

SALAZAR

REVISTA

CULTURA 59



ASOCIACIÓN
DE EL SALVADOR

Las ilustraciones de esta Revista han sido realizadas con la colaboración de ADOC, S. A., a quien rendimos nuestros más expresivos agradecimientos.

CULTURA

REVISTA DEL MINISTERIO DE EDUCACION

MINISTRO

DR. ROGELIO SANCHEZ

SUBSECRETARIO DE CULTURA,
JUVENTUD Y DEPORTES

ARQ. ALBERTO ZUNIGA WAGER

CONSEJO DE REDACCION

RAFAEL RODRIGUEZ DIAZ

DAVID ESCOBAR CALINDO

HERMANN MENDEZ

ROBERTO HUEZO

OCTUBRE - NOVIEMBRE - DICIEMBRE

1 9 7 2

DIRECCION DE PUBLICACIONES

SAN SALVADOR, EL SALVADOR, C. A.

59

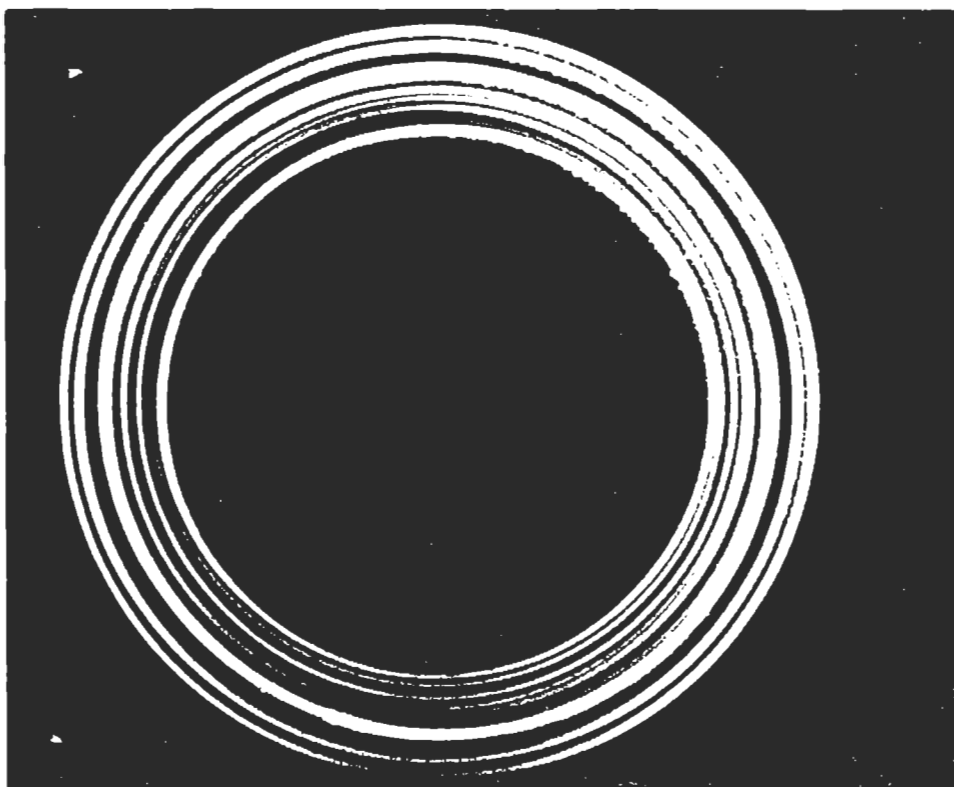
SUMARIO

CUENTO: La gran X sobre la puerta. Alvaro menén desleal
* Máximos honores. David escobar galindo. * ENSAYO:
Cien años de soledad o la hipertrofia de la vida. Rafael
rodríguez díaz * CRONICAS Y COMENTARIOS: Séptimo
congreso indigenista interamericano. Santiago montes.
* Qué es la antropología. Pedro geoffroy rivas * Figurillas
con ruedas de cihuatán y el oriente de el salvador. Stanley
h. buggs * Formas de integración indígena. Santiago montes
* Extraño mundo del amanecer. Francisco arellano * Los
estados sobrenaturales de alfonso quijada urías. Roberto
armijo * Del infierno o del cielo. Ricardo jesurum * Un
hombre apodado "Kafkita". Hermann a. méndez. * HOME-
NAJE A CLAUDIA LARS: Claudia lars, poetisa de améri-
ca. Hugo lindo. * Claudia lars, virtuosa. Matilde elena
lópez * Poemas en homenaje a claudia lars. Ricardo
bogrand * Tierra de infancia de claudia lars. Alfonso
orantes * Claudia (instante). Toño salazar * De claudia lars.



