con la amplitud, las condiciones acústicas del edificio, destinado a ser el primer teatro que tuvo esta clásica ciudad. El proscenio era del tamaño actual, con un telón que no lo mejoran los de la época presente. T

“Al lado izquierdo del espectador, representaba la figura, de dos metros de altura, de una hermosa mujer, coronada de laurel, con una pluma en la mano, frente a un pupitre, donde hay un libro abierto y ella, mirando al lado opuesto del telón, donde está representado el Tiempo, sentado, teniendo en los muslos el rollo de una tela, que caía a sus pies, y entre las dos figuras, en artísticos caracteres se leía:

“*La historia escribe lo que el tiempo desenvuelve.* En la orilla interior de la tela, se encontraba este dístico:

“Con llanto y risa: gracia y artificio:
Enseño la virtud: corrijo el vicio.

Una descripción parecida hace Olavarría y Ferrari del Coliseo mexicano del Siglo XVIII, de donde podríamos aventurarnos a pensar que don Mariano Cáceres lo conociera y hasta practicara el teatro en aquella ciudad.

El telón de boca del Coliseo mexicano (sirca 1780) es descrito adornado de una pintura alegórica en la que se veían representadas las nueve musas, Júpiter y Mnemósyna, padres de las musas, Apolo por encima de todos y, además, Calderón, Lope y Antonio de Solís. “Debajo se escribirá este verso: Es el drama mi nombre/ y mi deber el corregir el hombre,/haciendo en mi ejercicio/amable la virtud, odioso el vicio”.²⁴ Continúa Cañas:

“Y todo esto ejecutado por mano maestra. El lunetario se componía de bancas sin respaldo y el patio se regaba el día de función.

“Los palcos eran una línea de casillas como para gallos, de acapetate limpio al que no desdeñaba ir el Jefe de Estado.

“Allí se representaba *Lázaro el mudo*, *Catalina Howard*, *El sitio de la Rochela*, etc., etc.”²⁵

“La Compañía del guatemalteco don Tiburcio Estrada, bastante bien organizada por cierto, visitaba con frecuencia dicho teatro; pero generalmente lo sostenían los hermanos Cáceres, el propietario don Mariano, don Polín y don Alejo...

“Esa rudimentaria construcción duró unos años, sin que sufriera

²⁴Olavarría, Op. cit. p. 38.

²⁵También Olavarría y Ferrari menciona en su libro sobre el teatro mexicano estos textos como favoritos del público de aquel país.

el más pequeño amago de incendio, no obstante las bombas, cachinflines y varas de cohetes que le caían en cada fiesta del Salvador...

“El propietario del teatro, por encontrarse el país en pie de guerra, lo hizo desaparecer

Al año siguiente de la fundación de la Glorieta, se escribe el primer texto épico-dramático de nuestra vida republicana, de autor salvadoreño conocido: *La tragedia de Morazán*, del poeta Francisco Díaz.◆

Hegel para principiantes

Ricardo Ribera

El pensamiento de Hegel es un hito fundamental en la cultura moderna de Occidente. Pervive en nuestras concepciones sobre el sujeto, el Estado, la historia y el arte. Propios de la filosofía hegeliana son su ambición de totalidad sistemática y su hermetismo. Ricardo Ribera, profesor universitario y analista político, nos entrega este acercamiento a la obra del gran sabio alemán que destaca por su amenidad y claridad.

Hegel es, sin duda, uno de los más grandes filósofos de todos los tiempos. Calificado por sus contemporáneos como “el Aristóteles moderno”, la dimensión e importancia de su obra es verdaderamente comparable a la de aquél. No hay rama de la filosofía que no haya sido reelaborada por Hegel e incluida en su sistema. Este supone una enorme síntesis de todo el desarrollo anterior del pensamiento filosófico, su valoración y superación. Representa la culminación de la cultura filosófica occidental que venía acumulándose desde la Grecia clásica.

Se publican cada año no menos de 80 nuevos títulos sobre la obra hegeliana.¹ Las nuevas publicaciones vienen a engrosar una ya descomunal bibliografía sobre Hegel, por lo que permanecer actualizado sobre tal autor resulta muy difícil. Sólo alguien especializado puede aspirar a ello. Otra dificultad adicional proviene del propio Hegel: su estilo es sumamente complicado y difícil. Lo reconocen muchos especialistas pese a estar familiarizados con su forma de expresarse. Leer a Hegel —advierte uno de ellos— es una suerte de “crucifixión intelectual”.² Otro comenta que: “Es

¹ Mencionado por Labarrière, tras llevar 10 años enseñando Hegel en la Universidad de la Sorbona, París, y después de haberlo estudiado a lo largo de 20 años. Labarrière, p. 8

² Findlay, p. 17.

*Para algunos analistas,
la complejidad de la
obra hegeliana deriva
de la dificultad de los
temas que aborda*

tan difícil captar de qué se trata, y tan pocos lo consiguen, que el problema ya no es ver si aquello se sostiene, sino si uno lo ha captado... La comprensión, al haberse hecho tan dificultosa, en lugar de ser algo preliminar sustituye a la evaluación crítica”.³

Para algunos analistas, no obstante, la complejidad de la obra hegeliana deriva de la dificultad de los temas que aborda. “Hegel se formula preguntas que nunca nadie antes se había hecho”; “sus textos son difíciles, porque difíciles son las cuestiones que trata”; “es difícil su terminología así como su lenguaje, que viola las reglas de la gramática, sencillamente, porque tiene cosas inauditas que decir”.⁴

El propio Hegel parece ser consciente de su lucha constante con el idioma. “Quien de ello quiera hablar, aún con lengua de ángel, sentirá en las palabras su miseria. Y le horroriza tanto, al pensar en lo sagrado, haberlas empleado para empequeñecerlo, que el habla le parece pecado.”⁵ Y también, en una carta privada se refiere a sus esfuerzos con la lengua: “Lutero consiguió que la Biblia hablara alemán. Yo estoy en el empeño de hacerle hablar alemán a la filosofía”.⁶

Con lo dicho hasta ahora puede el lector entender nuestras dudas e inquietudes al momento de diseñar un método de exposición del presente material. ¿Cómo traducir en lenguaje común y, a ser posible, ameno y agradable, los planteamientos hegelianos? ¿Cómo hacerlo sin rebajar excesivamente su precisión conceptual y su contenido filosófico? Desde luego, el mismo problema enfrenta cualquier texto de divulgación y con intención didáctica. Sin embargo, en este caso cobra mayor dificultad por las especiales características de la obra de Hegel.

¿Cómo divulgar el pensamiento hegeliano conservando el rigor conceptual? ¿Cómo simplificar sin perder en profundidad? ¿Cómo resumir sin dejar afuera lo esencial? ¿Cómo interpretar sin traicionar? ¿Cómo actualizar sin distorsionar? Es, desde luego, un auténtico reto intelectual, del que no resulta fácil salir airoso. Sin embargo, debe ser emprendido. Otros lo han hecho y otros lo van a retomar, posiblemente con mejores resultados. No obstante, valga éste como un intento, desde nuestro aquí y ahora, por abrir brecha en esa dirección. Hegel puede ser importante en nuestro medio y, en especial, para las jóvenes generaciones.

³Kaufmann, p. 133

⁴Labarrière, p.9; Bloch, p. 25.

⁵Hegel en su poema “Eleusis”, véase Escritos de Juventud.

⁶Citado por Bloch, p.25

1. El hombre y su época

Así es

Se cuenta que fueron ésas las últimas palabras que pronunció Hegel en su lecho de muerte. Así es, “es ist so”.⁷ En alemán es una fórmula que se emplea habitualmente cuando se ha resuelto un problema. En matemáticas la expresión se utiliza después de dar la solución final o terminada una demostración. “Así es” viene a ser la máxima afirmación. Encierra toda la rotundidad de un convencimiento, la seguridad en lo que se sostiene, el resultado terminado al que no cabe añadir más nada.

Desde luego, alguien podría objetarnos que es posible que el agonizante Hegel no haya en realidad dicho eso. Poco importa. Aún si la anécdota fuese producto de la imaginación de alguno de sus allegados, alumnos o colegas, revela cuál es la imagen que se tenía de quien, ya en aquel entonces, era una celebridad. La frase cuadra con la trayectoria, la obra y la personalidad de Hegel. En consecuencia: si no lo dijo... hubiera debido decirlo! Aceptemos pues que resulta bien propio de Hegel haber pronunciado estas últimas palabras, con las que permanecería fiel a sí mismo hasta el final.

Hegel murió en 1831 en Berlín, víctima de una epidemia de cólera que se desató ese año. Tenía 61 años. Estaba en la cúspide de su carrera. Llevaba más de una década en la capital, donde impartía sus cátedras en la principal universidad alemana. Era ya reconocido como la máxima figura filosófica de Europa. Desde hacía dos años había sido nombrado rector de la Universidad de Berlín. Antes incluso de serle ofrecido tan importante cargo, era ya considerado como el ideólogo oficial del Estado prusiano.

¿Evolucionó hacia posiciones cada vez más conservadoras? Es probable. ¿Rompió el Hegel maduro con las posiciones radicales y los ideales revolucionarios del Hegel juvenil? Es discutible. La mayoría de especialistas se inclinan por conceder a Hegel una coherencia y continuidad que excluye la hipótesis de una ruptura teórica y política en su maduración como pensador y como persona. En realidad, para comprender el sentido de esa evolución y su posición respecto los problemas históricos y políticos de su época, debe entenderse esta última.

⁷ Citado por Lefebvre
p. 12

Nacido en Stuttgart en 1770, Hegel tenía sólo 6 años cuando se dio la Declaración de Independencia de los Estados Unidos y apenas 19 al momento de desencadenarse la revolución francesa. El joven estudiante se dejó seducir inmediatamente por dicho proceso y simpatizó abiertamente con las ideas que emanaban de la Francia revolucionaria. Su inicial atracción por los jacobinos se desvaneció rápidamente con el ascenso de Robespierre y la promulgación del Terror. Siguió con preocupación los sucesos del Thermidor y el nuevo régimen de terror, esta vez reaccionario. Se entusiasmó finalmente con la figura de Napoleón, al que vio como el salvador de la revolución en Francia y propagador de la misma en toda Europa. Los ejércitos napoleónicos recorrían el continente, invencibles, derribando a su paso el sistema feudal.

Cada individuo es hijo de su tiempo

Hegel defiende como necesario el período de autoritarismo centralizado que inaugura el caudillo francés y que posibilita el restablecimiento del orden, consolidando las conquistas de la revolución burguesa. Napoleón cae finalmente, pero queda incólume su obra: el Estado que ha creado, una red de instituciones, una burocracia eficaz, el ejército nacional, la Banca, su código de leyes... El genio napoleónico ha transformado Francia y Europa, irreversiblemente. La rueda de la historia nunca gira para atrás y el mundo viejo quedará sepultado para siempre en el pasado.

La defensa apasionada que hace Hegel del Estado refleja la aspiración de que su país consiga hacerse de su propio Napoleón. Alemania era en aquel tiempo un conglomerado de 300 territorios, en el que prevalecía aún la servidumbre. Había 94 príncipes, 103 barones, 40 prelados y 51 ciudades imperiales.⁸ “Alemania —se queja amargamente Hegel en 1801— no es ya un Estado.”⁹ De ahí su admiración por Maquiavelo, a quien considera como un idealista que pugnaba por la unificación de Italia. Su posición política es en el fondo análoga a la del teórico florentino del siglo XV. A ambos la historia posterior terminaría dándoles la razón. Si Maquiavelo anticipa a Garibaldi, Hegel presagia a Bismarck.¹⁰

¿Puede criticarse a Hegel por los crímenes posteriores del imperialismo alemán o del militarismo prusiano? ¿Podía ello ser previsto en el primer tercio del siglo XIX? Además, ¿no ha sido ésa una

⁸ Marcuse, p. 18.

⁹ Véase Hegel: “La Constitución alemana”, en *Escritos de Juventud*.

¹⁰ Hyppolite, 1970, p. 116.

etapa necesaria para la conformación de Alemania como nación y para el desarrollo mismo de su historia? Cuando Hegel afirma que no tiene sentido plantearse ideales irrealizables, implícitamente indica que los suyos los considera realistas. Fueron efectivamente realizados por lo que, tal vez se diga que la historia lo condena, pero no lo desmiente. Sus limitaciones deben ser vistas como las limitaciones de su época.

En ese tiempo Europa estuvo en guerra constante a lo largo de 25 años. El sufrimiento moral del filósofo es patente en sus escritos, principalmente en su correspondencia privada: “estos últimos 30 años han sido eternamente intranquilos, llenos de temor y de esperanza; esperé que alguna vez terminaría el temer y el esperar... las cosas siguen igual”.¹¹ En un pasaje de una de sus obras denuncia categórico: “las guerras son el matadero de los pueblos”.

Sin embargo, cuando tras la derrota napoleónica la nobleza europea suspira nostálgica por recuperar sus antiguos privilegios y la reacción estatal habla de una Santa Alianza que asegure una “paz perpetua”, Hegel se alzaría críticamente contra este repentino pacifismo contrarrevolucionario. Defiende la justa violencia de las rebeliones y se reconcilia con la propia idea de la guerra. “Así como en el lago, la agitación de las aguas que produce el viento evita que éstas se corrompan, con mayor razón resultaría corrompido el espíritu de un pueblo por una paz permanente. Las guerras son la salud moral de los pueblos”. Palabras terribles que muestran lo contradictorias que llegan a ser las diversas facetas de Hegel, hijo de un tiempo asimismo contradictorio.

El búho de Minerva alza su vuelo sólo al caer del crepúsculo

Si el individuo es hijo de su tiempo, con mayor razón lo es también el pensador. No es posible escapar a la propia época. El que quiera saltar sobre ella es tan insensato como quien piense en desprenderse de la propia piel. “Desear saltar sobre su época es como pretender saltar sobre la propia sombra.” No puede haber, por tanto, un sistema filosófico válido para todos los tiempos, pues la filosofía no es sino el pensamiento de su época, es su propia época captada por el pensamiento.¹²

¹¹ Carta fechada en 1819, citado por Ripalda, p. 36.

¹² Raurich, p. 14

Si todo eso lo tiene tan claro Hegel como para enunciarlo en una forma tan firme, ¿no estaría él mismo advirtiéndonos de la caducidad de su obra? ¿No sería el propio Hegel el primero en oponerse a una posible actualidad de sus ideas, a más de siglo y medio de distancia? “Vivimos en tiempos de revolución” —decía Hegel—; ¿lo siguen siendo los nuestros? Difícil responderlo. El tiempo de Hegel está a caballo entre dos épocas. Su pensamiento filosófico debía dar cuenta del mundo viejo, ya condenado, así como del nuevo, que apenas se anunciaba.

El pensador no puede adelantarse a su época más que en lo que ésta se anticipa a sí misma. El incipiente desarrollo de la sociedad industrial y del capitalismo a inicios del siglo XIX nos hace entender las limitaciones de Hegel, mas también su grandeza. Fue capaz de prever y de teorizar muchos aspectos de la realidad que aún no se habían desplegado en aquel entonces: el edificio del Estado-nación, la difusión de la burocracia, el advenimiento de una clase política, el florecimiento de las capas medias, el imperio del Estado de Derecho, etc. Estos son algunos aspectos de interés preferente para nosotros. No obstante, su principal aporte estuvo en la crítica a profundidad del mundo viejo que se derrumbaba en tiempos de Hegel.

En el pensar de Hegel, el florecimiento filosófico de la Ilustración, todo el idealismo alemán y su propio sistema, eran signos de la profunda crisis de un mundo, que por más de veinte siglos había existido. Compara su propia época con otro momento estelar en la historia de la filosofía: el de la Grecia clásica. La crisis del mundo griego, de la ciudad-estado y de la sociedad esclavista, había madurado y era ya insalvable cuando se produce la admirable explosión intelectual de los grandes filósofos. El papel del filósofo —según la interpretación que propone Hegel— consiste en evidenciar la crisis, condenar el mundo viejo y, a la vez, proclamar los signos de un mundo otro.

“Sólo en la madurez de lo real, lo ideal aparece.” Sólo en la madurez de la crisis se desarrolla en su plenitud el saber filosófico. Este, representado en la lechuza, no levanta el vuelo de su pensamiento en cualquier tiempo y ocasión. Será justamente en el crepúsculo de una cultura, cuando un mundo agoniza y otro nuevo pugna por aparecer, que alzaré el vuelo la mascota de Minerva, la diosa de la sabiduría. La filosofía no podrá salvar ese mundo envejecido. Llega siempre tarde para ello.¹³ Al revés, su impacto será siempre subversivo, pues al mal existente añadirá la conciencia del mal, haciéndolo aún más :

¹³ d'Hondt, 1971, p. 130

II. La obra

Pensar la vida

En las obras juveniles de Hegel dos temas recurrentes son el amor y la vida. La vida es desarrollo creador, es movimiento constante. Es el eterno nacer y perecer, aparecer y desaparecer. La vida es continua negatividad pues es constante transformación. La flor se convierte en fruto y éste en semilla. Podría decirse que el fruto negó a la flor y que, a su vez, aquél es negado por la semilla. Lo vivo no permanece idéntico a sí mismo, sino que crece y se desarrolla y, al contrario de una piedra que sufre alteraciones sólo por causas externas a sí, lo orgánico contiene dentro suyo el principio de su transformación.

El fruto jamás precederá a la flor. Lo vivo supone siempre un proceso, con sus propias fases. De la bellota nacerá la encina y no cualquier otro tipo de árbol. Conociendo la encina podemos comprender la bellota, pero no a la inversa. De la semilla no se puede “deducir” el árbol. Sólo al término del proceso, una vez ha culminado su despliegue, podemos entender el principio del proceso y al proceso mismo en su conjunto.¹⁴

En su “Diario de un viaje a los Alpes berneses” de 1796, el joven Hegel describe sus impresiones ante el espectáculo de la cascada: “viendo constantemente la misma imagen y a la vez que no es la misma.” Compara a la catarata con la vida, que muestra asimismo la repetición eterna de lo siempre distinto. “Lo único inmutable —escribirá años después— es el movimiento.” El pintor que quiera representar una catarata no logrará aprehender lo esencial en su cuadro inmóvil... toda esa fuerza, toda esa vida quedarán fuera.¹⁵ Esa es la tarea del filósofo: pensar la vida. Con ello justificará el verdadero amor, el amor a la vida.

En las obras juveniles de Hegel, dos temas recurrentes son el amor y la vida

De la época de su estadía en Berna —1793 a 1796— son los mal llamados “escritos teológicos”, bautizados así por su editor años después de fallecido Hegel. La temática central que reflejan es más bien sobre el papel de la religión en la historia, con una clara intencionalidad política y crítica. En su “Vida de Jesús” lo compara en relación con Sócrates. Este sí intentó reformar a su pueblo, en lugar de postular un desarraigo de este mundo —“religión del arte” de

¹⁴ Hegel: “Fe y saber”, en *Escritos de Juventud*.

¹⁵ d'Hondt, 1971, p. 20

los griegos expresa una armonía del hombre con su mundo. La cristiana, da la espalda a la vida y evade la transformación del mundo, al que califica de valle de lágrimas. No es verdadera religión del amor, sino de la resignación.¹⁶

Su crítica se profundiza en “La positividad de la religión cristiana”: ensalza la religión griega como propia de un pueblo que se sabe libre, mientras el cristianismo es la servidumbre que acepta su sino en este mundo. Todos somos siervos ante Dios, el máximo Señor. El mundo se escinde en cielo y tierra: el ideal de igualdad es trasladado al más allá. Los griegos no reconocían mandamientos divinos pues se daban sus propias leyes y se regían por ellas; la cristiana es una religión positiva que ordena y amenaza. En “El espíritu del cristianismo y su destino” postula por una reforma moral que reconcilie la religión con la vida.

Un viaje de descubrimiento

En 1796 Hegel se traslada de Berna a Frankfurt. Allí sigue desarrollando sus propias ideas, que se van distanciando de las de Fichte. En 1801 le escribe a su antiguo amigo Schelling, quien es ya un filósofo famoso, pidiéndole su apoyo para ser contratado en la Universidad de Jena. En su carta Hegel hace por primera vez referencia a que está construyendo un sistema filosófico propio. “El ideal juvenil maduró con la reflexión y se ha hecho sistema.” En Jena colaborará con su amigo, al tiempo que imparte su curso, al que titula “Sistema de la Filosofía Especulativa”. Schelling escribió su primer libro a los 25 años y ahora publicaba una obra casi cada año. Hegel, que ya ronda los cuarenta, ha acumulado una tremenda erudición y ha hecho madurar sin prisas su pensamiento. No empezará a preparar su primer libro hasta que su amigo se haya ido de Jena. Después, la amistad quedará rota. Schelling nunca le perdonará que lo haya incluido en su libro y analizado allí las debilidades del “idealismo objetivo” de su sistema.

Curiosamente, Hegel termina la *Fenomenología del Espíritu* exactamente la noche antes de la batalla de Jena, donde Napoleón derrotaría a las tropas alemanas. Desde su publicación en 1807 la obra causa un gran impacto. Resulta tremendamente original y constituye algo completamente diferente a lo que se había escrito nunca. “No tiene paralelo en la literatura filosófica” (Bloch). Es

¹⁶Véase Lukács, p. 73 y 102

también una obra muy complicada: “la más desesperantemente oscura obra de Hegel” (Mure); “es difícil, densa, compleja y seductora” (Labarrière); “la primera, la más difícil y la más grande obra de Hegel” (Findlay).

El objetivo que se ha trazado Hegel es algo que nunca nadie antes había intentado: mostrar el recorrido de la conciencia del hombre, desde los albores de la humanidad hasta ese momento. Hay en ella “una visión total de la experiencia humana” (Artola), la completa historia de las ideas, la cultura y la ideología de toda la humanidad. Constituye paralelamente, tanto el camino recorrido históricamente por la conciencia humana, como el que debe seguir una conciencia individual para elevarse hasta el saber. Se centra en “la más difícil dialéctica, la que se da entre el individuo y la especie” (Lukács). La meta es que el hombre singular pueda apropiarse de las experiencias de la humanidad y, con ello, que ésta pueda asimismo trascenderse. En el fondo, la cuestión es cómo humanizar al hombre para que se vuelva más humano, para que “llegue a ser lo que realmente es”.

Hegel define la Fenomenología como una nueva ciencia. Es “la ciencia de la experiencia de la conciencia”. El mismo califica a su obra como “un viaje de descubrimiento”. Constituye realmente una aventura intelectual. Es también una labor de desideologización, por la cual lo que estaba en-cubierto, oculto, resultará des-cubierto y expuesto a la luz. En esta obra Hegel resume, interpreta, critica y supera, todos y cada uno de los sistemas filosóficos anteriores. En ella sienta también los principios de su propio sistema. Concebida para que fuera una introducción a su sistema, en opinión de muchos analistas, la Fenomenología constituye parte integral del sistema filosófico hegeliano.

Llegar a ser nosotros mismos

La inestabilidad política fuerza a Hegel en 1808 a dejar su cátedra en Jena y a asumir la dirección del instituto de Nürenberg. Se casa en 1811, con 41 años. Entre 1812 y 1816 publica los tres volúmenes de la *Ciencia de la Lógica*. Es su obra más compleja e importante, que le ocupó durante 10 años de intensa labor.¹⁷ Se sabe que Marx, cuando trabajaba sobre los manuscritos de *El Capital*, volvió a releer ese texto de Hegel. Muchos han señalado la influencia hege-

¹⁷ Dilthey, p. 249

liana en su método. Nadie, sin embargo, con tanto énfasis como Lenin: “No se puede comprender perfectamente *El Capital*, en especial su primer Capítulo, sin haber estudiado a fondo y entendido la *Lógica* de Hegel. Es por ello que ningún marxista ha entendido a Marx después de medio siglo”.¹⁸

El objetivo de Hegel en la *Lógica* es mostrar la dialéctica del pensamiento.¹⁹ Rechaza a Kant quien a partir del Yo plantea que conocemos solamente por los a-priori de la Razón, sin alcanzar la objetividad. No se podía llegar a otra conclusión si se parte del “Yo pienso en general” (“Ich denke überhaupt”). Kant ha caído en una tautología: “el resultado estaba ya contenido en la premisa”. Pensar es siempre pensar algo. El Yo se relaciona con el no-Yo, la conciencia con su alteridad. Relacionándose sólo consigo misma caería en un ensimismamiento, se haría autista. No sería entonces la racionalidad, sino su opuesto, el idiotismo. Así como Fichte dice que “no hay objeto sin sujeto” debe añadirse que el sujeto implica al objeto. La subjetividad requiere de la objetividad.

Para superar el subjetivismo racionalista debe partirse de lo real. Hegel lo hace de lo más simple e indeterminado: el Ser. Este se relaciona con el no-Ser. El Ser que aparece inicialmente como algo idéntico a sí mismo, se transforma en algo distinto de sí. El Ser deviene en lo que antes no era aún. Lo que no era, ahora es: el no-Ser pasó al Ser. Lo que era ha dejado de ser: el Ser pasó al no-Ser. Ahí se muestra la identidad entre ambos. De esa dialéctica entre el ser y la nada la conclusión es que “lo real es no sólo lo que es, sino también lo que puede llegar a ser”. La realidad es no sólo lo real; la realidad incluye también lo posible.

Ahora bien, el ser y la nada son abstracciones sin verdad. “La luz y la oscuridad son dos vacíos.”²⁰ La verdad es siempre concreta. Del movimiento entre el ser y el no-ser resulta el devenir. Este es la negación de la negación en la tríada de esa dialéctica. La verdad del ser y la nada es el devenir. Lo real se despliega a sí mismo, hace efectivo su potencial, realiza la posibilidad. Lo único verdadero es transición: es el devenir.

De la nada surge el ser y éste regresa a la nada. Esa eterna circularidad es la dialéctica del proceso de la vida. Si de la nada surge algo es porque ya estaba contenido en ella. El ser es absoluto pero la nada es relativa. Es relativa al ser: la nada “es”. La nada es “lo que puede llegar a ser” aunque “todavía no es”. Es la posibilidad abstracta e inconsciente. Sólo lo racional puede ser consciente de

¹⁸ Citado por d'Hondt, 1974, p. 222

¹⁹ Debe matizarse que, según la conclusión a la que ha llegado Hegel en la última parte de la *Fenomenología*, hay una identidad entre el pensar y lo pensado. Por ende, la lógica tanta será el movimiento del pensamiento, como la dialéctica del Concepto. La oposición que encontramos entre el ser y la esencia produce el mismo resultado que la dialéctica entre el ser y el pensamiento. En ambos casos la verdad de ellas es el concepto. El método de la dialéctica será entonces, al modo de los griegos, “el pensar puro”. Gadamer, p. 89.

²⁰ El ser es el vacío pensar y, justamente por ello, es idéntico a la nada. El ser abstracto es “un ser antes del ser”. Es —dice Hegel— como imaginar “los pensamientos de Dios antes de la Creación”.

sí. El embrión es en sí un ser humano, pero todavía no lo es para sí. El hombre es búsqueda: se busca a sí mismo. El hombre debe llegar a ser para sí lo que es en sí.

La filosofía es la sinfonía del pensamiento

Hegel se traslada en 1816 a Heidelberg y retoma sus clases. Ahí redacta la obra donde expone la totalidad de su sistema: la *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas*. Desarrolla ahí todas las ramas de la filosofía. Inicia con una síntesis de su obra anterior: la “pequeña Lógica”. Incluye entre la *Antropología* y la *Psicología* un resumen de la *Fenomenología*. Sus ideas sobre estética y semiótica todavía hoy resultan muy sugerentes.

El siglo de Hegel fue el del romanticismo, con gran auge en la música. En ese tiempo se creó la sinfonía.²¹ El filósofo concluye que la música es la dialéctica entre la melodía y el ritmo. De ellas surge una síntesis: es la armonía. La sinfonía evoca una armonía ideal entre el hombre y la naturaleza. Lo que la música consigue como sentimiento, la filosofía lo intentará alcanzar con la razón: mostrar la armonía del mundo y cómo armonizar al hombre con el mundo. La filosofía es la sinfonía del pensamiento.

La música es sonido, el cual para Hegel tiene que ver con la idealidad. Proviene de la vibración de los cuerpos. En el sonido el objeto manifiesta algo de sí mismo, de su interioridad. De ahí la superioridad del oído sobre el tacto, el gusto o el olfato. Estos otros sentidos sólo captan lo superficial, consumen o dejan evaporar al objeto. La vista tiene también su nobleza que le proviene de la luz. “En la luz la naturaleza se manifiesta, se ve, se deja ver y se ve ella misma.”²²

Estas consideraciones de Hegel se reflejan en la lingüística donde planteará la importancia del lenguaje. En la palabra lo interior se hace exterior. El pensamiento se exterioriza y se vuelve nuevamente a interiorizar, como palabra leída o escuchada. Hay una necesidad entre lenguaje y pensamiento. Este ha de ser expresado. Sólo en la exposición alcanza el pensamiento su auténtica concreción. Lo dicho vagamente está mal pensado.²³

El signo lingüístico es la pirámide. En el signo se une el concepto y la percepción sensible, lo interior y lo exterior. Así como el león es símbolo del valor o el zorro lo es de la astucia, la pirámide es el símbolo del signo. Al igual que la pirámide es una arquitectura exte-

²¹ LeFebvre, p. 99.

²² Derrida, p. 64 y 65, también p. 47 a 54.

²³ Adorno, p. 26

rior que esconde otra interior. Es un alma en un cuerpo, un significado encerrado en el significante. “El signo es la pirámide a la que un alma ajena es transportada.” Con ello Hegel indica la falta de relación entre lo significado y el significante: se muestra la libertad del espíritu.

La forma de cristal de la pirámide representa lo muerto. La pirámide es una tumba. La palabra es el fósil donde se encierra un pensamiento vivo. El dogmatismo es el futuro que le aguarda a cualquier sistema y a la obra de todo pensador. Este resultará siempre traicionado por sus discípulos. Se pierde la fluidez del pensar vivo y los seguidores se limitarán a repetir, a imitar o alabar la obra del maestro. El dogma representa la cristalización del pensamiento, su fosilización. Es un momento necesario que va a provocar la reacción. Quien innova debe saber que en adelante no será posible seguir avanzando sino contra él.

El todo ético es la nación

En 1818 Hegel es nombrado en la Universidad de Berlín, en lo que constituye un reconocimiento a su obra. Desde la capital alemana dominará el pensamiento filosófico de toda Europa. Se inmersa de lleno en la docencia y dedica muy poco tiempo para la imprenta. Apenas publica una obra más: *Principios de Filosofía del Derecho*. En realidad, se trata solamente del desarrollo ampliado de uno de los capítulos de la *Enciclopedia*. Se sabe que cuando lo sorprendió la muerte estaba preparando una reedición revisada de su *Fenomenología del Espíritu*.

Sin embargo, su inquietud intelectual ha seguido siendo muy grande. Por ejemplo, imparte unas *Lecciones de Historia de la Filosofía* que han merecido ser calificadas como “su obra más brillante” (Mure). Su importancia es decisiva para comprender su visión de la filosofía como un proceso. Serán editadas en forma póstuma a partir de los apuntes

de clase de varios de sus alumnos y de anotaciones manuscritas del propio Hegel. Imparte también unas *Lecciones sobre Estética* y los últimos años los dedicó a sus *Lecciones de Filosofía de la Historia Universal*. En esta última se retoma parte de la problemática de la *Fenomenología*, de



El Estado es “lo racional en sí y por sí”; el Estado es “la estructura de lo ético en sí”

será asimismo editada, después de su muerte, por varios de sus discípulos.

El texto más político del Hegel maduro es, sin duda, la *Filosofía del Derecho*. Se ha considerado como una obra de fundamentación filosófica de la sociedad burguesa. En ella hace prácticamente una apología del Estado, cosa que escandalizó al joven Marx y a otros de los llamados “hegelianos de izquierda”. El Estado —se dice ahí— es “lo racional en sí y por sí”; el Estado es “la estructura de lo ético en sí”.

En verdad, lo que Hegel está teorizando es el Estado-nación. No parece tan reaccionaria como esta caracterización del Estado, su afirmación de que la nación es “el todo ético”. Hegel no hace sino expresar el mismo ideal juvenil, cuando sentía una evidente nostalgia por la ciudad-estado griega. En efecto, la Ética sería “la Idea de la Libertad”. Sigue siendo la libertad, para el Hegel de la *Filosofía del Derecho*, su preocupación principal. En la vida privada no hay auténtica libertad, pues ella es expresión de la intersubjetividad. No puedo ser libre si no estoy rodeado de hombres asimismo libres.

Tampoco la hay en la sociedad civil, intermediaria entre el individuo y el Estado. Está dominada por intereses económicos y particulares: es una falsa libertad —la que ensalza la doctrina liberal— en la que el individuo se cree libre sin serlo. Sólo en el Estado, según Hegel, lo particular se une con lo universal. Debe representar los intereses de todo el colectivo y no de una clase particular, pues eso lo corrompería. Si eso ocurre todo se tuerce: “el Código del Derecho es la lista de los precios.”²⁴ Sólo desde el sujeto colectivo podrá el ideal ser realizado. La conciencia individual, trascendida como conciencia nacional en el Estado, podrá entonces alcanzar su propio ser para sí.

III. El sentido de la historia

No saben que el hombre es libre y, por tanto, no lo son

En el prólogo a las Lecciones de *Filosofía de la Historia*, Hegel compara la concepción de la libertad en distintas culturas. En China y la India, los antiguos despotismos orientales donde el omnímodo poder del emperador era incontestado, los hombres “saben que sólo uno es libre”. El comentario que sigue expresa la idea hegeliana del

²⁴Ripalda, p. 240.

vínculo entre conciencia y experiencia: “no saben que el hombre es libre y, por tanto, no lo son”. Es decir, la libertad implica necesariamente una voluntad de libertad; ésta a su vez, requiere de una conciencia, que solamente experiencias concretas de la libertad pueden aportar.

Sólo en la modernidad, —con el Renacimiento, la revolución burguesa y la Ilustración—, han sabido los seres humanos que “el hombre, en cuanto tal, es libre”. Ni siquiera en la democracia de la ciudad-estado griega, mucho menos la romana, fue posible desarrollar plenamente la idea de la libertad. Se trataba de sociedades basadas en el esclavismo, donde “los hombres saben que algunos son libres”. La libertad de unos, fundada en la privación de la libertad de los más. Era una libertad que podía fácilmente perderse en manos de los piratas o en la guerra; una libertad frágil, insegura, sujeta al azar.

Tampoco era libertad en el sentido individual —lo cual es una adquisición moderna— sino una concepción esencialmente comunitaria. Ello tiene indudablemente su grandeza, aunque evidentemente también su limitación. Aristides resulta un buen ejemplo: “Yo dedico mi vida a mi patria; no conozco nada más alto que su libertad y su bien; trabajo por ella sin con ello pretender recompensas, honores, poder ni riquezas.”²⁵ Esa moral heroica se perderá irremisiblemente al formarse una casta militar, que en Grecia pasa a apropiarse del poder político, igual que en el mundo romano será corrompida por el surgimiento de una oligarquía, dueña de los enormes “latifundia”.

En un mundo esclavista, que no reconocía el derecho del hombre a su libertad, su vivencia estaba irremisiblemente ligada al temor a perderla. De ahí que la patriótica libertad que expresa Aristides evidencia asimismo su precariedad. La necesidad obligaba a defender colectivamente la libertad, permanentemente amenazada por el poder militar de los vecinos. El individuo aceptaba someterse libremente a lo que consideraba la necesidad: la fortaleza de su Estado, a fin de así preservar los espacios de libertad colectiva que disfrutaba.

Sin embargo, la visión global que propone Hegel nos reconcilia con el recorrido total de la humanidad en todas sus etapas.²⁶ El esclavismo representa un avance respecto al salvajismo anterior, que imperó hasta el descubrimiento de la agricultura. Antes, el vencido era indefectiblemente muerto, pues para el nómada carecía de sentido vigilar y alimentar al prisionero. Han sido necesarios siglos de esclavitud para que finalmente la humanidad la rechace unánime-

²⁵Citado por Lukács, p. 79

²⁶Para llegar a la situación actual era menester que el género humano pasara por las etapas evolutivas que conocemos; no podía ahorrarse esas experiencias. Hegel nos reconcilia no sólo con la última etapa, sino con todas ellas, con el proceso entero. Ahora bien, “lo que se justifica para una época, no se justifica para la siguiente, ni para siempre.” Hegel, al igual que justifica un orden establecido, todos los órdenes que se han establecido, justifica también su sustitución. (d’Hondt, 1971; p. 67 y 71).

mente como algo contrario a la dignidad humana. Se ha ido entonces desarrollando el concepto de la libertad, juntamente y a la par de su vivencia.

Sólo es libre quien está dispuesto a morir por su libertad

La libertad implica el reconocimiento. No puedo ser libre si no soy reconocido como tal por los otros. Incluso para que yo mismo pueda saberme libre es preciso dicho re-conocimiento, que obtengo únicamente en la relación con otros seres humanos. El hombre como conciencia de sí necesita su verificación frente a otra conciencia de sí. Su propia autoestima, su conformidad interna, están en juego en esa relación.

Históricamente el choque de las dos autoconciencias toma la forma de lucha a muerte. Cada autoconciencia quiere imponerse sobre la otra, a la vez que defiende su propia libertad. Intuye que en ella está la esencia del hombre. Renunciar a la libertad sería privarse de su calidad humana. Su disposición a arriesgar la propia vida en defensa de su libertad expresa lo valiosa que para ella es. Sin embargo, el reconocimiento a que la autoconciencia aspiraba se frustra con la muerte del contrario.

Buscará nuevamente la pelea a fin de demostrar a los otros y a sí mismo la efectividad de su libertad. Sin embargo, el combate puede abreviarse si uno de los contendientes se rinde antes de ser muerto. Ha descubierto que la vida le es igualmente esencial. Con su renuncia a la libertad logra conservar su vida pero, sometido a la esclavitud, no solamente pierde su libertad sino también su vida humana. Es tratado como una cosa por el amo, quien dispone de él a su voluntad. Pero el reconocimiento que éste logra le va a resultar insatisfactorio: no procede de otra autoconciencia independiente.

En la dialéctica entre el amo y el esclavo, aquél arriesgó la vida y ha conseguido así dominarla. No sólo es dueño del esclavo: es dueño de la vida. El esclavo, en cambio, ha sido dominado por el miedo. Pero su miedo no es tanto hacia el otro, como respecto a la muerte, el señor absoluto. Por tanto, no es esclavo del amo sino que, en verdad, es esclavo de la vida. Podría en cualquier momento reconsiderar su elección y liberarse de su condición esclava. Por la vía de la rebelión, intentando la huida, o cuando el suicidio, eludi-

ría su sino y recobraría su libertad. Sabe que su verdad es la autoconciencia libre, reconoce en el amo su propia esencia, pero no puede hacerla efectiva sin arriesgar su vida en ello.

Del temor absoluto, existencial, el esclavo pasará ahora a la experiencia del servicio. Convertido en siervo, debe satisfacer los deseos y apetencias de su amo. Privado él mismo del goce que ofrece a su señor, se forja en la obediencia y la disciplina. Templará su carácter, ennobleciéndolo. La nobleza es la verdad de la conciencia servil. Mientras, el noble se ha vuelto servil a los placeres, al capricho y al consumo. La verdad de la conciencia independiente es la dependencia.²⁷ El señor ha dominado al siervo y a la vida, pero ha perdido el dominio sobre sí y sobre su mundo. Para todo necesita servidores y nada es sin ellos. El amo es el esclavo del esclavo, mientras éste se ha convertido en el amo del amo.

El hombre retorna a un lugar donde nunca estuvo

La interesante conclusión a que llega Hegel es que cuando el esclavo accede al mundo del trabajo y se convierte en trabajador se vuelve artífice del posterior desarrollo de la conciencia humana. Las nuevas figuras que adoptará ésta no surgen del señor ocioso, sino del hombre que trabaja, de las clases dominadas.

La conciencia escéptica es la primera de dichas figuras. En el escepticismo la conciencia desenmascara la falsa libertad del señor mientras descubre su propia libertad interior. Es libre en su autoconciencia, internamente. Ha descubierto la universalidad, la libertad del pensamiento. Mas ésta es una libertad abstracta, que en su vida de siervo resulta negada por su sometimiento real.

El estoicismo va más allá, pues rechaza la servidumbre del señor hacia los placeres mundanales, así como la que se da en la vida diaria del siervo. Niega el consumo pero también el trabajo. Desengañada, la conciencia estoica acepta resignada lo que venga, puede soportar cualquier padecimiento, porque le es indiferente ante la universalidad espiritual de su interior. Deja de desear la libertad en este mundo —la libertad real— convencido de la falsedad de la misma. Renuncia al empeño y se aísla.

La síntesis dialéctica será la conciencia desgraciada. Esta, reconcilia la universalidad irracional de su interior con la finitud y particulari-

²⁷ El señorío termina mostrando ser exactamente lo opuesto de lo que pretendía ser. Hegel emplea la palabra *Verkehrung*, es decir, corrupción, perversión. En el siervo se da una inversión pero no hay corrupción. (Axtol, p. 181).

dad de su vida real. Escinde el mundo, lo rompe en dos: cielo y tierra, el más allá y el valle de lágrimas, la vida eterna y la mundanal. Cae en un desgarramiento en el que su ideal queda contrapuesto a lo real, su esperanza fuera de este mundo. Es una conciencia infeliz, que vaga en este mundo alienada de él, como en un mundo ajeno. Es el suspiro resignado del alma piadosa.

La dura crítica hegeliana al cristianismo medieval resulta aún más fuerte por el contraste con la Grecia clásica. Ahí la evolución fue de la epopeya a la tragedia, hasta culminar en la comedia. En la conciencia épica comparten un mismo mundo hombres, héroes y dioses. Todos deben asumir la necesidad y el azar: es el papel del destino y del oráculo.

En la tragedia, que representa la tensión entre lo universal y lo particular, se resuelve el destino común mediante el azar de lo individual. La máscara, el coro y el himno enfatizan el carácter colectivo. La comedia señala la conciencia feliz a la que desemboca el equilibrio del pueblo griego.

El hombre debe recuperar el equilibrio entre vida pública y privada, entre ideal personal y colectivo. Superar su alienación desgarrada y alcanzar una reconciliación que lo empuje a actuar, transformando su vida y su mundo. Para ello es necesario afrontar el futuro desde una actitud de retorno. En este caso el regreso es un progreso. Es retornar a un lugar donde nunca se estuvo.²⁸

El hombre debe recuperar el equilibrio entre vida pública y privada, entre ideal personal y colectivo

El gran viento de la historia no barre sino el polvo

Para que la humanidad pueda dominar su propia historia, debe recuperarla. El hombre supera y domina su pasado pero, al mismo tiempo, lo conserva y lo asume. Para ello resultará insuficiente el frío conocimiento de los hechos; debe recomponer la imagen que los hombres se forjaron de los acontecimientos. Es preciso captar "el espíritu de la época", la mentalidad y visión de mundo de aquellos que protagonizaron en su momento los hechos históricos.

La tarea es difícil pues cada época desarrolla su propia concepción, su propio espíritu, el cual el historiador no puede captar plenamente, ni tampoco desprenderse nunca del todo de las ideas que corresponden a su propio tiempo. "Las cosas son ahora sólo

²⁸ La nostalgia que expresa Hegel por la libertad del antiguo mundo perdido -el cual hoy contemplamos como ingenuo y a la vez envidiable- debe trocarse en visión históricautópica del futuro. Este realizaría un fin que estaba ya en el principio. El resultado no es nada sino que el recorrido, la experiencia asumida, lo es todo. La intuición de futuro no fuera posible sin ese "retomar adonde aún nunca se estuvo". (Véase al respecto la reflexión de Raurich, p. 63).

cadáveres cuya alma vivificadora se ha esfumado; los himnos son únicamente palabras de los que ha huido la fe.” Es por ello que no puede esperarse que la historia ofrezca lecciones, que podamos “aprender” de ella y evitar así viejos errores. La nueva situación será siempre auténticamente novedosa, distinta, y requerirá respuestas adecuadas que habrá que inventar. “Ni los pueblos ni los gobiernos aprendieron jamás nada de la historia. La historia nada enseña, a causa de su historicidad.”

Las realizaciones de la Grecia clásica se basaban en un mundo, el de la ciudad-estado; en cambio las de la revolución francesa van a inspirarse en un principio: la libertad. Pero ésta es concebida en forma abstracta, universal, sin las determinaciones que la real situación impone. Hegel criticará duramente a Robespierre: a la libertad universal sólo le resta el obrar negativo. “Es la furia del desaparecer.” Su único acto será “el Terror” y su única obra, la muerte. Además,— señala Hegel, pensando sin duda en los estragos de la guillotina— “una muerte carente de contenido, la muerte más fría e insulsa... sin otro significado que el de cortar una col.”

De ahí que, aunque hayan sido necesarias la Bastilla y la revolución, los jacobinos y el Terror, también se precisará de la figura de Napoléon. Este impone un orden y “libera a la época del espejismo de una libertad sin contenido”.²⁹ Bonaparte encarna en sí el espíritu de la época, proclama lo que su tiempo precisaba, realiza la tarea histórica pendiente, personificando de tal manera “el espíritu del mundo”.

No obstante, una vez cumplida su misión también él mismo va a resultar innecesario, cayendo entonces víctima de su propio éxito. “El bonapartismo —advirtió Hegel— se aboca a la impotencia de la victoria.”³⁰

Es la ironía de la historia. En ella ciertos períodos de autoritarismo, caudillismo o incluso despotismo, pueden resultar necesarios. Más tarde serán barridos de la escena. “Los hombres creen derribar la tiranía porque ésta es cruel, ruin, infame (...) en realidad, sólo porque ha llegado a ser superflua.” Quien pretenda levantar diques a la corriente de la historia, provocará con ello un torrente más formidable e impetuoso.³¹

²⁹ Labarrière, p. 135.

³⁰ Lefebvre, p. 86.

³¹ A menudo, las fuerzas que pretenden conservar un orden ya condenado, reviven de su inicial derrota e intentan recuperar el poder perdido. Inútilmente. Pero ello vuelve necesario repetir su expulsión. Napoleón cayó dos veces, los Borbones fueron también dos veces expulsados. “El muerto levanta la tapa de su ataúd, intenta revivir, trata de huir.” (d'Hondt, 1971; p. 184). Marx añadirá que la segunda vez se repite como farsa, lo que primero se vivió como tragedia. (Marx, K. *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, p. 13).

IV. La época y el sujeto histórico

La astucia de la razón consigue que las pasiones actúen por ella

La historia es el resultado de la actividad de los hombres mas sin embargo, éstos producen, por lo general, algo distinto a lo que se proponían. Alejandro Magno conquistó parte de Europa, Africa y Asia; levantó un formidable imperio que a su muerte sería repartido entre sus lugartenientes. "Alejandro no creía estar trabajando para sus capitanes." El hombre no siempre puede lo que quiere. Y también inversamente, no siempre quiere lo que puede.

No es fácil saber lo que se quiere. A menudo los hombres sólo saben lo que no quieren. De ahí el papel que asumirán las grandes personalidades históricas: éstas le dicen a los demás hombres qué es lo que quieren. Transforman las necesidades en deseos. Afirman qué es lo que se debe querer. Pero los grandes hombres no inventan el ideal: lo descubren. Intuyen, adivinan, proclaman lo que falta. Ven en las señales de crisis de un mundo viejo, los signos de ese mundo nuevo que pugna por abrirse espacio.³²

Por medio del gran hombre, la época se descubre a sí misma. Su fuerza no reside en él sino en su capacidad de convencer, arrastrar y liderar a multitudes, a las que ha sabido plantear la que es su misión histórica. Su fuerza es su identificación con el ideal y la correspondencia de éste con el espíritu de la época. Raramente se trata de un individuo feliz: a lo más, alcanza la satisfacción por la obra realizada. El gran hombre es inquietud y pasión, al igual que la historia. "En la historia los períodos de felicidad sólo son páginas en blanco".³³

En el mundo nada es hecho sin pasión. También, con más razón, en la historia. De ahí que la verdad de la historia requiere de un cierto nivel de ignorancia en los hombres. Estos nada harían si lo supieran todo. "El historiador comprende un pasado histórico que no existiría si los hombres que lo vivieron lo hubieran comprendido." La ideología de cada época resulta, pues, imprescindible para hacer posible la historia. Superada la época resulta superada también su ideología, su visión de mundo y su mentalidad. Estas, una vez su papel ha sido cumplido, se verán ingenuas o absurdas en tiempos posteriores, igualmente ciegos de estar a su vez inmersos en otra ideología y en otra concepción de mundo.

³²d'Hondt, 1971; p. 164.

³³Marcuse, p. 230

El gran hombre obra por su fin, mas resulta ser sólo un medio. César se lanza sobre Roma, tratando de salvarse de sus enemigos y preservar su posición. Sin embargo, cumple la misión históricamente necesaria y que estaba ya madura: derriba la República e instaura el Imperio. Es la astucia de la razón. Pese a que los hombres sean inconscientes de la magnitud y el sentido de sus acciones, aunque actúen movidos por otros propósitos, lo que era necesario resulta efectuado. Vemos que lo que el hombre hace libremente, resultaba necesario en la historia.³⁴ Por un lado, la necesidad de la historia es la libertad del hombre. También lo podemos enunciar inversamente: la libertad del hombre es, en la historia, necesidad.

Los que han muerto en las batallas no lo han hecho movidos por una ilusión, ni tampoco han sido víctimas de un error

El gran hombre, buscando su objetivo, utiliza a los otros como medios para su fin. En todo dirigente siempre se da un grado de manipulación sobre las masas que conduce. Pero, en el fondo, su liderazgo depende de que los demás lo reconozcan, de la unanimidad que despierte y de lo adecuado de su discurso respecto la necesidad de su época. La masa abandonará al dirigente cuando deje de ver representado en él la necesidad del ideal. Dejará

entonces de reconocerlo y seguirá a otros que consigan ganar su identificación. Creyendo manipular muchedumbres, el líder resulta ser, en verdad, su instrumento.

El concepto "necesidad histórica" no significa un simple determinismo. Al contrario, revierte en libertad de todos. Sin esa presencia de la "razón histórica", la historia se reduciría a libertad de unos pocos, a la voluntad de la élite dirigente.

Por otro lado, Hegel restituye la dignidad e importancia de los grandes líderes y estadistas. Deben ser juzgados por su obra, no por sus intenciones o motivos. Estos no podemos nunca conocerlos, ni estamos tampoco autorizados a aventurarlos.

Es inaceptable pretender erigirnos en jueces. Sería caer en la hipocresía del maestro de escuela. Este condena a figuras como Alejandro Magno o César, a los que pinta como personajes

*El gran hombre
buscando su
objetivo, utiliza
a los otros como
medios para su fin*

³⁴ Sólo obedeciéndolo es posible imponerse a la historia." (d'Hondt, 1971; p. 274).

movidos únicamente por la ambición, la fama, el poder o la gloria. Los grandes hombres transformaron el mundo y realizaron la misión de su tiempo. Pero el maestro de escuela, él mismo incapaz de cualquier proeza, pretende justificar la mediocridad de su vida y su aversión a todo lo que sea heroico, atribuyendo al líder su propia mezquindad. "Se dice que ningún gran hombre lo es para su mayordomo, mas si eso es así, —dice Hegel— no es porque el gran hombre no lo sea, sino porque el mayordomo es sólo eso, un mayordomo."

Los líderes surgen en forma natural en cualquier grupo humano. Incluso en la tierna infancia brota espontáneamente el que se erige en jefe y al que todos buscan y obedecen. Cada grupo y cada época se hace de los líderes que necesita y merece. La responsabilidad va a ser compartida pues, como argumenta Hegel frente a Rousseau, "es cierto que los gobernantes no siempre siguen la voluntad general, pero también es verdad que los gobernados no siempre la representan tampoco."³⁵ Por tanto deberá juzgarse la época en su conjunto.

Ahora bien, en cada período histórico hay un país o nación que asume el liderazgo, que realiza "lo que debe hacerse" y encarna en sí el espíritu de la época. "Cada pueblo lleva un fruto hasta su madurez." Después vendrá el relevo. Así, el centro de la historia pasó de Grecia a Roma, etc. El sujeto es el "espíritu de un pueblo" o conciencia nacional. Sujeto último de la evolución es la relación entre unos y otros pueblos, unas épocas y las siguientes. Se trata de la dialéctica entre el espíritu del pueblo y el espíritu de la época. Su síntesis: la marcha de la historia, el "espíritu del mundo".

La historia nos expulsa del pasado y nos obliga a inventar... nos condena a la libertad!

Cronos es el dios que devora a sus hijos. El tiempo se impone en la vida y en la historia, condenando a la muerte los distintos seres y llamando a la vida a nuevos seres jóvenes, sumiendo en la decadencia a los distintos órdenes históricos y alumbrando un nuevo mundo surgido de las ruinas del anterior. El hijo precisa meses de callado crecimiento en el vientre materno, hasta que llega el desgarramiento del parto. En forma parecida sobreviene, como alumbramiento, el cambio revolucionario. Tras la larga r



revolución es la aurora. Como un rayo ilumina repentinamente toda la faz de la tierra.³⁶

Aunque deslumbrante, el episodio de la revolución política no es tan decisivo como el largo y acumulativo proceso de cambios en la mentalidad y la actitud de los hombres, una profunda reforma en el espíritu de la época. "No hay revolución sin reforma", afirma Hegel. Esto, visto apresuradamente, parecería contrapuesto al radical planteamiento de que no hay reforma sin revolución. Se trata más bien de dos niveles distintos de la realidad. Son dos revoluciones simultáneas, una de largo y otra de corto plazo, una en las ideas y la cultura —ideológica— y otra fáctica y política.

Ese cambio revolucionario profundo, el de los espíritus, se anuncia al principio como un simple presentimiento. Es el hastío que empieza a envolver lo cotidiano. El filósofo, al advertirlo, anuncia la condena a muerte del mundo viejo. Puede reconciliarnos con él en el pensamiento, hacernos entender su necesidad, pero tal reconciliación no va a salvarlo en los hechos. "Es el perdón que se concede al moribundo, después de comprobar que ello no va a devolverle la vida."³⁷

Cronos fue devorado por Zeus. El devenir del tiempo ante el que todo sucumbe va a sucumbir, a su vez, ante el Espíritu.³⁸ El devenir histórico no es simple movimiento sin sentido, sino que éste dibuja una trayectoria. No se trata del simple cambio por el cambio. Es realizado un trayecto que es el de la razón. La afirmación hegeliana de la existencia de un fin en la historia es su respuesta a la pregunta por el sentido. Visto de manera estricta el planteamiento es teleológico: lo que aún-no-es-pero-puede-llegar-a-ser, arrastra hacia sí a lo que es. Es un moverse hacia el fin. Pero no se piense que Hegel concibe esa teleología de modo totalmente determinista.

Que podamos entender el pasado en su racionalidad, como algo con una lógica y una dirección, no implica su obligatoriedad. Igualmente tampoco la existencia de un fin hacia el que tiende la historia humana, debe interpretarse como algo predeterminado, como un movimiento imperioso y predecible. Hegel previene muchas veces de no pretender conocer el futuro. Esó pese a su indudable capacidad de previsión historiográfica: "América es la región del porvenir... no nos interesa aquí pues en historia tenemos que ocuparnos con lo que ha sido y con lo que es." El verdadero porvenir es la invención en el futuro. Por lo tanto, querer predecirlo equivaldría a inventarlo.

36 Esta misma imagen que utiliza Hegel de la revolución de los espíritus como "una aurora" la aplica contemporáneamente Agnes Heller al Renacimiento, de una manera bien sugerente, cuando lo caracteriza de "aurora del capitalismo": "El Renacimiento es como la rosada iluminación de la aurora... más prometedora que la real y cruda mañana". (Heller, p. 9).

37 d'Hondt, 1971, p. 273 y 274.

38 De ahí que la lógica suponga un conocimiento intemporal, al igual que la verdad espiritual que llega al ser o la religión. La fenomenología (la historia en general) constituyen, en cambio, la verdad de lo que sucede a lo largo del tiempo, son la verdad como proceso. "Con la llegada del espíritu es tiempo. Representa también la negación de sí mismo, la negación del tiempo."

Sólo forjando se hace el herrero

Goethe expresó: “el sentido de la vida es la vida misma”. Hegel estaba seguramente de acuerdo con esta idea. Es el hombre quien le da sentido al mundo y a su propia historia. No hay en el ser misterio alguno que descubrir. “Detrás del supuesto telón que recubriría el interior del ser-en-sí no hay nada que ver, a menos que penetremos nosotros mismos tras él, tanto para poder ver, como para que detrás haya algo que pueda verse.”³⁹

De ahí que el existencialismo adolezca de unilateralidad. En el Prefacio a la *Fenomenología* se fundamenta una forma no dogmática de revisar las tesis de los distintos pensadores o los contrapuestos sistemas filosóficos. Todos reclaman poseer “lo verdadero” y pretenden la absoluta falsedad de sus oponentes. En el mundo —afirma Hegel— no existe “lo falso” igual que tampoco existe “lo malo”. Lo que hay es unilateralidad, falta de visión totalizadora. Para alcanzarla deberá mostrarse la no-verdad contenida en lo no-verdadero. Lo falso aparecerá entonces como los momentos, todos necesarios, del proceso de despliegue de la verdad.

Pese a su aspiración totalizadora, también el hegelianismo nos aparece limitado. Sin embargo, su sistema y, sobre todo, su método pueden dinamizar la reflexión actual. La dialéctica es un camino para no equivocar la vía; es un método radical hacia lo que las cosas son; un arte crítico del pensar.⁴⁰ El aporte de Hegel puede hoy ser valioso, a condición de leerlo de forma no dogmática. Su filosofar “está lleno de contenido; le devolvió a la filosofía la capacidad de pensar concretamente”.⁴¹

Importante es asimismo su afán por comprender el presente. Al respecto, parece excesiva la frase de Merleau-Ponty cuando dice: “Hegel lo ha comprendido todo, salvo su propia situación histórica.”⁴² Al otro extremo la opinión de Labarrière: “ningún otro como él ha comprendido el presente y asumido el pasado, en una época-bisagra como ésta.”⁴³ En lo que ambos coinciden es en el constante interés de Hegel por la actualidad. “La lectura de los periódicos es una suerte de plegaria matutina realista.” Es una actitud que mantendría hasta el fin de sus días.

La realización de la razón no es un hecho, es una tarea!⁴⁴ Si eso es así, el desafío hegeliano sigue interpelándonos. “Hegel y Marx vienen a ser los primeros de un tiempo nuevo en el que aún estamos. La filosofía actual es la filosofía de esa época que ellos proclamaron.

³⁹ *Fenomenología del Espíritu*, fragmento citado y comentado por Labarrière, p. 103.

⁴⁰ Dussel, p. 10 y 21.

⁴¹ Adorno, p. 15.

⁴² Merleau-Ponty, p. 110.

⁴³ Labarrière, p. 15.

⁴⁴ Marcuse, p. 31.

Si no hemos superado ni el hegelianismo ni el marxismo, es precisamente porque aún vivimos su tiempo.”⁴⁵

Por último, debe resaltarse su rescate de lo cotidiano. El hombre está inmerso en esa sociedad que se critica. Debe asumir conscientemente las condiciones de su realidad. El llamado de Hegel a una determinada actitud ante la vida nos convoca a todos. “Quien al aprender —en una referencia que abarca no sólo a los estudiantes— se comporta pasivamente, limitándose a asentir con la cabeza, pronto se quedará dormido. Si la acción de aprender se limitase a un recibir, no tendría mejor resultado que escribir en el agua.”⁴⁶◆

BIBLIOGRAFIA

Adorno, T.W.

— *Dialéctica negativa*, Ed. Taurus, Madrid, 1975.

— *Tres estudios sobre Hegel*, Ed. Taurus, Madrid, 1970

Artola, J.M.

— *Hegel, la filosofía como retorno*, Ed. del Toro, Madrid, 1972.

Bloch, E.

— *Sujeto, objeto. El pensamiento de Hegel*, FCE, México, 1982.

Derrida, J.

— “El pozo y la pirámide. Introducción a la semiología de Hegel”; en VV.AA. *Hegel y el pensamiento moderno*.

d'Hondt, J.

— *Hegel, filósofo de la historia viviente*, Amorrortu Ed., Buenos Aires, 1966.

— *De Hegel a Marx*, Amorrortu Ed., Buenos Aires, 1974.

— “Teleología y praxis en la Lógica de Hegel”; en VV.AA. *Hegel y el pensamiento moderno*.

Dilthey, W.

— *Hegel y el idealismo*, FCE, México, 1956.

Dussel, E.

— *La dialéctica hegeliana*, Ed. Ser y Tiempo, Mendoza, 1970.

Findlay, J.

⁴⁵Raurich, p. 18 y 14.

⁴⁶Bloch, p. 20

— *Reexamen de Hegel*. Ed. Grijalbo, Barcelona, 1969.

Gadamer, H.G.

— *La dialéctica de Hegel*, Ed. Cátedra, Madrid, 1988.

Hegel, G.W.F.

— *Escritos de juventud*, FCE, México, 1981.

— *Filosofía real*, FCE, México, 1984.

— *Sobre las maneras de tratar científicamente el derecho natural*. Ed. Aguilar, Madrid, 1979.

— *El sistema de la eticidad*, Ed. Nacional, Madrid, 1982.

— *Diferencia entre el sistema de filosofía de Fichte y el de Schelling*, Alianza Ed., Madrid, 1989.

— *Fenomenología del Espíritu*, FCE, México, 1966.

— *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Juan Pablos Ed., México, 1974.

— *Lecciones de historia de la filosofía*, 3 tomos, FCE, México, 1955.

— *Lecciones sobre filosofía de la historia*, 3 tomos, Alianza Ed., Madrid, 1980.

— *El concepto de religión*, FCE, México, 1981.

— *Lecciones sobre filosofía de la religión*, 3 tomos, Alianza Ed., Madrid, 1987.

— *Lecciones de Estética*, Ed. La Pléyade, Buenos Aires, 1977.

— *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 1989.

— *Filosofía del Derecho*, Juan Pablos Ed., México, 1980.

Heller, Agnes

— *El hombre del Renacimiento*, Ed. Península, Barcelona, 1980.

Hyppolite, J.

— *Genèse et structure de la Phénoménologie de l'Esprit de Hegel* Ed. Montaigne, Paris, 1956.

— *Introducción a la filosofía de la historia de Hegel*, Ed. Calden, Buenos Aires, 1970.

Kaufmann, W.

— *Hegel*, Alianza Ed., Madrid, 1982.

Labarrière.

— *La Fenomenología del Espíritu de Hegel*, FCE, México, 1985.

Lefèbvre, H.

— *Hegel, Marx, Nietzsche*, Ed. Siglo XXI, México, 1976.

Lukács, G.

— *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*, Ed. Grijalbo, México, 1963.

— *La crisis de la filosofía burguesa*, Ed. La Pléyade, Buenos Aires, 1975.

Marcuse, H.

— *Razón y revolución. Hegel y el surgimiento de la teoría social*, Alianza Ed., Madrid, 1971.

— *Ontología de Hegel y teoría de la historicidad*, Ed. Martínez Roca, Barcelona, 1970.

Merleau-Ponty, M.

— *Sentido y sinsentido*, Ed. Península, Barcelona, 1977.

Raurich, H.

— *Notas para la actualidad de Hegel y Marx*, Marymar, Buenos Aires, 1968.

Ripalda, J.M.

— *La nación dividida. Raíces de un pensador burgués: G.W.F. Hegel*, FCE, México, 1978.

— "Introducción" a *Hegel, Escritos de juventud*.

— "Introducción" a *Hegel, Filosofía real*.

Tres consejos de y para José María Méndez

Rafael Rodríguez Díaz

Este ensayo, en una versión resumida, sirvió de prólogo a la colección de relatos Tres consejos, de José María Méndez. Rafael Rodríguez Díaz, escritor y profesor universitario, recurre a la teoría y a la práctica del juego para explicar la originalidad de este singular cuentista.

Al doctor José María Méndez sólo lo conocía de lejos: en alguna charla que él dio en la UCA hace unos ocho años yo había gozado con su sentido del humor. Conocía también algunos de sus cuentos y me había llamado la atención su capacidad para la risa y el ingenio.

Desde hace unos pocos meses he tenido la suerte de platicar largo y tendido con el doctor Méndez. Precisamente, las razones para este acercamiento han girado en torno al prólogo de este libro: *Tres consejos*.

En la primera reunión que tuvimos el doctor Méndez me dijo que le gustaba la forma mía de decir las cosas claras, sin ambages, cuando yo me refería a la calidad y al valor estéticos de ciertas obras literarias; y que, dentro de esa línea de objetividad, él quería que yo analizara sus *Tres consejos*.

Me agradó enormemente encontrar a alguien que había captado tan a fondo lo que, desde hace mucho tiempo, ha sido mi preocupación básica como crítico literario: lograr un máximo de objetividad y de honestidad en mis juicios, le gusten o no al autor enjuiciado.

Espíritus afines que se encuentra y sus palabras, son como claves secretas para el reconocimiento

Pero me llenó de un enorme gozo también el hecho de tener acceso a una persona como el doctor Méndez, dotada de una enorme madurez y sensibilidad humanas. Tanto, que al final de una de nuestras primeras charlas, yo le dije con entusiasmo: "Doctor, ¡a usted tienen que conocerlo las jóvenes generaciones de escritores! ¡Usted tiene que contagiarlos de ese amor por el arte, por la literatura,

pero, sobre todo, por la vida; por la vida en todas sus manifestaciones! ¡Ellos, los jóvenes, deben aprovechar toda esa sabiduría suya acumulada a través de su experiencia y de su obra! ¡Promovamos esos encuentros entre los jóvenes y usted! ¡Yo me comprometo a difundir su pensamiento y sus aportes a través de mis clases y de los programas radiales que dirijo en YSUCA!"

Hubo, desde esos primeros encuentros, la sensación maravillosa de que nuestra amistad con el doctor José María Méndez era una amistad que ya venía de lejos: como si nos conociéramos de toda la vida; como si nuestra amistad fuera, más bien, una hermandad que data de milenios. Es que —como dice mi también amigo de siglos, Oscar Edgardo Melhado— cuando los espíritus afines se encuentran y se reconocen, se explicita un pacto y una afinidad que ya venía inscrita desde el principio de los tiempos, cuando las moléculas que habrían de ser humanas andaban jugueteando en los hornos siderales.

Espíritus afines que se encuentran, y sus palabras son como claves secretas para el reconocimiento. Esa sensación de cercanía milenaria la experimenté también cuando estuve en las ruinas de Tikal. Ahí, me comuniqué con ese artista arquitecto que dejó plasmadas en la piedra sus ilusiones más hondas. El sabía que alguien como yo —aunque pasaran milenios— habría de llegar hasta su obra y habría de entenderla plenamente, captar sus pálpitos más recónditos, saborear sus delicadezas espirituales más refinadas y místicas.

Y traigo a colación esa experiencia de Tikal porque me parece que es altamente ilustrativa y afín con la experiencia de mi contacto con la personalidad y la obra de José María Méndez. Quien no está sintonizado para interpretar los signos y las claves, no podrá penetrar jamás los más hondos sentidos de esa personalidad —hombre y obra— que es el doctor Méndez.

Quien no sepa "leer" la secreta escritura, se deslizará —como dice Américo Castro— sobre la superficie del texto —vital o litera-

rio— pero será incapaz de penetrar hasta el núcleo más íntimo y profundo, ahí donde se encuentran cifrados los verdaderos mensajes sobre la vida y la muerte, sobre el ayer, el ahora y el será, sobre lo triste y sobre lo hermoso; sobre lo natural y lo divino que se debate en el fondo de la vida —de toda vida humana— y de las cosas —de todas las cosas en el cosmos.

Para entender *Tres consejos*, como para entender la obra toda del doctor Méndez, es necesario estar sintonizado con su exacta longitud de onda. Decía Pitágoras que había una música en las esferas celestiales. Su concepción no era únicamente poética: él había demostrado que así como la música es resultado de la emisión de sonidos matemáticamente ordenados siguiendo determinadas proporciones, así hay música que proviene de los planetas porque ellos también están alejados unos de otros de acuerdo a distancias que guardan una proporción casi matemática. Y terminaba Pitágoras diciendo: esa música celestial sólo la perciben los espíritus selectos, los que tienen sus sentidos interiores aptos, a punto para recibir tan delicadas emisiones.

Hay algo que es clave, entonces, en José María Méndez. Y cuando hablo de clave quiero significar con ello todo: clave es llave para abrir puertas y portones, logrando así acceder a pasadizos secretos, a bóvedas y aun a fosos. Clave también es el punto vital en base al cual está construida una bóveda o un puente. (Dicen algunos que si uno logra golpear exactamente en ese punto neurálgico, puede venirse abajo toda la estructura grandiosa y maravillosa de un puente.) Y clave es, finalmente, aquella fórmula en signos, números o palabras que tiene el poder mágico de abrir las losas para encontrar tesoros. Abracadabra, pues, equivalente al frotamiento de la lámpara y el recitado shamánico que hacen presentarse a los espíritus del más allá.

Pues bien, el punto nodal para entender la obra de José María Méndez, el gozne, el eje alrededor del cual está girando su literatura es algo que se puede llamar —un poco pedantesca— el *afán lúdico*. Para explicar esto me voy a basar en el libro *Homo ludens* del autor Johan Huizinga.

Dice Huizinga que todas las manifestaciones de la cultura humana se han dado porque desde su más remota historia, al ser humano le ha gustado jugar. En efecto, si escarbamos un poco debajo de algunas de esas importantes creaciones humanas, ahí encontramos al juego. ¿Qué son, por ejemplo, todos esos ceremo-

niales religiosos —con sus cantos y danzas, sus recitaciones y dogmas— sino expresiones de ese gusto humano por la teatralización? ¿Qué son —en el campo de la literatura— la épica, la tragedia, la lírica y la comedia, sino poetizaciones maravillosas de ese prurito por el uso de las máscaras y de los disfraces? ¿Qué es, a fin de cuentas, el arte pictórico —desde Altamira al cubismo— sino la huella y el trazo de ese niño grandote, aficionado todavía a pintar monigotes, a llenar de colores y formas las paredes de cuevas, pirámides y templos? ¿Qué es la ciencia? ¿No es acaso el testimonio de esa búsqueda incesante por encontrar explicaciones: palabras mágicas para dominar al viento, al agua y a todos los elementos, y así ponerlos como una mascota, a disposición y bajo el mandato de un infante caprichoso?

Y hasta el Derecho —dice Huizinga— es un conjunto de “reglas de juego”. Unas “reglas de juego” que han impuesto los humanos para quien se decida a formar parte de su círculo y su corro. “Si quieres permanecer entre nosotros, tenés que aceptar nuestras normas: harás los gestos y darás los pasos que se te digan. Si lo hacés mal: pues tendrás que pagar una prenda, y para recobrarla, habrás de cumplir alguna penitencia. De no ser así, pues se te quema la prenda o te salís de nuestro juego. ¿Aceptás?”

En suma, al ser humano le ha encantado “jugar” su papel, desempeñar roles de príncipe o mendigo, y hasta intercambiar esos roles: todo, para no morir de aburrimiento. Porque el humano es un *homo ludens*, concluye Huizinga; su afán por el juego lo caracteriza tan propiamente como su afán por el trabajo —*homo faber*— o por el pensamiento —*homo sapiens*—.

Y continúo yo, parafraseando a Huizinga: jugando, jugando está ahora el ser humano a punto de tocar los astros; aunque también, jugando, jugando con artefactos terribles, tiene el poder de convertir en un desierto su maravilloso entorno. Porque los avances de la cultura pueden explicarse como los saltos de un inmenso juego de peregrina o rayuela: Un paso aquí, dos más allá; retroceso al patear la raya; y todo, por ese afán, entre serio y pueril, de conquistar el cielo.

Pues bien, en la obra de José María Méndez, en su cuentística o en sus epigramas, el *espíritu juguetón* está agazapado detrás de cada cuento, de cada personaje. Es lo que hace brincar, retorcerse de gusto a las definiciones de los diccionarios y convertir en chiste hasta las frases más solemnemente lapidarias.

Pero, ¡ojo!: ¡ahí! está el secreto de la magia en esa literatura. Y

quien no esté en disposición de descender hasta el piso y ponerse en cuclillas para jugar chibolas o canicas, ¡pues no la va a entender!

Quien no esté dispuesto a empolvarse las rodillas o a revolcarse para reír a pierna suelta por alguna “salida” de alguien de los concurrentes, pues ese tal no podrá estar en sintonía con el mensaje de Méndez. De alguna manera, quien no quiera hacerse niño —porque le da vergüenza o porque lo considera cursi o banal—, o —para hacerlo más fácil— quien haya renunciado a ese espíritu joven que está pronto a experimentarlo todo: a ese lector o escucha se le escaparán las sensaciones y las emociones que provoca la jerigonza, la pirinola verbal en la mano de Méndez.

En la obra de José María Méndez, el espíritu juguetón está agazapado detrás de cada cuento

La música que sale de las páginas de Chema Méndez suena tanto a las cantaletas o a las charadas, que podríamos incurrir en un error: podríamos pensar que se trata de un pasatiempo intrascendente, la mera maroma verbal para entretener aburridos. Pero, aunque sólo así fuera: no tiene por qué ser vista con malos ojos. Hay una magnífica y mágica forma de entretener a la gente: hay circos de alto calibre y el arte de los histriones abrió anchas calles y avenidas a la cultura y al arte más hermoso de la humanidad. Si no, veamos a Molière, a Cirano de Bergerac, a la comedia dell’Arte con sus arlequines y sus polichinelas; hasta llegar a los carnavales y desfiles bufos. Ahí, en ese campo abierto para la imaginación y la expresión chocarrera, también va palpitando el ser humano; ahí va queriendo lavar sus angustias y sus frustraciones al reírse procazmente de la vida, de la crueldad de sus opresores y de las miserias de la misma masa de conviventes oprimidos.

Ciertamente, adentrarse en algunas de las últimas obras de Chema Méndez es como adentrarse en una carpa de circo para presenciar maromas y malabarismos. ¿Qué son, por ejemplo, esos *Cuentos del alfabeto*, sino juegos con bolitas verbales de distintos tamaños y colores? ¿No es acaso el *Diccionario personal* el más puro testimonio de un maromero del idioma?

En *Cuentos del Alfabeto*, el autor juega a narrar un cuento utilizando como base una letra del abecedario cada vez. Así es como van surgiendo sonido nuevos, volutas, espirales de sonidos —más bien:

Amor aniquilante:

Amanda Arriaza amaba a Antolín Antúñez



apasionadamente. Antolín, actuando antagónicamente, abominaba a Amanda.

Y Chema Méndez, sonriendo maliciosamente en la portada de *Cuentos del Alfabeto*, se nos antoja ese malabarista habilidoso capaz de lanzar al aire no cinco, ni diez, sino infinitud de pelotitas de colores:

Cóctel Cianurado:

Celebrábase carnaval. Concurrentes comparecían con caretas, caperuzas, cucuruchos, casacas.

Configuraban conquistadores, castellanos, cingaros, colombinas, Cleopatras, Calígulas, corsarios.

Cientos de pelotitas saltando, brincando por los aires. Pompas de jabón, bolitas de lotería girando en las tómbolas de la suerte. Así cada una de las palabras marcada con esa letra mágica del abecedario.

Cuando yo era pequeño ansiaba vivir en los circos; soñaba con ser equilibrista o trapealista o, cuando menos, de esos malabaristas que hacen maravillas con aros, pelotas, sombreros y hasta con antorchas encendidas. Y es que las figuras luminosas que salen de las manos o cuerpos de los maromeros, a cualquiera encandilan. A cualquiera lo incitan a hacer otro tanto.

Por eso, después de la magia del circo, yo llegaba a mi casa a ensayar contorsiones, clavados y suertes. Lograba, así, dar saltos mortales desde el armario a mi cama, y, a veces, dolorosamente, hasta el suelo.

Es explicable, entonces, que ante las maromas verbales de don Chema Méndez, uno experimente la misma fascinación circense. Siguiendo el ejemplo de ese experto domador de palabras, yo he ensayado varias veces la contorsión y las volteretas verbales.

Sergio Ramírez, escritor nicaragüense, prologuista de *Cuentos del Alfabeto*, dice que hubiera querido escribir todo el prólogo empezando por la letra Ch, de Chema, como un homenaje al prologado. Yo le he tomado la palabra a Sergio Ramírez y he intentado jugar un poco en este prólogo, ensayando una pequeña maroma con la letra Ch:

Chemita charrangancador

Chiquito, Chema chix  chupaba chupete.

—¡Chichí, chichí, china china chula!,
chistaba chacharaqueando Chemita.

—¡Cho, chusco, chocolate, chueco!,
chungueaba china Chemita.

Con el *Diccionario personal* me ocurrió otro tanto. En esa obra, Chema Méndez, con gran sentido del humor, crea su propio diccionario. Algunos ejemplos de este original recorrido por el idioma son:

A

Aberración: Enfermedad que resulta de comer muchos berros.

Almiar: Manera vulgar de decir al orinar.

Antecoger: Movimientos que hace el ante para coger... aire cuando está a punto de ahogarse al hacer el amor.

C

Computar: Llevar la cuenta de las putas que hay en una ciudad o en un país.

Corifeo: El más feo de los que cantan en el coro.

F

Falencia: Enfermedad del falo.

G

Gesticuloso: Malabarista de rara habilidad que logra hacer gestos con el ojo trasero.

Guarismo: Vicio de beber guaro.

H

Herculano: Hermano marica de Hércules.

Hipotética: Mujer nerviosa que sufre de hipo en cuanto le tocan las tetas.

J

Judaísmo: Religión herética según la cual el verdadero Dios es Judas.

L

Linterna: La que está interna en un colejo.

Literato: Hombre que duerme en litera.

M

Milano: Chino curioso y de mirada procaz.

Ante estas interminables vueltas de gato, muecas y gestos provocadores, a uno no le queda sino morir de risa y tratar de seguir el ejemplo. Fue así cómo, haciéndola de copión, me inspiré para poner también patas arriba al diccionario:

A

Amígdala: Cortesana, amiga íntima de la Magdalena y tan díscola y problemática como ella.

Atávico: Viejito pícaro y lépero, atado a vicios de juventud.

B

Bisturf: Falce fino con que los cirujanos árabes operaban a las huríes o mujeres de un harén.

I

Incubo: Diablillo cochino que hace sus necesidades en un cubo.

L

Lumpen: Flor hedionda y fea que nace en un lupanar.

P

Pálpito: Pulsación rápida y agradablemente dolorosa que le da a uno de vez en cuando en el pito.

R

Recuento: Contarle a un niño una y otra vez el mismo cuento.

T

Tulipán: Flor artificial creada por los holandeses a base de tul y pan.

Pero en José María Méndez hay otra variante a descubrir de aquello que hemos dado en llamar su *afán lúdico*. Porque así como hay en él el *verbi-gracia*, es decir, el ejemplo de un uso del lenguaje o verbo destinado al sí mismo, llano juego con la gracia y con la sal;

así también hay otras obras suyas en las que puede descubrirse un más allá: de sentido y aun de hilaridad. Y con esto, quiero entrar ya directamente y sin más rodeos a la obra que me ocupa: *Tres consejos*.

Si hacemos un balance de lo que ocurre en los cuentos largos que forman el libro *Tres consejos*, veremos que casi todos se resuelven trágicamente. Campean los asesinatos, las ejecuciones: pero, hay más: las muertes que ocurren a veces lo son por descuartizamiento o con un sadismo rayano en lo diabólico.

Y en los cuatro cuentos (de un total de 13) en los cuales no hay una resolución mortal, tenemos, en cambio, situaciones violentas. Desfalcos, ruptura matrimonial o amenazas y peligros. Por otra parte, en los llamados cuentos comprimidos también están presentes los temas de muertes y de situaciones violentas.

En suma, *Tres consejos*, es casi una vorágine que arrastra como un remolino cabezas y miembros de gentes. Entonces, vienen las preguntas: si todo ahí es serio y aun escabroso, ¿dónde están el sentido del humor y el afán de entregarse a los juegos? ¿Se ha tornado Chema Méndez en esta obra un autor patético, de tal forma que bien podríamos afirmar que el autor cambió su papel de alegre saltimbanqui y maromero por otro: el del sombrío burlón ante el dolor ajeno?