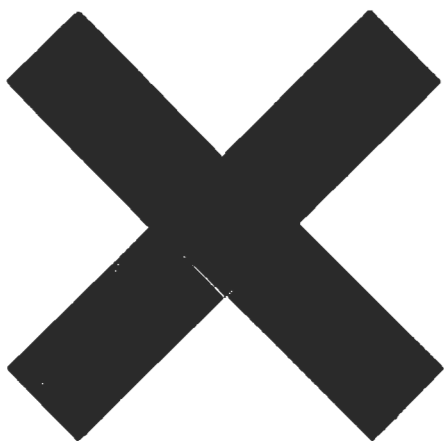
Impreso en los Talleres de la
DIRECCION DE PUBLICACIONES
DIRECCION DE CULTURA
MINISTERIO DE EDUCACION
San Salvador, El Salvador, C. A.
1 9 7 3

CUENTO



álvaro menén desleal

LA
GRAN



SOBRE
LA
PUERTA

Petrona Jaramillo —ama de casa que interrumpiera sus estudios en la Escuela Normal para casarse— toma papel y pluma fuente del bolso escolar de su hijo Carlos, se acomoda a la mesa de la cocina —que le sirve a la vez de desayunador— y a la luz que las cortinas de tul filtran sin tregua, comienza a redactar su queja.

“Distinguido Señor Director:”

Hace una pausa para redondear con esmero los dos puntos, y continúa:

“Me considero víctima en estos momentos de un abuso incalificable, por el cual protesto enérgicamente ante Ud., al mismo tiempo que exijo sea corregido el atropello”.

Petrona mira al techo y, sin proponérselo, se toma muy intelectualmente de la barbilla.

“Es el caso que, de unos días a esta parte, mi casa carece del servicio de agua potable. Usted sabrá, Señor Director, que soy madre de familia. Tengo dos varones, uno en segundo año y otro en sexto, más una hembrita ahora interna en la Escuela Vocacional. Mi marido, por

razones de trabajo, sólo viene a casa los viernes por la noche, para pasar con nosotros el fin de semana”.

“Como supondrá, la falta de agua nos causa serios contratiempos, pues debo cocinar, lavar la ropa, etc., para la familia, y además todos necesitamos el líquido para el aseo personal, y desde luego para beberlo cuando tenemos sed”.

Petrona suspira con indignación y continúa:

“Lo que me hace sospechar lo arbitrario de la situación es el hecho insólito de que, en toda la vecindad, constituida por decenas de viviendas y varios edificios multifamiliares, tan sólo en mi casa falta el agua. He visitado todos los domicilios para investigar eso y a veces para solicitar un cubo, y me he dado cuenta que en ellos el agua surge de los grifos con fuerte y grueso chorro. Nosotros, en cambio, lo único que obtenemos cuando abrimos las llaves es un ruido sordo de aire que se escapa”.

El ama de casa hace memoria sobre los antecedentes, y los incluye:

“La triste situación por la que atravieso advino en forma muy sospechosa. Hará cosa de dos semanas, tres contralores, con el uniforme de esa Oficina de Abastecimiento de Agua, llegaron a casa aparentemente a revisar las instalaciones. A mí no me extrañó la visita, pues supuse que andaban a caza de escapes en las cañerías (‘El agua es barata, el desperdicio es caro’). Examinaron el contador de agua, las llaves de paso, las válvulas, las cisternas, la plomería y se fueron sin decir nada. Tengo testigos de que a partir de ese momento comenzó a fallar el servicio. Primero fueron súbitas aunque breves interrupciones, mortificantes más que todo por ocurrir cuando uno se cepillaba los dientes, se duchaba o enjabonaba el pelo. El agua solía fluir de nuevo en un cuarto de hora, tal como si la intención hubiera sido simplemente fastidiarnos. Unos días más tarde, ya el agua dejaba de caer durante toda una mañana o toda una tarde, sin que se pudiera predecir cuándo dejaría de correr por la mañana y cuándo por la tarde. Una semana más y las suspensiones duraban un día entero, hasta que, finalmente, dejó de caer en absoluto, excepto durante seis minutos a la medianoche, tiempo muy corto y hora bastante inusitada, como comprenderá, pero a la cual, con la esperanza de que la incomodidad fuera temporal, decidimos adaptarnos. Y allí nos tenía usted bañándonos a la medianoche, afeitándonos, limpiando el excusado, fregando trastos y aprovisionándonos de agua en cuanto recipiente podíamos, todo en seis minutos y con un ruido infernal que provocaba la protesta justificada de los vecinos”.

Petrona toma aliento, mueve los dedos de su mano derecha para desentumecerlos, y escribe:

“Le repito que nos habíamos resignado con la esperanza de que las molestias se aminoraran o desaparecieran del todo, y aun cuando notamos que éramos víctimas de un maltrato singular, puesto que ninguna otra familia del vecindario carecía de agua, no protestamos entonces, lo que le demuestra la buena voluntad que teníamos para disculpar lo que todavía entonces suponíamos no era más que uno de los tantos desperfectos que sufre en sus instalaciones la Oficina de Abastecimiento de Agua. Sin embargo, Señor Director, hoy por la mañana ocurrió algo que me ha llenado de desesperación y de horror, y es por eso que lo distraigo a usted de sus ocupaciones con esta carta”.