Es en ese momento que se impone de nuevo la exigencia de afinar el oído para escuchar las vibraciones que emiten los cuerpos astrales —los cuentos— de José María Méndez.

Si seguimos atentos las indicaciones del lenguaje de *Tres consejos* percibiremos que en todos los cuentos se están llevando a cabo algo así como ceremonias. Ahí hay oficiantes temibles que explican los pasos que han dado o darán para sacrificar a sus víctimas. Ahí hay también testigos, implicados o no, pero en todo caso, participantes en las ceremonias.

Yo diría que hay en *Tres consejos* un lenguaje parecido al de las liturgias: algo así como las indicaciones o rúbricas para ser seguidas paso a paso y línea a línea sin perder detalle. Estoy pensando en un cuento como “Muñecas para una noche” donde se nos va relatando cómo el protagonista siguió fielmente las instrucciones para gozar de un novedoso invento: unas muñecas que se comportaban como auténticas mujeres en la cama. Al final, no sabemos si la muerta fue efectivamente una muñeca o la dependiente que atendió al protagonista.

Es entonces que se nos va imponiendo la convicción de que ahí está ocurriendo algo o mucho más de lo que perciben nuestros sen-

El lenguaje oracular —todo lenguaje oracular— produce una primera impresión de seriedad, de hieratismo. Pero, precisamente eso es parte del “juego” de los lenguajes cifrados. Meterse en sus enredijos como en un laberinto; llegar hasta la cripta, hasta el *Sancta Santorum* es toda una aventura, y una aventura lúdica, por cierto.

A estas alturas puedo preguntarme: ¿Y qué mensajes han empezado a llegarme desde esos cuentos de Chema Méndez? ¿Qué secretas armonías comenzaron ya a percibir mis sentidos interiores?

La imagen que se me ha ido imponiendo —lo he explicado antes— es la de un rito, una ceremonia que culmina con un sacrificio humano. Pero eso no quiere decir que haya un afán necrófilo en el fondo de estos cuentos. Todo lo contrario: esa recurrencia, ese redundar en la muerte en los términos de una ritualización, equivale en última instancia, a un cortejar a la muerte, a jugar con ella. El efecto clave va a ser el de quitarle a la muerte su carácter de terribilidad.

Chema Méndez, el oficiante, nos ha aproximado a la muerte, nos la ha mostrado descarnadamente familiar. En otras palabras, la ha banalizado, pero para mostrarnos, enseguida, una nueva dimensión en ella.

Y en esta actitud de nuestro escritor yo veo una *poética de la muerte*, desarrollada con características muy parecidas a la de un Roque Dalton. En éste, sobre todo en su obra clave, *Taberna y otros lugares*, se nos plantea una experiencia casi mesiánica: es necesario asumir la muerte a plenitud para poder acceder a la propia salvación y a la redención colectiva.

Chema Méndez toma una vía diferente: no hay una visión tan “religiosa” de la muerte como en Dalton, pero sí se le adjudica a la muerte una necesaria trascendencia.

Curiosamente, Dalton y Méndez recurren también al humor como un ingrediente fundamental de su *poética de la muerte*. Sólo que, en consecuencia con el tratamiento sombrío de los temas, estamos ante un humor que, a veces, toma la máscara de la ironía; otras, la del sarcasmo, y en hartos casos, la del humor negro: la carcajada de la calavera moviendo burlona sus quijadas, castañeteando sus enormes dientes.

Y aquí encontramos la máxima coincidencia entre la *poética de la muerte* daltoniana y la *poética de la muerte* mendeciana. La aceptación de que somos víctimas para el matadero, la persuasión de que estamos hechos de materia volátil y

persándose al viento, implica haber hecho carne y sangre el principio fundamental del humor, de lo lúdico: la muerte es la irrisión de toda vida, la burla a toda abusiva e infatuada permanencia.

Es aceptar que, por afímeros y volátiles, somos risa, lo no serio. Somos todo lo contrario al hieratismo que no cambia y que sonríe. Somos, por sustancia, lo mutable, el movimiento permanente, las moléculas en danza interminable formando figuras en el aire. Somos fuego fatuo... porque hoy estamos y somos, pero al instante siguiente —por esas ciegas volteretas del acaso— podemos despalmarnos para siempre.

Y esta *metafísica de lo efímero* —con toda su dosis de humor negro— es lo que podemos percibir tan claramente en la serie de cinco pequeños cuentos titulada *Estado de sitio* incluida, a su vez, en el libro *Tres consejos*. Ahí, se recorren varios casos: el de un pobre hombre que salió en busca de medicinas para una jaqueca, pero que es tiroteado porque una señora no le quiso dar posada cuando estaba por comenzar la hora fatídica del toque de queda. O el caso del bolo que se quedó fondeado y no pudo despertarse más porque los soldados ensayaron su puntería con él, en una noche de toque de queda. O los macabros casos de humor negro del coronel que escogía al bolito que iba a matar contando: “una, dena, trena, cadena...”, y de los soldados que mataron primero a los prisioneros, aplicándoles la ley fuga y luego preguntando: “¿Quién vive?”, para terminar comentando el jefe de la escolta: “Ya ven, preguntamos quién vive y nadie responde. Es porque nadie vive, porque ya cumplimos bien la orden del jefe”.

Todos estamos en un permanente *Estado de sitio*, parece decirnos Chema Méndez. Estamos cercados, copados por las fuerzas de un azar que de un momento a otro puede hacernos trizas, como a los granos las ruedas dentadas de un molino.

Me parece admirable esta cala que logran Dalton y Méndez; porque, con ello, plasman simbólica, pero muy impactantemente, la condición humana que puede estarse acrisolando aquí en El Salvador, primero, y en nuestro mundo moderno, después.

Hoy más que nunca a nosotros los salvadoreños se nos ha hecho manifiesta nuestra condición humana de seres caducos, prescindibles. Y eso, para mal o para bien. Para mal, ya que el que uno pueda ser hoy y mañana no —porque la brutalidad de un hampón decidió acabar con uno en un abrir y cerrar de ojos— ha hecho que muchos aquí vivan importándolo poco o nada los problemas cruciales

del país: el desbordado crecimiento poblacional, la agudización de la extrema pobreza, el deterioro ecológico, la corrupción gubernamental, etc. A estos tales pancistas les interesa sobrevivir ellos a como dé lugar. Inmediatistas a ultranza, no tienen más horizonte vital que el que podría abarcar las alas de un sombrero. Cortoplacistas, se revuelven en las heces de su mediocridad por más que se empeñen en dar la impresión de que son tan productivos como las hormigas en un hormiguero o las abejas de un panal.

Para bien, porque asumida como *modus cogitandi* —manera de ser reflexivo— esta condición esencialmente efímera, fugaz de nuestro ser humano, pues se tendrá también una actitud permanentemente crítica y cuestionadora ante todo aquello —institución o ideología— que quiera erigirse como un edificio eterno e inmovible.

Para quienes han hecho suya esta manera históricamente comprobada de ser —si no, ahí están para testimoniarlo Monseñor Romero, Ellacuría y el mismo Dalton—, les está reservada la sublime ejemplaridad. Tan en poco se tuvieron a sí mismos, tan irrisorios pensaron que eran sus dones y virtudes, que fueron capaces de exponerse a la temprana y súbita aniquilación. Ellos demostraron —y lo seguirán demostrando quienes sigan por esta vía paradójica de realización— que hay otra dimensión del ser, menos halagadora a nivel de la inmediatez, pero más consistentemente influyente de acuerdo a los largos plazos en que se llevan a cabo las grandes transformaciones en la historia.

Ahora en El Salvador se está forjando una manera de ser humano que puede convertirnos en paradigma de validez universal. Si aquí somos capaces de jugar, de lanzarnos a experimentar fórmulas nuevas en lo económico, en lo político, en lo religioso y en lo cultural —porque partimos de la persuasión de que nada merece ser reverenciado más allá de un tiempo prudencial—, pues entonces le habremos ganado —ahora sí— la carrera a la muerte; a la verdadera muerte, a esa que reduce a los seres humanos y a los pueblos —si bien con apariencia de vivos— a secuencia de números, de cifras, a materia anodina, incapaz de dejar huella alguna, porque su paso por esta tierra fue tan solo una especie de error de cálculo, una desviación que, más tarde o más temprano, se  de corregir.

*Dalton y Méndez
recurren al humor
como un ingrediente
fundamental de su
poética de la muerte*

*Para vivir y ganarle
a la muerte, se debe
estar dispuesto a
morir*

Para vivir verdaderamente, para ganarle a la muerte y trascender, hay que estar dispuestos, en cualquier instante, a morir... Esa es la profunda lección que parecen estar emitiendo los astros de Chema Méndez, como los astros de Dalton.

Ahora bien, hemos descifrado un mensaje que compete a la generalidad, por decirlo de alguna manera. Intentemos, en seguida, descifrar lo que sobre el autor mismo está contenido en los cuentos de *Tres consejos*.

En algunos cuentos, Chema Méndez da una "solución" demasiado abrupta a la trama; por ejemplo, en "Sorpresa" la decisión del esposo de irse es tan sorpresiva para su mujer como para nosotros los lectores. No hay indicios en el cuerpo del cuento que apunten al hecho de que, de un

momento a otro, podría darse una actitud así; de modo que la "resolución", el remate final deviene un tanto inorgánicamente trabado con el resto del cuento.

También me llama la atención lo que ocurre con "Tres consejos", el cuento epónimo del libro. Ahí, hay partes en que la imaginación parece cobrar vuelos increíbles sobre todo ese "segundo consejo" de destruir las caracolas porque ellas pueden provocar tempestades, es algo que recuerda la afición esa de Neruda de coleccionar mascarones de proa, caracolas, vasos y botellas llevados por las corrientes del mar. Pero luego el vuelo imaginativo se contrae en el "tercer consejo" hasta casi terminar demasiado lapidaria o esquemáticamente.

Para mí, esta característica estructural de "Tres consejos" y de algunos cuentos más del libro, puede interpretarse como síntoma de lo que le ha ocurrido a Chema Méndez, en cuanto escritor y en cuanto ciudadano.

La historia del país ha estado atravesada por una casi permanentemente explosiva problemática social. En ese contexto, poco ha sido el espacio para la libre expresión de las ideas y de las altas manifestaciones del espíritu. Inclusive, en estos tiempos de una supuesta mayor paz, José María Méndez y su familia han sido víctimas de amenazas y acosos. Todo eso, sin embargo, no ha sido óbice para que el jurisconsulto exprese abiertamente sus preferencias políticas por la izquierda.

De todas maneras, es un hecho que la realidad histórico-social marca a una persona

bales en los que el escritor vierte su experiencia vital. Aplicando este principio a nuestro autor, yo diría que puede “leerse” en *Tres consejos* a un Chema Méndez dotado de una imaginación exuberante, pero que, llegado a cierto punto de la ascensión imaginativa, se ve como en la necesidad de contraerse: de arriar velas y buscar algo así como un puerto seguro.

De ahí que, con todas estas consideraciones expuestas, me permito darle al maestro tres consejos:

Primer consejo: Don Chema, maestro y amigo, no tema en sus cuentos, dejarse llevar por las volutas y espirales de la imaginación más loca y desbordada. Es cierto que ese ámbito sin fronteras precisas es una réplica simbólica de esta realidad absurda y caótica en que nos ha tocado vivir. Es cierto también que, como buen hombre de leyes, usted quisiera sujetar ese remolino caótico al imperio de la ley y de la razón. Pero yo le insistiría en esto: no quiera ser siempre juez. Siga siendo parte en la esfera imaginativa como ha sido parte en el ámbito intelectual y en el ámbito político de este país.

Los mejores momentos de sus cuentos son aquellos en que no existen las riendas de la “ley”. A nada más que al impulso de su propio ritmo interior parece obedecer el libre flujo de su verbo. Yo diría que entonces su prosa fluye y fluye enredándose en sus propios remolinos de significados, engolosinándose en los mundos de sentidos y de sinsentidos que provoca:

Mira, le dijo a Jacinto, señalando a un gringo colorado y pensativo que parecía buscar la fórmula de la inmortalidad en el fondo de un vaso de cerveza, “no es lo mismo, éste parece misterioso, que este Mister parece oso”. Jacinto, conteniendo la risa, le contestó: Buena don Pedro, ese jueguito de palabras está de primera. Bugambilia replicó, retrocediendo a la seriedad: no debemos jugar con las palabras. Es peligroso. Jugando con ellas puede uno convertirse de ángel a diablo. Olvidalo.

Esta restricción, este “Olvidalo” que recomienda un personaje a otro en “La Cara del Diablo”, parece, en ocasiones, normar su misma prosa, maestro Chema Méndez. Es una lástima porque todo ese mundo de poesía que usted es capaz de convocar, se puede estar perdiendo para la literatura. Y esto me lleva al segundo consejo.

Segundo consejo: Su mundo es el mundo de la prosa, de las palabras llanas y lisas, encargadas de remitir a realidades claras y distintas. Supuestamente. Porque en el

prosa, específicamente, Chema Méndez, van emergiendo sensaciones y emociones que acaban por inundar como una atmósfera mágica y maravillosa la superficie de los textos literarios. Debajo de la piel de las palabras está la flor de la poesía; y cualidad de todo literato, aun del prosista, es hacerla que emerja, que se asome y que engalane por siempre la vida de los humanos.

No pierda esa cualidad, maestro. No deje que el prosaísmo le gane la partida a ese mundo de poesía que invade sus cuentos. Porque algunas veces es demasiado cruda la verdad que usted espeta. Para serle franco, los “cuentos comprimidos” adolecen, en general, del señalado prosaísmo. Y esto me lleva hasta el tercer consejo.

Tercer consejo: Los críticos somos especialistas en encontrar hilachas y malas costuras hasta en los más depurados tapices literarios. Así que, maestro Chema Méndez, de estos consejos que le he dado, tome usted los que crea realmente atinados y objetivos. Los demás, tírelos al cesto. Olvídelos, haga de cuenta y caso que fueron estas palabras del prólogo calenturientas fabulaciones sin más razón de ser que el mero ejercicio verbal; la maroma, la pirueta que surgieron de mi pluma, inspirados en las volteretas que usted, también, suele dar tan hábilmente.

No me voy a molestar por eso; lo más que puede pasar es que le retire la palabra, que borre de todas las antologías literarias el nombre “José María Méndez”, que le diga a los niños y a los adultos que usted no es mago de los buenos porque sus osos y sus leones domesticados y sus periquitos descifradores de la suerte son sólo virutas, maquetas de papel maché, ilusionismo creado por una habilidosa pero diabólica utilización de la palabra. ♦

Contra la muerte, coros de alegría:

los desafíos poéticos
de Porfirio Barba Jacob*

William Ospina

Recientemente, la Dirección de Publicaciones e Impresos publicó El terremoto de San Salvador, testimonio del colombiano Porfirio Barba Jacob sobre el siniestro que destruyera la ciudad capital en 1917. Su compatriota William Ospina, poeta y crítico, expone en este trabajo aspectos fundamentales de la vida y la obra de este autor.

Si un gran poeta es aquel en cuya obra puede encontrarse algo que nadie más tiene: un tono, un acento, un ritmo, una temática, algo que de no ser por sus obras jamás habría llegado verbalmente a nosotros, entonces Porfirio Barba Jacob es uno de los altos nombres de la poesía universal. ¿Con quién compararlo? Ni su vida ni su obra resisten analogías. Verlaine se dio como él a una vida borrascosa y marginal, y hasta cierto punto puede decirse que fue uno de sus modelos vitales —“iré a los hospitales, como Verlaine”, escribió en sus prosas—, pero no hay en la vida de Verlaine esa secuencia azarosa de fugas y destierros, esas aventuras políticas, esa costumbre asombrosa que tenía Barba Jacob de mezclarse en todos los enredos, de tener que ver con todas las revueltas, con todos los tiranos, con todos los escritores, de situarse siempre en el ojo del huracán de la historia para tratar de influir en ella o de participar del modo más caprichoso que se quiere, más insensato. Otro francés,

*Publicado originalmente en la Revista Número 15, septiembre-octubre-noviembre, 1997.

*Tierras distantes lo
llamaban, como a
todos los antioqueños
de entonces, pero su
fuga fue la más vasta*

Baudelaire, parece influir con su temática sobre los versos de Barba; pero visto más en detalle el espíritu es bien distinto. Baudelaire se esfuerza por ser un profesional de la oposición a la “estética” y un prosélito oficioso del mal, pero no siempre logra convencernos. Además su pulcritud verbal parece reñirse con esa pertinaz rebeldía. Irremediablemente, Baudelaire es un clásico. Si hasta se afirma que

después de pulir mucho sus versos perpetraba al final alguna alteración, alguna corrupción, algún descuido, para producir la sensación de espontaneidad y de imperfección, lo cual delata una vez más a un laborioso estilista. Barba Jacob es a menudo imperfecto, y siempre sobrevive a su imperfección por la increíble fuerza, la carga de pasión, de sinceridad, la estremecida soledad de su voz hablando en plena conciencia con “el sordo

cielo”. Darío, su maestro y su proveedor de vocablos y de libertades, busca la perfección, pero no siempre alcanza la hondura y el vértigo de los versos de Barba, en quien casi por primera vez cantó la voz de los condenados de esta tierra, de tantos despojados suramericanos para quienes su propio país nunca pudo ser una patria.

Vagó sensual y triste por islas de su América

dice uno de sus versos más famosos. Y todo en ese verso es ilustrativo de la extraña condición del poeta. El verbo inicial pudo haber sido “viajó”, pero perdería la alusión a viajes sin propósito, errancias hijas a la vez de la inestabilidad material y de una oscura desesperación. La afortunada alianza de los objetivos “sensual y triste” no sólo define muy bien las características dominantes de su ser, sino que las enlaza para siempre y casi hace que cada una dependa de la otra. En Barba Jacob la sensualidad es una respuesta a la tristeza y la tristeza a su vez parece hija de la sensualidad, o de la manera como la sensualidad lucha en su carne con el “desprecio de sí mismo”. Las islas de su América no son sólo las islas del Caribe (en rigor estuvo apenas en Jamaica y en Cuba) sino todos los países de la América Central y del Sur que recorrió en su vida, y de cuyo aislamiento él fue en su tiempo uno de los poquísimos contradictores.

¿Qué lo hizo tan fugitivo y tan errante? Sin duda lo mismo que en la segunda mitad del siglo XIX hizo salir a nuestros abuelos de

las cristianas montañas de Antioquia a fundar un país: la estrechez y la opresión de la aldea que bien poco cuadraban a ese varón recio y complejo, “algo mal proporcionado”, hecho seguramente como su abuelo “del más burdo y puro roble de la raza”; también, sin duda, el desamor de su madre, que habría de imponer a su vida una larga discordia consigo mismo, una sed de ternura que ya nadie pudo remediar:

Al hablar dejó la palabra trunca.
El tiempo es breve y el vigor escaso
y la amada ideal no vino nunca.

Este tema se repite en sus mejores versos con vigor y con desesperación:

No tuve amor, y huían las hermosas
delante de mis furias monstruosas.
Lauros negros mi oprobio me ciñó...

y llena los momentos más dolorosos y memorables de su poesía:

Yo no sabía que la paz profunda
del afecto, los lirios del placer,
la magnolia de luz de la alegría
lleva en su blando seno la mujer.
Mi sien rendida en ese seno blando,
un hombre de verdad quisiera ser...

¡Pero la vida está acabando
y ya no es hora de aprender!

Tierras distantes lo llamaban, como a todos los antioqueños de entonces, pero su fuga fue la más vasta porque lo que anheló en adelante no fue ya una patria geográfica sino una patria vital, un orden en el cual cupieran sus pasiones y sus sueños, donde no tuviera que plegarse a mezquinos rituales o consuelos inicuos, pidiendo perdón por ser quien era, cubriendo su rostro con las máscaras de la decencia o de la respetabilidad. Esa patria más generosa que la Colombia que había conocido, más tolerante con los errores, más respetuosa de las ideas, más franca ante las pasiones y la carne y más noble

ante las pasiones del espíritu, fue su sueño de toda la vida. Por ese anhelo —dice— descendió de las cumbres de Antioquia y bajó a los valles donde ardían los frutos como fuego y cantaban los sinsontes, y vio el mar abierto ante él, y presintió en la visión de ese mar la embriaguez de una primavera sagrada “bajo la paz de una ciudad remota”.

Como un eco de las rumorosas jitanjáforas que le gustaba acuñar cuando niño, llamó “Acuarimántima” a esa ciudad de poesía, esa ciudad “de bien, de amor, de esfuerzo, y de meditación y de plegaria” que por supuesto no era un lugar físico sino el confín de su búsqueda humana. El empeño por hallar una relación con el mundo en la que fueran posibles la generosidad, la sensualidad que ardía en su carne, la laboriosidad que siempre fue suya, el valor del pensamiento y la voluntad de celebración y de canto. Era a la vez un anhelo ético, estético y político con el que consoló sus horas de desesperación, con el que tejó sus poemas y al que supo honrar y cantar. Pero siempre la vida contrarió sus sueños y desdibujó su “Acuarimántima” tras el horizonte de la historia de aquellos años, tras dictaduras y revoluciones, atropellos de la soldadesca y penurias de la pobreza, tras grandes dramas colectivos y pequeñas miserias personales, tras las noches delirantes y las fugas en trenes al amanecer, esquivando cuadrillas y cruzando fronteras. No encontraría nunca su ciudad, porque para encontrarla no bastaría con cambiar a las naciones y darle un vuelco a la civilización; también le sería preciso huir de sí mismo, renunciar a sí mismo del modo más total que fuera imaginable, ya que en él estaban esa “ala bronca de noche entenebrecida” que había rozado muy temprano su frente, y estaba su “alma colérica”, y ese ardor perenne que inmoló su juventud en un combate estéril, y hechos que no podía olvidar y que lo habían marcado como maldiciones.

Huía, y volvía a huir; cambiaba de país, de oficio y de amigos; pero siempre, cuando estaba solo, cuando quedaba solo frente a la inmensidad de su memoria y de su destino, cuando no había a quién deslumbrar con su oratoria, con su talento histriónico, con el grave y embrujado tono de su voz, con las manos largas y huesudas punteando el ritmo de los versos, con sus anécdotas curiosas, sus desplantes, astucias, simulacros y villanías, cuando volvía a quedar solo “sensual y triste”, como aquella tarde en el balcón mirando los montes de Guatemala, volvía a decirse la verdad:

Algo queda del hombre antiguo...

y comprendía que estaba condenado a ser hasta el final ese que había sido niño en tierras de Angostura, ese que había sido novio de Teresa y nieto de Benedicta, el que había dado a la tierra a su abuela querida el 2 de diciembre de 1905, ese soldado en aguas del Combeima, ese que hacía discursos de brindis en los campamentos militares ante las alturas nevadas de Herveo tantos años atrás. No valía que cada cierto tiempo, acosado por la desesperación de ser quien era, cambiara de identidad de un modo tan pleno que no sólo prohibía a sus viejos amigos decirle Miguel Angel cuando ya se llamaba Maín, y decirle Maín cuando ya se llamaba Ricardo, y decirle Ricardo cuando ya se llamaba Porfirio, sino que hasta la caligrafía de su firma ya era, evidentemente, de otra persona.

Vano el esfuerzo, inútil la ilusión...

diría siempre después de esas fugas. Por eso lo que se propone expresamente en "Acuarimántima", su poema más ambicioso, no es contarnos de qué manera, en medio de los desórdenes de su existencia, él buscó esa armonía que era el centro de su sueño, sino cómo se vio siempre frustrado en su búsqueda. Lo que quiere decirnos no es lo que buscó sino lo que no pudo hallar. Y el poema lo declara desde el primer verso:

Vengo a expresar mi desazón suprema...

En los versos más intensos y perfectos, siempre volvemos a encontrar esa declaración de su frustración y de su fracaso:

¡Nada, nada por siempre! Y merecía
mi alma, por los dioses engañada,
la Verdad, y la Ley, y la Armonía...

Por eso, después de las exploraciones y los esfuerzos llega la música del desastre, el trueno fúnebre sobre el cadáver de las ilusiones:

No se oye nada...

Silencio y bruma, soplos de lo arcano...

La luz mentira, la canción mentira...
Sólo el rumor de un vago viento vano
volando en los velámenes expira.

Y el poeta apenas si puede preguntarse qué fue de todo aquello que parecía posible:

¿Y mis amores que irisé de lágrimas?
¿Y mi ciudad nebulosa tras la ilusión del día?
¿Y las antorchas que erigí de emblema?
¿Y esta inquietud, y este ímpetu anhelante
hacia una ley o una verdad suprema?

Está seguro de que nada recibirá del “sórdido guía del viaje nocturno”, que es el nombre que le da al numen lúgubre, a la deidad indescifrable que preside su destino, pero no deja de reclamarle al mundo todo lo que parecía estar en él como promesa:

Dadme el secreto que parecía que se escondía
en vuestras formas, luceros mudos, celajes mudos,
la ley eterna que parecía que os envolvía...

E inmediatamente:

Algo que sacie (...)
¡Algo que sea ley y destino!
¡Algo para este anhelo divino
que va en la onda desesperada de mi canción!

Lo curioso de este poeta maldito es que no anda quebrantando las normas sino, por el contrario, reclamando una ley, un orden, una medida. Esa “dorada imploración” vuelve en sus versos. Aunque no sabemos a quién se dirige, siempre está diciendo: dadme, yo pedí, yo quiero. Pero no lo hace para obtener. Cuentan que a Diógenes de Sínope, quien había decidido vivir de la generosidad pública, solían encontrarlo con la mano extendida, pidiendo limosnas a las estatuas de Atenas. Cuando alguien extrañado le preguntó por qué lo hacía, repuso: “Me estoy ejercitando para no recibir”. Barba Jacob también reclama e implora, aunque sabe muy bien que no recibirá lo que pide. Esa persistente improbación refuerza en él el senti-

miento de una injusticia cósmica y le permitirá una curiosa forma del triunfo: no alzar su queja después de cada decepción sino su desafío.

¿Nos habían enseñado que bastaba merecerla para obtener la recompensa? ¿Nos habían enseñado la fórmula: pedid y se os dará? Barba Jacob hará de su vida entera la prueba de que la enseñanza era falsa, de que la fórmula era engañosa. Alguien dirá: pero si toda la vida reclamó, y obtuvo, y no sintió jamás gratitud. Pero aquello de lo que hablamos, a lo que aluden siempre sus versos: “ese secreto que parecía que se escondía”, “algo que sea ley y destino”, “nada por siempre”, “yo no sabía que tu sol, ternura”, es eso que no recibió cuando era tiempo, eso que por no haber llegado temprano ya no llegará nunca, porque el beso no llega a borrar la huella de la ausencia de un beso, porque el niño que llora en el alma no será saciado jamás, porque él va “en el vital deliquio por siempre insaciado”, y ante todo tiene que exclamar:

...pero la vida está pasando
y ya no es hora de aprender.

Asombrosamente, no tiene alma de mendigo. Cuando no tiene nada, ni siquiera tiene moderación. No pide algo: lo quiere todo. Y clamorosamente lo exige para que sea muy visible la denegación de la dádiva.

Las fábulas morales suelen enseñarnos que la soberbia es a menudo causa de la desdicha humana. Barba nos muestra que en su caso la soberbia es más bien la consecuencia. ¿Pido un canto que endulce mi vida y me dan una alondra? Yo quiero mil. ¿Pido un ritmo que gobierne mi alma y me dan un arroyuelo? Yo quiero un mar. ¿Pido una hoguera inextinguible que entibie mi sueño y me dan una tenue luciérnaga? Yo quiero un sol. Yo no me rendiré a los preceptos de la resignación y de la humildad. Con furia pagana, Barba Jacob habría podido escribir aquel par de versos de Whitman que son una respuesta a las servidumbres cristianas:

Yo entono en canto de la exaltación o de la soberbia,
Ya estamos hartos de plegarias y de zalam

*Lo curioso de este
poeta maldito es que
no anda
quebrantando las
normas*

*En Barba Jacob casi
por primera vez se
exaltó en canto la voz
de los condenados de
esta tierra*

Por eso su poema se llama “Soberbia”, como podría llamarse toda su obra, pero esa soberbia no es el mal sino la consecuencia del mal. Se espera que los que han sido despojados de todo acepten asumir que toda su desgracia se debe a su voluntad y a sus culpas. Más allá de ser pobre hay que sentir vergüenza de serlo, más que ser excluido e infamado hay que sentir que aquello es merecido, que en el fondo de tales penurias reina la justicia. Ante esa insinuación, que ha sido la historia de estas regiones, Barba hierve de indignación y se yergue como un formidable vindicador de los despojados.

Escribí el comienzo que en Barba casi por primera vez se exaltó en canto la voz de los condenados de esta tierra, y quiero justificar ese casi. Antes de Barba Jacob, en la República Argentina, se había alzado la voz rebelde y el espíritu iracundo de Almafuerte. Un siglo después, esos versos deberían ser la poesía más popular entre los millones y millones de desterrados del festín de la vida que llenan nuestras ciudades descomunales, que se hacían en las barriadas, que permiten con su humildad el reinado de la ignominia. La rebelión ética de Almafuerte tal vez es más nítida. El escribió versos de indignación y de rebeldía que, en medio de la pasión, razonan de un modo irrefutable:

Yo desprecié al feliz, al potentado,
al honesto, al armónico y al fuerte,
porque sentí que les tocó la suerte
como a cualquier tahúr afortunado.

Y lo hacen de un modo terso y definitivo:

Yo derramé, con delicadas artes
sobre cada reptil una caricia,
no creí necesaria la justicia
cuando reina el dolor por todas partes.

Así enunció su respuesta a las exigencias de una centenaria moral de excluidos y de vencidos con la cual deplorablemente llegamos a ser lo que somos. Así demostró que la justicia, en cuyo nombre se legitimaba todo mal, era la máscara de una antigua mezquindad.

Almafuerte es el

hecho casi sólo de humillados y ofendidos, y no se queja, sino que se afirma en algo más hondo, en el orgullo de lo irremediable, en el resplandor de la caída, en la negrura de lo inalumbrable. Pero no era bastante. Era necesario que Barba Jacob viniera a sumarse a ese clamor, exaltando lo que ni siquiera Almafuerte, el viejo rebelde, habría podido defender: la sensualidad, la infinita sed de armonía, la arbitrariedad de ser distinto, la vida como aventura y como búsqueda.

Ambos tienen en común el poder ciclónico de los versos, la evidencia de que el lenguaje sale de sus hornos en estado de incandescencia, de que es desigual y rudo porque es hondo y volcánico, y se ve continuamente salvado por su propia pasión, por su sinceridad, por la certeza de que está brotando de las entrañas de un mundo.

En el ámbito de la poesía colombiana nunca hubo alguien como Barba Jacob. Nadie fue tan colombiano como él, nadie se esforzó por vivir una gran rebelión ética y estética en los escenarios de nuestra América como él. Leyéndolo, uno sabe que está en América, aunque no esté mencionando permanentemente las formas de la geografía, los sitios, la flora de los trópicos. Pero también lo hace: no teme decir Santa Rosa de Osos, Medellín, Sopetrán, piña y guanábana, y ello es muy extraño en una tradición como la nuestra, donde la poesía casi nunca se sintió en el derecho de nombrar el territorio, tan pobre al parecer ante las ilustres arcadias del clasicismo. A veces pienso en el siempre proyectado y siempre frustrado viaje de Barba Jacob a Europa, y me digo que es significativo que no lo haya hecho; Barba Jacob tenía que aprender a nombrar a su América desde ella misma, y es mejor que haya sacado sus énfasis y sus eufonías del mundo en que apasionadamente iba viviendo, y que tanto necesitaba ser nombrado.

... en un pinar de Honduras vigorizó el aliento,
la tierra mexicana le dio su rebeldía,
su libertad, sus ímpetus, y era una llama al viento.

En ese sentido, nada más significativo y creador que su laborioso poema "Balada de la loca alegría", donde versifica el influjo sobre nuestra cultura de las tradiciones griega y latina, enfatizando en su costado alucinado y orgiástico:

Una bacante loca y un sátiro afrentoso
conjuntan en mi sangre su frenesí amoroso

En el viejo espíritu quevediano de exaltación de los fastos de la muerte, nada queda sin embargo en Barba del místico español que acepta la posibilidad de un cielo ulterior, y que disuelve en él la gravedad y la mejeatad del morir. El grito terrible y poderoso de que la muerte existe se alza en los poemas de Barba Jacob como una justificación de su propia existencia apasionada y compleja. El no se ha rendido a la esperanza de otra vida, él ha vivido en ésta lo que puede vivirse, sabe agradecer por la divina sensualidad de la carne; sabe, aún más que su maestro Darío, que hay que tomar "la flor del instante" y que lo que no llegó a ser parte de este sueño se perdió para siempre.

Tú en la muerte rendido, yo en la muerte.
Ni un grito apenas del afán del mundo
podrá hallar eco en la oquedad vacía.
¡El polvo reina, el, polvo el iracundo!

Y aquí no está todavía el sabor singular de la poesía de Barba Jacob. Ni en su valerosa e invaluable afirmación sobre el territorio de América, ni en su pagana y hermosa impudicia, ni en su aceptación de la caducidad y del fin, ni en su búsqueda de una ley nueva, de una verdad suprema, ni en su confesión de una ansiedad siempre insaciable, ni en su soberbia ante la pequeñez del destino.

Yo diría que lo que hace que Barba Jacob no se parezca a ningún otro poeta es la conclusión que saca siempre de su derrota, la actitud que asume tras la siempre renovada comprobación de su fracaso. Porque allí donde cualquier otro, abrumado por la pesadumbre, renunciaría a la lucha para entregarse a un ritual de deploraciones y de quejas, de los labios de este vitalista sombrío brota una celebración de la vida a despecho de toda adversidad. Entonces llega la hora de volver a leer aquellos versos donde nos había confiado su desdicha, pero de leerlos completos, con la curiosa conclusión que el poeta extrae de ellos:

No tuve amor, y huían las hermosas
delante de mis furias monstruosas,
lauros negros mi oprobio me ciñó.
Mas un lúgubre numen me consuela,
vuela el tiempo, mi numen canta y vuela,
y nadie ha sido más feliz.

Así también, en la “Balada de la loca alegría”, cualquier otro habría terminado con la tremenda afirmación del triunfo del polvo. Barba Jacob tiene algo que añadir:

Tú en la muerte rendido, yo en la muerte,
ni un grito apenas del afán del mundo
podrá hallar eco en la oquedad vacía.
¡El polvo reina, el polvo, el iracundo!

¡Alegría, alegría, alegría!

Es ese tono desafiante, esa afirmación ante la adversidad, ese poderoso grito que se planta ante lo irremediable y lo saluda con dignidad, sin pedir nada, esa voz que saluda la derrota como la oportunidad de un triunfo íntimo aún más engrandecedor, lo que hace de la poesía de Barba Jacob algo tan singular y tan poderoso. Volvamos a una de sus grandes estrofas para vivir ese desenlace:

¡Nada, nada por siempre! Y merecía
mi alma, por los dioses engañada,
la Verdad, y la Ley, y la Armonía.
Sé digna de este horror y de esta nada,
y activa y valerosa, oh alma mía.

Lo llevan las olas del Caribe, está en Lima y en Manhattan, en Quetzaltenango y en ciudad de México, está viendo amanecer sobre el mar de La Habana, está rodeado de contertulios en una cantina de Guadalajara, está en la redacción de un periódico en Honduras o en Managua, vivo y tumultuoso, hambriento y enfermo, solitario y lleno de amigos; está bajando del tren en Buenaventura seguido por su hijo adoptivo, como inolvidablemente lo muestra Fernando Vallejo en las primeras líneas de su biografía; está en Cali y en Medellín, en Manizales y en Bogotá, y sin dejar de sentir que esta vida es una experiencia suprema, que absorbe casi por entero su ser, siente que debe haber más en ella. Así va, viendo siempre en lo real lo posible, en lo imposible lo deseable, huyendo de sí hacia algo mejor que se escapa:

Viaje loco, locuras innúmeras,
y contra la muerte, coros de alegría,
Flautista del norte, la orgía pagana,

pavor en la orgía...

Alma mía, qué cosa tan vana.

Vana frente a su ideal, frente a todo aquello que sugiere y promete, no por vana deja de apurarla hasta el fondo, no por vano el esfuerzo deja de realizarlo; vivir es esforzarse —dice—, y él conoce la enormidad que significa vivir:

Y vosotros, rosal florecido,
lebreles sin amo, luceros, corpúsculos,
escuchadme esta cosa tremenda: he vivido,
he vivido con alma, con sangre, con nervios, con músculos,
¡y voy al olvido!

La muerte está allá, en el confín, como límite. Ya vendrá (y el día está lejano), pero él la rechaza porque vendrá antes de la hora suprema en que por fin el cuerpo y el alma que lo sueñan todo y que lo anhelan todo lleguen a la total posesión de lo que anhelaron. Si el pájaro nace con alas, decía el teólogo, viene en él ya la posibilidad de volar. Y nosotros no estaríamos en nuestro interior tan agitados por la avidez, por la insaciedad, por el fuego de la imaginación, si no existiera ese absoluto que nuestras alas invisibles ya desesperan por cruzar en un vuelo supremo. Barba Jacob sabe que en el momento de morir le dirá a la muerte: "Llegas temprano. Una vez más vas a frustrarlo todo". Sabe que rodará al abismo de tinieblas gritando: "Mi hora no ha llagado todavía". Porque si su voluntad era triunfar del fracaso, del horror y de la nada con la entereza de la dignidad y del valor, también es su voluntad triunfar sobre la muerte diciéndole, como sin tregua lo siguen diciendo sus versos: "Hay más vida en mí de la que tú puedes matar". Por eso es poeta. Por eso ha decidido dejar su espíritu vivo en el lenguaje, alzando sin tregua su clamor en el curso de las edades, repitiendo en los corazones de los hombres que la vida es siempre "un poco más", que la vida es un fracaso espléndido, que lo que nos ofrecen es siempre poco y que no nos daremos a la resignación.

¿Cómo conciliar en él esa "cosa tremenda", el orgullo de haber vivido, con ese sentimiento continuo de fracaso, de vaciedad y de frustración? Allí palpita un enigma. La vida es todo para nosotros, y sin embargo es nada también: Somos, como decía Schopenhauer, infinitamente insignificantes, infinitamente significativos. Somos una gota en el océano,

que existe. Somos un instante apenas en la extensión interminable de la eternidad, pero somos el instante que concibe toda esa eternidad. Somos un milagro y somos un misterio, nuestra vida es sin duda una victoria y a la vez ineluctablemente un fracaso. Barba Jacob canta con intensidad, con plenitud, con amor infinito cada instante de su tránsito terreno, y sabe esa cosa tremenda: “¡He vivido!”; pero después de decir sinceramente:

Fuera de esta visión que llevo ya conmigo
¡Oh amor! ¡no busco nada!
¡Oh ardor! ¡no quiero nada!

puede decir con la misma pasión y la misma sinceridad:

¡Algo que sacie! Ráfagas lúgubres
baten el alma, raen la carne,
tormentas sordas de mares lóbregos
rasgan las velas de mi razón.
Algo que sea ley y destino,
Algo para este anhelo divino
que va en la onda desesperada de mi canción!

Tal vez sólo la poesía puede serle fiel a esa complejidad, a ese “ser yo, no ser, en sucesión alterna” que es nuestra vida; en ella, por milagros de armonía y de ritmo, el poeta puede celebrar la vida y desesperar de ella con pareja pasión, cantar la plenitud de sus dádivas y la avaricia de sus dones, el sentimiento justo de que nos lo da todo y el sentimiento inmediato de que nada nos dio.

Así, en “El solar de los lulos de oro”, el poeta se deleita en la recreación de su infancia, en el lento paladeo de los recuerdos; después, en volver a pasar por el corazón las ilusiones y las turbaciones de la adolescencia, y después el creciente anhelo de una verdad y de una ley que llenó su edad adulta. Al comienzo todo es plenitud:

La abuela había podado el huerto...
brotaban flores las astromelias de Sopetrán,
Después son delicadas evocaciones:

Torcaza bruna que te adormeces
de luz del día,

Iomena incauta, vigor ardiente,
juventud mía, la onda estelífera se diluía
ebria de mieles, en la ternura del
plenilunio primaveral.

Por eso nos sorprende —y también esa sorpresa es un hecho musical en el poema— que aquí mismo, después de estas plenitudes de la felicidad de vivir, lleguen los versos violentos:

El drama ha sido un drama
horrible, ruin y frustrado,
buena partida que me han jugado,
yo creía que esto tenía significado
con la maraña y el embeleco de la
ilusión.

Y aquí está Barba Jacob entero. Uno que nunca se resigna, uno que no se rinde, uno que en lugar de pedir clemencia a su destino, siempre exclama:

Oh desprecio, oh rencor, oh furia,
oh rabia!

Y termina el poema, que lleva por otro título “En la muerte del poeta Porfirio Barba Jacob (tragedia grotesca y sin sentido)”, exigiendo:

Cuando me muera, dadme a lo menos un pensamiento
y atad mis manos con el cordaje de mi laúd...

Anunciando que ni siquiera muerto dejará de sentirse indignado. Quevedo había prometido que en sus huesos perduraría su amor; Barba Jacob promete que en su ceniza perduraré su rebeldía:

Que el nudo sea muy apretado
porque a la muerte se rinde fiero
y rencoroso mi corazón.

En otro poema, ese mismo corazón balbuce “¡no!” ante los deleites de la aurora, modula “¡no!” ante las promesas del amor, recuerda

“¡no!” ante la vida que se renueva, solloza “¡no!” ante los letargos de la alegría, y pide finalmente que alguien en su nombre diga “¡no!” ante la paz azul de la muerte.

Ese gran “¡no!” flota sobre su poesía, y a veces parece confundirse con ella. Es el trazo de un gesto con el cual el poeta se evade a las complacencias que seducían a su época y escapa “hacia otros cielos y otros amores” como quería Verlaine, o ciertamente también hacia otros infiernos y otros rencores, sin dejarse atrapar jamás. Así pasó por Colombia en la tercera década del siglo, nostálgico y ausente, hondamente comprometido y a la vez irreductiblemente extranjero, sin lograr arraigar otra vez entre nosotros. Ya no era posible el regreso. El poeta de América, de su vastedad y de su miseria, no volvería a ser el poeta de Colombia, el vecino de Medellín o de Angostura. Su lugar en el mundo ya estaba sólo en el lenguaje. Embrujando palabras debía pasar el resto de su vida, arrastrado por el misterioso destino que había sido trazado a su “alma colérica”. La vida era una fuga sin fin, un paulatino perder todos los dones y todas las promesas. Como el mago del cuento, la vida consistía en recoger las abundantes monedas de oro de la gruta, para descubrir al amanecer que no eran más que hojarasca. ¿Qué podía salvar a Barba Jacob ante el avance de los años con sus pobreza y sus quebrantos, ante la pérdida continua de las esperanzas y de las fuerzas, sino esa decisión cada vez más obstinada en su alma de decir “¡no!”, de estar sereno en medio del oscuro “algún día”?

Afirma que llegado el momento:

—el día del adiós a todo cuanto amamos—
yo evocaré esta hora y me diré
a mí mismo,
sonriendo virilmente: “— Poeta,
¿en qué quedamos?”

y piensa que habrá incluso un momento en que su inspiración, engañada por los dioses:

en noches sin aurora y en llantos
de agonía

*La vida era una fuga
sin fin, un paulatino
perder todos
los dones y todas las
promesas*

ya no creará en nada... ni aun en
la Poesía.

Y él es el hombre que sólo creyó en la poesía. Ante todo lo demás supo hacer una mueca de altivez o de desdén, y la poesía lo mantuvo fiel a su hombre antiguo, al misterio de los orígenes. Si algo se mantuvo inalterable en su vida cambiante y vertiginosa, sobre sus cambios de domicilio, de identidad, de opiniones y de énfasis, fue su sentimiento y su voluntad de ser un poeta, y ese destino brotaba del manantial más escondido de su ser. Ningún dato de su biografía sirve para explicarlo.

Hasta 1983, cuando se cumplió el centenario de su nacimiento, todo lo que sabíamos de Barba Jacob eran dispersas anécdotas, rastros cordiales de lectores agradecidos que siempre perdían la huella en el siguiente recodo. Barba era uno de los poetas más desconocidos de nuestra historia. Entonces apareció la biografía escrita por Fernando Vallejo, Barba Jacob, el mensajero, un rastreo tan exhaustivo que era como si alguien viniera directamente del pasado con un diario minucioso de sus andanzas. El trabajo fue tan pasmoso que, medio siglo después, Vallejo llegó a reconstruir días enteros, armando el disperso rompecabezas con recuerdos de testigos, cartas, notas, editoriales, titulares de prensa, crónicas sociales, frases en álbumes, testimonios, discursos y dedicatorias. En ese momento sentimos que de nadie sabíamos tanto como de Barba Jacob: era como si el ser más inasible se hubiera convertido en el más conocido, y en muchos sentidos así fue.

Pero el secreto profundo de su ser y de su poesía sigue oculto tras el impenetrable “¡no!” que lo simboliza. La poesía es hija del misterio, desemboca finalmente en él, y desde sus versos nos repite:

Nunca sabremos nada.

La poesía no puede ser descifrada, no puede ser traducida a las palabras que la significan, no puede ser explicada; pero infinitamente puede ser sentida y compartida. El poeta murió (ya el día está lejano) pero en sus versos vuelve rebelde, turbulento, desafiante, recordándonos que nuestra vida bien puede ser poca cosa, que tal vez nos saciamos con poco. Recordándonos lo que es vivir “con alma, con sangre, con nervios, con músculos”, lo que es oponer una

voz valerosa a la adversidad y al fracaso. Demostrándonos que mientras un muerto pueda seguir infundiendo entre los vivos ese valor ante la vida y ante la muerte, esa avidez de más altos dones, misteriosamente puede seguir sintiendo remota la hora de su muerte verdadera, y sigue formando parte de una esperanza que se prolonga en el mundo.

Entonces comprendemos que la inesperada inmortalidad del poeta somos nosotros, que su ansiedad se ha perpetuado, que su voz cobra vida en nuestros pechos, y que en eso consiste el milagro de la poesía, en que lo que fue de uno sea de todos, en que la plenitud y la armonía que anhelo para sí un cantor errante perdido en el tiempo, terminen siendo el anhelo y el reclamo de numerosos seres humanos.◆

Melitón Barba: “Yo he sido siempre un inconforme”

Por: Jaime Barba y
Ricardo Roque Baldovinos

A los setenta y dos años, Melitón Barba sigue activo en la escritura y en la práctica de la medicina. Confiesa que su vida ha estado marcada por la lucha contra sucesivos enemigos: la dictadura militar, el conservadurismo de la profesión médica nacional y, ahora, la hostilidad de ciertos círculos literarios que lo perciben como un advenedizo. Cuando, urgido por un grupo de amigos, publica Melitón Barba su primer libro ya no es un joven. Tiene 58 años cumplidos. Desde entonces, sin embargo, su obra ha ido creciendo en calidad y en volumen, al punto que, al menos en el género cuentístico, sus títulos pueden compararse con los de literatos de toda la vida. Melitón Barba ha publicado seis colecciones de cuentos —entre los que destacan *Putá vieja*, *Cartas marcadas*, *Hermosa cosa maravillosa*— y un relato semi-autobiográfico, *Alquimia para hacer el amor*. Tiene otros proyectos en el tintero que com-

parte en esta conversación.

Melitón Barba responde con franqueza y entusiasmo a todas las preguntas, especialmente a las referentes a sus cuentos y su pasada militancia política. Se muestra, sin embargo, un tanto decepcionado al hablar del estado actual de las letras salvadoreñas. Lamenta la indiferencia de los escritores ante la tarea de abrir espacios de comunicación con las nuevas generaciones. Por su parte, añora participar activamente en talleres de lectura y creación de cuentos dirigidos a los jóvenes.

Hay una cuestión que nunca se ha expresado explícitamente al hablar de Melitón Barba, el escritor, y es su trayectoria política. Es una cuestión que tiene que ver mucho con su obra cuentística porque en ella hay mucho de su vida personal, de su vida de médico pero, sobre todo, de la vida de alguien en permanente lucha contra los

Jaime Barba, escritor e investigador social, es director de Región, Centro de Investigaciones. Ricardo Roque Baldovinos es ensayista y p



Melitón Barba en su estudio

regímenes autoritarios del país. Hay una actitud de perenne rebeldía que se palpa en todos sus cuentos, hasta en los últimos que sólo Ud. y yo conocemos —porque están inéditos. Hablando cronológicamente, su actividad política antecede a su obra literaria, porque su ingreso a la vida literaria es —como sabemos— más bien tardío. ¿Cómo se inicia Ud. en esa vida pública que habrá de hacerlo transitar de la política hacia la literatura? (Jaime Barba)

He vivido la época más turbulenta de la historia de este país. Cuando estaba terminando el bachillerato, en cuarto curso, fue la caída de Martínez. Dentro del Instituto Nacional, se formó un comité, de cuya directiva formé

parte. Todos decían: “hay que botar a Martínez”. No sabíamos muy bien por qué, pero sentíamos que había que botarlo. Nos sumamos a las manifestaciones y se botó a Martínez. Al poco tiempo, llegó otro dictador, Osmín Aguirre. Ya, para entonces, nos tenían detectados los grupos de oposición universitarios, y unos dirigentes nos dicen: “Vos has estado en el Instituto. Vos eras de la huelga. Vos podés manejar el fusil. Estamos organizando una guerra desde Guatemala”. Yo respondo que eso de matar no va conmigo. Entonces me dicen: “te vamos a meter por lo menos para que nos enseñés a manejar fusil”

En el Instituto, podían manejar fusil porque ían régimen militar... (JB)

Mis cinco años en el Instituto fueron de formación militar. Allí hablábamos de mi teniente, de mi capitán y mi no se qué. Pero volviendo al movimiento contra Aguirre, se formó un grupo de jóvenes, del Instituto y de muchos otros colegios. Había también muchos obreros. Hubo, incluso, militares, los que se habían revelado contra Martínez y que lograron salvar la vida, porque escaparon. Todos ellos se sumaron al movimiento y se fueron a Guatemala. Había entre todos nosotros ese entusiasmo de ir a Guatemala para botar a Osmín Aguirre. Mi grupo sale para allá pero nos capturan en Santa Ana. El viaje era por tren, pero ya en esa ciudad estaba la policía. Llegan todos los cipotes. Los policías nos preguntaban: “¿Y vos para donde vas?” “A Guatemala” “No, venite”. Entonces allí lo bajaban a uno y lo detenían... Fue una invasión muy cruel... Murieron bastantes muchachos. Hasta un hermano de Hugo Lindo murió allí. Esas fueron las vivencias de mi generación, vivencias de esa violencia. Nosotros que habíamos estado cinco años adentro del Instituto Nacional sabemos lo que son los militares. Algo de eso digo yo en Alquimia para hacer el amor... Poco después, entré a la Universidad donde ya la agitación era mayor porque acababa de ocurrir el golpe del coronel Osorio en el 48. Uno iba entrando a esa agitación universitaria o se quedaba aislado. Poco antes de eso, el rector de la Universidad, el Dr. Carlos Llerena —que ahora me doy cuenta que era un buen rector— había decidido reelegirse. A nosotros nos acababan de enseñar aquello de “sufragio libre, no reelección”. No éramos capaces de medir que la Universidad es otra cosa. Como ese era el estribillo — “sufragio libre, no reelección”— se formó un movimiento universi-

rio en donde luchamos para que Llerena no se reeligiera y otra vez volví a estar yo en medio de eso. Mi caso era singular porque los estudiantes de Medicina siempre habían sido más conservadores. Pienso yo que lo eran porque venían de familias acomodadas. Las familias de los médicos de antes eran gente pudiente. Así, en toda la Facultad de Medicina éramos seis los que participábamos en el movimiento. Uno de sexto, dos de quinto, uno de cuarto, y dos de tercero —nosotros. Los dirigentes del movimiento nos ponían en puestos clave. En ese movimiento yo era nada menos que el locutor, el que iba a la radio a leer discursos y proclamas. Por supuesto, ¡me hice una de enemigos!. Todos conocían mi voz... Toda esa experiencia de lucha nos llevó —más maduros y la dictadura en pie— a enfrentar una decisión. En esa época o se era del partido de gobierno o se era del Partido Comunista...

Pero Ud. no llega a militar en el Partido Comunista. Aquí surge una pregunta lógica: ¿por qué no fue miembro del Partido Comunista, si ud. era amigo de los dirigentes de ese Partido, y en ese entonces era casi lógico el paso de oposición a la militancia en el Partido Comunista? (JB)

Aquí creo que pesó la herencia de papá. Papá era un republicano español, comecuras y creo que más que republicano era un anarquista. Yo quizá me identifico con su forma de vivir la vida. Algunos compañeros eran militantes del Partido Comunista. Pero en esa época había mucho fanatismo. Entonces ellos se volvían fanáticos. Si caminando con ellos, saludaba a algún amigo, me reclamaban: “¿Y por qué lo saludaste si es un enemigo” “No hombre”, les decía, “enemigo mío no es”. Un día,

uno de mis hermanos me llevaba en un su carrito, y le dije a uno de estos compañeros “Venite, te vamos a llevar”. “No” me dice “yo no soy burgués para montarme en un carro”. Entonces me decía a mí mismo: “Hombre, yo ser del Partido así, no”.

¿Lo buscaban? (JB)

Sí, porque yo era muy amigo de Raúl Castellanos, Secretario General del Partido Comunista. Con Raúl había estudiado Kindergarten y Primer Grado y esa amistad infantil seguía viva. Entonces con Raúl nos visitábamos como amigos. Raúl me invitaba a ingresar al partido, pero yo me negaba. Por entonces, a mediados de los sesenta, nace la idea de crear una organización que sea de izquierda pero diferente. Allí nace el MNR.

Ya que hablamos del MNR, sabemos que Ud. fue muy amigo de Italo López Vallecillos. ¿Sería exacto afirmar que su amistad se fundaba en lo político? ¿Compartían también afinidades en lo literario, en lo artístico? (Ricardo Roque Baldovinos)

Esa pregunta suya me gusta. Una vez lo dije en algo que escribí de mi amistad con Italo. Mi amistad con Italo —a pesar de que yo era algunos años mayor que él— se forjó en la Universidad. Yo escribía artículos y ensayos en el diario universitario y, así, fue naciendo la amistad con Italo. Poco después, Italo fue director de la Editorial Universitaria. Dos o tres veces por semana, antes de ir al hospital, bajaba yo a tomar un café con Italo a una cafetería llamada “La Familiar”. Allí llegaban muchos intelectuales a conversar con

Conocí a Pedro Geoffroy Rivas y a otros. Me bullía la cabeza cuando ellos hablan de literatura. Italo era un hombre extraordinario. A su casa llegaban muchachos, poetas que le llevaban los textos para que se los leyera. Jamás vi que sacara a nadie con las cajas destempladas. Inmediatamente se iba a su biblioteca y tomaba uno, dos, tres libros de los anaqueles y, sin conocer a los muchachos, les decía: “Llévate estos libros. Leelos. Usá diccionario. Cuando ya los hayás leído, venís. Entonces me traés los poemas que has escrito”. Ese era Italo. Claro, después sufrí muchas decepciones al conocer otros intelectuales: egoístas, roñosos, gente de la que ni vale la pena hablar... No hay comparación con Italo que realmente era un intelectual de primera, con un corazón tan grande para ayudar a los que se iniciaban. Yo, por mi lado, me inicié ya viejo, pero eso no quiere decir que no me inicié. Italo fue entonces muy generoso, me prestó libros. Me hizo leer poesía porque Italo me decía que tenía que leer poesía. Cuando me reuní con mis amigos, allá por 1979, para mostrales mis cuentos y que me dijeran si debía botarlos o publicarlos, al primero que se los mostré fue a Italo, que insistió en que había que publicarlos. Le pedí que me los corrigiera, pero me respondió: “Vos los vas a corregir después. No quiero meter la mano. Dejalos decantar un tiempo y después los corregís vos. Yo te señalo los errores”.

¿Fue por esos años que comenzó a escribir literatura? (RRB)

Me imagino que se refiere a la literatura de ficción, porque ya antes había escrito un libro de medicina y varios ensayos. Pero entré después a la literatura de ficción porque sentía una

necesidad de decir algo. Algo contra un estado de cosas que me tocó vivir desde 1932 y porque siempre rechacé la dictadura de los militares... Pero creo que escribo porque, incluso como médico, yo he sido siempre un inconforme. Y, por ello, he sentido una necesidad de expresarme. Todo eso se venía acumulando en mí hasta llegar ese momento en que reuní a mis amigos —Italo, entre ellos— y les leí lo que había escrito. De allí, prácticamente sin modificaciones, salieron muchos de los cuentos que integran *Todo tiro a jom...* un libro que al leerlo retrospectivamente caigo en la cuenta de que contiene principalmente denuncias. Eran denuncias de aquel estado de cosas, de la dictadura, de la miseria, ...

¿Por qué elige el género cuento? ¿Por qué le parece el género idóneo para darle cuerpo literario a su protesta contra esos hechos y ese estado de cosas? (RRB)

No sé... La verdad es que, por entonces, no tenía la menor idea de cómo se hace un cuento ... Unos treinta años antes, mientras hacía mi servicio social, había escrito mi primer cuento sin saber muy bien lo que escribía...

¿“Tucsonville”? (JB)

No... de una chica que tiene un aborto y me impactó mucho. Yo era el médico y no pude hacer nada por ella, que murió a consecuencia de un aborto provocado. Entonces quise hacer un relato —debió haber sido espantoso— ...pero se me ocurrió que hacer un cuento era fácil, porque —ya le dije— no tenía ni idea de qué era un cuento, de cómo se hacía... Es hasta después que hago los primeros cuentos que comienzo a buscar en la Literatura qué

un cuento, cómo se arma, cómo es el cuerpo, el final, etc ...

Hay otro relato que Ud. no ha mencionado y se nos perdió, “la celda No. 9” (JB)

Ese podría ser un antecedente de los cuentos y es el relato que hago yo de cuando estuve preso con otros compañeros en la Policía Nacional. Y es que después de estar en la Guardia, donde me habían metido en una especie de perrera, sin ver a nadie, por tantos días, al llegar a la Policía me sentí en el paraíso. En la Guardia sólo me llevaban la comida, estaba totalmente aislado, desnudo. Cuando —a mí y a mis compañeros— nos sacan de allí y vimos a montones de ladrones, los barrotes, la gente sentimos una inmensa alegría. Pensamos: “¡Ojalá que me dejen aquí toda la vida!”. Ya sabíamos que si nos habían sacado de ese infierno de la Guardia ya se vislumbraba una salida, la más probable era que nos sacaran del país.

¿Hay algún cuentista que, desde el principio, le haya servido de modelo? (RRB)

Tal vez Maupassant... que era de los cuentistas que yo leía por entonces. Porque cuando me decido a publicar mi primer libro ya había leído algunas cosas. Al principio mis modelos eran, además de Maupassant, Poe, algunos libros de aventuras de Jack London. La influencia latinoamericana la siento hasta después.

¿Qué era lo que más le atraía de Maupassant? (RRB)

Los personajes femeninos, los problemas

norosos que siempre me han atraído.

También me interesaban los libros de aventuras de Jack London que realmente son sorprendentes...

¿Hay algún aspecto de la técnica cuentística de Maupassant en el que Ud. se reconozca? (RRB)

Cuando yo era un lector asiduo de Maupassant, no tenía un concepto claro de lo que es un cuento. No me fijaba en sus técnicas, sino en lo agradable de la lectura, en la aventura, en el romance... Pero no tenía aún ningún concepto de la técnica de cómo se hacía un cuento. Eso lo voy adquiriendo después ya con lecturas más meditadas.

Ud menciona que sus primeros cuentos nacen de una necesidad de denuncia, ¿quiere decir esto que suele haber en sus cuentos una vivencia personal que Ud. luego reelabora literariamente? (RRB)

Siempre he sostenido que siempre lo que uno escribe es vivencial. Sea porque lo ha visto, se lo han contado, lo ha leído o porque lo ha sufrido. Todo es como una especie de catarsis. Pero otras cosas son producto del arte literario, son puramente ficción como cuando uno trata de burlar las expectativas de los lectores u otros artificios parecidos. Pero, primariamente, todo es vivencial.

¿Podemos decir que de *Todo tiro a jom a Cuenta la leyenda que...* tenemos la etapa en que predomina la denuncia, donde los juegos literarios son menores? Porque ya en *Olor a muerto* ya hay algunos textos, como el que le da el nombre a la colección, "Carpa de circo", "El vitalar traquelúbrico", don

ya no hay una intencionalidad política explícita sino que se trata de jugar con la imaginación. ¿Es cierto que hay una primera etapa antes de llegar allí? (JB)

Creo que sí. Por eso decía que los primeros dos libros los hago para explotar, para sacar lo que tengo adentro. Después, los cuentos de colecciones posteriores, van saliendo pero no con una intencionalidad de hacer un relato de denuncia o de carácter fantástico, siguiendo determinadas reglas. Estos cuentos van saliendo —como salen— alimentados por nuevas lecturas ya con propósitos claramente literarios.

¿Cuáles serían las lecturas de esa segunda época? (JB)

En esa época yo estoy leyendo ya a muchos autores latinoamericanos. Leo mucho a Jorge Luis Borges, por quien he sentido admiración desde siempre... También a Julio Cortázar y, por supuesto, a Gabriel García Márquez.

Quisiera que habláramos de algunos de sus cuentos más conocidos y mejor logrados como "El Lecumberri". ¿Qué historia hay detrás de ese cuento? ¿Se esconde detrás de él algún personaje de la vida real? (RRB)

Volviendo a lo de las vivencias... cuando yo era niño, vivía con mi familia cerca de la Penitenciaría y una de las formas de diversión de los niños era visitarla los domingos. Nos dejaban entrar y nos íbamos a platicar con los reos. Pasaba uno al lado de aquellos a quienes llamaban "los rematados" que eran los que ya estaban cumpliendo una condena. Allí había arimba y los reos tocaban la marimba. Para

nosotros ir a la penitenciaría era como entrar a un cine... Por entonces, hubo un crimen que impactó a toda la sociedad salvadoreña. Tres delincuentes conocidos como el Pabellón, el Catrín y Magaña asesinaron a un par de ancianos y creo que les robaron un colón porque no tenían más. Aquello fue un escándalo. Estando adentro de la Penitenciaría, el Pabellón, que era el principal inculcado, cayó enfermo —con los años, me vine a dar cuenta que lo que este hombre tenía era paludismo— y —¡cosas inverosímiles!— los de la Penitenciaría comenzaron a cobrar cinco centavos a los niños y quince centavos a los adultos por ir a verlo. Pabellón estaba acostado sobre una cama, rodeado de todo el público. El hombre se sacudía de los fríos y de las fiebres. Siguió así hasta morir. Pienso que fue una manera de fusilarlo antes de llevarlo al paredón. Entonces ya con los años, levantando recuerdos, me di cuenta que no había escrito un cuento sobre la Penitenciaría. Saqué el cuento de estos personajes y sale “el Lecumberri”. Bueno ... también está inspirado en los burdeles de Puntarenas, en Costa Rica.

Es de su estancia en el 72, cuando lo exiliaron, después de la intervención militar de la Universidad de El Salvador... (JB)

Sí, estuve exiliado allí. En Puntarenas, como lugares de diversión, había: un cine sin aire acondicionado y donde sólo pasan películas de Pedro Infante y Libertad Lamarque; un lugar donde se juega lotería con granos de maíz... El resto eran cantinas y burdeles. Había muchos burdeles donde se bailaba y todo lo demás... Todos mis amigos médicos —pero todos, allí no es escapaba nadie— después de salir de la consulta en el Seguro Social

iban a tomarse una cerveza a uno de estos burdeles. Allí estaba la gente bailando. Muchas veces nos quedábamos a beber o a bailar con las muchachas. Ese es el ambiente natural del puerto, porque esos bailongos Ud. los encontraba en todos los barrios. En cada cantina que cupiera una rocola, se bailaba y allí llegaban las putas. En el cuento el ambiente está recreado de esos lugares de Costa Rica.

Pero la aventura propia del personaje, ¿es invención suya o tiene también un antecedente real? (RRB)

Tal vez no en ningún caso en especial... Durante mi niñez, San Salvador era muy pequeño, todo mundo se conocía y en el barrio donde yo vivía muchos de mis amigos eran delincuentes. Algunos de ellos eran ladrones a los que les decían “fichados”. Estaban señalados: “Fulano es ladrón, Zutano es ladrón”... Pero eso no quiere decir que fueran enemigos nuestros. Había uno que recuerdo que se llamaba Amadeo que invitaba a los otros niños —él ya era mayorcito— a tomar gaseosas o refrescos. Los mayores nos decían que no nos metiéramos con él porque era ladrón, pero nosotros lo veíamos tan normal. Por entonces era muy frecuente oír que dijeran: “anoche acuchillaron a fulano de tal... tal día mataron a Fulano... Fulano está preso porque le metió la cuchilla a Zutano”. La gente misma del barrio que acuchillaba y se dejaba acuchillar forma parte también del entorno de ese personaje.

“El Lecumberri” es de *Cartas marcadas*, que es el libro que considero que marca su maduración literaria. Ya hay en él un estilo preciso que no es de los cuentos anteriores.

Tenemos un comienzo impactante, un desarrollo coherente y un desenlace mejor conseguido. Ese estilo es ya un salto adelante respecto de la cuentística anterior... (JB)

Sí, pero no es deliberado. No es que yo me proponga hacer un cuento de esa manera. Esta influenciado por las últimas lecturas que he tenido. Es muy probable que yo hubiera estado leyendo a Borges. Borges tiene muchos cuentos de cuchilleros, de muerte, de burdeles ... Es probable que toda esa influencia más todas las experiencias que recojo de la niñez, más el pobre Pabellón que se murió hacen todo ese menaje...

Hay otro cuento por el que mucha gente pregunta, "Putas viejas". ¿Cómo se fragua ese cuento? (JB)

Volvemos nuevamente a la niñez, a la adolescencia. Yo estudié en el Instituto Nacional. Allí íbamos a parar todos los estudiantes de escasos recursos. Llegaba de todo. Cuando tratábamos de enamorar a chicas de colegio, del Guadalupeño, del Sagrado Corazón, de la Asunción jamás nos aceptaban. Porque había una clara división de clase. Nos decían "la broza" del Instituto. Porque la verdad es que muchos de nuestros compañeros eran burdeleros redomados y eran gigolos desde cipotes. Teníamos un compañero, que aún muy jovenito —muy niño— vivía con una señora mayor. Una señora de unos cincuenta años, cuando el muchacho tendría unos dieciséis o diecisiete. La señora lo adoptó como hijo, como amante, le pagó los estudios, etc... Esa es la base del cuento. Luego me inventé que era una prostituta. Pero nace de ese ambiente en que nosotros nos sentíamos marginados.

Ahora hay "maras" en el Instituto. pero ya desde entonces no faltaban los alumnos del Instituto metidos en cualquier pleito después de un partido de basquetbol. Eran los que provocaban los pleitos. Porque todos éramos de barriada y los que no eran de barriada llegaban allí de castigo...

¿De dónde viene ese personaje femenino, con esa psicología tan enredada, que se complace de ver que el hijo de su antiguo amante obtenga su propia condena? (RRB)

Ese compañero que les digo llegó a ser abogado. Ya murió. Y es que aquí salta la cuestión de la denuncia. Cuando escribí este cuento estaba exiliado en Nicaragua. Pensaba que todo mundo tiene derecho a un retiro, con lo del Seguro Social. Todo el mundo que trabaja llega a una cierta edad en que se retira. Pero las ahora llamadas trabajadoras del sexo, a ellas se les acaba la mercancía que ofrecen en venta. No hay nadie, ninguna organización que se llame Organización de protección a las putas. Terminan, como dice el cuento, llenas de llagas, viviendo en la miseria, alcoholizadas ... ¿Y quién ve por ellas? Cuando a esta mujer que sigue enamorada de su amante, le rompen la foto de éste, ella mata... A lo mejor, pensando que va a estar mejor en la cárcel, porque allí tiene comida, tiene casa, tiene asistencia médica y la vida miserable que llevaba era deprimente...

Pero también hay otra vertiente humorística en su obra. Hay otro cuento "Hermosa cosa maravillosa". ¿De dónde salió ese cuento? (JB)

Otra vez regresamos a la niñez, a la adolescencia. Frente a nuestra casa estaba una iglesia,

con una casa anexa donde vivían los sacerdotes. Claro, nosotros estábamos despertando a la vida y entre las pocas diversiones que teníamos estaba ir al cementerio, a la penitenciaría, a la iglesia, al puente Araujo. Por esos años, íbamos a la iglesia para ayudar a dar misa porque nos regalaban un vasito de vino de consagrar. Nosotros observábamos a los curas, sus movimientos, las conquistas amorosas que hacían. Saltaba a la vista porque no se cuidaban mucho. Así, fuimos descubriendo que eran tan hombres como nosotros. Pero esos señores curas nos pasaban hablando siempre de esa lucha entre el bien y el mal; pero veíamos que ellos no eran santos, que no convivían con eso que decían, que había mucha picardía entre ellos. Por eso, en el cuento retomo esa lucha eterna entre el bien y el mal, el cielo y el infierno, dios y el demonio; y me invento un cura que va a ser santo, que tiene vocación de santo, pero lo gana la lujuria, lo gana el demonio, el amor...

Su carrera profesional y su modo de vida es la medicina, ¿ha influido en su obra literaria su condición de médico? (RRB)

Eso siempre lo he hablado con Jaime y con el grupo de médicos que acabamos de formar una sociedad de médicos escritores. Nos hemos dado cuenta que la vivencia del médico no la tienen los demás escritores. Muchos escritores que no son médicos escriben sobre medicina. La enfermedad tiene un gran atractivo para el escritor. Pero a nosotros cada persona que llega al consultorio y nos cuenta su historia da material para un cuento o una novela. Cada historia es totalmente diferente. Sin embargo, no he escrito muchos cuentos de médicos. Algunas pinceladas en mis cuentos

dejan traslucir que soy médico, pero no he sentido —no sé por qué— la necesidad de meterme a trabajar literariamente mi experiencia como médico. A pesar de ello, tengo una serie de historias verídicas, de casos clínicos, que pienso trabajar literariamente. Llevo unos diez casos documentados de enfermedades por amor. Casi todas son nerviosas, algunas de la piel. Algunas de las enfermedades nerviosas han llevado al paciente al manicomio. Uno de estos casos, desgraciadamente no se pudo curar, y el paciente murió. El paciente murió por amor. Todos sabíamos el diagnóstico, todos los especialistas que lo vieron sabían que su enfermedad era por amor, pero el paciente se fue llenando de medicamentos que lo fueron empeorando. Apareció una diabetes, apareció una locura que los llevó a meterlo al manicomio, hasta que murió. Un chico de veintiséis años, que murió en cosa de ocho meses. Todo comenzó cuando un día, llegando a su casa, encontró a su esposa con otro y allí empezó la debacle. Pero se desató la debacle al regresar donde la esposa —al ver que no puede vivir sin ella— y decirle “Mira, yo te perdono”. “No”, le respondió, “ya no hay nada que hacer” y allí empezó la muerte del chico. Tengo diez historias de esas.

¿Ha pensado juntarlas en un libro? (RRB)

Sí, haciéndolas ficción porque, además de auténticas, son muy interesantes. La gente dice que nadie se muere por amor. ¡Cómo no! La gente se muere por amor.

¿Nos podría decir algo sobre lo que está trabajando actualmente? ¿Está escribiendo otro libro de cuentos a parte de esas diez historias de enfermos de amor? (RRB)

Sobre todo cuentos. Me he dado cuenta que quizá en ese género me siento más cómodo. Sin embargo, también estoy trabajando con material narrativo donde intento rescatar —y para eso le he pedido ayuda a Jaime— al ingeniero Araujo. El ingeniero Araujo fue el presidente que el general Martínez botó. La historia oficial nos pinta al ingeniero Araujo como un hombre adinerado, borracho, parrandero y que arruinó el país. Yo he llevado a cabo un proceso de investigación no sólo por mi simpatía hacia Araujo y mi antipatía hacia Martínez, sino para ver qué hay de cierto en todo lo que se dice. No pienso hacer

una biografía histórica sino recoger todo lo de Araujo y novelarlo, descubriendo la verdad. Pero para eso hay que profundizar mucho en toda la época de don Pío Romero y los Meléndez-Quiñónes y la verdad es que tiempo ya no tengo. Por eso, he pedido ayuda. No hay nada escrito sobre Araujo y es una de las figuras que debemos rescatar porque he descubierto que era un buen hombre y un gran presidente, y lo ha hundido la historia oficial. La historia tenemos que cambiarla por medio de la literatura.

San Salvador, 14 de enero de 1998.

En el centenario de Alberto Guerra Trigueros

El 28 de febrero se cumplieron cien años del nacimiento de Alberto Guerra Trigueros (Rivas, 1898- San Salvador, 1950). Guerra Trigueros fue colaborador, director y propietario del periódico Patria, donde colaboró estrechamente con Alberto Masferrer; pero fue, especialmente, un hombre de letras e ideas, quien gracias a su erudición y generosidad intelectual ejerció un liderazgo cultural significativo en El Salvador. Su poesía representó un claro alejamiento de la estética modernista dariana y una apuesta por la reconciliación con la cotidianidad y el lenguaje coloquial —o con la “vulgaridad”, para usar el término que defendiera apasionadamente. Cultivó también el ensayo, tanto de tema político como de reflexión estética. En esta última vertiente expuso los fundamentos del trabajo artístico de sus contemporáneos, entre quienes se cuentan Salarrué, Claudia Lars, Serafín Quiteño, Miguel Angel Espino, Raúl Contreras. Junto a ellos formó una de las generaciones más fecundas en la historia de la literatura salvadoreña.

Este centenario es la ocasión propicia para corregir el olvido a que la historiografía literaria tenía condenado el nombre de Alberto Guerra Trigueros. Al dedicarle su sección especial, Cultura espera contribuir a devolverle el sitio prominente que le corresponde en las letras de su país y de la región.



Foto archivo de El Diario de Hoy

Alberto Guerra Trigueros en su juventud.



Foto archivo de El Diario de Hoy

Salvador Salazar Arrué y Alberto Guerra Trigueros tocando laúd.

A la sombra de un desconocido

Miguel Huevo Mixco

Este acontecimiento, del cual todos nosotros somos protagonistas, es la materialización de un sueño acariciado desde 1977. Fue justamente ese año cuando inicié mis primeros acercamientos a la obra de este intelectual a quien, veinte años más tarde, sigo considerando la personalidad clave de la literatura y la cultura salvadoreña de la primera mitad del siglo. No dudo en asegurar que una vez hayamos superado este largo abismo de más de medio siglo, abierto por el oscurantismo y que ahora pareciera comenzar a cerrarse gracias al concurso de las mejores energías de esta sociedad, Alberto Guerra Trigueros se convertirá en una de esas presencias imprescindibles sin cuya palpitación será difícil reconocer el corazón de esta pequeña parcela humana donde nos ha tocado vivir.

Cuando en 1988, en medio de la guerra, intenté sacar en claro lo que había cosechado a lo largo de los casi diez años durante los cuales porfí en conocer de él todo lo que me fuera posible, llegué a la conclusión de que fue el inconfundible «olor de humanidad» que percibí en aquella poesía suya lo que me llevó a excavar entre el polvo, y a batallar contra la polilla y, peor aún, contra la ingratitud.

Yo trataba de encontrar el trillo abierto por la sensibilidad salvadoreña desde los inicios de este siglo hasta los turbulentos y deslumbrantes años setenta, época en que mi pasión por la poesía y la literatura me empujaron a fabricarme una tradición literaria personal.

Miguel Huevo Mixco (San Salvador, 1954) es poeta, ensayista y editor. El presente trabajo es el texto de la conferencia pronunciada en el Homenaje al Centenario de Alberto Guerra Trigueros, Biblioteca Nacional, 27 de febrero de 1998.

Siempre me resultó difícil explicarme cómo, después del influjo de Rubén Darío —que llevó a los poetas salvadoreños a planear hacia un preciosismo algo tonto, siempre al borde de un ataque de vanidad— apareció una voz como de la Oswaldo Escobar Velado, y luego un extraordinario poeta como Roque Dalton. El eslabón lo encontré en Alberto Guerra Trigueros.

Alberto Guerra Trigueros ha sido una víctima ejemplar de la ignorancia de los críticos y antólogos de todas las tendencias de pensamiento. Ni los críticos “materialistas”, ni nuestros críticos conservadores en su largo climaterio, han podido acercarse con suficiente respeto al pensamiento de este hombre difícil de encasillar. Pero cuidado con que esta actitud escurridiza a las clasificaciones magisteriales, nos lleve a pensar que Guerra Trigueros no fue hombre de opciones humanas, sociales y cívicas profundamente claras.

El pensamiento de este hombre de cien años, no dudemos, se abrirá paso hasta las conciencias despiertas del nuevo siglo, desbrozando en la espesura de ingratitudes que hasta ahora lo han mantenido cercado.

La primera ingratitud de la que Guerra Trigueros ha sido víctima frecuente proviene de su lugar de nacimiento. Nació un 28 de febrero de 1898, el segundo de los tres hijos del desafortunado matrimonio de Isaac Guerra y Teresa Trigueros. El matasellos de la municipalidad de Rivas en su partida de nacimiento, que para algu-

nos ha servido para excluirlo de las tan voluminosas como poco calificadas listas de escritores salvadoreños, lo emparenta, por una cosa del azar, con una de las tradiciones poéticas más ricas de Hispanoamérica, como es la nicaragüense. Se trata, a todas luces, de una ingratitud tonta, que ni siquiera es intencional, sino propia de esa enfermedad

infantil de las sociedades en colisión.

Huérfano desde los primeros días de su nacimiento (su madre fallece cuando apenas tenía dos años, su padre lo dejó en manos de un tutor al contraer segundas nupcias), Guerra Trigueros exhibió desde su juventud un rostro marcado con las huellas de su orfandad. “Tenía la palidez de quien se ha desvelado por colocarse en la solapa la flor de izote de la luna”, dice Gilberto González y Contreras. Orfandad que intentó mitigar a través del estudio y el

*El eslabón entre
Rubén Darío y Roque
Dalton lo encontré en
Alberto Guerra
Trigueros*

cultivo de las letras, componiendo canciones, jugando al fútbol, tocando el laúd, traduciendo a sus autores favoritos, y desarrollando una pasión por la figura de Jesucristo sólo comparable — como años más tarde escribiría Salarrué — a las encendidas pasiones paganas.

Su educación, como he dicho, quedó en manos de su estricto tutor, Manuel Ruperto Guerra, quien lo envió desde que tenía ocho años de edad a estudiar a Europa. Primero, a Inglaterra, en el colegio jesuita de Beaumont, luego a Suiza, en Laussane. Luego a París. Allí le encontró la guerra.

Tendría entonces unos 18 años, y tuvo que salir en medio de los peligros de la guerra, por mar, hacia El Salvador, donde su tutor acababa de morir. Aquí tomó posesión de la parte que le correspondía de la herencia de su familia. En Santa Ana conoció y se enamoró de la que sería su esposa y compañera para toda la vida, Margoth Turcios, a quien tuvo la suerte de conocer y tratar en 1978, y puedo decir que era ella una dama extraordinaria de carácter afable y tierno, la primera admiradora de su marido, que supo acompañarle en sus aventuras vitales y financieras.

Aventuras vitales, por ejemplo, como la de reembarcarse juntos para Europa, regresando ocho años más tarde a Santa Ana; o como las insólitas experiencias protagonizadas por Salarrué en su casa de la colonia América, quien llegaba en espiritual sustancia, en sus viajes astrales, a reconocer las señales que Alberto dejaba para él.

Financieras también, porque aquella significativa fortuna poco a poco fue menguando tras las sucesivas empresas nada rentables de Alberto, fundando revistas, apoyando económicamente a sus amigos y, finalmente, comprando a José Bernal el diario *Patria*, el periódico identificado con el proyecto vitalista de Masferrer.