Petrona hace una pausa para ordenar su pensamiento, y sigue:

“Serían las ocho de la mañana, Señor Director, cuando de nuevo llegaron a casa los tres contralores de la OFABA. A esa hora mis hijos se preparaban para marcharse a la escuela, y yo les urgía a terminar su aseo personal, vestirse y tomar el desayuno. Los tres hombres, mal encarados, ni siquiera saludaron; pero yo, por respeto al uniforme de esa Oficina, los dejé entrar y hacer . . . Lo que hicieron fue realmente insólito, Señor Director: comenzaron por vaciar el agua conservada en ollas y latas de kerosene dentro de una pipa montada en un jeep del servicio (placa de matrículas N-212), hasta que me dejaron sin una gota para llenar mis necesidades. No conformes, y en un exceso de celo que jamás les vi para el cumplimiento de sus obligaciones, extrajeron el agua de la taza del retrete y, por medio de largos tubos de goma conectados a una bomba de achicar, desaguaron el calefón, los radiadores y, en fin, cada una de las tuberías; sacudieron enérgicamente la ducha para hacer caer hasta la última gotita, enrollando —eso me pareció a mí que hacían— los hilillos líquidos en una especie de bobina; inyectaron aire a presión, por medio de una máquina neumática, en los rebosaderos y canillas, creo que con el propósito de obligar al agua a retirarse todavía más lejos; abrieron el refrigerador para saquearlos de refrescos, leche, hielo, cerveza, jugos, etc.; con un extractor centrífugo acabaron con el zumo de las frutas; le arrebataron de las manos el vaso de leche malteada a mi hijo menor (8 años), y se largaron con la misma grosería con que habían venido, no sin antes pintar con tinte azul vivo una gran X sobre la puerta de entrada. Se rieron de mis gritos y protestas y mascullaron insultos. Al final, olvidaba decírselo, regresaron los tres hombres; hablando a coro y en voz baja, formularon la amenaza de que yo, mis hijos y mi marido habríamos de deshidratarnos. Esto último lo consideré inicialmente estúpido (y estuve a un paso de considerarlo cómico, dada

la manera operesca con que lo dijeron); pero da la casualidad de que siento molestias en los párpados al pestañear, tal como si tuviera rescos los ojos. Este síntoma, Señor Director, según aprendí en los cursillos de la Cruz Roja, es de deshidratación. Por eso creo que la absurda amenaza de los tres hombres iba en serio, y aunque yo en lo personal no temo, sí temo por mi familia”.

Parpadea varias veces con fuerza, y termina:

“Por todo eso, Señor Director, es que le ruego investigar el atropello y ordenar la reinstalación del servicio de agua, de cuyos pagos a esa Oficina estamos perfectamente al día”.

Petrona Jaramillo estampa su firma con dificultad, pues parece haberse agotado la tinta de la estilográfica; toma un sobre, rotula a lápiz con el nombre del Señor Director y las señas de la OFABA, dobla la carta y la pone dentro del sobre.

Cuando quiere humedecer la franja engomada, no puede hacerlo: su lengua está cubierta, en vez de saliva, por una sustancia blanca e impalpable similar al talco, sustancia que, al amagar ella un grito, le brota en aluvión por la garganta y los orificios de la nariz, se desparra por la mesa, apaga para siempre el grito y forma sutiles nubecillas en el aire de la mañana.



david escobar galindo

MÁXIMOS HONORES

Se acercaba la lancha con desusada solemnidad. Flanqueando el bulto cubierto de terciopelo ocre, venían cuatro hombres inmóviles, de luto riguroso. Al fondo, otro hombre, vestido de blanco, cuidaba el motor.

Era avanzada la tarde.

En la orilla, un grupo nutrido de personas que acaso llegaran a dos centenares— estaba también inmóvil.

En cuanto la lancha tocó tierra, el grupo se abrió en dos, para dejar pasar el ataúd. Los cuatro acompañantes lo cargaron con premeditada parsimonia, y salieron de la lancha, pasando entre las dos hileras de espectadores. Las mujeres, todas de negro, tenían los rostros serios e inexpresivos. Los hombres, también de negro, sostenían algunos los sombreros entre los brazos, pero todos estaban descubiertos. Escaseaban los niños.

Los cargadores del ataúd subieron el camino escarpado, seco, pedregoso. El grupo de espectadores los siguió muy lentamente, y sin hablar, en verdadera procesión mortuoria.

El mar, aquella tarde, tenía una frescura olorosa, pero grandes nubarrones empezaban a aparecer en el horizonte. Un sol rojo y chorreante bañaba las aguas, las rocas, los árboles, las casas de paredes sin repello y la gran construcción que coronaba la más alta colina de la isla. Hacia ella iba el ataúd, bamboleante por el esfuerzo de la subida. El grueso de acompañantes se quedó a una cierta distancia del amplio portón de madera oscura y antigua. A cada lado de la puerta, dos columnas manchadas por el tiempo sostenían un balcón superior, con frondosa terraza de mármol. Las ventanas todas de la casa estaban guarnecidas por fuertes hierros trabajados con tosca majestad. El

portón se hallaba abierto, y un reducido número de personas esperaba junto a él. Eran los servidores. Pero entre ellos, se destacaban dos figuras más distinguidas. El, un hombre aún joven, sin ninguna expresión en el rostro, alto y canoso, estaba rígido y pálido, pero con una palidez que —pese al ambiente— se adivinaba habitual. Ella era mucho más fina, pero también de rasgos secos. El largo cabello negro, recogido en dos gruesos gajos, le bordeaba los hombros. Unas cuantas flores sencillas se apretaban entre sus dedos.

Eran los dueños de la casa.

Cuando el ataúd llegó a la pequeña explanada, los cuatro cargadores se detuvieron, respirando agitados. Ninguno de los sirvientes se movió. Pero los dos señores, sin perder su aplomo, se acercaron juntos al ataúd que temblaba levemente entre los brazos de quienes lo sostenían. Ella depositó las flores sobre el terciopelo. Y él bajó apenas la cabeza. Luego, volvieron a su puesto, y el ataúd entró a la casa, ya sin vaivén. Un sordo ruido de voces nació del grupo acompañante, y en la lejanía se dibujó un relámpago.

En el salón principal, alto y blanco, lleno de una densa austeridad, fue colocado el ataúd, sobre una especie de silla enmohecida. Una sola vela, gruesa y violácea, destilaba goterones desde la vacilante aunque ancha luz. Estaba en el centro del cuarto. Al fondo, una tela amarilla, prendida de la pared, tenía dibujada en medio una cruz negra. En el costado izquierdo, la ventana amplísima daba al risco, donde crecían algunos árboles. En el costado derecho, la puerta estaba cerrada, como si se abriera contadísimas veces, y a grandes intervalos. Los cuatro hombres se retiraron, constituyéndose en rígida valla al fondo.

El dueño de la casa se acercó a ellos.

—Pueden retirarse, señores. Gracias.

—Se nos ordenó permanecer aquí hasta después del entierro.

—Lo siento, pero no es necesario.

—Se nos ordenó . . .

—Lo siento.

—Queremos, entonces, una justificación escrita. Para nuestros superiores.

El dueño salió regresando después de un instante, con un papel que entregó a uno de los hombres de la comitiva. Estos abandonaron el lugar, haciendo un último saludo al cadáver, y casi sin ver al dueño.

La noche cayó sobre la isla.

Toda la servidumbre se había reunido en un cuarto alejado, y permanecía en silencio, sin rezar. En la sala donde estaba el cadáver, sólo quedaron los señores.

El se acercó al gran ventanal sobre el risco. De espaldas. Grave. Su voz sonó triste.

—En cierta forma, nos hizo desdichados.

Ella, de pie frente al ataúd, parecía mucho más serena. Sin un ápice de ternura. Mucho menos de dolor.

—Se valió de nosotros. De tu debilidad.

—Temí que me aplastara.

—Temiste perder su apoyo, que siempre fue tan escaso. Temiste que te echara de estas rocas, y tuvieras que irte a enfrentar la vida...

—No es cierto.

—Te duele, pero es la verdad. Fuiste un cobarde, que prefirió quedarse en esta cárcel antes que liberarte de una voluntad absurda. El te despreciaba, César. Cuando te conoció en toda tu fragilidad interior, entre una turba de desheredados. Su único hijo, y casi un inútil. Huyó de ti.

—¡No lo justifiques en esa forma, Elena! No todo el mundo va a ser un conquistador, un creador de imperios. El fue ciego, de piedra. No es delito querer vivir tranquilamente, en un rincón. Además, yo también le demostré mi fuerza, porque nunca le pedí nada, nunca.

—Y acataste su voluntad. Te quedaste allá abajo viviendo en una pocilga, cultivando dos manzanas de tierra, condenándome a la miseria. ¡No sé cómo lo he soportado!

—Desde hace dos años somos los señores.

—Fue su última limosna.

—¡No! Tú estás enferma como él: de ambición. Envejeces, y te vuelves dura. Más dura, porque siempre lo has sido. Es una maldición, Elena. ¿No lo ves allí?

—Está cubierto.

—Pero allí está. Quiso volver, y que lo enterráramos nosotros. Que lo enterrara yo. ¿No leíste su carta?

—Sí, la leí. No había una sola palabra blanda.

—Corrían debajo las palabras sangrantes. Me pedía perdón.

—¡Estás bromeando!

—Me pedía que yo, con mis brazos que él creía débiles, lo depositara en esta tierra. Y lo voy a hacer, lo voy a hacer.

—No puedes faltar a sus órdenes, ni después de que ha muerto, ni después de que te ha desheredado, ni después de que ha dejado sus millones a esa maldita sociedad de beneficencia o qué sé yo, que se ha contentado con mandar a cuatro idiotas vestidos de negro para que le hagan guardia de honor... ¡Qué forma de pedir perdón!

—Pero era mi padre... Y yo sí lo conocía. Era mi padre...

—Y te despreciaba. ¿No lo recuerdas? Así como despreciaba

este lugar y a estas gentes. Por eso te lo deja como hogar. Sólo por eso. Como burla final. Un legado: la isla para César, para el pobre César, que nunca será César. . .

—Mejor cállate y déjame. Vete a dormir. Sólo tienes ponzoña.