Patria, como todos sabemos, jugó un papel clave en abrirle paso al ejercicio autónomo de la labor intelectual. *Patria* representó un espacio que permitió, en medio de un clima opresivo, no sólo la difusión de nuevas ideas y creaciones literarias, sino que estableció uno de los puentes más interesantes entre el intelectual y el público lector. Guerra Trigueros, quien compartió con Masferrer la idea de desafiar el monopolio de los grupos tradicionales en la vida nacional, en lo político y en lo cultural, participó en el proyecto de *Patria*, y cuando Masferrer, derrotado y desconsolado, abandona el país después de la matanza de 1932, Guerra Trigueros compró el periódico para que la obra de M

viera para fines distintos a los originales.

Alberto Guerra Trigueros me acercó no sólo a la obra literaria de autores europeos que él conocía tan bien, o al espíritu intelectual de aquella época, sino también a comprender mejor las posiciones cívicas de aquel grupo de hombres y mujeres que sufrían una de las opresiones más prolongadas que conoce este país. Es perfectamente explicable que un hombre de formación humanista y de calidad moral como la suya, tomara partido contra el oscurantismo imperante. “Ni bolchevismo ni fascismo”, repitió una y otra vez desde las páginas de *Patria*; “la prostitución es el pilar del Estado”, escribió también, y podemos imaginarnos la inquietud que producía una voz templada como esa en un ambiente marcado por el sectarismo.

¿No es una suerte tener 23 años, y yo entonces los tenía, y encontrarse con un escritor de su tierra capaz de introducirnos con buen juicio a las obras de André Gide, James Joyce, Oscar Wilde, además de estar dispuesto a correr riesgos frente a un poder tan ominoso como el de aquel folclórico general ?

¿No es una suerte leer las opiniones de un hombre que aparte de que hablaba cuatro o cinco lenguas y conocía el mundo como su ciudad, era capaz de saludar el gesto profundamente moral de aquel muchacho nacido en el minúsculo poblado de Niquinohomo, en Masaya, Nicaragua, y que se enfrentó al poderío norteamericano con un pequeño ejército de locos?

El estremecedor texto de Guerra Trigueros dedicado a la memoria de Augusto C. Sandino es ejemplar en su precisión, como en su admiración por la actitud del guerrillero nicaragüense. Escribe Guerra Trigueros:

“Un periodista centroamericano... ha dicho en artículo publicado ha poco en Nicaragua, y refiriéndose despectivamente a la ingenuidad demostrada por Sandino en la firma de la paz, un año antes de su muerte, que tal documento ‘redujo al libertador a las proporciones de un muchacho’.

“¡Un muchacho!

“Supremo insulto en boca de los que se consideran ‘grandes’. De los que todo lo saben, y todo lo miden, y todo lo calculan.

“¿Un muchacho? —Pues claro que sí: —¡Y a mucha honra! —contestaría yo a nombre de Sandino. Como que Sandino fue siempre un muchacho.

“Con toda esa generosa sencillez, todo ese incomparable

espíritu de aventura, de desprendimiento y de grandeza, que sólo puede caber en el alma ilímite y fresca de un muchacho.(...)

“Sandino, el adolescente. Sandino, el muchacho. Sandino, el niño generoso. Sandino, el recién nacido ahora, por la muerte a una vida más honda y perdurable...”

Difícilmente pude tener en mi tierra mejor maestro que este gran desconocido.

Bajo las terribles condiciones de vida de los librepensadores salvadoreños en los años del martinato, hablar y escribir de las cosas de las que hablaba y escribía Alberto era arriesgado. La vida pendía del hilo de una palabra mal dicha o mal vista por los hombres del poder. Prueba de ello fue la permanente censura a la que fue sometido su periódico; él mismo estuvo a punto de ser sometido a una corte militar por parte del gobierno de Hernández Martínez, a quien en un principio apoyó.

La época en la que comencé a leer a Alberto Guerra, en la mesa del comedor de la casa de María Teresa de Arene en la colonia La Providencia, o en la hemeroteca del Museo Nacional, no era muy diferente de la suya. A principios de 1979 mis apuntes se interrumpieron. Continué mi trabajo de recopilación con muchas dificultades, ya sin el apoyo de la familia Guerra Trigueros, que había tenido que salir del país a causa de la intolerancia imperante. Su figura, como la de otros, entre ellos la del poeta René Char, o la del novelista Haroldo Conti, me resultó siempre inspiradora y reconfortante. En aquellas difíciles y emocionantes noches, deambulando por los senderos de la lucha revolucionaria, más de una vez pensé en este hombre menudo, de salud frágil, para quien hablar de la cultura significaba comprometer el alma.

Para él la cultura es una capacidad humana reflejada en los objetos del mundo que el hombre crea en sus relaciones sociales.

“¡Como si no fuese el arte y la cultura”, exclama en uno de sus ensayos, “lo que por naturaleza son: logros de carácter eminentemente social!...”

Así, no vaciló en mofarse de la élite empeñada en acumular bienes y conocimiento:

*Para él la cultura es
una capacidad
humana reflejada en
los objetos del mundo
que el hombre crea*

“El fin primordial del hombre culto no consiste en lograr cultura: considerada ésta como una barrera de separación entre ellos los ‘pocos escogidos’, los aristócratas hemofílicos de la cultura y la innumerable plebe inculta (...) La cultura, lejos de apartarnos del corazón sangriento de la humanidad dolorida, debe tender a hacernos más sensibles a sus miserias, más comprensivos de sus deficiencias, más humanos, más hombres”.

Su gran ideal alcanzar la soledad, esa soledad, como dice María Zambrano, necesaria para ser uno mismo

¡Qué equivocados están quienes consideran que las acciones a favor de la justicia y la libertad provienen solamente de personajes iracundos e impresentables! Quiero aprovechar para dar testimonio de las muchas circunstancias que envolvieron las decisiones morales que se tomaron en una época en la cual la forma esencial de comunicación del Estado y la

sociedad eran la intolerancia y el terror. Que a nadie extrañe, entonces, el especial influjo, por la autoridad que le confieren la virtud y la honestidad, que tuvo el pensamiento de Alberto Guerra Trigueros en mi propia decisión de establecer una vinculación entre la norma universal que exige el respeto por la vida humana y la necesidad de luchar para lograr ese respeto para todos.

En 1949, al reseñar la experiencia de los poetas franceses durante la Resistencia a la ocupación fascista, Guerra Trigueros, ante las circunstancias a las que Europa se veía enfrentada, escribió:

“No debemos olvidar ... que según palabras de la propia boca de Cisto —Poeta y Revolucionario por excelencia y por antonomasia— ‘aún el Reino de los Cielos se toma con violencia. Y los esforzados lo arrebatan’”.

En este controvertido plano, Alberto Guerra Trigueros aporta otro elemento más profundo, porque más allá de la retórica tan propia de la exposición de ideas y de la defensa de principios, encarnados en una lucha cívica y política, el testimonio de Guerra Trigueros integra otra lucha no menos importante y quizás mucho más difícil de conducir, que es la lucha con uno mismo; dicho en pocas palabras: integra la cuestión del ser.

“Toda creación es en el fondo una revolución”, escribió en su ensayo “Visión y revolución de los poetas”. “Y toda revolución —aunque parezca extraño— es íntima, personal y secreta. Como que se inicia ante todo en ese misterioso recinto del alma y el espí-

ritu, con el cual mantienen siempre en contacto sus vigilantes antenas, los verdaderos poetas y artistas”.

Por ello mismo, no encontramos en su poesía una actitud centrada en un mero ajuste de cuentas. Su propuesta va más al fondo: a la exploración de los abismos interiores de los cuales, el alma, como Orfeo, deberá volver siempre resplandeciente.

Su gran ideal, me atrevo a decir, fue el de alcanzar la soledad, esa soledad, como dice María Zambrano, necesaria para ser uno mismo, puesto que la identidad personal nace de la soledad. A la Soledad, incomparable compañera, dedicó estos versos:

Vino de Soledad, dulce agua clara
 Agua de Soledad, áspero vino.
 Agua de luz para mi sed y para
 toda mi externación, vino divino

.....

—En tu regazo

tibio de esposa, engendraré mi abrazo
 un hijo, Soledad: tu compañía

Hijo de la soledad, desde luego, acompañado, allá en “El hombre interior” del que hablaba San Agustín, por el Gran Desconocido. Su Dios. Un Dios ante el cual permanentemente le vemos golpeando con sus nudillos ante sus puertas. Pero no estamos, como sería el caso de Salarrué, frente a un hombre de inclinaciones místicas. Guerra Trigueros propugna un cristianismo activo que, según sus propias palabras, “conquiste afectivamente a las masas”, y anhela una Iglesia identificada con el progreso y la autenticidad de un orden social saludable. No es que en Guerra Trigueros haya una “metafísica del arte”. Su intento creador es reconectar la tierra con el cielo. Y en la relación estética propone la participación del lector, del espectador, con y en la obra de arte, como asistiendo a una liturgia.

Por este camino, Guerra Trigueros ha sido víctima de otra ingratitud. Equivocadamente, se le ha calificado como místico, existencialista y hasta como filósofo. Fue un hombre de religión pero no fue un místico. Tampoco fue un “existencialista”, como se ha dicho de él. Su entusiasmo por las “cosas” elevándolas a un nuevo rango, así como su ausencia de náusea, no lo sitúan al lado de los místicos ni del existencialismo.

“filósofo”. La palabra “filósofo” ha servido frecuentemente para designar a las personas que se elevan un poco más allá de la mera ilustración, o que reflexionan sobre el ser.

Alberto Guerra Trigueros ha sido uno de los pocos autores salvadoreños cuya religiosidad no lo hace aparecer como una figura de relicario. Habló de religión, pero sin beaterías. Su Fe no le impidió ejercitar la crítica aguda, social, al privilegio de la cultura. Una crítica que, muy a menudo, se expresó como una nostalgia del pasado. En el fondo, sus reiteradas alusiones a los tiempos arcaicos y a las sociedades antiguas, esconden un interés por desautorizar el espíritu científico. Es una especie de «antimodernismo romántico» mediante el cual pretendería, infructuosamente, revivir el ideal de las sociedades comunitarias. De esta manera, al igual que Salarrué, su ideal de sociedad es la sociedad de los artistas. Una sociedad que debe volverse una obra de arte.

En las cuatro primeras décadas del siglo veinte este tipo de ideas fueron frecuentes en muchos países latinoamericanos. No eran ideas trasnochadas de personajes sin oficio. Eran la reacción intelectual al acentuamiento de los desequilibrios y las desigualdades que acarreaban los veloces procesos de la era de la industrialización en sociedades que apenas emergían de su pasado colonial. En las sociedades latinoamericanas, este proceso ocurre en un contexto marcado por las difíciles relaciones con los Estados Unidos.

Una de las pocas cosas que pude salvar de la inexplicable pérdida de los archivos de Alberto Guerra Trigueros, que obraban en poder de su familia, fue precisamente una serie de artículos publicados por él entre 1934 y 1935, referidos a la construcción de la carretera Panamericana. Para Guerra Trigueros, la construcción de la carretera formaba parte de una idea norteamericana para controlar el Istmo a toda costa. Se rehusaba a aceptar que la Panamericana, que iba a construirse mediante un empréstito del gobierno de los Estados Unidos, sea para uso exclusivamente comercial, y defendió la necesidad de Independencia política y económica de las repúblicas centroamericanas.

En uno de esos artículos, que él proyectó publicar bajo el título “Centroamérica, un Cristo geográfico”, escribió:

“... dado los antecedentes imperialistas del mal llamado Panamericanismo, de facturas y tendencias exclusivamente yanquis, desconfiamos de una carretera que desde un principio se nos ha presentado con el calificativo de “Panamericanismo” (...) auspiciado,

desde su origen como idea por el Departamento de Estado de Washington”.

Coherentemente, su idea crítica a la cultura arranca de la afirmación

“...Casi nada es nuestro (...) Nada es realmente nuestro: ni industria, ni comercio; ni máquinas ni medicinas, ni escuelas; ni aviones, ni radios, ni carreteras; ni ciencia, ni filosofía, ni técnica profesional; ni apenas, arte ni literatura (...) Nosotros vivimos, literalmente, de prestado. Vivimos de empréstitos: en lo moral, en lo intelectual y en lo material”

Fue escéptico del orden burgués, pero igual vio con desconfianza a los movimientos populares. Ante la idea de la revolución social, se abrigó ante la idea de la “resistencia pasiva”, como Gandhi.

Su crítica al Estado no pretendía otra cosa que restablecer la armonía de un orden que se sacudía en decisivas contradicciones. Su país estaba cambiando, convulsionado, y él parecía un pequeño gigante agarrado a su cruz. Su crítica a los privilegios de la cultura es el espejo en donde se refleja el hecho de que el poder determina las formas y los dominios del conocimiento; y que la cultura (entendida como saber) ha sido un instrumento de la maquinaria del poder que ha servido para cercar, marginar y manejar a las “incultas” clases trabajadoras.

Al igual que Salarrué su ideal es una sociedad de artistas. Una sociedad vuelta obra de arte

¿Es importante publicar, estudiar, conocer a este perfecto desconocido?

Yo creo que sí.

En nuestros días impera, en medio de las bondades del nuevo clima político, una tónica de pensamiento en donde la idea de la cultura se acentúa en las virtudes de una sociedad competitiva: eficiencia, preparación técnica, capacidad rápida de respuesta ante los cambios. Creo que no podemos resignarnos a construir el imaginario cultural de un «país dragón».

No estoy aquí para hablar de este tema, pero estoy seguro que el conocimiento de la obra de Alberto Guerra Trigueros, como

la de nuestros principales poetas, nos dará claves tan agudas como las de los infaltables políticos y los tecnócratas. Volvamos la mirada a la poesía, a los libros, al arte. Porque la gente, en nombre de la cual hablan unos y otros, tiene una vida llena de drama, tragedia y comedia; vive de la imaginación y los sueños, convive con el miedo y las estrecheces morales, y es muy difícil alentarles únicamente con programas y planes y proyectos. Las raíces de la llevada y traída identidad están suficientemente claros y delineados; para encontrarlos basta mirar directamente a los ojos para apreciar en la gente con la que vivimos estos gestos que se cristalizan en la poesía, en el arte, en la literatura, reflejados en personajes a menudo grotescos, inacabados, incapaces de discurrir o decidir, como nosotros mismos.

Debajo de los discursos atroces, ofensivos y defensivos que nos toca digerir a diario, hay discursos más sensibles y perdurables, expresados en la metáfora, en la parábola. Albert Camus, cuyo pensamiento fue tan querido para Alberto Guerra Trigueros, escribió: "O bien uno sirve al hombre entero o no le sirve para nada. Si un hombre necesita pan y justicia, debe hacerse lo que haga falta para cubrir esta necesidad, pero también necesita de la belleza, que constituye el pan de su corazón". Y este es parte del servicio que el escritor hace a la humanidad: retener en la complejidad de su creación esos filamentos de la verdad que nunca podrán ser retorcidos. Y esto es bueno saberlo, porque si bien ahora podemos alegrarnos de la paz política que disfrutamos, sabemos que ahora mismo, en algún lugar, están creciendo los enmascarados del futuro. Y si en ese momento, al escritor se le pide entregar la palabra para aguijonear el oprobio, no dudo que habrá jóvenes deseosos y alegres de hacerlo, volviendo la mirada hacia aquellos que en su momento actuaron con integridad a pesar de los riesgos. Es esto lo que convierte una empresa estética en una acción auténticamente subversiva: cuando exploramos los secretos vergonzosos de nuestro tiempo, como lo hizo Alberto Guerra Trigueros, en un afán de darle un significado más alto a la Soledad, al Dolor, a la Alegría.

Saludemos su memoria en ocasión de su centenario. ♦

Canción de las cosas vulgares

Alberto Guerra Trigueros

I

*Vagos, grises objetos de la vida cotidiana!
Muebles, casas, cosas,
pobres, humildes, resignadas cosas
de todos los días,
cosas de ayer, y de hoy, y de mañana,
tan quietas, tan tristes, tan silenciosas
que parecéis hablar...*

*¡Alegorías!
Pálidas cosas borrosas
que reflejáis dolores o alegrías,
cosas
que de puro vulgares, sois tan misteriosas
que nadie os ha podido cantar...
¡Islas sobre el eterno Mar!
¡Vasta selva de símbolos de Baudelaire,
rebaño de esfinges!
Manso rebaño, al que creemos comprender
tan sólo porque restringes*

"La canción de las cosas vulgares" fue incluida en *Surtidor de estrellas* (1929). Además de ser de una concepción poética innovadora para su tiempo, este poema es una exposición de ideario estético de Guerra Trigueros.

*los ilimitados horizontes de la Sombra:
¡rebaños de cosas, rebaño de nombres!
Nombres,
apodos que os han dado los hombres,
oh fantasmas de la Oscuridad,
nombres de Lo Que No Se Nombra!
¡Fuegos fatuos en el enorme Campo yerto,
espejismos en el Desierto,
imágenes de la humanidad!*

*¿Quién ha sabido decir la epopeya
muda
de vuestra vida plebeya,
de vuestra vida desnuda,
oh pobres cosas diarias,
parias
del ensueño, del amor, de la belleza?
¿Quién ha expresado vuestra queja dolorida,
estatuas del Silencio, sepulcros sellados
en la necrópolis de la naturaleza,
en los inmensos camposantos de la vida?
¡Sepulcros, matices de vidas en germen!
¡Sepulcros en donde duermen
callados y resignados,
como vivieron
resignados y callados,
como tizones apagados,
los sueños anónimos de los hombres que os hicieron!*

II

*Pero los hombres, en su ingratitud,
no han comprendido,
no han querido*

*comprender la soledad de vuestro olvido,
la humillación de vuestra esclavitud:
nadie ha dicho todavía
toda vuestra tristeza,
toda la recóndita belleza
de vuestra melancolía,
tan quieta, que casi se diría
que reza...*

*No han cantado nunca tu canción, Oh Casa,
madriguera
en que nace, vive y pasa
el topo de la humanidad,
en espera
de la nada.
¡pobre casa cuadrada,
limitada,
para no ver la realidad,
para hacer un Dios de nuestro ensueño,
—Dios de ese mundo en pequeño
a nuestra mísera medida—
limitada y defendida
por una absurda pared inerte,
contra el ataque brusco de la Muerte
y la carcoma lenta de la Vida!*

*No os han dicho una canción
a vosotras, Puertas y Ventanas,
pupilas humanas,
válvulas del corazón:
¡respiraderos del anhelo,
que nos dais el amargo consuelo
de poder mirar el cielo
desde nuestra prisión!*

*No han hablado de ti, Espejo,
espejismo,
reflejo del abismo,
trágico reflejo
de mí mismo!
Espejo, limpia y grata
fuente de plata
que reflejaste a Narciso,
espejo al que por claro y liso
han dado el nombre de luna:
quizá tu también, como la luna,
tengas otra cara, la ignorada,
la innominada,
la verdadera:
¡y quizá sea yo tan sólo una
quimera,
una vaga imagen prisionera
en ti:
y esté yo para siempre encerrado aquí,
dentro de tu vidrio azogado,
en espera
de que se asome un Dios al otro lado!*

*Tampoco os han cantado,
armarios, baúles,
mausoleos del pasado,
tumbas de las remembranzas,
en que yacen marchitas las alas azules
de las ilusiones
y las esperanzas...
¡Viejos arcones,
ataúdes
de nuestras muertas juventudes,
donde yacen las que fueron cartas, cintas, rosas,
¡todas las ex-cosas perfumadas,*

*embalsamadas,
momificadas,
que ya sólo son cadáveres de cosas!*

*Tú bien mereces un himno, pobre Mesa,
mesa que mi labio humilde besa,
manchada de vino y pan, como un altar:
mesa manchada
por la ceniza acumulada
de los años lentos
del hogar;
manchada de grasa por los alimentos,
de sudor en la faena cotidiana,
de la tinta en que traducimos los ensueños;
manchada por el bien y por el mal,
por "el vasto dolor y los cuidados pequeños",
¡y más que todo por la sal,
por la divina humana sal
inhumana
de las lágrimas de la vida!
¡Pobre mesa dolorida!
Te ha fecundado el hambre, mesa plana
—plana y oscura
como una llanura,
como una tierra labrantía—,
¡te ha fecundado el hambre a cada nuevo día,
como una llanura,
como una tierra labrantía!
¡Pobre mesa callosa,
reumática, gotosa,
de haber mantenido tantos años encendida
la llama temblorosa
de la vida!
Desvencijada,
agobiada,*

*vencida
por el trabajo y por el yantar,
¡salve, Mesa, Madre Mesa!
¡Mesa
que mi labio reverente besa,
manchada de vino y pan, como un altar!*

*Y a vosotras también, sillas
sencillas,
butacas y sillones
que con vuestros brazos abiertos
pobláis de mudas conversaciones
los aposentos desiertos:
¡dispensadores del descanso y del olvido,
gracias también, por haber sido
como otros tantos Clavileños,
para los ápteros Quijotes de los sueños!*

*¿Y tú, Reloj? —Reloj cuyo són,
como el de un interior campanario
de oro,
nos llega cada vez hasta el sonoro
corazón:
tú eres el certero
Sagitario,
el viejo, el infalible Arquero
diario,
que con tus agujas en forma de flechas
—flechas de sol, o de sombra, o de luna,
flechas de melancolía,
o de dolor, o de alegría—,
vas haciendo caer una a una,
con las alas deshechas
en un blanco revuelo de pulmones,
las alondras de nuestras ilusiones:*

*¡pobres alondras, cayendo una por una,
desde el rojo picacho de la aurora
hacia los abismos,
mientras se llega, Reloj, la Hora
de traspasarnos a nosotros mismos!*

*Y con todo, cuando la vida es amarga
tu campanada sonora
nos la sabe dividir,
para que no nos parezca tan larga,
en pequeñas vidas de una hora:
¡gracias, Reloj! Que la angustiosa carga
del vivir
sólo por ti se soporta,
¡ya que también subdivides la vida en segundos
profundos,
para que no nos parezca, alguna vez, tan corta!*

*Una oración por ti, pobre Cama en que yacemos,
barca sin remos,
sola y sin rumbo en los nocturnos mares,
en que vamos flotando, hora tras hora,
hasta encallar de pronto en las solares
costas de una nueva aurora!
¡Pobre barca solitaria,
para cada noche a la deriva
por las aguas glaucas del Leteo!
Cama, tumba diaria,
suelo de la caverna primitiva,
Tierra-Madre para el hombre-Anteo:
que a cada nuevo despertar fecundo,
nos das a luz de entre los muertos
con una nueva virginidad de la energía,
¡castos, limpios, despiertos,
como si fuese el primer día*

del mundo!
Cuando de la materna carne herida
brotó impetuosamente
la sangrienta fuente
de nuestra vida,
Cama, tú crujiste al peso del dolor,
tú fuiste la cuna de nuestra niñez;
más tarde, en la claridad
de nuestra juventud,
bajo el peso rítmico del amor
vibraste, cuna otra vez:
y tú has de ser nueva cuna de piedad
para nuestra vejez,
¡y has de ser nuestra cuna de dolor
y de quietud,
Cama, ataúd
para la eternidad!

Sea mi última palabra para ti,
amiga fiel, que nunca me has hablado
y siempre me has acompañado
desde que nací:
negra amiga muda y triste,
que desde los días más viejos,
nunca me diste
consejos,
ni dinero me pediste...
¿Quién eres tú, Sombra, mi Sombra,
mi pobre Sombra
raquita y desmedrada,
tan humilde y fugitiva
bajo los aleros?

¿Quién eres, pedazo de la Sombra Ilimitada,
como yo, luz negativa

*que vas hacia la nada?
Dime quién eres, absurda Sombra
de Alberto Guerra Trigueros,
—un nombre más de Lo Que No Se Nombró:
¡caso eres tú el cuerpo, y yo la sombra,
tú que como yo vienes de la Sombra
y vas hacia la Sombra,
Sombra de una Sombra!*

III

*Oh Cosas!
¡Hermanas Cosas!
Los hombres en su ingratitud
no habían nunca comprendido,
no habían querido
comprender la soledad de vuestro olvido,
la inmensa desolación
de vuestra quietud,
la humillación
de vuestra eterna esclavitud.
Por eso he querido cantar una canción
quedada y sencilla,
por vosotras, Cosas,
hermanas Cosas:
por vosotras, formas de arcilla
que hemos ido creando a nuestra semejanza,
formas de arcilla
plasmadas en recuerdo y esperanza...
Yo he querido rezar una oración,
sencilla,
por vosotras, hermanas nuestras,
maestras
de oración*

*de silencio y de resignación:
¡por vosotras, alegorías,
fantasmagorías
vagos humos de opios y beleños,
leves pompas de jabón
que el hombre ha henchido con el soplo de sus sueños!*

Madrid, 1927

Poesía vrs. arte

Alberto Guerra Trigueros

I

Introducción

Hace ya muchos años, cuando yo era joven —joven de cuerpo y joven de espíritu, que no siempre coinciden ambas juventudes—; cuando yo todavía creía con una fe firme en el valor, en la razón de ser, en la realidad de la Poesía; de la Poesía con mayúscula, de la Poesía como actividad única, o principal cuando menos de un hombre: en aquel tiempo, que hoy se me antoja tan lejano como “otra ronda interplanetaria” —que dirían los teósofos—, tuve yo la imperdonable debilidad de escribir un libro. Un libro —¡Sí, señores!— DE VERSOS. Hasta ahí llegué en mi experiencia, en mi ingenuidad, en mi sencillez completamente juvenil, pueril, infantil. Y no sólo me atreví a escribirlo, sino que hasta llegue a publicarlo: imaginándome por quién sabe que obscuras aberraciones, quizás ancestrales y hereditarias, que habrían ahí en el mundo otras personas igualmente desequilibradas, y como yo dispuestas a perder su tiempo y su vida en leer lucubraciones poéticas, totalmente inaplicables a esta realidad material y social que nos rodea.

En aquel libro, publicado bajo el título de *El surtidor de estrellas*, incluí yo una composición bastante extensa, titulada *La canción de las cosas vulgares*, en defensa de esos humildes objetos de uso cotidiano que a todos nos rodean, en nuestro vivir de todos los días; en nuestros respectivos hogares, fuera del alcance del mundo exterior.

Esta es una versión editada de la conferencia dictada por el autor en la Asociación Cultural de Occidente, Santa Ana, en noviembre de 1942. Tomada del Suplemento de la *Revista del Ministerio de Instrucción Pública*.

Objetos a los que hasta entonces nadie había conceptuado dignos de un elogio de orden elevado: no ya poético, sino literario, intelectual siquiera. Aquella “Canción de las cosas vulgares” tuvo la suerte de pasar inadvertida —como, por lo demás, casi todo el contenido del libro— para la gran mayoría del público lector; salvo, mucho después, para un reducidísimo círculo de escritores y poetas. Entre éstos —años más tarde—, hubo un amigo a quien, una vez leída dicha composición, se le antojó un tanto extraño y fuera de lugar el título de aquella: *La canción de las cosas vulgares*. Parecíale, en efecto, que debería en ella sustituirse lo de “vulgares” —considerado por él “vulgar”— por el calificativo de SENCILLAS que él estimaba más adecuado a la poesía en general, y a la índole especial del tema. En esto no se estuvo yo nunca de acuerdo, por cuanto consideraba más “vulgar” la sencillez en su acepción literaria corriente, que la Vulgaridad misma...

Ahora bien: en defensa de este punto de vista escribí, si bien en forma mucho más condensada y superficial, la divagación literaria que pasaré a leer en seguida: por cierto, la única vez en que me he atrevido a disertar sobre mi especial concepción de la POESIA: tema éste que no estimo digno de distraer la atención de un lector o un oyente “normal”, por más de diez minutos.

Defensa de la vulgaridad

...Por eso es que digo yo: VULGARES. Por eso he hablado de VULGARIDAD, más bien que de “sencillez”. Por eso he dicho: *La canción de las cosas vulgares*, y no *La canción de las cosas sencillas*. Ese era, ése es, ése tenía que ser el título. Ese y no “sencillas”. Porque “sencillas” sería cosa bien distinta. Sería una... sencillez. Una trivialidad. Mejor dicho: UNA VULGARIDAD.

Por desgracia, esto de la “sencillez” en materia de poesía, es un recurso que ha sido ya muy explotado, en lo que va del siglo, tanto en América como en España, por cierta escuela literaria perfectamente definida e inconfundible. Se trata de una tendencia poética que hace veinte años llegara a alcanzar merecido auge y considerable difusión en todo el mundo hispánico. Era ésta una poesía bastante diluida y esfumada en vaguedad pretendidamente “filosófica”. Era una poesía impregnada hasta cierto punto de un panteísmo de carácter por decirlo así orientalista, o si se quiere teosófico, o sim-

plemente “franciscano”... Ahora bien: aquella escuela poética, que data como digo de quince a veinte años atrás, había en su tiempo llenado un papel utilísimo dentro del gusto literario de las nuevas generaciones de aquel entonces. Aquella escuela de la “simplicidad” y la “profundidad” de pensamiento, — profundidad más bien aparente que real— habían pretendido reaccionar a su vez, en su debido tiempo, contra aquel otro excesivo preciosismo anterior: contra el decadentismo un tanto morboso de los llamados “modernistas”: Rubén Darío, Gómez Carrillo, Emilio Carrere, Manuel Machado, Herrera Reissig, Leopoldo Lugones y todos sus imitadores.

Consideraba a la sencillez más “vulgar” en su acepción literaria corriente que la Vulgaridad misma

Esta otra escuela, en cambio, cansada y hastiada ya —como lo estábamos muchos a raíz de la Guerra Europea— de tantos “oros y marfiles”, de tantas “marquesas de Versalles”, de tantos estetas “orfebres”, falsamente afrancesados y amorales a lo Jean Lorrain, a lo Huysmans (el Huysmans de *A Rebours*, anterior al de *La Catedral*), o si se quiere a lo D'Annunzio, emprendió como digo la tarea de reaccionar saludablemente, en nombre de la salud y el sentido común, contra lo que pidiéramos llamar por extensión “la dictadura del Cisne y Leda”. De entonces data el famoso soneto del mexicano Enrique González Martínez, que vino a servir de banderita para la nueva tendencia: “Tuércele el cuello al cisne de dudoso plumaje”...; Soneto en el que se opone al Cisne, sobre el nuevo blasón, la figura hierática y helénica del BUHO, de la Lechuza de Pallas, símbolo de la sabiduría, que con sus desvelados ojos nictálopes “descifra el misterioso libro del silencio nocturno...” Esta otra escuela es, pues, de la “sencillez agreste”, de la pretendida simplicidad un tanto filosófica o poética, pero en el fondo también líricamente amanerada (a su manera). Es aquella escuela que nos habla constantemente de los “romeros”, de las piedras “sensibles”; de las “fuentes que hablan”; de los “árboles heridos”... es la escuela de Amado Nervo en sus postrimerías (en su libro *Plenitud*); la de Leopoldo Lugones, no en sus *Crepúsculos del Jardín* —que muchos consideran imitados de Herrera Reissig—, pero si posteriormente en su libro *Libro de los Paisajes* y en *El Libro Fiel*; es también la de Juan Ramón Jiménez en España, en gran parte influenciado por la traducción de Rabindranath Tagore; la de Enrique González

Martínez en México; acaso la de Juana de Ibarbourou en el Uruguay (“yo subiré a mirarte en los lirios morados”); la de Arévalo Martínez; tal vez, en Guatemala; y en nuestro país la de Julio Enrique Avila (en su *Mundo de mi Jardín*), y acaso con mayor razón la de José Valdés, en su libro *Poesía Pura*.

II

Manifiesto: Reacción.

Ahora bien: contra esta escuela de la “sencillez” pateística y agreste; como también ese otro preciosismo decadente —novísima e involuntaria reencarnación del “modernismo”— que ha sido en nuestros días el llamado dadaísmo, vanguardismo, ultraísmo o superrealismo; contra el todavía reciente “proletarismo poético”, con sus respectivos colorarios de maquinismo e indigenismo (éste último en América); contra los aún más frescos —y sin embargo ya un tanto marchitos— neo-gongorismos de Pablo Neruda y García Lorca y sus innúmeros imitadores de hoy (meros “futurismos” todos, a lo Marinetti, pero en el fondo más o menos pasadistas): contra todo esto señores, he aspirado yo siempre a reaccionar, en nombre de la verdadera poesía que no cambia, y que no depende de “ismo” alguno; aunque acaso pueda a veces utilizarlos todos. He ASPIRADO, digo, a reaccionar: conste que no pretendo insinuar que lo haya CONSEGUIDO, al menos en mi obra personal.

Yo quisiera hacer una poesía, primeramente en CUANTO AL FONDO, lo bastante veraz y sincera, lo suficientemente humana, cruda y personal (*personal*, digo, no necesariamente original), como para libertarse y libertarnos, por un momento siquiera, de la tiranía del *momento*. Del sevillismo feminoide ante la dictadura de la *Moda*. De ese agotador combate, de esa riña tumultaria “por no quedarse atrás”. Del “actualismo” eunuco. De ese perenne esfuerzo siempre renovado y siempre estéril, por conseguir a toda costa la originalidad. Quisiera una poesía, por decirlo así, arquitectónica y al mismo tiempo en cierto modo, biológica: profundamente humana, arraigada en el hombre mismo, en el hombre de carne y hueso y espíritu. Y esto habría de lograrse, ante todo, por la índole misma de los *temas* escogidos: temas universales en el espacio, e



Alberto Guerra Trigueros en su lecho de enfermo.

imperecederos en el tiempo, inseparables de la más íntima naturaleza humana: temas, por ello mismo, siempre comprensibles y sensibles para todos los hombres; para todas las épocas, razas y regiones de los hombres.

Quisiera también una poesía, EN LO QUE RESPECTA A LA FORMA, de apariencia voluntariamente prosaica, y hasta VULGAR. Una poesía cuya materia poética se encuentra allí donde casi nadie, en nuestra época, sabe ni quiere buscarla ya: en esos objetos, en esos menesteres, en esos AFECTOS cotidianos, toscos, humildes, tan cercanos al ojo que ya éste ni siquiera los percibe. Recias herramientas para debastar la vida, herramientas informes y lisas ya de trabajo y cariño; secularmente gastadas por el roce de las almas y de los dedos humanos.

En este sentido yo entiendo la poesía como una reacción consciente contra “lo poético”, contra lo que vulgarmente se entiende por “poesía”: esto es, contra el excesivo afinamiento meramente sensitivo y aun sensual. Una

aspira sencillamente a trasladar, en lo posible, LA PROSA al terreno poético; para que así, desnudos por fin de todo adorno y oropel, queden únicamente a salvo los poetas de veras. Aquellos Poetas que no se esconden ya —porque no lo necesitan— tras la pantalla de papel del verso, ni de lenguaje poético, ni de la “poesía” siquiera...

¿Lenguaje poético, he dicho? ¿He dicho *Poesía*?

Allí precisamente, allí es donde está mal. En imaginarse que exista, que pueda siquiera existir un lenguaje, un idioma, un dialecto especial para la poesía. Una especie de Esperanto “universal”, para unos pocos. Una jerigonza esotérica, solamente comprensible para un grupo “selecto” de intelectuales; para un reducido círculo vicioso de iniciados. De hombres ungidos “artistas” por obra y gracia de ellos mismos. Separados y apartados del género humano por una impenetrable pared de cristal —la del “arte por el arte”— o dentro de una pretensa y ridícula torre de marfil. Densa atmósfera de fumador de opio, única en la que tales hombres logran mantenerse totalmente impermeables a la vulgaridad prosaica del lenguaje corriente... De este nuestro lenguaje de todos los días: lenguaje dolorido, inflamado y acaso por ello un tanto sucio, un poco menstrual y puerperal. Ese lenguaje impregnado de sudor y saliva; de sangre, y esperma, y lágrimas, que es el lenguaje del pueblo, y el de la verdadera humanidad.

Lengua lastimosa, lastimera, lastimada y querida... Que no come nunca —cuando come— “manjares” ni “viandas” (ni mucho menos caviar o langostinos), sino simple “comida”: las más de las veces, tortilla y frijoles, y esto en cazuela de barro. Que no duerme jamás en lecho, sino en cama: cuando no en tapexco, en petate o sobre el santo suelo. Que no vive en “pobre morada”, ni “bajo humilde alero”; ni en hogar siquiera, sino en escueta casa o rancho, y cuando mucho junto al fogón. Que no viste “pomposo indumento”, ni tampoco “raídas vestiduras”, sino sencillamente ROPA (y esto sobra a menudo). Que jamás llama “dó” al donde; ni “azur” al cielo; ni “grisetas” a las costureras; ni “bardos”, “panidas” o “liróforos”, a LOS BORRACHOS. Lengua ésta que repudia toda licencia poética... o “licencia” moral. Que rechaza toda inversión, ya sea literaria o... fisiológica; todo amaneramiento, toda debilidad, todo esnobismo que tienda a hacer de la palabra una “labor de orfebrería” —como decían no há mucho los modernistas—, es decir, labor de mero engaste bizantino o florentino; un secreto de tocador a base de esmalte o pulimento: una labor de “arte” siquiera, un artificio

doméstico, capaz de rebajar la Poesía, la verdadera y santa Poesía, al nivel de simple repujado en lata; de pirograbado en gamuza, o de bordado sobre almohadón.

III

La poesía no es un arte

En realidad, si bien se mira, NO ES UN ARTE —no debiera serlo, al menos—, la verdadera Poesía. En cierto sentido, es algo MENOS que un arte. Hay, en efecto, mucha Poesía legítima y profunda —de la más alta, de la más honda—, que ni siquiera alcanza a la belleza plástica. Pero es al mismo tiempo la Poesía, en sentido más hondo y más dinámico, ALGO MAS; mucho más que un arte.

Es algo más que un arte, en primer lugar, por el MATERIAL en que trabaja la POESIA: la Palabra, el Verbo, el Logos... Materia ésta la más humilde, la más común, la más vulgar. La más accesible a todos, por ser la más característicamente HUMANA; y, por lo mismo, aunque parezca extraño, la menos plástica, la menos material, la menos natural: la menos inmersa en la Naturaleza ondeante, femenina, multiforme... Por esta razón tiene la Poesía para el hombre —debe tener— un carácter más sencillo que el de las artes plásticas: más universal, más “católico” —en el sentido literal de esta palabra—, por menos complicado y esotérico. Y es que aún al hombre más rudo y primitivo —un Juan Bautista, pongamos por caso, “Voz de Uno que Clama en el Desierto”, según le llama el Evangelio—, aun a ese hombre tosco y primordial, le es dado hacer uso noble de la Palabra en forma altamente y hondamente *poética* —ya que no “artística”—, bajo esa poderosa inspiración de lo Alto, que por sí sola es capaz de cincelar muchedumbres, y de ir sembrando en el desierto espigas.

El dominio de la palabra no exige —como lo exige el de la piedra, el del color, el del sonido musical—, largos períodos de aprendizaje más o menos “esotéricos” —escuelas y teorías: —dedicados a asimilarse, con mayor o menor perfección, ciertos secretos de carácter TÉCNICO o CULINARIO —verdaderos “trucos” de prestidigitador—, secretos cuya maestría sólo podrá apreciar más tarde un reducido grupo de “Iniciados”: esto es de “profesionales” en mayor o menor

grado; quienes por este solo hecho —aunque entre ellos se rían por lo bajo como los augures antiguos—, llegan fatalmente a menospreciar, desde su altura apolínea, a toda la restante plebe humana que, desde abajo, les admira sin entenderles; y acaso les admira, precisamente, *porque* no les entiende.

Y acaso se incline más la poesía... hacia la religión... La poesía es, en el fondo, un verdadero sacerdocio

En la Poesía, en cambio, tal como yo la comprendo y la deseo, —esto es, sin distinción alguna fundamental dentro de la órbita de la buena prosa—, debe quedar la “técnica” reducida al más estricto MINIMO. A aquel *Mínimo vital*, indispensable a todo ser viviente, capaz de sostenerse por sí solo sobre sus propios pies. No habrá, pues, no debe haber en ella, nada que la separe o la aleje del vulgo. Nada que “asuste al

burgués” corriente, al Monsieur Jourdain de Molière; que al fin y al cabo tiene tanto derecho como el que más, a leer y entender poesía y prosa. Nada que obligue al hombre humano —a aquel “Juan del Camino” de que no ha mucho nos hablara el Profesor Vides Siguí—, nada que le obligue a éste a procurarse, como sucede con las artes plásticas, ciertos “críticos profesionales”: esto es, ciertos TRADUCTORES —meros brujos totemistas, intermediarios ante la Divinidad—, que tengan qué explicarle al hombre, como está sucediendo en nuestros días, POR QUÉ una cosa es bella.