—La ponzoña de la verdad.

—Ponzoña, que es una sola.

—Me das lástima.

—¡No me importa!

—Al ver ese cadáver y al verte a ti, no sé quién es el muerto. . .

—Eres una pobre mujer corroída por la insatisfacción, llena de espantosa dureza. Por eso nunca has podido ser madre. . .

—¡Maldito!

—¡Vete! Me quedará yo solo, acompañándolo. No eres digna de velar un muerto.

El sol blanco de la mañana se colaba por todas partes. A las nueve salió el cortejo. En la puerta, la servidumbre formó el mismo grupo inmóvil. Todos estaban serios, pero nadie lloraba. En medio de la explanada, otro grupo de personas entonó un canto bastante lúgubre, pero sin tristeza. Aquellas voces caían como flechas absurdas sobre la carne fresca y juvenil del día.

Dando un rodeo, descendieron los cuatro hombres —lugareños vestidos sin solemnidad— hasta el pequeño cementerio. Los habitantes de las casas que se hallaban al borde del trayecto estaban en las puertas, pero sólo por una seca curiosidad, casi todos iban engrosando el cortejo.

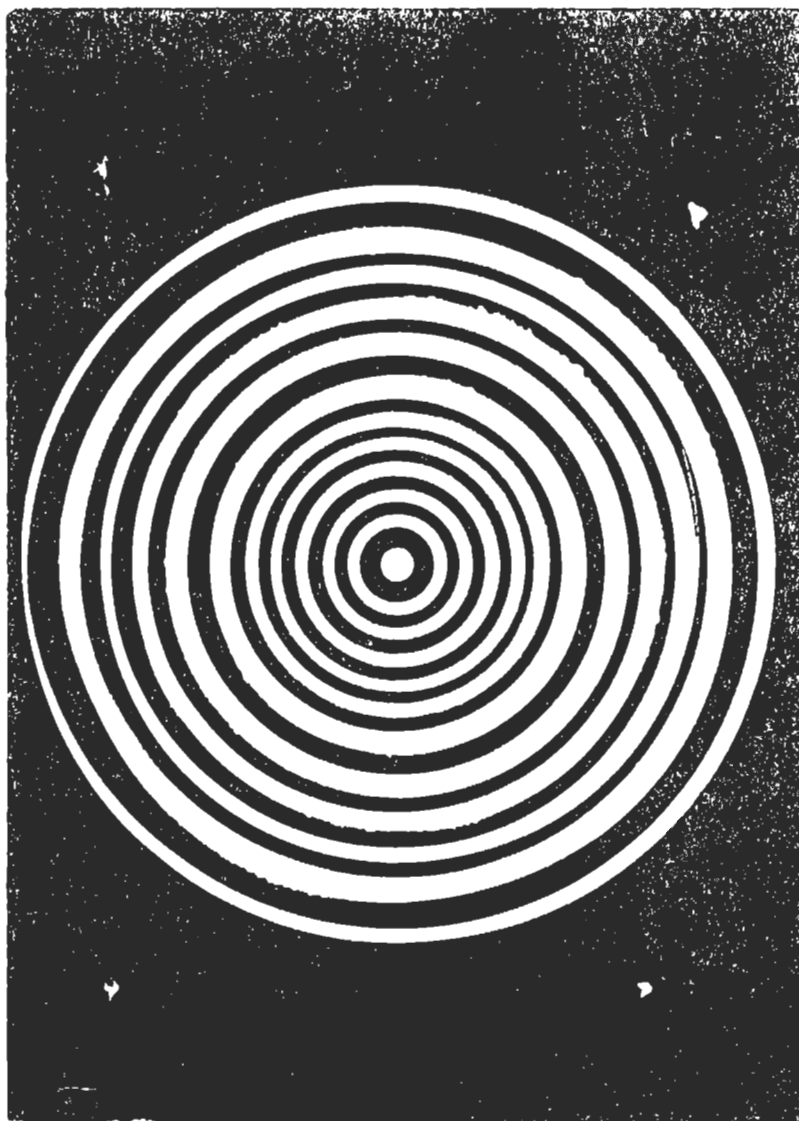
En la isla no había iglesia, ni ruido de campanas. La ceremonia era en silencio.

Por entre las tumbas pasaron los cuatro hombres con el ataúd. Detrás iban los señores, inexpressivos como en la víspera. Tras de ellos, casi todas las gentes de la isla.

Al llegar al borde de la tumba ya abierta, pusieron el ataúd al lado, y entonces algunas mujeres se acercaron para echar sobre aquella caja cubierta una lluvia de pétalos y pequeñas flores. Casi desapareció la tela morada bajo los pétalos blancos, amarillos, rosados, rojos, lila. . . Las mujeres se apartaron. Un hombre viejo se adelantó para colocar una hoja verde y grande, recién cortada, en la cabeza del ataúd. Y por último, uno de los escasos niños presentes llegó corriendo del mar, que estaba a cortas brazadas, y lanzó sobre las flores un poco de espuma, que traía en el cuenco de las manos.