Pero esta simplicidad de la forma, y por ende de la crítica poética —puesta así *al alcance de cualquier hombre* por el mero hecho de serlo, por ser la Palabra característica HUMANA y don de Dios por excelencia—: esta obligada sencillez de la forma, lleva consigo aparejada, como primer objetivo y como fruto directo, una más diáfana y palpable elevación DEL FONDO. Aquí es donde aflora ya el núcleo verdadero, lo que constituye la MÉDULA de la esencia poética. Eso que, a través de la *materia plástica*, sólo puede traslucirse *muy de tarde en tarde*, aunque con mucha menor transparencia, y esto sólo en una suprema y genial Obra Maestra. Este núcleo esencial, este elemento vital y dionisiaco que late en el fondo de la verdadera Poesía —aún en PROSA—, y que ésta posee en común CON EL HOMBRE MISMO, no es otro —no puede ser otro— que EL MISTERIO.

Aquí me viene a las mientes cierta palabra de un Poeta amigo mío, que con ello procuraba expresar su personal sentimiento acerca

de la prosa y la Poesía: “La prosa —decía— es *pan*; pero la Poesía es *vino*...” —Es decir: la prosa alimenta, la Poesía *embriaga*.

A esto respondería yo que, cuando la Prosa es realmente capaz, por su fuerza y su elección, de *sustentar* al hombre —al hombre total en cuerpo, alma y espíritu, y no ya sólo en su aspecto meramente *intelectual* o cerebral—, es porque tal prosa en realidad *le embriaga* como un vino añejo: como *Poesía* que es, allá en el fondo. Le embriaga de fuerza, de salud, de vida: “y la Vida es Misterio”, ya nos lo dijo Rubén. Por otra parte, cuando la Poesía embriaga irresistiblemente, es porque a su vez *nos alimenta* el espíritu: y el alimento espiritual es precisamente el Misterio. *Eso* que está en el fondo mismo, en la conciencia misma del hombre, “Hijo del Cielo y de la Tierra”, según el mito griego. Así, prosa y poesía *embriagan* ambas, y *sustentan* ambas al Hombre, cuando abren perspectivas infinitas sobre el Misterio, sobre el Más Allá, sobre la Eternidad. Poesía y prosa embriagan, como embriaga el Viento del Mar.

Y por eso digo yo que la Poesía no es “arte”. Es algo dionisíaco —fáustico, si se quiere—, mas no apolíneo. Algo pitónico, profético. Algo de videncia. No a base de equilibrio, de serenidad, de juego y armonía entre elementos sensibles y mensurables. Sino a base más bien de *arrebato* y *vaticinio*, de Vida, de Locura: todo procedente del Abismo, del Misterio sin fondo. De ese hondo pozo volcánico que es el *alma humana*. De ese oscuro cráter en cuyo fondo hierve, incomprensible e inmedible, la Imagen misma de Dios.

IV

POESIA Y RELIGION

Pero, si no es arte la Poesía; si no es tampoco técnica, mucho menos puede ser considerada como *ciencia*... La poesía se acerca más bien a la FILOSOFIA; ya que ésta, —según lo indica su nombre mismo de “Amor a la Sabiduría”—, es al fin y al cabo como Amor que es *un sentimiento*. Y acaso se incline más la Poesía, con mayor razón aún, hacia LA RELIGION... La Poesía es, en el fondo, un verdadero SACERDOCIO.

Y aquí debemos recordar el origen de la palabra "Poeta": en griego POIETEEES, del verbo POIEIN, "hacer"... A su vez el término "vate" —del VATES latino—, significa primariamente "profeta" o sacerdote, y más que nada VIDENTE: de donde deriva nuestro vocablo VATICINIO... Ambas derivaciones concurren a investir al Poeta, en cierto modo, con poderes de origen *divino*; de carácter no ya sólo religioso, sino *místico*, *mítico* y *mágico*. Según tal interpretación, el Poeta es en realidad un TAUMATURGO, un "obrador de milagros". Y así lo insinúa aquel mito antiguo de *Orfeo*, el Poeta que con su lira apacigua las fieras, hace danzar las rocas y los árboles; y hasta logra penetrar en los Infiernos y resucitar a la muerta Eurídice...

Por otra parte, sin salirnos de la Antigüedad helénica —aunque sin penetrar en lo hondo del tema, contentándonos apenas con rozarlo muy levemente—, podríamos corroborar esta concepción mítica, mística y mágica de la poesía, basada en su origen incontestablemente *religioso*, y en ciertos casos *esotérico*, con sólo traer aquí a cuentas aquellos misteriosos poderes que siempre atribuyeron los antiguos —como todavía lo hacen ciertos pueblos y religiones del Oriente— al elemento rítmico. El poeta, en la antigüedad —el Rhapsoda y el Hierofante— era considerado en cierta medida como un ser sobrehumano, divino casi: en todo, caso, un ser "inspirado" de lo alto. O sea: alentado por un aliento, por un soplo vital o "pneuma", por un "espíritu" celeste. De ahí que se cantaran sus "rhapsodias" *líricamente*, es decir, acompañándolas sobre las siete cuerdas —matemáticas y místicas— de la Lyra taumatúrgica, a ritmo de sistros y de címbalos. El Poeta era al mismo tiempo Historiador y Sacerdote. De ahí también la importancia atribuida al metro lírico, no ya sólo en las danzas pírricas, en los peanes guerreros, en los himnos pindáricos de Olympia, sino de manera especial en ciertos cantos sagrados de orden *iniciático*, supuestos capaces de efectuar positivamente en el alma de los "mystos", verdaderas catarsis, transmutaciones o sublimaciones morales y trascendentes. Esto sabemos que se verificaba especialmente en los misterios apolíneos de Delfos, y sobre todo en los Misterios Dionisiacos de Eleusis: todavía resuena, sobre las bermejas playas del azul Mar de Jonia, al ritmo de la flauta pánica, el triunfal EVOHE de las bacantes.

Pero hasta en iniciaciones antiguas de carácter más seriamente filosófico y moral, basadas incluso en el ascetismo, en la renunciación y el silencio, encontramos la taumatúrgica importancia conce-



Alberto Guerra Trigueros visto por el caricaturista Bollani.

dida por los griegos al *metro* poético, al misterioso valor del *ritmo*. Aludo aquí a la iniciación pitagórica —rítmica y matemática— en sus famosos claustros de Crotona, Calabria, donde todo giraba en derredor de los llamados VERSOS DORADOS DE PITAGORAS. Y no olvidemos que según aquel Maestro todo en el orbe “había sido hecho según el peso y la medida”: *metron* en griego, metro poético por consiguiente; y que hasta en el Universo mismo, en las revoluciones materiales de los astros, el oído iniciado, el verdadero “oído poético”, podía percibir la misteriosa MUSICA DE LAS ESFERAS.

De los Misterios místicos, de los Misterios delfícos o eleusinos, debe haber pasado directamente el metro poético al Teatro, a la tragedia griega: donde con toda probabilidad, tuvieron su verdadero origen la mayor parte de las artes. Y, de manera especialísima, la *poesía* y la *música*. Es evidente, en la tragedia helénica, no sólo el carácter rítmico de los himnos y sobre todo DE LOS COROS, sino además el fondo RELIGIOSO, de carácter *teocrático* y *antropomórfico*, que inspira a casi todas las grandes obras de los trágicos. Los dioses se hallan presentes a todas horas en la tragedia griega: por lo menos, bajo la forma del DESTINO y del ORIGEN divino de los héroes. Como también presentes, dialogando formidablemente con los hombres por boca de aquellos maravillosos COROS, se encuentran allí ELEMENTOS: el Mar, la Tierra, el Viento, el Fuego... De allí la extraordinaria grandeza, en contraste con su pequeñez, que asumen frente al Universo, en la Tragedia griega,

Hubiera querido decir algo —pero el tiempo no me lo permitiría, en caso de pretender hacer las cosas bien, que es como deben hacerse—, sobre el maravilloso aporte de la Poesía en el Antiguo Testamento: poesía ésta religiosa por excelencia, en profecías como en salmos, en proverbios y en cantaras. Considero, sin embargo, que tan formidable labor —dada la extensión y profundidad que ella supone— necesitaría por sí sola una conferencia entera, si es que no toda una serie de conferencias. Por esta razón —dada la índole no didáctica, sino literaria y lírica de mi plática de esta noche—, prefiero dejar íntegro un tema de por sí tan atrayente, y al propio tiempo tan copioso y tan escabroso —nada tan escabroso como la Biblia— a un hombre mejor preparado que yo. La tarea resulta, por esta vez al menos, superior a mis fuerzas. Sólo quiero, antes de pasar a otro tema, traer nuevamente a la memoria de mis oyentes, así como de paso y como quien no quiere la cosa, todo aquel inagotable caudal de Poesía —de la más honda y auténtica Poesía, en el sentido *misterioso y religioso* aquí atribuido a esta palabra —que, como el oro en la mina, yace intacto, para quien de él quiera apoderarse, en casi todos los libros del Antiguo Testamento. Sin tocar siquiera los primeros libros mosaicos del *Pentateuco* —*Génesis*, *Éxodo* y *Deuteronomio* especialmente, tan decisivos en Víctor Hugo y en Alfredo de Vigny; lo mismo en ese impresionante Libro de Job— que tanto ha influido en poetas como Unamuno y Gabriela Mistral, y hasta en novelistas como H. G. Wells—, que en los dramáticos y humanísimos libros de RUTH y de ESTHER; lo mismo y en los sosegados y escarmentados *Proverbios* que en el escéptico y dolorido *Eclesiastés* y en el lírico y sensual *Cantar de los Cantares*; lo mismo en las alucinantes visiones de EZEQUIEL, DANIEL y ELIAS, en las ásperas predicciones de ISAIAS y ZACARIAS, de JONAS y OSEAS, de ABDIAS y JOEL, que en las trágicas LAMENTACIONES de JEREMIAS y sobre todo que en los graves y solemnes SALMOS de DAVID —donde por cierto encontramos un nuevo instrumento rítmico y poético, el Salterio, como antes la Lyra en Grecia—: en todos estos libros hebraicos sentimos correr el soplo arrebatado y arrebatador de una POESIA verdaderamente digna de tal nombre, digna de su elevada y misteriosa Misión entre los hombres: misión alquímica ante todo —insisto en ello—. “Magna obra” de TRANSMUTACION y SUBLIMACION de todo este vil plomo freudiano de nuestra pasión y nuestra carne, en el ORO inmarcesible y viviente del Espíritu.

Y aquí esta mención del Espíritu —antes de abandonar definiti-

vamente el tema de POESIA y RELIGION— me trae a hacer hincapié una vez más, aunque ahora con base en determinado episodio del *Nuevo Testamento*, sobre ese carácter de PROFECIA, VIDENCIA y APOSTOLADO que yo atribuyo a la Poesía auténtica. Porque para mí el Poeta no es un mero “cantor” o ejecutante, un tenor de “primo cartello” más o menos vanidoso y egoísta. El Poeta no es un cantor de cantos propios, emanados de su propia y mezquina individualidad de historia. Es, por el contrario, con tanta mayor humildad cuanta mayor sea su fuerza, un sencillo INSTRUMENTO, más o menos sonoro, para la *Poesía viva y eterna*.

Para una Poesía ajena. Una Poesía que no es de él, en realidad, sino de Alguien que supera al hombre para reflejarse en él. Una Poesía realmente IN-SPIRADA: es decir, in-spirada y alentada por el Único y Supremo INSPIRADOR que es el ESPIRITU DE VIDA, el Espíritu de Dios. (...)

VI

POESIA “ARTISTICA”: GENERO INFERIOR

Por ese fondo místico y pitónico de la Poesía, es por lo que el Poeta, en contacto íntimo y vital con el Misterio, sujero al vértigo del Abismo, no puede ser considerado como un verdadero Artista. No niego yo que, a veces, puedan coincidir en un solo hombre, el Arte y una poesía de cierto género inferior. Podrá ser un arte la poesía meramente *plástica*. La poesía “bella”. La poesía *sensual* o sensorial. Esa “poesía” que no pretende traer al Hombre mensaje alguno trascendente, inquietud alguna acerca de su origen, de su esencia y su destino; sino que simplemente juega, relumbra, estira sus anillos —entre verdes anillos de sombra y sol—, como una serpiente bajo un bosque de Ceilán. Podrá, sí, ser un arte aquella otra poesía *femenil y bailable*; aquella blanda poesía armónica, rítmica, melódica: aquella poesía *música*, en una palabra. Poesía no en balde, como la Música, “obediente a las Musas”, mujeres al fin: flauta de encantamiento, para que dancen mujeres... y serpientes,

Si... Tal vez pueda ser un arte —y lo es, sin duda— semejante “poesía”: cuestión de ritmos y de metros y de sílabas. Pero

esto sólo podrá ser a costa de la humildad, de la sinceridad, de la Humanidad del poeta. Ello será en la medida en que, al separarse el Hombre de su obra, y ésta de la Humanidad, de la verdadera plebe humana, haya dejado de ser ya un verdadero Poeta —VATE o VIDENTE— para exaltarse y ensalzarse a sí mismo hasta el humilde nivel de un mero “artista”: con toda la falsa modestia y toda la auténtica soberbia que tal título implica, desde el Renacimiento a nuestros días. Porque todo artista, o “Artífice”, no pasa hoy de ser, contra su voluntad por cierto, un ARTESANO evolucionado y presuntuoso. Un Artesano indigno de su artesanía. Un artesano que no trabaja ya, —que no se digna ya trabajar anónimamente, modestamente, colectiva y socialmente —como lo hiciera en la Edad Media y en la Antigüedad Griega—, para la gloria de Dios y su reflejo en la sociedad; sino para su propia, y egoísta, y ridícula GLORIA. Un Artesano, que se avergüenza de su Oficio. ¡Como si no fuese éste de OFICIO, como el de “Profesión” —*profesión de fe, profesión de monje*,— un término fundamentalmente RELIGIOSO! Porque un OFICIO es cosa sagrada, que como sagrada debería siempre ejercitarse y oficiarse: a base *vocacional*, a base de Vocación, es decir, de LLAMAMIENTO IRRESISTIBLE. (...)♦

Artículos Periodísticos

Alberto Guerra Trigueros

En el aniversario de un muchacho (A. C. Sandino)

Un periodista centroamericano, de reciente notoriedad en asunto que traspasó los límites de su patria, ha dicho en artículo publicado ha poco en Nicaragua, y refiriéndose despectivamente a la ingenuidad demostrada por Sandino en la firma de la paz, un año antes de su muerte, que tal documento “redujo al libertador a las proporciones de un muchacho”.

¡Un muchacho!

Supremo insulto en boca de los que se consideran “grandes”. De los que todo lo saben, y todo lo miden, y todo lo calculan.

¿Un muchacho? —Pues claro que sí:— ¡Y a mucha honra! —Contestaría yo a nombre de Sandino. Como que Sandino fué siempre muchacho.

Con toda esa generosidad sencillez, todo ese incomparable espíritu de aventura, de desprendimiento y de grandeza, que sólo puede caber en el alma ilímite y fresca de un muchacho.

Porque sólo un muchacho —uno de esos revoltosos muchachos que se arrojan a la vida, en cada mañana del mundo, como quien “se capea” de la escuela— sólo un muchacho a lo Peter Pan, que nunca quiso crecer; sólo un muchacho de alma, de fondo y de eternidad; sólo un muchacho totalmente falto de razón y pletórico de sentimiento pudo pretender hacer lo que él hizo: lo que él contra todos los cálculos y las más razonables previsiones, logró realizar en

En las páginas de *Patria* y de otros periódicos nacionales, Guerra Trigueros desarrolló una importante labor de comentarista político. Reproducimos aquí dos artículos donde rinde homenaje a dos personalidades que admiró: a don César Sandino y Alberto Masferrer.

Centroamérica y hacer realizar a otros.

¿Quién, no un muchacho, iba a enfrentarse durante más de cinco años, carente de recursos, de armas, de apoyo moral y material en su propia patria, no sólo al tremendo poderío guerrero y económico de los Estados Unidos, sino a las adversas circunstancias en que le

¿Quién si no un muchacho, iba a enfrentarse al mismo tiempo a Norteamérica y a Nicaragua?

tocara combatir; quién, si no un muchacho, iba a la selva, al pantano, a la serpiente y al mosquito y ello totalmente falto de medios con qué combatirlos? ¿Quién, si no un muchacho, iba a enfrentarse al mismo tiempo a Norteamérica... y a Nicaragua: la Nicaragua de los hombres-fieras, la Nicaragua de la Naturaleza indómita

feroz?... ¿quién, sino un muchacho, con toda probabilidad de ser vencido, iba a afrontar la derrota; y, por encima y en contra de los más sabios cálculos de probabilidad, iba a triunfar a pesar de todo?

Porque, dígase lo que se diga, Sandino ha triunfado. Ha triunfado en su vida, puesto que por él, y no por otra cosa, salieron los norteamericanos de Nicaragua. Y ha triunfado en su muerte, en su paradójica y simbólica muerte, porque no fueron los yanquis quienes le mataron, frente a frente, sino sus propios compatriotas, y a traición. Y porque, en él, sus compatriotas cometieron suicidio el pecado por excelencia, el pecado "que clama venganza al cielo".

Y Nicaragua, en una forma u otra, deberá pagar por haberse suicidado en la persona heroica del muchacho Sandino; como ha pagado el pueblo hebreo, a través de los siglos, por haberse suicidado en la sublime figura de otro muchacho: Jesús de Galilea.

Y por esto ha triunfado ya en el espíritu como triunfará algún día en la materia, ese niño terrible que supo ser, para Centroamérica, Sandino.

Sandino, el adolescente. Sandino, el muchacho, Sandino, el niño generoso. Sandino, el recién nacido ahora, por la muerte, a una vida más honda y perdurable.

Y el que no sea como un niño, no entrará en el Reino de los Cielos.

Masferrer se ha ido....

¡Mentira!

Mentira, muchachos.

Masferrer no se ha ido.

No se ha ido, porque no puede irse.

Porque, si bien no está —ni puede estar— todo Masferrer incluido *Patria*, en cambio *Patria* es toda ella Masferrer. Está hecha de Masferrer. Amasada de Masferrer. Incubada por Masferrer. Y aun nos cobija el ala clara de su espíritu.

El está aquí, con nosotros.

Su pequeña sombra, sencilla y augusta, vive aquí, prisionera entre nosotros, en nosotros. Atada a nosotros. Encadenada al latir de nuestros corazones.

Alguna vez —en virtud de aquel aporte nuevo que cada generación va añadiendo a la anterior—, alguna vez puede un hijo renegar y distanciarse de su padre. Un hombre de su obra, un padre de su hijo, nunca. Porque en el hijo está encarnado, entregado a la suerte, todo su poder de eternidad; y esta resurrección de la carne constituye, para el hombre, su única probabilidad de sobrevivir.

Porque en el hijo alienta el hombre. En él palpita. En él vive e irradia. Y por eso no podrá nunca Masferrer separarse de nosotros. Porque no puede un padre alejarse ni morir, mientras sus hijos vivan.

...Decís que Masferrer se ha ido?...

¡Cobardía!

De nosotros depende, muchachos, de nosotros depende que él no pueda irse; de nosotros, que no le dejemos ir. Porque en nosotros está el poder de crear a Masferrer, de resucitar a Masferrer, de engendrar un Masferrer más real que el verdadero.

—Que su cuerpo se ha ido. Bien, decís —frágil vaso de carne y hueso— a disolverse entre la sombra?

Su cuerpo se ha ido. Bien: ¿y qué? ¿No podemos acaso formarle aquí, entre todos, un nuevo cuerpo colectivo, hecho todo él de imaginación, y de cariño, y de recuerdo? Un cuerpo ilusorio, sí: un mayavirupa que dirían los indios; un maravilloso, iridescente cuerpo de ilusión, todo él luminoso de fe, resplandeciente de esperanza, cálido de amor y de eternidad? ¿No podemos crear, y mantener siempre vivo, siempre pronto a recibirle, un milagroso cuerpo emocional, que algún día volverá a emitir su espíritu, cuando a él

así le plazca, cuando sea llegado el momento, cuando, a nuestro, haya él de resucitar en la aurora del Tercer Día?

Sí, muchachos. Podemos.

Yo quiero, desde hoy, organizar entre vosotros, una resistencia pasiva a la manera de Gandhi. Una resistencia que tenga la virtud perenne de creación que necesitamos para no dejar ir al maestro. Para que su alma —ave del Paraíso— prisionera y libre a la vez en la frágil red de estas columnas, viva y labore siempre en cada uno de nosotros, hasta que sean dignos de él cada uno de nuestros pensamientos, cada una de nuestras obras, cada momento de nuestras vidas.

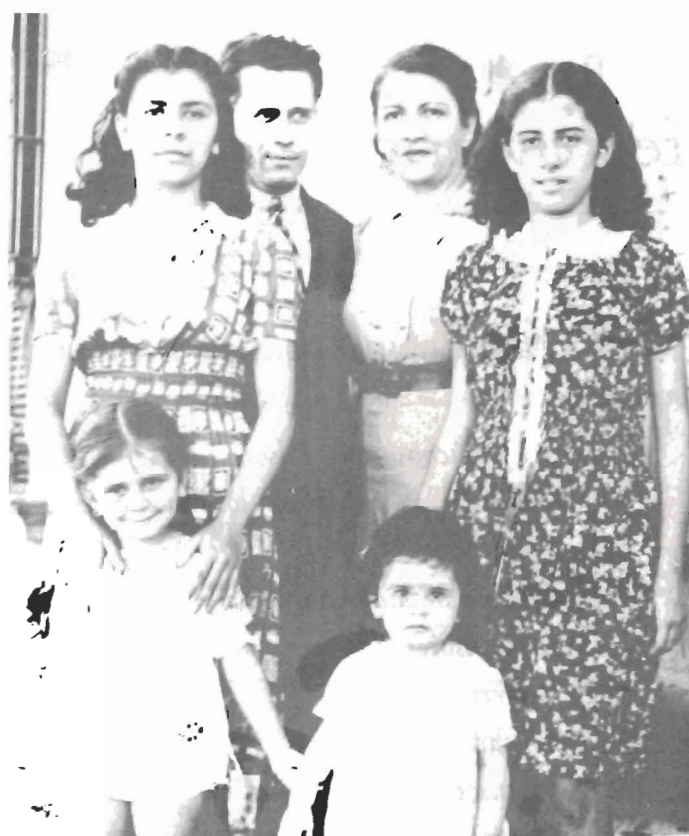
¿Resistencia Pasiva, he dicho? Sí. Y activa. Como en la India, la verdadera lucha por el Ideal, antes que en el mundo, debe establecerse en nuestras almas. Debemos tener, espiritualmente, sacrificadas nuestras vidas. Debemos, Vitalistas, VIVIR antes que todo. VIVIR como si no existiese la muerte. VIVIR en el presente, dentro de la Eternidad.

Como en la India, debemos hacer caso omiso de la muerte y de la fuerza —llámese como se llame—. De todas las fuerzas negativas, de todas las fuerzas materiales de la inercia, de todas las fuerzas de sombra y descomposición.

¡Arriba, Hombres en pie! Dejemos podrirse en paz, entre sus planillas y sus dividendos, a los Hombres Sentados. “Dejemos a los muertos enterrar a sus muertos”. Y nosotros, vivos, vivamos.

Por eso os propongo la Resistencia. Resistencia, sobre todo, al desmoronamiento interior. Resistencia al egoísmo, venga de donde viniere, de adentro o de afuera, del bando negro o del bando rojo, del capital enmascarado de proletario, o de los bajos apetitos disfrazados de abnegación revolucionaria. Resistencia, en fin, a toda influencia extraña —extraña aunque venga de adentro— que pretenda ejercer sobre nosotros su dominio. A toda influencia —exterior o interior— de la burguesía satisfecha. A toda influencia que no sea, como la del Maestro, absolutamente pura y diáfana. Que no responda, clara y cristalinamente, a la vibración de su espíritu evangélico.

Resistir, muchachos. De eso se trata. Que en *Patria* siga viviendo Masferrer. Que *Patria* siga SIENDO Masferrer. Que siga vibrando en nosotros el temblor estelar de su esperanza, que en nosotros siga ardiendo la viva llama de su fe, que fluya siempre en nuestras venas la roja sangre de su universal amor.



Alberto Guerra Trigueros con su esposa, Margot Turcios de Guerra, y sus hijas, María Teresa, Dora, y al frente Marisol y Lolita (1938).

...Que Masferrer se ha ido, decís?...

No.

Pese a las apariencias, pese a sus enemigos, pese a sus amigos; pese a nosotros mismos, y a Masferrer mismo, y a la muerte misma, Masferrer no se ha ido.

¡No se ha ido!

Mentira, muchachos.

Masferrer, somos nosotros.♦

Jorge Riechmann

Poemas ferroviarios

Jorge Riechmann (Madrid, 1962). Poeta, sociólogo, traductor de la obra de René Char. Ha publicado: *Poesía practicable* (1990) y *Canciones allende lo humano* (en prensa), ensayos de reflexión estética; *Cántico de la erosión* (1987), *Cuaderno de Berlín* (1989), *Material móvil* (1993), *El corte bajo la piel* (1994), *Baila con un extranjero* (1994), *Amarte sin regreso* (1995), *La lengua de la muerte* (en prensa), poesía. Algunos poemas de esta serie son inéditos; los restantes proceden de otros poemarios.

ALABANZA DE LOS TRENES VERDADEROS

*Hay muchos trenes falsos.
Es fácil confundirlos con los trenes auténticos.
Casi todos
los llaman también trenes:
los revisores
los ferroviarios
los carteristas
los viajeros casi sin excepción
y hasta yo mismo
cuando no quiero dar muchas explicaciones.*

*Trenes sólo son los que parten de noche.
Trenes sólo son los que llevan a ti.*

A TRAVÉS DEL TUNEL

*para los amigos que me guiaron
por el túnel de Sóller*

*En el túnel se sosiega la vertiginosa barahúnda de las imágenes.
Camina más despacio. Apégate a la compañía de tus propios pasos.*

(Presente en cada paso: como si éste fuese a precipitar al vacío.)

Extinguidas las luces, se enciende la memoria.

*A medida que penetras en el vientre de la montaña, tu violencia se
transforma. Te aterciopela el contacto con las rosas tibias de oscuri-
dad. Aquí la compasión no se castiga.*

*Caminas bajo tierra: cercano a los muertos. Puedes ser solidario con
el dolor germinado, irresuelto, de aquellos cuyas vidas fueron cerce-
nadas en flor.*

*Suspenso entre la vida y la muerte. Arrojado en el silencio mineral,
exacto. Por fin sin cuerpo, y por ende capaz de experimentar todo lo
que ser corporal significa.*

*Ventaja de quien avanza en la más cerrada oscuridad: incluso el res-
plandor más nimio es perceptible.*

*La esperanza, entonces, es ese punto en el horizonte que nos perfora
los ojos.*

(Extinguidas las luces, se enciende la memoria.)

A una mano que tantea en la oscuridad, ¿puede algo provocarle más pánico que tocar inopinadamente otra mano?

Camina más despacio. La oscuridad contiene todas las direcciones. La prisa del caminante borra la meta.

SEGURIDAD VIAL

La democracia camina

El capitalismo cabalga

La democracia camina

El capitalismo viaja en palanquín

La democracia camina

El capitalismo acelera un automóvil

La democracia camina

El capitalismo se acomoda en un Tren de Alta Velocidad

La democracia camina

El capitalismo vuela en Concorde

y da volteretas en una lanzadera espacial

Uno de los dos resulta atropellado

¿Adivinas quién?

INSTANTANEAS CASTELLANAS

1

*Castilla,
claro torso
de miembros cercenados.*

*Hoz de qué vasto grito
se prendó de tu sangre.
Castilla la sin caricias.
No regala porque no sabe recibir,
doncella de piel anciana.*

*No coronéis con laurel,
no con pino.
Con pocas hojas de encina.*

2

La tierra de Castilla es el cielo.

*Sus caminos, su trigo verde, sus cipreses
sólo se entienden en el cielo:*

*espadaña para las campanas de espacio,
nido de la palabra violentamente lúcida,
fuente quieta.*

*La tierra del pan y la tierra del vino,
toda la tierra de Castilla
es solamente cielo.*

3

*Tren que casi acaricia el cuerpo de Castilla.
Febrero luminoso, azul, sin reticencias,
como si inaugurase un año verdadero.*

*Hermoso hubiera sido vivir en tal lugar,
beber la escasa sombra,
caminar de esa mano, respirar ese hálito.*

*El sol sin un asomo de ironía. El sol adolescente.
Adiós. Nunca mis ojos volverán a besar
tal tierra enamorada.*

4

"La primavera no tiene manos serviles"
Miguel Suárez

Pinares Llanos.

Aroma de espliego mezclado con gasóleo.

*Con lentitud y a menudo
no sin sabiduría
el tren va construyendo los paisajes.*

TREN A ZAMORA

*La tormenta seguía nuestro viaje
como una mano abierta.
Cual si fuéramos suyos y quisiera
de un momento a otro
restituirnos, completarnos, amarnos.
Como si en ese puño furioso y encumbrado
nunca fuera a faltarme libertad.*

ENOJO DEL TREN

*Por tener tanta prisa
no llegan nunca.*

*Como desean tanto
agostan el deseo.*

*Como tanto persiguen
dan de bruces consigo
y no se reconocen.*

*Su piel es un chasquido
yendo, cayendo, hiriendo.*

FERROCARRIL BERLIN-FRANCFORT DEL MENO

*La anciana rusa
a pesar de los decenios que le zapan el rostro
—sin duda más de siete—
y de los cristales de las gafas
gruesos como culo de botella
contempla el paisaje como si quisiera
fijar la nitidez terrible
de cada cabaña, cada árbol, cada pájaro
en un minucioso inventario de redención.
Y en su libreta anota el precio del café flojo
que sirven en este tren.*

IRRESTAÑABLE

*El tren hiende un paisaje
en el que no sé los nombres de los pájaros.*

*(Ni de los ríos.
Ni tampoco los nombres de los árboles.)*

*En algún lugar del mundo, en este instante,
están abrasando la piel de una mujer
degollando a un campesino:
son conocimientos estadísticos sencillos.
Querría nombrarlos, pero
no sé sus nombres*

En todo nombre hay algo irrestañable.

EN LA ESTACION DE FRANCIA

*Ella me dice que un tal Descartes dijo
"pienso luego soy"
y luego Lacan le enmendó la plana diciendo
"pienso luego no soy"
yuxtapuestamente, servilletamente
ferroviariamente.*

*Y yo pienso que dije, digo
que diré
precisamente en el próximo verso
que la vida me fue muy generosa
porque la tengo a ella*

je incluso tengo algunos enemigos!

PRIVILEGIOS

*Una habitación
abrigada en invierno*

*Buena comida y fruta
y tazas de café
varias veces al día*

Libros

*Luz uniforme para poder
leerlos de noche*

*Viajes en tren
a ciudades
no del todo desconocidas*

*Amigos con quienes hablar
de Lenin y de Alberto Giacometti
sin apenas melancolía*

*La compañera
de días y de noches
que siente frío cuando duerme sola*

*Definitivamente estaré muerto en el instante
en que dejen de escocerme
estos mis privilegios.*

LOS TRENES SON DE LOS ENAMORADOS

*En su puntualidad la vida cobra
la dimensión diáfana del amor: ser llevados en algo
que nos sobrepasa, hacia un destino cierto.
La purificación de la impaciencia. El transparente temblor
de la esperanza: Los trenes
son de los enamorados. Quien nunca
haya viajado en tren a una ciudad lejana
donde aguarde la amante o el amante
nunca ha viajado en tren.*

*Hacia ti. La caricia de la nieve
sobre los campos. Deseo de una rosa
roja.*

LA PARTIDA

Última noche en la ciudad sin lejanía.

Plenitud del misterio.

Absuelta de la duda,

agua aún quieta en las fuentes

soñando el retiro de lo hondo, lo azul

inefablemente dulce, la palabra de la noche.

Desperté a la luz que dormía

y la extendí sobre la amante.

(Cómo asir

el don precioso e incierto de la aurora,

a la fiel mano blanca

cómo dejarla marchar.)

Sacudí el sueño afiebrado del aire,

dispuse los primeros caminos y los últimos,

besé los cimientos del fuego:

y el viaje abrió su largo corazón de vigilia.

Los héroes tienen sueño

Rafael Menjivar Ochoa

A Sebastián y a Thierry, amigos.

—Váyase —dijo el periodista desde dentro—. Por favor. Déjeme en paz. Se oía mal. De seguro había pescado una pulmonía por las horas que se pasó metido en la cisterna el día anterior. No sé si era inteligente, pero había burlado al Perro y al Ronco, y para eso por lo menos se necesitaba ser valiente. Pero cualquiera deja de ser valiente con una pulmonía entre pecho y espalda, también inteligente.

Por ejemplo era poco inteligente esconderse en su propia casa. El Coronel me dijo desde el principio: “Los periodistas son tontos. Éste leyó en algún libro de casos de la vida real que la policía busca a la gente en todas partes menos en su casa. Por eso se lo va a llevar la chingada, por andar creyendo”. O sea que después de una semana de andar detrás de él al final sólo hizo falta ir a su casa y sacarlo de la cama.

Hubiera sido más fácil pescarlo el día anterior, pero el Coronel hacía cosas raras. “Hay tiempo”, dijo, y puso al Ronco a cuidar que no saliera de su casa. “Si sale, lo vuelves a meter”. Pero no iba a salir. Estaba demasiado asustado. En la universidad no le enseñaron qué

Rafael Menjivar Ochoa, escritor y periodista salvadoreño. Es autor de *Historia del traidor de nunca jamás* y de *Los años marchitos*. Presentamos un capítulo de una novela inédita que será publicada próximamente por la Dirección de Ediciones e Impresos.

hacer cuando estuvieran a punto de convertirlo en mártir. Estaba solo. Allí fue donde empezó a darme lástima.

—Abre —le dijo el Coronel—. Tenemos cosas que hablar.

El Coronel se volvió y me cerró un ojo. No lo hizo por complicidad ni por burlarse de nadie. Sólo cerró el ojo. Así era él. Hacía cosas que uno nunca terminaba de entender. No las hacía porque le salieran del alma, sino porque le gustaba destantear a la gente. Pensaba cada mirada y cada movimiento. De seguro pensaba hasta cómo respirar. No sé cómo hubiera reaccionado si yo también le hubiera cerrado el ojo; tampoco estaba allí para averiguar.

Me quedé al lado de la puerta y apreté la Parabellum. El Coronel me había dicho que el periodista no iba a hacer nada aunque estuviera armado. Porque estaba armado: sólo a tiros se le podía escapar al Perro y del Ronco. Yo no creía en la gente inofensiva, así que apunté a la puerta.

—Abre —dijo otra vez el Coronel.

Parecía que le hablaba a su nietecita. El Coronel me miró y resopló. Yo estaba listo para disparar. La puerta se abrió y en medio del marco apareció el periodista con el revólver en la mano. Todavía tenía la ropa del día anterior y la traía mojada. No podía ser por el agua de la cisterna; era sudor de fiebre. Temblaba como gato en un refrigerador. Tenía barba de varios días y se notaba que ya no le importaba morir.

—¿Puedo pasar? —preguntó el Coronel.

Lo habíamos perseguido desde hacía una semana, le habíamos ametrallado el coche, estábamos a punto de matarlo y al Coronel se le ocurría preguntarle si podía pasar. Si algún día me preguntan lo mismo voy a contestar que no.

El periodista se metió otra vez a su departamento sin contestar. Dejó caer la pistola en el piso y se acostó en la cama, que estaba a unos dos metros de la entrada. Cerró los ojos. De veras estaba mal. El departamento era para dar pena: en un cuarto cabían una estufa, un comedor con tres sillas, una alacena y la cama. Estaba la puerta del baño y adentro olía mal. Era la primera vez que alguien me daba lástima. Estaba temblando tanto que podía romperse en pedacitos.

—Espérame —me dijo el Coronel.

Entró despacio, miró la pistola tirada en el piso y se sentó en la cama, cerca de la cabeza del periodista. Puso lo más parecido a una sonrisa que le hubiera visto: estiró la boca.

—¿Por qué lo hiciste? —le pr

—Tenía que ayudarlos —dijo el periodista—. Ustedes los empezaron a matar. Ustedes me querían matar a mí. Yo no podía saber que ustedes me estaban siguiendo.

—Tú les ayudaste a que se escaparan.

—Sólo quedan dos —dijo—. Yo sé dónde están. Se los entrego.

—Eres tonto —dijo el Coronel—. Un periodista no se mete con guerrilleros ni para entrevistarlos. Los guerrilleros no existen.

—No existen —repitió el periodista.

—Ni modo —dijo el Coronel—. Pensábamos pagarte. Pero tú les ayudaste a que se escaparan.

—Ustedes me dispararon.

—También es cierto. Pero si salías vivo te íbamos a pagar.

—Mataron a la muchacha —dijo—. No tenían derecho.

El Coronel levantó los hombros.

—Ni modo.

—Yo le entrego a los que faltan —dijo el periodista—. Yo sé dónde los pueden encontrar.

—Ya los tenemos. Tú eres el único que queda vivo —se paró—. Mañana vas a salir en los diarios. ¿No te da gusto?

El viejo me dejó con él. El periodista no me vio porque estaba llorando. Tenía los ojos llenos de lágrimas y la boca estirada hacia abajo. Como mujer, pensé. Como marica. Como pinche niño. No hacía nada para defenderse. Ni siquiera se tapaba la cara o pedía perdón, nada. Un niño por lo menos patalea. Entonces me di cuenta de que era la última vez que hacía algo para el Coronel. No tengo nada contra los trabajos sucios, pero lo que le habían hecho al periodista no era cosa de hombres. El muy pendejo había contactado a un grupo guerrillero de cuatro o cinco diablos creyendo que iba a hacer el reportaje de su vida, que ya tenía ganado el premio nacional de periodismo. Pero se lo dijo a su jefe, su jefe nos lo dijo a nosotros y empezamos a seguirlo. Agarramos casas, correos, todo. Identificamos a cada uno de los guerrilleros y después empezamos a mandarlos al diablo. El primero tenía que ser el periodista, pero se dio cuenta de lo que pasaba y le pidió ayuda a los otros. Se nos escapó dos veces. En la primera se murieron dos; en la segunda pescamos a una muchacha, con un balazo en la panza, pero viva. Parecía que le gustaba al periodista.

Él se puso a jugarle al héroe. Les había fallado un asalto a una casa de cambios y no tenían dónde esconderse, así que les dio todo su dinero, los mandó a su

quedó en una casa de seguridad. A lo mejor pensó que si lo pescábamos sólo le íbamos a pegar en las manos con una regla. Nadie toca a un periodista; eso es lo que dicen los periodistas. A la mierda los periodistas.

Yo tenía que meterle un balazo. No sería la primera vez que le metiera un balazo a alguien, pero a ése bastaba con soplarlo para que se muriera. No se puede matar a alguien que está llorando y ni siquiera trata de meter las manos.

—Yo pesqué a la muchacha —le dije—. Yo me la llevé y la estuve interrogando. ¿Quieres que te cuente cómo le hago para interrogar a la gente?

Siguió llorando.

—Ya la teníamos checada —dije—. Era la puta de todos. Se acostaba con todos. A eso le dicen socialismo. Todo es de todos. ¿No te dijo que era la puta de sus compañeros?

Nada.

—¿Tú también la probaste? ¿No? Fuiste el único. No sabes cómo se movía. A lo mejor era por el plumazo que se movía así —el estómago se me volteó—. ¿Tú nunca la probaste?

Siguió llorando. Quizá se puso a temblar un poco más, pero era de puro enfermo. Me estaba oyendo y no le importaba lo que le decía. Me dieron ganas de decirle al Coronel que lo dejara morir en paz, pero no me pagaban por dar consejos.

—Creí que iba a aguantar más, pero no aguantó. Se murió. Mucho hacerle de puta de los compañeros pero la última no la aguantó. A lo mejor estaba muy usada.