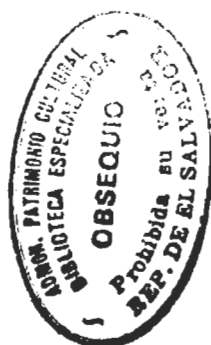
Después, cinco hombres —uno de ellos era el dueño de la isla— depositaron la caja en el fondo del hueco, y alguien empezó a cubrirla de tierra.

1970.



rafael rodríguez díaz

CIEN AÑOS DE SOLEDAD O LA HIPERTROFIA DE LA VIDA



La novela "Cien años de soledad" nos narra, en síntesis, la historia de la familia Buendía. José Arcadio Buendía y Ursula Iguarán, huyendo de un fantasma, se establecen en una región costera de Colombia y fundan Macondo. A ese poblado llegan los gitanos con Melquíades a la cabeza. Con ellos se introducen la magia y la alquimia. Y desde entonces Macondo será escenario de cosas maravillosas: habrá lluvia de flores y de pájaros, ascensiones a los cielos, resurrección de muertos. . . Pero lo más importante de todo estará en que —según el decir de Melquíades— el destino de la familia ha quedado escrito en unos pergaminos. La historia de la familia, entonces, será una carrera hacia el cumplimiento de las profecías contenidas en esos manuscritos. La sucesión interminable de Aurelianos y José Arcadios; la Compañía bananera y la subsecuente depauperación del poblado, el diluvio, la sequía: todo estaba contenido en los pergaminos. Y el desciframiento que de ellos hace el último de los Buendía, Aureliano Babilonia, coincide con la destrucción de Macondo. A medida que va pronunciando las palabras que narran la desaparición de la familia, un viento huracanado barre con el último vestigio de Macondo.

VITALIDAD EXUBERANTE Y ENTRADA DE LO MÁGICO

Todo es descomunal en Macondo. Los Buendía son hombres gigantes: con una fuerza enorme y falos desproporcionados. Las mujeres son prolíficas, hasta el punto de que con sólo la presencia de Pilar Ternera los animales se tornan más fecundos.

Por todas partes se siente el crujir de la vida. Y la vida aparece como el Reino de lo definitivo. La muerte no existe como realidad limitativa, como frontera (los muertos departen con los vivos, transitan de un ámbito a otro). Y esta va a ser una característica muy peculiar de los Buendía: su rechazo esencial de la muerte: viven como si no se diera la muerte.

Pero toda vida que no incluya dentro de sí a la muerte es una vida ficticia. Y al aceptar esto ficticio como modo normal de vida se está legalizando el desmesuramiento mágico: todo es posible en el campo de la ficción. Y así, vemos entonces cómo para los Buendía lo mágico se convierte en lo empírico, en lo real.

Se ha aceptado según esto como única categoría de realidad, la mágica. La muerte no entra como categoría de lo real, y con ello se renuncia a aceptar otro plano diferente. No existe lo otro, el otro como categoría de ser. No existe lo Diferente. Sólo hay una categoría de seres: muertos y vivos pertenecen a la misma dimensión. Pertenecen a la misma familia. Por eso, la endofilia y el incesto no son más que modos de mostrarnos la inexistencia de alternativas en las uniones sexuales.

LA INCOMUNICACION Y LA SOLEDAD

Si no existe el Otro, no hay comunicación, no hay diálogo. “Cien años de soledad” nos va a novelar así la incomunicación esencial en que se debaten los personajes. Toda la historia de los Buendía es un inmenso monólogo. La Soledad es el sustrato más profundo de la personalidad de los Buendía.

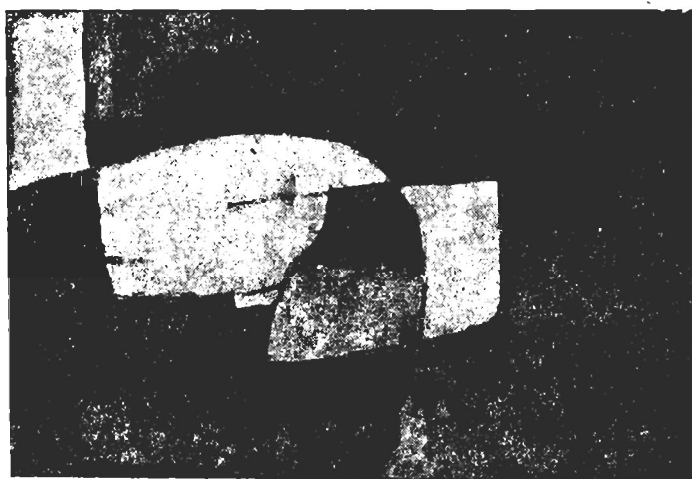
EL MACHISMO Y EL MATRIARCADO

Moviéndose en una única categoría de realidad, las acciones de los personajes están también marcadas. Son acciones siempre inmanentes. Como no hay una realidad distinta sobre la cual actuar, las acciones culminan en los personajes mismos.