—Por favor —dijo.

Eso era todo. Le puse el disparo en medio de los ojos y me aparté; nunca se sabe cuánto puede salpicar uno cuando le abren la cabeza. Y casi no salpicó, así de mal estaba. Pataleó como niño y las manos se le convulsionaron un rato. Cuando dejó de moverse yo estaba seguro de que ya no iba a trabajar con el Coronel. No tenía idea de lo que iba a hacer, pero ya estaba cansado de matar pobres diablos. Lo menos que uno puede hacer es decidir a quién mata y a quién no.

Oí un ruido. Era el Ronco.

—Dice el viejo que te apures. No tardan en llegar las patrullas.

Miré al periodista por última vez. Parecía que todavía estaba llorando. Era un tipo tonto, como hubiera dicho el Coronel. Era un pobre pendejo que había querido

tante miedoso para entregar después a los que había entrevistado. Era asunto de apretarle un poco los tornillos. Después, de la pura vergüenza, se hubiera quedado con el hocico callado. Como quedó, pues. La única ventaja era que ya no iba a sentir vergüenza. Fue peor que matar a un bebé. Los bebés gritan. Él ni eso.

—Apúrate —me dijo el Ronco—. Aquí está la propaganda.

Regamos un montón de folletos mimeografiados que hablaban del ajusticiamiento del periodista por ser agente de la CIA, por delatar a la vanguardia del pueblo en armas y no sé qué otras cosas. Que pareciera que él y los otros se habían matado entre ellos, pues. Suena tonto, pero da resultado.

Corrimos a los coches cuando ya se oían las sirenas de las patrullas. Me metí en el Mustang verde del Coronel y me senté del lado del pasajero. El viejo manejaba bien con todo y la mano mala. Le gustaba trabajar directamente en la mayoría de casos, interrogar, soltar bala, todo. A mí se me hacía medio enfermo; para eso estábamos nosotros. Pero tampoco me pagaban por diagnosticar nada.

La mano derecha del Coronel era un muñón morado, con pedazos de dedos que no paraban de moverse. Hacía como quince años el guardaespaldas de un narcotraficante le había descargado una subametralladora. La mayoría de las balas le dieron en la mano derecha y dos o tres en el cuerpo. El Coronel —que entonces era un capitán a punto de convertirse en cadáver— contestó disparando con la izquierda, a pesar de que no era zurdo ni en sus ratos libres. Y así, chorreando sangre por todos lados, se metió en la casa del narco, lo despachó junto con otro par de guardaespaldas y todavía le alcanzaron las fuerzas para llamar por radio y reportar que todo había salido bien. Como pago lo ascendieron a coronel y lo pusieron al frente de la Sección. Por esas fechas la formábamos tres agentes: el Ronco, el Perro y yo, además del Coronel. No le gustábamos a nadie. Hasta los federales trataban de no acercarse al final del pasillo principal del tercer piso, donde estaba la oficina. Decían que éramos malos, y a lo mejor. Una vez trataron de matar al Perro por un lío de dinero y cayeron dos jefes, tres pasaron a puestos en provincia y cuatro agentes alcanzaron a morirse. Nos tenían más miedo que a Ortega y su gente. Ortega era igual de malo que el viejo, y unos decían que más, pero no era cosa de ponerse a averiguar: cada quien en su cueva y todos felices.

—No hacía falta echarse al periodista —le dije al Coronel—. Se iba a morir solito.

—Así es esto.

—No iba a decir nada.

—Pero así es esto.

Nos estacionamos en la placita que estaba junto al edificio de la Sección. El Coronel se restregó el muñón en el pecho y miró a una muchacha que iba pasando.

—Yo antes era así de joven —dijo.

—Es bonita.

—Mi nieta la mayor debe tener la misma edad. A lo mejor hasta menos.

—Ya no quiero trabajar —le dije.

Me miró. Tenía unos ojos demasiado pequeños para no dar miedo, pero yo ya estaba acostumbrado y le aguanté la mirada.

—¿Qué te pasa?

No podía explicarle lo que me había agarrado con el periodista. Yo mismo sigo sin saber qué me pasó. Digo que fue verlo llorar y temblar y que no haya tratado de defenderse, pero no sé.

—Uno tiene que escoger a quién mata —le dije.

Se pasó el muñón por la boca.

—Si te largas ya no vas a matar a nadie.

—Cada quién —le dije.

Bajamos del Mustang y dimos una vuelta por el parquecito. Había una pareja de estudiantes de secundaria besándose en una banca. Se besaban como si fuera el último día de su vida, y a lo mejor.

—Deberían arreglar esos camiones —dijo el Coronel—. Echan humo del que da cáncer.

Miré para todos lados. No había ningún camión por ningún lado. Sentí el muñón en el hombro.

—¿Estás seguro? —me preguntó

Los muchachos de secundaria se levantaron. Las piernas de ella eran flacas, pero tenía cara de princesa. Era más alta que él.

—Seguro —contesté.

El Coronel subió una pierna en la banca que los muchachos acababan de dejar. Parecía preocupado por que me fuera, pero igual estaba pensando quién me iba a matar, si el Perro o el Ronco.

—¿Sabes qué? —dijo—, estos cabrones necesitan héroes.

—Sí —le dije.

No sabía qué me quería decir, pero nada me costaba seguirle la corriente.

—Siéntate. Voy a hablar un rato. Antes hablaba con mi mujer porque no preguntaba nada, pero se murió. Mis hijos dicen son gente de bien; a veces hasta creo que no son de fiar. Mis nietos son otra cosa. No sé qué cosa; el mundo se está poniendo demasiado moderno. A los nietos hay que quererlos, nada más. Que los entienda su madre.

Nos sentamos. Quedamos frente a una pared del edificio donde estaba la Sección. Ladrillos pelones y antenas de todos tamaños en la azotea.

—Sí —le dije.

—No me estás oyendo.

—Sí. Estaba hablando de los héroes y de sus nietos.

Se rió. Más bien parecía que estaba tosiendo. Levantó la mano mala.

—El guardaespaldas que me hizo esto trabajaba para un diputado. Se llamaba Hilario Garza y era cabrón. Pero yo era más cabrón.

—Sí.

—Era al primer diputado que pescaban en algo así de chueco. No porque no hubiera otros, sino porque éste no supo hacerla. Yo era federal y me encargaron el trabajito. ¿Sabes cuántos hombres me asignaron? Ninguno. Capitán, vaya y captúrelo, me dijeron. Así de huevos. Se estaban jugando el albur: si lo trae, chingamos al diputado; si no, le pagamos el entierro al pendejo del capitán. A mí no me gusta que me paguen los entierros. Si me han de matar yo pago el cajón, qué fregados.

De repente me di cuenta de lo viejo que estaba el Coronel, y eso que apenas pasaba de los sesenta.

—Me hicieron muchas fiestas —dijo—. Hasta fue a verme al hospital el secretario particular del presidente, de ese tamaño. Me dijo que era un héroe. Me ofreció dinero y se lo acepté. Se lo llevaron a mi mujer en un sobre. Ella no sabía qué hacer con tanto dinero, creo que eran cinco mil pesos de aquel entonces. Hablaron de mí en los diarios, por allí tengo los recortes. La noticia principal se la llevaron los de mero arriba, eso sí. Aparecían diciendo que se había acabado la corrupción y que no le iban a permitir a nadie que se enriqueciera a costa del pueblo, con fotos grandes, apretones de mano y toda la cosa. La misma mierda. Después se olvidaron de todo y apareció otra cosa en el diario, algo de uno que mató a todas las novias que había tenido.

viejas.

El Perro apareció a la entrada de la placita y se detuvo con cara de preguntar. El Coronel hizo le hizo una seña y el Perro se fue.

—Me dieron la Sección y me ascendieron a coronel. Sólo le doy cuentas a dos personas y ninguna trabaja en ese edificio. A nadie más le doy cuentas. ¿Sabes por qué?

—No.

—Porque necesitan héroes. Necesitan creer que tienen héroes. Porque me tienen miedo, pero saben que me necesitan para que las cosas funcionen como tienen que funcionar. Los de ahora son puros cabrones corruptos. Ortega también es héroe, pero no deja de ser un cabrón corrupto. Yo siempre he vivido de mi sueldo. Me pagan bien, eso sí. Me tienen donde me tienen y me pagan bien porque me jugué el pellejo y salí vivo.

No sabía a dónde quería llegar, y tampoco me interesaba. Me paré.

—¿Cuándo puedo pasar? —le pregunté.

—Oye bien —sentí frío—, siéntate y oye.

Me quedé parado.

—A ti te mandaron a estudiar fuera. ¿Dos años?

—Casi dos años.

—Casi dos años. Estudiaste treinta mil tonterías con los gringos, medicina forense y cosas así.

—Dos cursos de criminología.

—Dos cursos. Además estuviste en la universidad. ¿Para qué te sirvió tanto quemadero de pestañas? ¿Para que te pasaras todos estos años siguiendo y matando gente? Para matar cristianos no hacía falta tanta estudiadera. ¿Alguna vez has sacado unas huellas digitales?

—No.

—Pero mataste al pobre pendejo de hace rato. No te gustó, pero lo mataste porque yo te dije. Estudiaste en la universidad y dos años allá con los gringos y te quedaste haciendo purititas cabronadas.

Nunca había hablado conmigo más de cinco minutos, y la primera vez se estaba pasando de la raya. Pero no quería burlarse. Trataba de decirme algo; se lo leí en los ojos. No leí mucho, pero bastó. Era la primera vez en años que lograba saber qué había en los ojos del viejo.

—¿Ya sabes qué quiero?

—Que yo sea el próximo jefe de la Sección —le dije.

—¿Y?

—¿Por qué yo?

Entonces hizo algo que no creí que fuera capaz de hacer: soltó una carcajada. Una carcajada simpática y todo. No muecas, sino una carcajada.

—Eres inteligente—dijo—. Me gusta la gente inteligente. Yo ya me voy a retirar. Sólo tú puedes hacerte cargo.

—No me interesa —le dije—. Mejor ahí que quede.

—El Perro y el Ronco son tontos. Golpean bien, disparan bien, saben gritar y son fieles. Pero son tontos.

—¿Cuándo se retira? —le pregunté.

—Seis, siete meses. Para fin de año.

—No —le dije—. Quiero otra cosa.

—No sabes hacer otra cosa.

Era cierto. Toneladas de teoría criminológica, toneladas de prácticas, cursos de operaciones especiales, infiltración y no sé cuántas porquerías para convertirme en asesino de periodistas con pulmonía. Estuve tres años en la federal y hasta llegué a hacer trabajos buenos. En una de esas le gusté al Coronel y me transfirieron. De teniente pasé a nada, pero me pareció un buen trato: entrenamiento un par de veces a la semana y trabajo muy de vez en cuando. Sólo operaciones encubiertas, infiltración de organizaciones y una red de delatores para dar miedo. De mi red no le daba cuentas ni al Coronel. Mi saldo era de catorce cadáveres comprobados a favor y varios raspones en contra.

—Ninguna otra cosa —repitió el Coronel.

—¿Y por qué yo?

—¿Por qué no?

—¿Por qué sí?

—Eso es hablar tonterías. En primer lugar no hay otro. En segundo tí tienes mi escuela. Yo te ayudaría a resolver los asuntos delicados y a hacer grilla.

Eso significaba que yo no era tan inteligente, y que si aceptaba el Coronel seguiría ordenando y yo disparándole a quien él me ordenara, periodistas incluidos.

—No me gusta —le dije.

—En tercer lugar, si no aceptas van a poner a alguien de fuera y se van a cagar en lo que he hecho durante todos estos años.

—No soy héroe —le contesté.

—Pronto vas a ser más l

algo que los va a convencer de que eres el mejor de todos. Algo fino, de mucha altura.

—¿Qué? ¿Descubrir que la hija de un secretario de Estado se acuesta con un regenteador de putas?

Me miró con sorpresa, si eso era sorpresa. Nunca le había hablado así. Nadie le había subido el tono desde que lo ascendieron a coronel.

—Eso fue tonto —dijo.

—Por eso. Ya estoy hasta acá de tonterías.

Salimos del parque. Se veía preocupado. Dijo no sé qué cosas que no me interesó entender y luego me miró a los ojos.

—¿Fue por el periodista? ¿Te ablandó el periodista?

—No sé.

—Bueno —dijo—. Bueno.

—No me ablandé.

—¿No quieres saber a quién le vamos a aplicar el trabajo fino que te digo? Lo firmas con tu nombre. En una de esas hasta te condecoran.

—No.

—Pues tendrá que ser el Perro. Es el más antiguo. Él se va a llevar todo el crédito.

—O el Ronco.

—¿Tienes dinero?

—Me gusta ahorrar.

—Eres igual de tonto que el Perro, pero en sentimental.

—Puede ser.

—¿Te parece que te dé trescientos?

—Suficiente —le dije.

—Que sean trescientos cincuenta. Pasa a recogerlos cuando quieras. Mañana o pasado. Y no te vayas asustar cuando veas en los periódicos que el Perro organizó el desmadre más grande de los últimos diez años.

—Ya casi no me asusto.

Se metió al edificio. Los guardias de la entrada se apartaron como si el viejo estuviera lleno de sarna. Y estaba lleno de sarna. Era de los duros. Ahora que está muerto creo que a lo mejor hasta se merecía una estatua. Pero no hubieran podido ponerle nada en la placa; hay cosas que la gente no puede saber. Y ni siquiera hubieran podido poner que cayó en el cumplimiento de su deber, porque no cayó en el cumplimiento de ningún deber.

Me costó dormir. No por el periodista; esas cosas dan pesadillas, pero no insomnio. Pensaba y pensaba si de verdad podía dirigir la Sección y si por fin iba a ser alguien. Pero un policía nunca puede ser alguien. Además allá arriba había límites que ni el Coronel podía pasar, gente que podía mandar a desaparecerlo tan tranquilamente como él podía desaparecerme a mí. Un policía de lujo, pero nada más. Un policía no deja de ser policía. Si el Perro iba a ser el próximo, peor para él.

Luego estaba la cuestión de mi retiro. Tenía dinero para pasarla durante un rato, a lo mejor un par de años, o tres o cuatro. Pero ¿a quién le importa ir pasándola? No podía olvidar lo que era, y tampoco quería. Entonces ¿por qué renunciar? Hubiera sido más fácil no entrar a la federal desde el principio y ya estaría echando hijos y barriga.

Así me estuve hasta las cuatro de la mañana. A esa hora me levanté para limpiar las armas. Eran pocas, pero de lo mejor que se ha fabricado. Mi favorita siempre fue la Parabellum. Uno puede salir a la calle seguro de que va a regresar más o menos vivo. Un par de veces se me había encasquillado, pero teniéndola limpia y dándole cariño rinde más que diez kilos de jabón de espuma. Estaba el abuelo de la familia: un revólver MK—40 calibre .352, un Webley de los primeros. No tenía balas, y no me interesaba conseguirlas, pero cuando la amartillaba se me atravesaba algo en el estómago. Había una Peacemaker que también me ponía de buenas. Y una Derringer, y una pistola—carabina que le decomisé a un pasante de ilegales cuando trabajaba en la federal.

Me dormí cuando los camiones ya llevaban un rato pasando. Por primera vez en años no puse la Parabellum debajo de la almohada ni cerré con llave la puerta de entrada.

—Acuérdate: nada de chistes —me dijo el Coronel en un sueño—. Sin mí no puedes correr ni existir.

—Sólo a veces —le contesté.◆

El camino al tesoro

Por: Fabienne Bradu

“Me gusta el camino que conduce al tesoro, más que el tesoro en sí. Me gusta partir, me gusta ir como la vida que fluye y luego pasar la estafeta a otros y se acabó, pero también me gusta dejar huellas, algo de mí que perdure en este planeta”, escribe Consuelo Sunsín en *Oppède*. Antes que un proyecto de vida, un lema enarbolado como un ideal, esta profesión de fe se antoja un anticipado resumen de su existencia.

Desde la infancia, partir fue un deseo más fuerte que cualquier atadura, la expresión de una avidez por descubrir otros horizontes, otros paisajes, que adivinaba en los ojos de los que venían de regreso y habían visto lo que ella ansiaba conocer: el misterio que se esconde tras la distancia, las fronteras, el más allá de todas las cosas y los rostros. Quizá lo que descubrió a lo largo de sus periplos por el mundo; a través de las sucesivas máscaras del amor, no fuera el tesoro tan anhelado desde las cárceles del sopor tropical, pero, como ella

misma lo subraya, el camino que conduce al tesoro bien valió la pena ser recorrido.

Consuelo Sunsín rara vez se equivocaba sobre los alcances y límites de su persona. Sabía que aventajaba a muchas mujeres sobre la música que sacaba de su ser y quería hacer oír en el mundo. Su secreto consistía en nunca desafinar de sí misma, en no ser más ni menos de lo que era. Lo extraño es que esta rara sabiduría que se manifestaba en una melodía siempre atinada y acorde con sus cuerdas interiores, proviniera de una persona tan proclive a la fabulación. A no ser de que, precisamente, el resorte secreto de la melodía estuviera en el poder de fabulación que siempre la animó para huir hacia adelante. Por eso, da la impresión de que efectivamente, para ella, vivir fue ir como la vida que fluye, dejarse llevar por las olas de la imaginación hasta la cresta de las fábulas, pero sin sufrir las recaídas que el destino a veces depara, porque siempre existe otra fabulación por delante. No existía en ella más

Fabienne Bradu, escritora franco-mexicana, ha escrito *Antonieta* y *Damas de Corazón*. Integra el Consejo de Redacción de la prestigiosa revista mexicana *Vuelta*. El presente trabajo sirvió de introducción a la edición salvadoreña de *Memorias de Oppède* de Consuelo Sunsín (San Salvador, Dirección de Publicaciones, 1998).

ambición que un día pasar la estafeta a otros, cuando la música de la vida se pusiera en sordina, y no quedara más remedio que descansar en la última playa del eterno silencio.

Sin embargo, pese a todo, Consuelo Sunsín quiso dejar algunas huellas que perdurasen en este planeta. Quiso ser pintora y escultora, pero las pocas muestras que se han conservado atestiguan un talento torpe y fácilmente borrrable de la memoria artística. En cambio, su única novela, *Oppède*, ofrece un reflejo más consistente de lo que pudo haber sido su peculiar arte de la fabulación.

Si bien la novela se inscribe en una cronología autobiográfica, sería erróneo leerla como el simple testimonio de un episodio singular en la vida de Consuelo Sunsín. El 31 de julio de 1944, Antoine de Saint-Exupéry desapareció en un vuelo de reconocimiento que salió de Córcega hacia la región de la Saboya francesa. Desde entonces, no se han encontrado los restos del avión que piloteaba y, se supone, se desplomó en el Mediterráneo. Por un telegrama que Saint-Exupéry le envía desde Argel en 1943, después de haber leído unos capítulos de *Oppède*, podemos aventurar que Consuelo Sunsín concluyó la redacción de su novela luego de la desaparición de su marido. “Entusiastas felicitaciones por su libro. Escribiré para usted el más bello prefacio del mundo”, le aseguraba Saint-Exupéry en el cable, pero el tiempo no le alcanzó para cumplir con su promesa. En todo caso, la novela se publicó hasta 1945 en Nueva York, es decir, cuando quedaban muy pocas esperanzas de que Saint-Exupéry reapareciera vivo e ileso en alguna parte de la Francia liberada, como se quiso creer que sucedería ante el misterio de su última huida. La precisión de los tiempos de escritura de *Oppède* no carece

de pertinencia para entender su espíritu. Antes que un testimonio sobre el año en que Consuelo Sunsín vivió separada de su marido en el pueblo cátaro del sur de Francia, habría que leer la novela como un himno compensatorio y, en alguna medida, póstumo a un amor truncado por la muerte de Saint-Exupéry.

“Un hombre llega a ser más presente en una vida cuando no está”, afirma Dolores, la protagonista de *Oppède* y alter ego de Consuelo Sunsín, hacia el final de la novela. En efecto, tanto en la novela como en la vida real, la sombra de Saint-Exupéry se agiganta, se magnifica, se idealiza en la ausencia y la incertidumbre. Cuando en junio de 1940, luego de la capitulación de Francia, Consuelo Sunsín huye del territorio ocupado para refugiarse en zona libre, su matrimonio con Saint-Exupéry no es sino un triste recuento de continuas desavenencias. A él lo embarga un innegociable remordimiento por abandonar a su esposa en un momento tan álgido, “La pequeña Consuelo, abandonada, me causa una piedad infinita”, le escribe Saint-Exupéry a su madre; a Consuelo, pese al miedo y a una como súbita orfandad en el mundo, parece animarla una sed de aventura que siempre será su mejor antidoto ante el peligro y los reveses. Quién sabe si este impulso deba llamarse valor o inconsciencia, pero lo cierto es que Consuelo Sunsín parece decidida a ir al encuentro de su destino antes de que éste la alcance y le imponga sus condiciones.

El episodio en *Oppède*, el sueño utópico de un puñado de artistas simbólicamente atareados en reconstruir las ruinas por venir, debe verse como un paréntesis en la vida de Consuelo Sunsín, es decir, como un momento de excepción que contrasta vivamente con la angustia más bien desenfundada de su existencia.

La pureza monacal del escenario cátaro sólo podía seducirla por su carácter de excepción y su original fermento fabulatorio. Por ejemplo, se sabe que, a diferencia de lo que narra el principio de *Oppède* en el hotel de mala muerte de Marsella, Consuelo Sunsín había gastado la mayor parte de sus ahorros en el hotel Martínez de Cannes, uno de los más lujosos de la Riviera francesa. En Consuelo Sunsín, la frontera entre la mentira y la fabulación es siempre muy incierta, como de todas maneras lo es en toda literatura. Por lo tanto, sería impertinente seguir alargando la lista de tergiversaciones que impiden leer a *Oppède* como una simple novela testimonial. Sin embargo, es bueno conocerlas para así entender cuál es la verdadera apuesta de *Oppède* y descartar la veta realista.

Después de la breve estancia de Consuelo Sunsín en Air-Bel con los surrealistas y del año transcurrido en la aldea cátara de Oppède, Saint-Exupéry logra traer a su esposa a Nueva York, donde reside desde fines de 1940. Durante los meses que compartieron antes de la partida de Saint-Exupéry a África del Norte, hubo, de ambas partes, un sincero esfuerzo por restaurar el matrimonio. Pero sus respectivas extravagancias de carácter y de conductas fueron un obstáculo mayor que sus comunes muestras de buena voluntad. Así, la redacción de *Oppède* se realiza en unos tiempos peligrados no solamente por la conflagración mundial, sino también por la amenaza de una ruptura definitiva entre los dos esposos. Parecería que ambos viven, en sus respectivas creaciones del momento, una anticipada nostalgia de un amor que fue y sólo sobrevivirá en la leyenda. Por parte de Saint-Exupéry, sobrevive secretamente en la cifra de la rosa de El Principito, que no es sino Consuelo Sunsín.

“Es el tiempo que has perdido por tu roca que hace a tu rosa tan importante.” En Consuelo Sunsín, sobrevive en el personaje de Dolores: “Soy la que espera (...). Seguía siendo la novia que espera (...). Me habían enmarcado en la esperanza. Era la que debía recibir de ultramar o de otra parte el acontecimiento y la vida. Era la que debía conservar la fe y que nada visible tocaba (...). Estaba como muerta. Era como un ídolo.”

Oppède aceptaría así dos lecturas: la primera, anecdótica y como de superficie, refiere la experiencia de un grupo de jóvenes artistas que, a principios de la ocupación nazi, se refugiaron en un pueblo cátaro para crear una escuela de arquitectura y ensayar un nuevo estilo de vida. Aquí la fabulación se inspira en el pasado y toma como modelo al amor cortés del siglo XII y XIII provenzal, cuyas figuras estelares encarnan en Raimond VI, conde de Tolosa, y Esclaramonde de Foix, su dama y musa. Consuelo Sunsín recoge algunos elementos propiciados por la coincidencia espacial, tales como los caballeros al servicio de su dama, el sesgo de utopía fundada en los ideales de pureza, castidad y honor, con el objeto de presentar la experiencia de Oppède con ciertos tintes de fábula medieval. Cabe mencionar, de pasada, que a ratos la fábula se contagia de algunos toques surrealistas —por ejemplo, los sueños o los delirios de Dolores durante la enfermedad— que atestiguan las afinidades de Consuelo Sunsín con el movimiento capitaneado por André Breton. Pero esta lectura que obviamente ocupa el primer plano de la novela, no debería opacar la segunda que se desarrolla metafóricamente como una anticipación del futuro.

Oppède es una novela profética en cuanto drama íntimo de su autora. Y no lo es úni-

camente por las palabras que Consuelo Sunsín pone en boca de las mujeres viejas de *Oppède*, que cumplen a un mismo tiempo una función de concejo de ancianos y de coro griego, cuando le advierten a Dolores: “Le haría bien que le explicasen que la guerra va a durar mucho tiempo, y que los hombres que se van, a menudo no regresan...” La advertencia-premonición-profecía no puede ser más directa, ni más explícita del drama que, dentro de poco, sucederá en la vida de Consuelo Sunsín con la desaparición de su caballero alado. Novela y vida coinciden en un punto que va más allá del testimonio esporádico: se reúnen a través del augurio como si se tratara de una escritura clarividente. Entonces, a la luz de esta clarividencia, habría que leer *Oppède* como un himno a la ausencia presentida y también como los primeros peldaños que conducen al altar de la leyenda. “Había tomado el partido de la sombra, de lo desconocido, de las piedras y de su memoria. Sólo quería ver en mi noche.”

El paisaje de ruinas cobra así un cargado sentido metafórico, si se acepta verlo como el escenario devastado de una unión al borde del desastre definitivo. Allí comienza la fabulación hacia el futuro, aquella que, como ya lo dijimos, magnifica al ausente y santifica la espera como un voto casi sagrado. “Hablabamos del novio de América, le promete Bernard a Dolores hacia el final de la novela. Pero, cada vez que hablamos de él, de sus grandes vuelos, tiemblo, porque entonces se vuelve todo tu cielo...” En *Oppède*, se dan los primeros pasos hacia la leyenda que Consuelo Sunsín no se cansará de repetir y alimentar el resto de su vida: la de un gran amor truncado por la muerte de Saint-Exupéry, aun cuando la realidad sugiere q

los primeros pasos propiciados por el reencontro en Estados Unidos no fueron sino continuos tropiezos.

Es curioso observar cómo Saint-Exupéry y Consuelo Sunsín sólo pueden realizar en la ficción lo que, sin embargo, ambos parecen anhelar con todas sus fuerzas: la salvación de un amor que se inició en un vuelo sobre el Mar del Plata y se desgastó rápidamente sin que ninguno de los dos supiera bien a bien por qué ni cómo. El Principito de Saint-Exupéry, que en la relación del personaje con su rosa cifra la relación del escritor con la “salvadoreña”, dio la vuelta al mundo y se ha convertido en uno de los libros más leídos de este siglo. No obstante, muy pocos hoy conocen el secreto mensaje que encierra: “Sabes, la rosa eres tú. Quizá no siempre supe cuidarte, pero siempre me pareciste hermosa”, le escribía Saint-Exupéry a Consuelo poco tiempo antes de morir. No sería descabellado leer las dos ficciones en espejo, como si fuesen un mismo eco de una despedida presentida, pero en distintas modulaciones.

En cambio, *Oppède* pasó sin pena ni gloria por la historia de la literatura. A lo sumo se leyó como una curiosidad bibliográfica, porque su autora lo firmó como “Consuelo de Saint-Exupéry”. Si bien no posee grandes méritos literarios, su lectura agrada como cualquier cuento de hadas que esconde, entre los pliegues de su ropaje fantástico y fabuloso, el ojo de un drama cruel.

No sé bien cómo interpretar la demora que castigó la traducción de *Oppède* al español y, específicamente, su difusión para el público salvadoreño. ¿Simple olvido? ¿Indiferencia? ¿Reprobación hacia el personaje casquivano de Consuelo Sunsín? Podría deberse a una mezcla de las tres actitudes. En rigor, cabría pregun-

tarse si la empresa de rescate se justifica por el valor intrínseco del libro o por la resonancia del nombre que lo firma, conquistada paradójicamente a través de los nombres asociados a la vida sentimental de la autora: José Vasconcelos, Enrique Gómez Carrillo, Antoine de Saint-Exupéry. Las dos causas me parecen indisociables. Si por un lado me inclinaría a pensar que la mejor obra de Consuelo Sunsín fue su vida misma, por el otro, no puedo dejar de ver en *Oppède* un botón de muestra de su mayor encanto: su poder de fabulación. Hasta en la novela, cuando los primeros habitantes de Oppède acogen a Dolores y le preguntan qué sabe hacer, ella contesta: “Nada en particular. A veces, logro creer en mis historias...” A juzgar

por los testimonios de sus contemporáneos, *Oppède* no es sino un pálido reflejo de la embriaguez que provocaban sus relatos: “Realmente está poseída por un frenesí inventivo perfectamente barroco que encanta a unos, exaspera a otros, pero no deja a nadie indiferente”, atestigua el crítico francés Benjamin Crémieux que la presentaría con Saint-Exupéry. Por este mismo arte enfermizo, Luis Cardoza y Aragón la bautizó como la “Scheherezada tropical”. Espero que su país de origen ahora la reciba como a una hija pródiga de frenesí inventivo, que encante a unos, exaspere a otros, pero no deje a nadie indiferente. ♦

México, enero de 1998.

Tierra: Cuzcatlán-El Salvador-Sefarad, un mestizaje resquebrajado

Por: Rafael Lara Martínez

el recuerdo de los que fueron llevados a la dimensión como lamentación.

J. L. L.

En el ensayo que culmina el libro *Las eras imaginarias* (1971/1982:171-193), "Confluencias", el escritor cubano José Lezama Lima (1910-1976) define el principio que genera la escritura en los siguientes términos:

Yo veía a la noche como
[...] un descendimiento
[...] La noche me regalaba una piel,
debía ser la piel de la noche [...] la
noche está engendrando motivaciones
en la piel de la noche que me cubre. La
noche se ha reducido a un punto [...] La
reducción [...] es una mano. La
situación de la mano dentro de la
noche me da un tiempo. El tiempo

TIERRA



Lindo, Ricardo. *Tierra*
San Salvador
Dirección de
Publicaciones e Impresos,
1996.

donde [la escritura] puede ocurrir [...] allí está la noche y su mano desconocida [...] encontrarme la otra mano, lo otro [...] No solamente esperaba la otra mano, sino también la otra palabra [...] algo viene para completar[nos] Lo que se oculta es lo que nos completa [...] Cada palabra era para mí la presencia innumerable de la fijeza de la mano nocturna [...] La espera y llegada de la mano iniciaba la cadena verbal (173-176).

Hay en esta larga cita una explicación netamente poética del origen del idioma. El trazo de la escritura brota a partir de un encuentro. Lezama lo llama 'confluencia', otorgándole así al diálogo entre el poeta y la noche la fluidez de lo líquido. No sólo adquiere la letra un carácter fluvial, sino al mismo tiempo el escritor se con-

Rafael Lara Martínez, académico, investigador y crítico literario salvadoreño radicado en los Estados Unidos. Ha publicado extensos estudios sobre Francisco Gavidia, Salarrué y Roque Dalton.

vierte en receptor pasivo del acto poético. Una voz cuya procedencia es la alteridad —‘lo otro’— es la que se encarga de definir la identidad o Yo interno del poeta. El flujo del lenguaje, la facilidad en la escritura, la dictamina un paciente acto de escucha de ‘la otra palabra’. La ligereza o agilidad en el idioma deriva de una comunión con la diferencia.

Al aceptar ese papel de escucha, el escritor deja de ser tal —el agente de la escritura— para llegar a convertirse en simple transcriptor. Escribir es transcribir una palabra ajena. El escritor es el medio a través del cual pasa o se transmite el idioma; la escritura es el testimonio de la otra voz. Algo que por siglos ha permanecido ‘oculto’, llega al cabo a encontrar una vía de acceso a la expresión. Así, el poeta acaba reconstituyendo la imagen íntegra de su identidad cultural, gracias a una doble manifestación de la diferencia, oral y escrita. ‘La otra palabra’ fluye tanto más veloz cuanto que ya no es la mano del escritor la que escribe, sino es ‘la otra mano’ la que inscribe todo trazo escritural. Oralidad y escritura ‘de lo otro’ utilizan cuerpo y sensaciones del ahora transcriptor, con el objetivo de que lo ‘oculto’ irrumpa en la palabra. La escena de la escritura es entonces, para Lezama, sinónimo de revelación o manifestación de una encubierta y cohibida voz de la diferencia.

Es esta teoría lezameana sobre la escritura la que, a mi entender, da cuenta de la novela *Tierra* de Ricardo Lindo, publicada en 1996 por la Dirección de Publicaciones e Impresos de San Salvador. Lo que me propongo en las siguientes líneas es desglosar la manera particular en que Lindo elabora una teoría poética similar en torno al papel del escritor como transcriptor o, a su decir, ‘escribano’ de ‘la otra palabra’.

Mi estudio se centrará en dilucidar dos temáticas esenciales de la obra. En un prim

momento, habré de explicitar el marco que define el papel del escritor como ‘escribano’ o transcriptor de la otra voz. El carácter del poeta quedará explicado en su función de recopilar una palabra o huella que, a pesar de conformar nuestra identidad, ha sido hasta ahora acallada. La escritura será la expresión de ‘lo oculto’, esto es, la revelación de una identidad cuzcatleca-salvadoreña hendida y sometida, a menudo, a un tachón. Más que definir la historia como legado o acumulación sucesiva de memorias la entenderé, en cambio, en cuanto borrón de ‘lo nuestro’.

Luego, en un segundo momento, habré de estudiar el contenido mismo de la otra voz, a saber: un misticismo panteísta de origen judeo-indígena. A mi juicio, es un entronque entre panteísmo sefardita y animismo maya-pipil, el encuentro o ‘confluencia’ que da cuenta del contenido de la otra voz. La (des)identidad nacional será, al cabo, la renuencia por aceptar nuestro carácter de mestizos. He ahí en el difícil acceso a conformar un mestizaje, es decir, una cultura híbrida con similar representación para todos los fragmentos o incrustaciones étnicas del mosaico nacional, aquello que delimita una verdadera desidentidad. Ya sea que optemos por el nombre indígena, Cuzcatlán, o bien por el ladino, El Salvador, Lindo acaba describiendo el país como prototipo de un mestizaje resquebrajado.

A la postre, será una correspondencia entre Sefarad —nombre hebreo de España, tachado en 1492— y Cuzcatlán —nombre pipil de El Salvador, borrado también a partir de un proceso similar de conquista y colonización— que algún día podremos recuperar una imagen más íntegra de nuestro legado histórico denegado. La cuestión que la novela deja abierta es si, a

partir del Quinto Centenario de la 'confluencia' entre dos continentes, no será más adecuado orientar todo esfuerzo de diálogo hacia las voces acalladas de ambos polos. No serían ya Castilla y El Salvador los nuevos interlocutores; antes bien, los artífices de nuestro futuro serían Sefarad, quizás Al-Andalús, Euskadi, y las otras nacionalidades silenciadas de España conversando con Cuzcatlán, Azacualpa e incluso con el nombre maya olvidado de nuestro país, que los mismos cuzcatlecos tacharon antes de la conquista. Y, dentro de la terminología teológica que modula el diálogo entre los personajes principales en la novela, el mestizaje o collage de creencias subyugadas sigue considerándose aún ahora sinónimo de sacrilegio y herejía.¹

* *

El prólogo, las secciones I, LXXI, LXXII y LXXIII del 'Libro Primero. Don Pedro de Alvarado va cabalgando', así como las secciones XXXII, XXXV, XXXVII y el epílogo del 'Segundo Libro. Nuestro Señor de los Venados' deslindan el marco en torno al papel receptivo del escritor. Lindo lo denomina 'escribano', ya que su función consiste en transcribir los dictados de la otra voz. 'Asentá, escribano...' es el título del prólogo, el cual se encarga de inculcarle al lector la modesta función que le corresponde al poeta. En la más estricta ortodoxia lezameana, no es un escritor, sino el transcriptor o, mejor aún el intermediario entre nosotros lectores y 'las voces de los muertos'.

Cual si se tratara de Juan Preciado, héroe de la novela *Pedro Páramo* (1955/1986) del mexicano Juan Rulfo (1918-1986), a Lindo le corresponde transmitirnos la historia tal cual le ha sido contada a él por voces difuntas olvidadas. Aunque celoso guarda para sí varios secretos — 'alguna vez, movido por el horror o la duda, no quise escribir lo que dijeron' (11)— lo cierto es que un retorno de las ánimas en pena le proporciona contenido y sostén para llevar a cabo una transcripción de memorias.

Hemos venido de lejos para decirte las cosas que debemos decirte [...] Anótalo en el libro que te damos (13).

Las figuras más patéticas son la de Pedro de Alvarado transformado en mendigo y la de 'la mano de palo', quien viene a representar en la novela lo que Lezama llamaba 'la otra mano'. Esta última aparece en el Segundo Libro ya no dictándole al poeta lo que debe escribir sino inscribiendo ella misma el trazo del texto de la novela. Al cabo, el escritor Ricardo Lindo ya no es sólo el transcriptor de la otra palabra sino un simple copista.

['La otra mano'] estuvo escribiendo la noche entera [...] ve [el escribano] en caligrafía roja unas palabras que no ha puesto su mano [...] velozmente se fuga por la ventana la responsable de la escritura roja. Es la mano de palo [...] ha dejado abandonada la pluma con que trazara sus líneas. Es una pluma de torogoz (173 y 181).

¹ Habría de recordar que, para de Certeau (1975: 42), si acaso la historiografía religiosa desea avanzar y renovar su objeto de

estudio debería 'favorecer la historia de las "herejías" más que la de las instituciones eclesásticas o de las "ortodoxias"'. Ya no serían entonces 'las instituciones' sino las

localizaciones socioculturales (las cuales) movilizarían el interés y el tipo de investigación.

Así, el encuentro con la otra voz le entrega tanto una porción considerable del texto de la novela, al igual que los instrumentos —el libro y la pluma— gracias a los cuales Lindo podrá completar esa escritura.

Si bien la tarea de revelar la existencia de la otra voz pueda juzgarse, con simpleza, copia o plagio de un original, lo cierto es que esta labor nos propone un rescate arqueológico del idioma. Arkheo-Logos: la palabra del principio, del poder, del secreto, del origen y de la ley: el Arkhanum de la memoria. Más aún, dicha arqueología, esto es según la etimología, la antigua palabra que regula, a mi entender, el principio de nuestro mestizaje, se mueve a contracorriente del trabajo de la historia. Es una contrahistoria. Y esta confrontación entre historiografía y literatura se genera a partir de dos lógicas rectoras que orientan el trabajo poético de Lindo.

En primer lugar, mientras la historiografía persiste en guiar su principio operativo en conformidad a un postulado positivista de prueba documental, a la arqueología de la otra voz le atañe recobrar memorias, incluso cuando todo documento no exista o haya sido destruido. Y este rescate resulta posible no sólo porque las ánimas en pena guían la tarea escritural de Lindo; más aún, el poeta sabe desde el inicio que escrutando el mundo natural llegará a restaurar la palabra de los antiguos.

La enredadera de la tapia era la viva
caligrafía de los poetas muertos (11).

Será en este cuestionamiento, panteísta y animista, de la naturaleza cuzcatleca el lugar en el cual habré de fincar, posteriormente, el mestizaje sefárdico-indígena de la novela.

En segundo lugar, hay una honda conciencia del carácter corrosivo de la temporalidad, esto es de la usura del tiempo, tal como las tres citas siguientes nos lo comprueban.

Murieron cuantos pudieron confirmar
o desvirtuar esta historia [...]

Los frescos se iban borrando como se
borran las leyendas. [...]

y no queda huella [= documento histórico]
mas que una estela que absorbe el agua
así nosotros,
sueños (103, 111 y 113).

Se trata de una profunda percepción sobre la fragilidad de la huella humana en Cuzcatlán. No obstante, el deterioro no proviene sólo de una acción natural o del hecho de que nos hallemos sometidos a la duración. Antes bien, tal como el epílogo conclusivo de la novela nos lo manifiesta, es la acción destructiva y utilitarista del ser humano la encargada de borrar la memoria del pasado cuzcatleco. El patrimonio nacional no es el registro ordenado de los documentos o monumentos que salvaguardan los acontecimientos pretéritos. 'El Valle de la Bermuda', 'las ruinas de Cuzcatlán', 'las esculturas de Colón e Isabel la Católica', representan sólo tres evidencias sobre la manera en que debemos concebir el proceso institucionalizado de depredación del patrimonio nacional.

Menos obvia, resulta la destrucción de la 'casa endemoniada' del héroe principal, Pablo de Alcántara. La historia en tanto reemplazo de un original, acaba proponiéndonos un vacío. Se trata no de la conservación sino del destrozo del monumento, léase, del indicio; el destrozo que no deja en su lugar sino la

ausencia.

La casa fue, en efecto destruida, pero no se construyó ermita alguna (103).

Allí Lindo simboliza la expoliación oficial de las culturas nacionales. Lo que sustituye al monumento o huella de una identidad de origen es una Nada. La función de la historia es evacuar el ayer. Olvida que la vida es recuerdo, parece sugerirnos.

Puesto que la historia no es acumulación de memorias, sino tachón o demolición del pasado, a la literatura le corresponde restituir ese vacío historiográfico. La violencia ha alterado la responsabilidad del historiador. Siendo las más de las veces la historia borrón, ya no existe comprobación documental posible de un hecho. Biblioteca y patrimonio nacional son ausencia de registro y de monumento. Lindo, entonces, opta por interrogar a las ánimas en pena y al paisaje cuzcatleco, con el objetivo de exhumar el pasado. Leer letras opacas, desgastadas, las cuales apenas se insinúan por abajo de la tachadura de nuestra historia nacional, he ahí el papel que Lindo le asigna al 'escribano'. El poeta es un paleógrafo, quien interpreta para sus contemporáneos la escritura de los antiguos.

Sin embargo, este noble anhelo arqueológico no le asegura al transcriptor de la historia sino el descrédito entre los suyos. En cuanto su proyecto, dije, es el de una contrahistoria, la imagen del escritor raya en el desprestigio. En vano, el poeta se propone moldear la escritura imitando oficios artesanales de hondo arraigo. Es ebanista,

comenzó a tallar la imagen de San Juan (70),

'hacedor de estampas', visionario: cual prisma deja que por su simetría corporal y espiritual se refracte la gama entera de luz, que compone nuestro amplio espectro étnico-nacional,

comenzó a tener visiones[...]

¿Quién puede atrapar la luz en una redoma de cristal?

La luz tan sólo atraviesa y se va,
pero el cristal [= el poeta] se queda recordando,
un instante, la luz (119 y 186),

y, en fin, 'cura-curandero' que conoce las cualidades mágico-medicinales de la flora cuzcatleca.

Empero, lo que persiste de su imagen es la figura de un 'titiritero' embaucador, quien inventa 'muñecos', es decir, personajes novelescos que acaban por ofrecernos una representación de la contrahistoria.

Le dijeron que yo era truquero, contador de cuentos, enseñador de muñecos que hablan (128).

El poeta no llega, al cabo, a ser socialmente respetado ni retribuido por su trabajo de rescate arqueológico de la palabra.

Hijo idiota de una familia noble [...] El se sintió humillado de ese abundoso desprecio, y dichoso de quedar fuera de la mediocre tabla de valores de sus compatriotas, y orgulloso de saberse una espina hiriendo la idea de su propia superioridad racial (153)

No otro es el precio a pagar por la labor de rescatar la otra voz, de transcribir la contrahistoria.

* * *

Si, a mi juicio, queda así explicado cómo Lindo entiende el papel del poeta, me resta exponer el contenido mismo de la otra voz, esto es, el significado que el escribano nos deja en su legado narrativo: el sentido de la contrahistoria. Se trata de un mestizaje, concebido no tanto como melting-pot o disolución de tradiciones sino, ante todo, como diálogo de culturas. No en vano, la novela encuentra su pivote central en 1992, fecha del Quinto Centenario de la 'confluencia' entre América y Europa.

Los dos personajes principales —Pablo de Alcántara y Otzilén— representan el intercambio cultural entre España y El Salvador, a la vez que recalcan la persistencia de memorias acalladas. Voces o culturas subalternas se alzan por encima del borrón de la historia. A la ausencia de una lección o prueba —documentos— y ante la falta de recuerdos o indicaciones —monumentos— Lindo nos propone entablar un diálogo con/entre los espíritus.

Por más sospechoso que resulte este procedimiento que restituye el ayer, sobre todo para una mentalidad historiográfica positivista, lo cierto es que prosigue una tradición bastante arraigada. No sólo pienso en el legado de Juan Rulfo y de José Lezama Lima, antes citados, sino también en lo que el historiador francés Michel de Certeau denomina 'la tradición de la muerte o la escritura' en el libro *L'écriture de l'histoire* (1975: 329). La historia la entiende él como culto (pos)moderno a los muertos, o bien verdadero mito de origen.

[La historia] toma el lugar de los mitos por medio de los cuales una sociedad representa[ba] sus ambiguas relaciones

con los orígenes y, a través de una historia violenta de los Comienzos, sus relaciones consigo misma [...] la historia es un discurso a la tercera persona [...] 'Nadie está allí para asumir el enunciado'. El discurso sobre el pasado posee el estatuto de ser el discurso del muerto. [Se trata de] la comunicación de un grupo consigo mismo por medio de ese envío a un tercero ausente que es su pasado. El muerto es la figura objetiva de un intercambio entre los vivos (59-60).

El discurso que los seres humanos vivos mantienen entre sí con respecto a los muertos —lo que Lindo llama 'los espíritus [...] acercándose a mí'— es lo que de Certeau denomina 'la escritura de la historia'. *Tierra* es así historia verdadera de las cosas de Cuzcatlán; es deuda con un pasado que Lindo intenta rearticular, desde un presente que lo ha dislocado y puesto fuera de lugar. Ese pretérito es un mestizaje inacabado y roto.

Las dos tradiciones que persisten son la sefardita y la indígena. Ambas aparecen desarrolladas a través de las voces de los dos personajes principales. Alcántara es un sefardita converso, esto es, teñido de catolicismo. Representa la imposibilidad de someter la diversidad cultural y religiosa de España, al dictado monológico de Castilla. Su renuencia por aceptar la religión oficial se traduce, primero, en sacrilegio.

Cuando [...] Fray Juan de Zumárraga me consagró sacerdote [...] estaba en pecado mortal (39).

Al igual que muchos de sus compatriotas es un pseudo-convertido, atestiguando así la

continuidad e influencia del legado sefardita en la formación del mestizaje cuzcatleco.

Luego, las correspondencias que establece entre mística occidental e indígena, la oficialidad llega a interpretarlas como sinónimo de herejía. ¿Acaso ofrecerles misa a los venados en hebreo no será siempre visto como desacato a la ortodoxia eclesiástica?

Y relató la experiencia con los venados. Sus compatriotas lo hubieran juzgado hereje (138).

Sacrilegio y herejía Lindo nos los ofrece como espacio de la inconformidad en el cual se entabla un diálogo entre culturas. Su interlocutor, Otzilén, representa, a su vez, la perdurable continuidad del espíritu indígena cuzcatleco, a pesar de todo esfuerzo de occidentalización oficial.

Gracias a un intercambio de creencias, Alcántara y Otzilén acaban aceptando la grandeza de su propio legado. Sefardita e indígena establecen toda una serie de identidades o confluencias teológicas entre las dos tradiciones. La enseñanza primaria es el reconocimiento de cada ser humano como maestro y poseedor de un saber tan válido como el de uno mismo, esto es, hay que admitir la humanidad de nuestro interlocutor.

Aprender significa centrar el estudio en lo que han recibido los demás, yendo [...] más allá de nosotros mismos (121).

En seguida, se trata de un trasfondo neoplatónico que permea la visión que Lindo nos ofrece del pensamiento místico sefardita e indígena. Si existe correspondencia alguna entre ambas esferas del misticismo, esto

posibilidad de conformar el lenguaje híbrido del mestizaje cuzcatleco, este collage deriva su potencial de una serie de ideas rectoras de neto origen platónico. Rastreemos los rasgos más relevantes de esos conceptos centrales.

Una continuidad con el ideario de Platón —cuya influencia se extiende hasta el presente— hace del misticismo poético de Lindo un guardián de esa antigua corriente filosófica. Si de acuerdo a la *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1974: 619-621) cuatro nociones claves —‘la poesía como educación, imitación, inspiración y simbolismo hermético’— definen ‘la continua influencia de Platón’, mi tarea sería entonces particularizar la manera en que Lindo lleva a cabo la actualización de ese legadovirtiéndolo, como dije, dentro de un crisol mestizo, sefárdico-indígena.

‘El mundo creado es una imperfecta imitación del arquetipo divino’. Hay una correspondencia entre microcosmos humano, la cultura, y macrocosmos universal, la naturaleza. La una es el ‘reflejo’ de la otra.

Ciertos son los reflejos, son lo verdadero. Todo cuanto existe en la tierra es burda imitación de esa frágil verdad [...] No es cierto sino lo que es mágico.[...] lo que estaba arriba fue igual abajo (49, 116,).

A través de un misticismo judaico poco ortodoxo, una Cábala cristianizada o encubierta por un tenue velo católico, y de una alquimia medieval, el neoplatonismo llega a Cuzcatlán.

Le habló del microcosmos, que es el hombre, y del macrocosmos, que es el Universo, y tiene la forma de un hom-

bre [...] ese ser inconmensurable es el Cristo, del cual somos células (93).

Y si allí se arraiga, esto es debido a que su visión panteísta —la cual disuelve a la divinidad en el cosmos— acaba siendo compatible con un animismo indígena de raigambre maya y pipil. Ambos deifican fauna y flora cuzcatleca, hasta tal punto que no sólo la(s) divinidad(es) se extingue(n) o confunde(n) con el medio geográfico sino, más aún, *Tierra* termina así proponiéndonos un panteísmo étnico-nacionalista cuzcatleco.

Dios puede ser un animalito o una hoja (58).

La divinización del cosmos se traduce en la naturalización de la divinidad, es decir, cosmología y cosmogonía acaban reduciéndose a un solo trazo o presencia geográfica y natural.

Santo era el lago. El lago era su secreta, mágica deidad [...] el noble espíritu del lago se hizo presente [...] Se aprende de labios humanos, pero más de la naturaleza [...] ver un maestro en el grano de maíz, una maestra en la abeja, y fue aprendiendo la gran paz del lago [...] fue aprendiendo el lenguaje de las abejas (110 y 120).

no era erróneo, para don Pablo, concebir el viento como un dios (155).

Rebasa los objetivos de estas páginas retrazar una línea de continuidad entre esa religiosidad por la naturaleza cuzcatleca y los trabajos de otros escritores salvadoreños. Empero, dicho sea de paso, me parece que esa conversión de flora y fauna de Cuzcatlán en monumento o fuente documental del trabajo so-

la escritura poética tiene en el país dos antecedentes obvios: *Cuentos de barro* (1933) de Salarrué (1899-1975) y *Tierra de infancia* (1958) de Claudia Lars (1899-1974), (véase: mi libro *Geografía poética de Cuzcatlán* (en prensa por la Fundación María Escalón de Núñez), allí desarrollo la importancia que posee la naturaleza del país como monumento histórico y, más aún, como personaje para ambos autores). La escritura es la transcripción o 'imitación' del modelo divino-natural que sustenta cosmos y ser humano mismo.

La tierra, el agua, el aire, el fuego [...] no son nuestros bienes, esos son los dueños verdaderos. Nosotros somos su producto, somos sus hijos, somos una forma pasajera que ellos crean (175).

La omnipresencia de ese Dios-Cosmos-Naturaleza de Cuzcatlán no sólo le otorga a la novela un fundamento documental de peso; más aún, teológicamente, descalifica también a todo dios personal, si no diluyéndolo por entero en el paisaje al menos convirtiéndolo en carácter ocioso, inaccesible y silencioso.

El sol estaba solo, y perduraba porque estaba muy alto, y porque estaba solo. Comprendió por qué no se acercaba tanto el Creador a sus criaturas [...] necesitaba de la altura y de su soledad para perdurar (168).

Dios no ha muerto, simplemente ha enmudecido; se ha retirado de la historia y del paisaje natural para cederle ese lugar a un 'Universo' cuyos infinitos átomos o seres componen el cuerpo místico de 'el Cristo'. La herejía la entiendo aquí como la creación de ese lenguaje híbrido que he dado en llamar mestizaje

Sefarad-Cuzcatlán. Y el sacrilegio, a su vez, es el acto prometeico que le hurta el carácter sagrado a la divinidad misma, para desperdiciarla hacia los cuatro rumbos de la geografía cuzcatleca. En un sentido lezameano clásico se crea así una cultura, al convertir la naturaleza inerte en paisaje humano divinizado. Una caída en lo más concreto y palpable de lo sagrado es la otra característica del mestizaje.

Y es esa misma doctrina que selecciona retazos de credos sin filiación alguna, para reunirlos en el mosaico neoplatónico de un nuevo mestizaje, la que se encarga de elevar las creencias mesoamericanas al nivel de la religión oficial.

Al igual que las leyendas cristianas, la leyenda indígena era la expresión anecdótica de un conocimiento ancestral [...] aquellos que ascendieron por la gradas de la pirámide por voluntad propia, para que les arrancaran el corazón, sabedores de su gloria futura, sacrificándose por amor a su comunidad [...] no era eso muy distinto de la historia crística, y que la pirámide de la ascensión era la pirámide del conocimiento (49 y 167).

Lo 'inútil' de un sacrificio único de salvación es la idea que inclina la balanza hacia una comprensión cíclica e interminable de la historia como recombinación, injerto, ensamblaje, resquebrajamiento de identidades culturales mestizas. Y en tanto que la naturaleza es, dije, personaje divinizado es su propia expoliación lo que debo entender también por continua e interminable inmolación.

ese pez se sacrificó voluntariamente para darle vida a él, Otzilén (50).

La herejía es el origen del collage, del mestizaje; es la aceptación del legado del Otro en el corazón del Nosotros.

Esa convergencia entre Sefarad y Cuzcatlán adquiere, sin embargo, un carácter tanto más utópico cuanto que se trata del diálogo de culturas acalladas. La novela restituye voces desechadas por la oficialidad.

El era, como ellos, el hijo de una raza maldita (141).

El trabajo de la poesía como escritura es educar al ser humano, esto es, enseñarle a restituir el legado de etnias sin derecho a la palabra. Restituir, como dije, el arca de la memoria, el idioma de los orígenes, he ahí sintetizado el proyecto que Lindo le atribuye a la literatura.

Ya es tan sólo una palabra tu tesoro (96).

Y la restitución de una riqueza cósmica y oral, que sólo el lenguaje puede transmitirnos, es tanto más urgente cuanto que la poesía como elección (sobre)natural — 'comenzó a tener visiones [...] advirtió que tenía poderes'—, 'destino' (ne)fasto o trabajo artesanal, se halla sometida a la única ley que rige las cosas en el mundo: su carácter perecedero y efímero.

Ofrenda de pétalos [= versos] en las manos del viento (91).

Siendo el acto poético pasajero y 'el poema [...] el camino del retorno y [...] la verdad más verdadera', al escritor le atañe precipitar ese 'retorno' de lo reprimido, el oculto lezameano, por medio de la labor sobre la lengua

escrita. Más allá de todo neoplatonismo, Lindo 'restituye también un proyecto romántico de recolección de culturas populares, así como de absoluta correspondencia entre lo Bueno, lo Bello y lo Verdadero.

Piensa que la Belleza sobre la tierra es un reflejo de la verdad [...] 'Sólo la belleza [...] podrá [...] salvarnos (37).

A la postre, una romántica función redentora del arte, por encima de cualquier otra actividad humana, será la única obra capaz de trascender los estrechos límites que nos ha impuesto la duración. De igual manera, el arte romántico bregará o trabajará afanosamente por hilvanar las hilachas, los cabos sueltos que componen el intrincado tejido del mestizaje cuzcatleco.

Antes de concluir, se me impone una última consideración lezameana. Esta proviene de su teoría poética de la historia, tal como la ha expuesto el escritor cubano-americano Roberto González Echeverría en el libro *Celestina's Brood. Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature* (1993: 212-221).

En cada cultura hay elementos que se corresponden con varios de otras culturas [...] esas analogías supratemporales hacen posible la concepción de 'eras imaginarias' en las cuales se combinan esos rasgos comunes. Es el 'sujeto metafórico' [= el poeta] quien entre teje esas características análogas con el objetivo de configurar las eras (214).

Y citando a Lezama Lima continúa diciendo que toda 'analogía cultural presupone la participación del sujeto metafórico, a través de un espacio de contrapunto'. Es entonces el poeta quien se encarga de percibir

'relaciones entre cosas, acontecimientos y formas que hacen de la naturaleza algo sobrenatural'. Esta conversión de la naturaleza en paisaje es el origen de la 'era imaginaria' que llamamos Cuzcatlán-El Salvador. El arte se reviste así de un carácter creativo y redentor de índole romántica. A la escritura literaria le corresponde indagar y sentar los fundamentos de una cultura, en el caso de Lindo, de la cultura cuzcatleca-salvadoreña.

Y más aún, una nueva confluencia con Lezama Lima nos pone al corriente de lo que deberíamos considerar como verdadero origen de América. Para el cubano es el Barroco, como primer arte y expresión netamente americana. Para Lindo son las analogías o confluencias entre tradición sefárdico-hispánica e indígena. Y, en fin, para ambos, en palabras de González Echeverría, no existe un origen simple puramente prehispánico, ni tampoco una 'pureza de forma asociada con el renacimiento español'. Antes bien, el origen de América y, en particular, el de Cuzcatlán-El Salvador es intrincado y múltiple:

En contraste con la pureza de un origen primitivo [hispánico o indígena], Lezama [y Lindo] propone(n) un origen excesivo y complejo, el cual no es simplemente la mezcla [o mestizaje] de las diferentes tradiciones culturales que pueden encontrarse en el Nuevo Mundo, sino el destello que surge de esa fusión. (217)

No otra es la tarea fundadora que Lezama le atribuye a las grandes figuras del Barroco americano y que en Lindo queda representada por medio del diálogo entre Pablo de Alcántara y Oztzilén.

En síntesis, *Tierra* es una novela fascinante tanto por la delicada textura poética de su

composición formal, como por su proyecto de rescate de la otra voz. Es historia, en el sentido rulfiano de restauración de la voz de los muertos. Es confluencia poética de voces, según la terminología lezameana de restitución de la otra palabra. Es geografía en su proyecto místico panteísta de deificación del paisaje cuzcatleco. Por último, es antropología al establecer un diálogo de culturas y dotarse de un hondo indigenismo; es en fin etnografía poética al convocar, en el espacio utópico y experimental de la escritura novelesca, el collage resquebrajado de nuestro complejo mestizaje cultural. Quizás así lleguemos algún día a reensamblarlo. ♦

BIBLIOGRAFIA

de Certeau, Michel.

—*L'écriture de l'histoire*. Gallimard, París, 1975.

González Echevarría, Roberto.

—*Celestina's Brood. Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature*. Duke University Press, Durham, 1993.

Lara Martínez, Rafael.

—*Geografía poética de Cuzcatlán* (en prensa).

Lars, Claudia.

—*Tierra de infancia*. Departamento Editorial del Ministerio de Cultura, San Salvador, 1958.

Lezama Lima, José.

—*Las eras imaginarias*. Editorial Fundamentos, Madrid, 1982.

Lindo, Ricardo.

—*Tierra*. Dirección de Publicaciones e Impresos, San Salvador, 1996.

Preminger, Alex et al (eds.).

—*Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton University Press, Princeton, 1974.

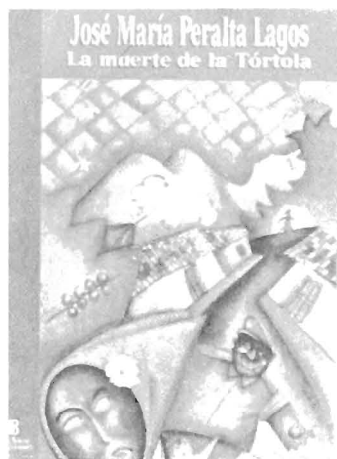
Rulfo, Juan.

—*Pedro Páramo*. Cátedra, Madrid, 1986.

Salarrué.

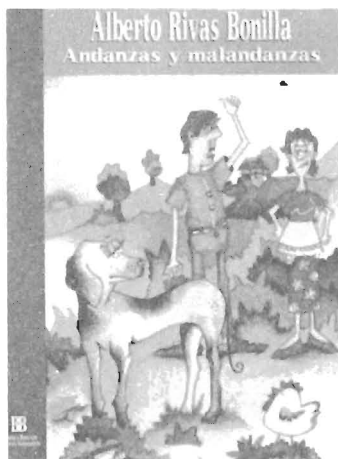
—*Cuentos de barro*. Editorial "La Montaña", San Salvador, 1933.

Tinta fresca



Peralta Lagos, José María. *La muerte de la Tórtola*. D. de Publicaciones e Impresos, San Salvador, 1997

La actividad literaria que José María Peralta Lagos (1873-1944) sigue el camino de la sátira social, género que le resulta cómodo y natural. Peralta Lagos es el librepensador por antonomasia, impaciente ante la lentitud de la "Civilización" en su avance. Ello se puede apreciar en *La muerte de la Tórtola*. En esta novela, al autor le interesa menos explorar la posibilidades formales del género que transmitir sus ideas políticas (No. 11 de la Colección Biblioteca Básica de la Literatura Salvadoreña; prologado por Ricardo Roque Baldovinos).



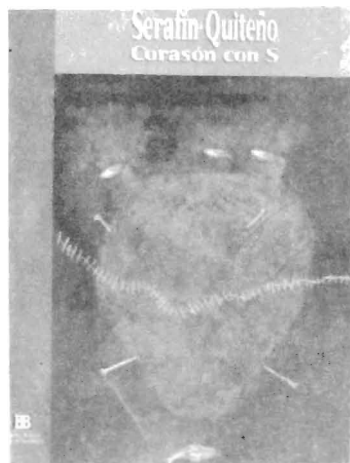
Rivas Bonilla, Alberto. *Andanzas y Malandanzas*. D. de Publicaciones e Impresos, San Salvador, 1997

Esta novela de Alberto Rivas Bonilla (1891-1985) es considerada un clásico de la literatura salvadoreña. La virtud central de este libro es entretener. Rivas Bonilla sabe contar, hilvanar anécdotas, mantener atento al lector, interesarlo en una historia sencilla. Inspirada en la tradición picaresca, este relato recrea un mundo donde impera la idiosincracia salvadoreña, donde se recrea un paisaje y unos personajes propios de nuestro país (No. 12 de la Colección Biblioteca Básica de la Literatura Salvadoreña; prologado por Horacio Castellanos Moya).



Juan Cotto. *Cantos de la tierra prometida*. D. de Publicaciones e Impresos, San Salvador, 1997

Juan Cotto (1900-1938) fue un esquisito poeta y personaje singular. Muerto en plena juventud sólo llegaría a ser conocido en nuestro país muchos años después, en 1955. José Vasconcelos afirma en su prólogo que "de su vivir espiritualmente refinado, extrae Juan Cotto esencias que por primera vez podrá disfrutar el público de América en este libro selecto". *Cantos de la tierra prometida* fue publicado por primera vez en México en 1940. (No. 13 de la Colección Biblioteca Básica de la Literatura Salvadoreña; prologado por José Vasconcelos).



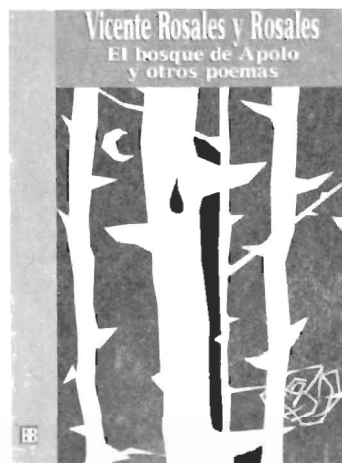
Quiteño, Serafín. *Corazón con S*. D. de Publicaciones e Impresos, San Salvador, 1997

Serafín Quiteño (1906-1987) fue fiel a su vocación poética durante todo su periplo vital. Personaje de clara estirpe mestiza, mezcla en su scr intelectual las esencias de varias culturas. Su poesía está signada por una onda entrañable, afín a cierto posmodernismo cuya figura más representativa es el mexicano Ramón López Velarde. En versos de sencilla musicalidad, hace vivir las estampas del sentimiento provinciano, en la más emotiva acepción del término (No. 14 de la Colección Biblioteca Básica de la Literatura Salvadoreña; prologado por David Escobar Galindo).



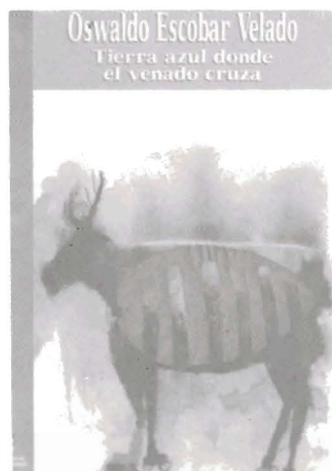
Méndez, José María. *Las mormonas y otros cuentos*. D. de Publicaciones e Impresos San Salvador, 1997

José María Méndez (1916) se contrapone a la vertiente costumbrista de nuestra narrativa aportando una visión que recoge la experiencia de la creciente industrialización de la sociedad. Como escribiera Italo López Vallecillos, “el problema, la situación del hombre de la ciudad, complejo, enigmático, acosado y torturado en sus múltiples facetas, desplaza al enredo pueblerino, a las habladurías de comadres y beatas, al típico truhan de la picaresca criolla”. (No. 15 de la Colección Biblioteca Básica de la Literatura Salvadoreña; prologado por Carlos Cañas Dinarte).



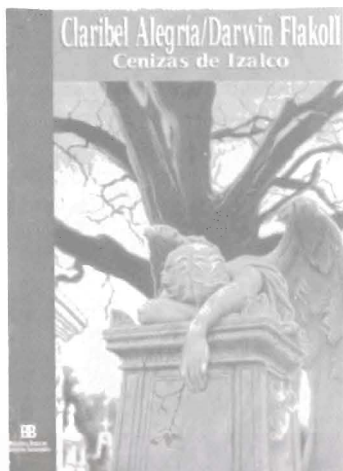
Rosales y Rosales, V. *El bosque de Apolo y otros poemas*. D. de Pub. e Impresos. San Salvador, 1997

Vicente Rosales y Rosales (1894-1980) encarna la sensibilidad modernista del primer cuartodel siglo XX. Considerado “uno de los poetas más desconcertantes de El Salvador”, la obra aquí reunida es una selección muy representativa de su quehacer literario. De la lectura este libro se verá que el poeta se mantuvo fiel, con ligeras variantes, a la ortodoxia modernista, conforme a los cánones que marcaron los más representativos de esta escuela. (No. 16 de la Colección Biblioteca Básica de la Literatura Salvadoreña; prologado por Rolando Elías).



Escobar Velado, Oswaldo. *Tierra azul donde el venado cruza*. D. de Pub. e Impresos, San Salvador 1997

Fue Oswaldo Escobar Velado (1919-1961) un fervoroso humano entregado a sus afanes creadores y a su manera de concretar su rebeldía, un moderno juglar que mezcló la política con la bohemia en su breve transcurrir físico por esta vida. La presente publicación es una reunión de la obra de este poeta de una generación de escritores que empezaron su labor creadora y actividad cultural en derredor de los años cuarenta, en medio de autoritarismo. (No. 17 de la Colección Biblioteca Básica de la Literatura Salvadoreña; prologado por José Roberto Cea).



Alegria, Claribel y Flakoll, D. j. *Cenizas de Izalco*. D. de Pub. e Impresos. San Salvador, 1997

Obra conjunta de la salvadoreña Claribel Alegria (1924) y el norteamericano Darwin J. Flakoll, esta novela fue finalista en 1964 del Premio Biblioteca Breve de Seix Barral. No sólo recoge una historia de amor en medio de la crisis política y social del año 1932, sino que también es en cierto sentido una obra colectiva de aquel núcleo cordial de latinoamericanos exiliados voluntaria u obligadamente en París, uno de los escenarios de la novela. (No. 18 de la Colección Biblioteca Básica de la Literatura Salvadoreña; prologado por Julio Valle-Castillo).



Menén Desleal, Alvaro. *La ilustre familia androide*, D. de Publicaciones e impresos, San Salvador. 1997

La primera edición de este libro fue hecha en Argentina (1972). Su toque de "ciencia ficción" es menos la invención de historias futuristas que la analogía entre el panorama mundial del siglo XX y otros mundos, antiguos o próximos, terráqueos o galácticos. Hay en estos cuentos una reflexión profunda sobre el ser humano y sus civilizaciones, su ciencia, su "progreso", sus creaciones, su semejanza con Dios y con la máquina. (No. 19 de la Colección Biblioteca Básica de la Literatura Salvadoreña; prologado por Luis Melgar Brizuela).



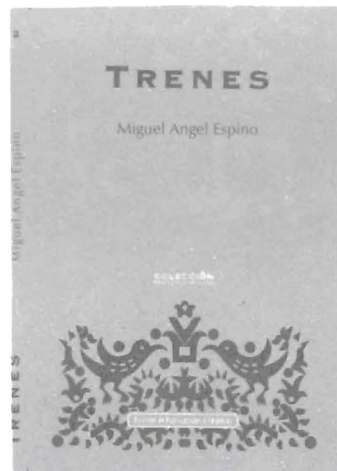
Trigueros de León, Ricardo. *Perfil en el aire*. D. Pub. e Impresos, San Salvador, 1997.

Este colección de breves Ensayos es una selección de las devociones literarias de Ricardo Trigueros de León (1917-1965). No están todas. Un hombre que leyó tanto, y que hizo de la literatura su vida, tuvo por fuerza que restringirse al emprender semejante tarea. Su arte de escritor se revela en la descripción de sus personajes, en su fino oído, en su don de observación bajo el cual se instituye el orgullo de ser partícipe de los misterios de las artes (No. 20 de la Colección Biblioteca Básica de la Literatura Salvadoreña; prologado por Ricardo Lindo).



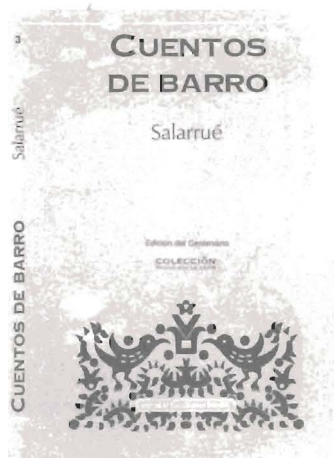
ARS, No. 13. Revista de la Dirección Nacional de Artes, CON-CULTURA, San Salvador, 1998.

En esta nueva edición de la revista ARS, encontramos un texto de Rima de Vallbona dedicado a la monja Alférez uno de los personajes más curiosos de la conquista de América. Lo acompañan "Miniaturas críticas" de Jorge Avalos; el cuento "La espada flamígera" de Salvador Canjura; "Helechos olvidados" de Rolando Costa; "Poemas" de Mario Noel Rodríguez, un collage de Beatriz Alcaine inspirado en el *Calígula* de Camus, una composición musical original de Germán Cáceres, una carta de Alfonso Reyes y "Un capítulo de Doña Catalina".



Espino, Miguel Angel. *Trenes*. Dirección de Publicaciones e Impresos, San Salvador, 1997.

Miguel Angel Espino (1902-1907) constituye un caso singular en la literatura salvadoreña. Autor de cuatro libros fundamentales, (entre ellos *Mitología de Cuscatlán*) sus preocupaciones políticas, culturales y estéticas lo ubican a la delantera de sus contemporáneos nacionales. *Trenes*, publicada originalmente en Santiago de Chile (1940) es la mejor expresión de su vertiente experimentadora con el lenguaje y las estructuras narrativas, con lo cual demuestra el autor no ser ajeno a las vanguardias artísticas que florecieron en la Europa del período de las entreguerras.



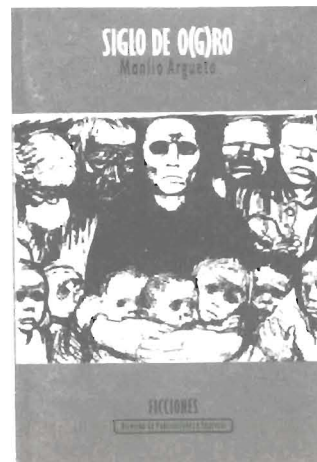
Salarrué. *Cuentos de Barro*. Dirección de Publicaciones e Impresos. San Salvador, 1998.

Salarrué (1899-1975), nombre literario de Salvador Salazar Arrué, es uno de los escritores fundamentales de la literatura salvadoreña y un alto exponente de las letras en lengua española. Escritor de vena igualmente vernácula y fantástica, representa con sus libros un momento estelar de las letras del Istmo. *Cuentos de barro* ha sido su libro más editado y, junto a *Cuentos de Cipotes*, el favorito del público lector salvadoreño. El alma de Cuscatlán, como él prefirió llamar a esta parcela, tiene en las páginas de estos libros uno de sus reflejos más nítidos.



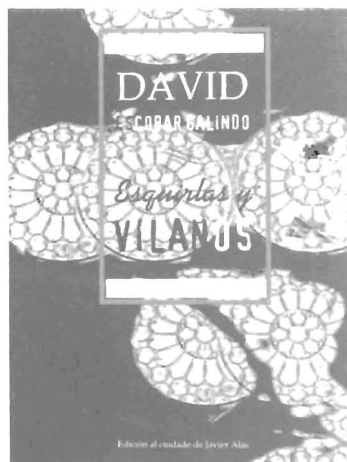
Huez Mixco, Miguel. *El ángel y las fieras*. EDUCA (Colección séptimo día), San José, 1997.

Los poemas recogidos en esta obra se enmarcan en un exteriorismo irónico y provocativo en el que sobresale el poder de síntesis y de insinuación que deja entrever las vertientes de una lírica modernizante y universal. Fueron apareciendo en diversas épocas y fueron agrupados en diversos libros. "Lejos de seguir un orden se publicaron más para liberarlos saludablemente del cerco, lanzándolos a la erosión de la época, para producir un fuego de alegría, una señal enemiga de la carroña". Los poemas "Ultramarinos", "Mascarada" y "El ángel y las fieras" se publican por primera vez.



Argueta, Manlio. *Siglo de Olgro*. Dirección de Publicaciones e Impresos, San Salvador, 1997.

Esta singular novela, la sexta de Manlio Argueta (San Miguel, 1935), contiene las evocaciones de un niño asistido por una memoria privilegiada; Alfonso Trece Duque es un reyezuelo en un entorno de pobreza y su corte está poblada con las mujeres de su familia y las figuras del mundo de leyendas rurales. Sus recuerdos van desde los tres hasta los doce años. Es el momento en que el siglo se muestra con sus horrores y que, en el mundo personal del niño Alfonso Trece, se traduce en una época de oscuridad material y oscurantismo espiritual.



Escobar Galindo, David. *Esquirlas y Vilanos*. E. P. [al cuidado de Javier Salas], San Salvador, 1997

Cronológicamente anterior a *Devocionario*, *Esquirlas y vilanos* anticipa algunos polos temáticos de aquél: la conquista de la paz, los recuerdos de infancia, la experiencia de Dios. Sin olvidar la rosa —para David Escobar Galindo— caro símbolo de la Poesía. *Esquirlas y vilanos* también posee el verso bello, el pulso metafórico, la preocupación ontológica, improntas típicas de toda su obra. La presente obra señala un momento particularísimo en la carrera del autor, momento en el cual “el poeta estaba deslumbrado por su idilio con la historia”.



D. Nac. del Patrimonio Cultural. Colección de Antropología e Historia, No. 22, CON-CULTURA, San Salvador, 1997

La Dirección Nacional del Patrimonio Cultural de CON-CULTURA presenta en este nuevo número, cuatro trabajos producidos por estudiosos que forman o han formado parte de la Dirección de Investigaciones: Fabio E. Amador Berdugo escribe sobre el rescate arqueológico del sitio Vergeles del Edén, en Chalchuapa; Eugenia López Velásquez revisa la bibliografía existente sobre la anexión de Centroamérica a México; Rafael Alas Vásquez, sobre pintura colonial; y Carlos Benjamín Lara Martínez hace un estudio antropológico del cantón Joya de Cerén.



EL TEATRO CIRCULAR

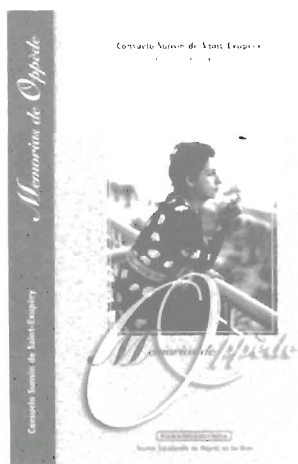
Núñez Olivas, Oscar. *El teatro circular*. EDUCA [Colección séptimo día], San José, 1997

Este libro fue ganador en el Certamen Latinoamericano convocado por EDUCA en 1996. Es la primera novela que escribe Oscar Núñez Olivas (1955), experimentado periodista costarricense. Trabajada con sentido de la estructura y ritmo narrativo, la obra está situada en un país no definido de Centroamérica. El tema de la novela gira alrededor del manejo del poder, los conflictos psicológicos y éticos de los bien trazados personajes. En fin, estamos ante una ficción que tal vez no lo sea tanto, o que, al menos, mucho se parece a ciertas realidades ya conocidas.



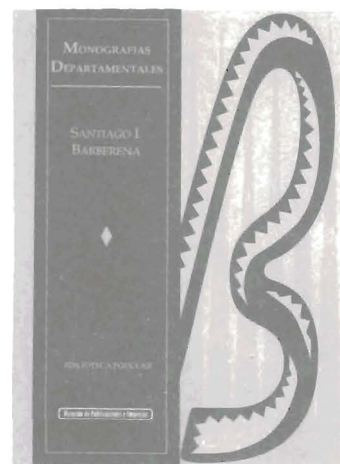
Geoffroy Rivas, Pedro. *La mágica raíz. Antología de ensayos*. Dirección de Publicaciones, San Salvador, 1998

Rebelde, iracundo pero también muy sensible. Pedro Geoffroy Rivas es un buscador de la raíz esencial, del pasado y el destino de El Salvador. Poeta y ensayista, por muchos años fue perseguido y exiliado, por lo cual fue visto como un paradigma por los jóvenes poetas de la generación de 1956. Un poeta desacralizador y vanguardista, religioso de religiones desaparecidas, ensayista agudo y conocedor del alma ancestral de Cuscatlán. El presente volumen incluye una esfera temática de ensayos muy amplia. (Prólogo, selección y notas de Luis Alvarenga).



Sunsín, Consuelo. *Memorias de Oppède*. Dirección de Publicaciones e Impresos, San Salvador, 1998

Para muchos, la vida de Consuelo Sunsín no pasa de ser la historia de sus notables maridos: Gómez Carrillo y Antoine de Saint-Exupéry; o de sus amantes, entre quienes se cuenta José Vasconcelos. Su principal mérito estuvo, sin duda, en una personalidad cautivante que la llevó a alternar con algunos de los grandes artistas del siglo veinte, y a ser amada y aborrecida. Dirección de Publicaciones e Impresos presenta ahora esta novela en una traducción de Ricardo Lindo y con un estudio preliminar de Fabienne Bradu, escritora y académica franco-mexicana.



Barberena, S. I. *Monografías Departamentales*. DPI y Academia de la Historia, San Salvador, 1998

La presente obra se publicó en forma de folletos sueltos entre los años de 1909 y 1914. Fue escrita por el sabio Santiago I. Barberena mientras se desempeñaba como director de la Oficina Central de Estadística. Esta primera edición en un solo volumen es fruto de la colaboración entre la Dirección de Publicaciones e Impresos y la Academia Salvadoreña de la Historia. La obra contiene abundantes datos geográficos, históricos, arqueológicos y etnológicos de los catorce departamentos que componen el país. Está escrita en un lenguaje ameno, claro y castizo.

Esta edición consta de 1.000 ejemplares.
Se terminó de imprimir el día 8 de
mayo de 1998

Dirección de Publicaciones e Impresos

CONCULTURA