La salida hacia el exterior, la epopeya, la fundación son algo ficticio. Son más una incursión hacia el interior. Y así la aparente acción sobre el exterior no es más que una inmensa proyección de todos los complejos y fantasmas interiores. La realidad deviene una copia, un espejo de eso interior. Y mediante esa catarsis, el Id —el Ello— sale a flor de piel. Los fantasmas (los muertos recordados, las obsesiones, los presagios del futuro) se exteriorizan, cobran dimensiones reales.

Estamos pues, ante unas acciones pasivas por más que tengan grandiosidad de epopeya. Se agotan en ellas mismas, son ineficaces en orden a transmutar lo exterior. Este es el sentido que tienen las acciones bélicas del coronel Aureliano Buendía: treinta campañas había emprendido, y en las treinta había fracasado. La masculinidad ficticia, el machismo latinoamericano encuentran aquí una de las críticas más penetrantes y devastadoras. Y en este aspecto "Cien años de soledad" es un comentario poético al "Laberinto de la soledad" de Octavio Paz.

Relegada a un lugar secundario, por ineficaz, la acción masculina va a ser sustituida por la acción de las mujeres. Ursula continuamente hace contrapeso a la irrealidad en que se ha sumergido José Arcadio. El matriarcado va a presentarnos la única línea de eficacia que existe en las acciones de los Buendía. Eficacia que puede constatarse ya que gracias a la acción de las mujeres, por lo menos se continuará la especie. Los hombres se reúnen al-rededor del núcleo fa-



miliar. Básicamente nunca se despegarán de él, ya que este reducto familiar será como la prolongación del vientre materno del que nunca habrán salido de hecho.

LA FORMACION DEL MITO

Los Buendía viven en una dimensión para ellos definitiva. Pero es una dimensión que, aunque no se quiera admitir, está fatalmente limitada por la muerte.

Los comportamientos vitales, por más que se desmesuren por lo mágico, son limitados, y después de cierto número de posibilidades, ya no son más que repeticiones: Aureliano hace y deshace pescaditos de oro, Amaranta teje y desteje. Pareciera que el tiempo da vueltas en redondo, dice Ursula.

Pero los Buendía con su comportamiento desmesurado han agotado todas esas expresiones de vida. Han hecho el amor, han guerrreado, se han divertido en forma tal que completan rápidamente un ciclo vital. Pasan en unos pocos años por todas las etapas que ha pasado la Historia humana, y más aún, la historia de la vida.

Su historia se vuelve entonces ejemplar, arquetípica. En la historia de la familia Buendía está contenida toda la historia. Cien años es entonces, una cifra simbólica, mítica.

Al reducirse a un ciclo arquetípico, esa historia está en la mente del narrador que conoce el mito. García Márquez nos puede adelantar acontecimientos futuros o hacernos volver la mirada hacia el pasado. Melquíades, el alter-ego del escritor, puede sintetizarnos, en una visión instantánea, todo lo que ha acaecido a los Buendía. La Palabra Intemporal, mítica de Melquíades puede resumir en unas pocas líneas: "El primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas".

Desde esta perspectiva, los Buendía viven una existencia chata: viven para que se cumpla en ellos el mito. En este sentido, contienen el principio y el fin, preludian el acabamiento de toda estirpe humana.

Las etapas de su historia pueden, por eso mismo, anexarse a las etapas de cualquier relato mítico:

- Hay*
- a) Un pecado original (muerte del compadre de José Arcadio).*
 - b) Una salida del Paraíso para fundar en una tierra de nadie.*
 - c) Nacimiento de la técnica y la ciencia: que coincide con la intromisión de la magia y la alquimia de Melquíades.*
 - d) Una serie de campañas bélicas.*

- e) *La aparición de la Potencia extranjera que impone la explotación incontrolada de los recursos naturales y humanos.*
- f) *El castigo conjurado por esas iniquidades: el diluvio, la sequía, las plagas: el insomnio, la amnesia.*
- g) *El cumplimiento del mito: el pecado es vuelto a cometer (el incesto). Y a medida que Aureliano Babilonia (en recuerdo quizá de aquella gran urbe bíblica castigada por la mano de Dios) lee cómo se llevará a cabo su propia destrucción, a su hijo se lo llevan las hormigas para devolverlo a la madre tierra.*

Culmina la parábola, se cumple el mito. Y la familia Buendía entra en la Intemporalidad.

EL HOMBRE VEGETAL

Pero los Buendía no sólo ejemplifican míticamente toda historia humana. Esa incursión hacia lo más interior de ellos mismos les ha llevado a conectarse con las etapas por las que pasa todo ser vivo. La simplicidad de la historia de los Buendía es una réplica de todas las metamorfosis vitales. En este sentido, los Buendía plastifican el hombre-vegetal; las etapas por las que pasan son las siguientes:

- a) *Germinación: el brote de la planta. Sociológicamente corresponde a la pérdida del origen y a la fundación de la comunidad en base a la introyección de la culpa.*



- b) *Floración: árbol de follaje gigantesco, a su sombra se cobijan hombres y animales. Petra Cotes hacía fecundos a los animales que veía.*
- c) *Pudrición. Después de un tiempo, el tronco añoso, podrido por dentro, se derrumba y en su caída hace temblar la tierra.*

EL ELEMENTO FISICO-QUIMICO

En esta incursión hacia lo más interior seguimos descendiendo hasta topar con la posibilidad de reducir todos los comportamientos de los Buendía a reacciones físico-químicas. Tropismo, tactismos, mimetismos, definen en esencia las acciones amorosas, bélicas, laborales de los personajes. La historia de los Buendía no es más que ese elemento límite entre el ser y la nada.

Llegados a ese sustrato común, a ese Id elemental de todo lo que existe, la Nada se nos aparece como siendo algo por un instante. Las sombras se iluminan por la luz de un relámpago. Toda la realidad humana, toda la realidad del universo englobada en un instante. Lucidez que se culmina en el momento mismo de poseerse. Por eso Melquíades desaparece. La Palabra que él dijo, la palabra que lo incluyó a él como elemento mágico, entre los Buendía, lo devoró finalmente en la magia de un instante. Melquíades es así el símbolo de la lucidez humana culminada. Símbolo de todo lo que es, a fin de cuentas, toda la historia de millones de años del Cosmos: una luz que ilumina las sombras por un instante solo.

LA CARRERA HACIA EL OLVIDO

Toda esta trayectoria que nos han ejemplificado los Buendía, es en definitiva, una carrera hacia el Olvido final. Se van olvidando los comportamientos humanos, vegetales, y hasta las reacciones mecánicas. Los Buendía empezarán olvidando los nombres de las cosas, tendrán que ponerles cartelitos para no olvidar su uso. Y de no haber sido por la intervención de Melquíades, habrían olvidado hasta la escritura. Y es que la vuelta a los Orígenes se nos aparece como vuelta a la Nada, al Olvido originales.

LA DESTRUCCION DE MACONDO

Hemos seguido hasta lo más interior los círculos concéntricos

que forman la realidad exterior en que se mueven los Buendía: la civilización representada en la técnica, en la compañía bananera; Macondo y el reducto familiar, hasta llegar al núcleo más interior de cada uno de los individuos. Y así, nos hemos situado en el centro ubicuo de toda realidad. Por la cara interior, las individualidades de los Buendía se emparentan con los mecanismos más primitivos de toda la realidad. Se establece una interrelación tan estrecha que ya no se sabe entonces si lo que destruyó a Macondo fue el huracán o la lectura de los pergaminos que hizo Aureliano Babilonia. Emparentado con esas fuerzas elementales, el hombre ha conjurado, en su acción, hasta lo más profundo de la naturaleza. Olvidarse de sí mismo equivale a hacer que la Naturaleza borre todo vestigio humano. Porque la unión hombre-naturaleza se nos aparece tan íntima que la Naturaleza se encarga de borrar lo que el hombre había comenzado por tachar y emborronar.

ANTROPOLOGIA DE GARCIA MARQUEZ

La descripción del hombre que se nos da en Cien años es la del hombre encogiéndose hasta convertirse en un feto (Ursula en sus últimos años fue encogiéndose, encogiéndose hasta que murió del tamaño de una muñeca), pero una involución que va más bajo aún, el hombre se vuelve elemento monocelular, larva, átomo, mota de polvo que se lleva el viento.

Todo esto nos da las dimensiones infinitas que García Márquez ha visto en la Soledad humana. El solitario, el desposeído del contacto con la realidad está solo hasta en la raíz misma de su ser. Su soledad es una Soledad Cósmica. La distancia que lo separa del otro se puede medir por años luz.

Por eso, entre los Buendía no hay amor como comunicación real entre hombre y mujer. Es un amor que puede medirse por calorías, sudores, gemidos, eyaculaciones.

Por eso también en ese mundo, la opresión de la Potencia extranjera encaja tan perfectamente: el opresor ignora la verdadera dimensión del otro, por eso lo puede explotar con tranquilidad.

En ese mundo de ficción llamado Cien años de soledad, los hombres aparecen separados por galaxias, por universos. Lo único real es la Soledad que los envuelve. Es como un monstruo que ha crecido a expensas de la sangre de todos, y que cuando verdaderamente se exterioriza, lo hace en un ser híbrido con cola de cerdo. Ante esa única realidad no es extraño que se sucedan interminablemente

José Arcadios y Aurelianos: no son más que cifras de una lista inacabable.

Es una soledad que invade todo porque hasta los fantasmas se sentían solos: el compadre asesinado por José Arcadio se aburría en el otro mundo y se aparecía para charlar con su asesino.

RADIOGRAFIA DE LA AMERICA LATINA

A través de toda esta historia se nos ha comunicado la tragedia de la enajenación latinoamericana. Macondo es real precisamente por ser ficticio. El hombre latinoamericano vive realmente una realidad ficticia porque se empeña neciamente en negar la existencia del otro. Es un hecho tanto más trágico cuanto que la naturaleza está hablando continuamente de presencias: "Las cosas tienen ánima, dice Melquíades, basta con despertarles el alma".

Pero Cien años de soledad también ahonda en el examen de la soledad del hombre contemporáneo: rodeado por la técnica de infinitas presencias, este hombre se consume infinitamente solo.

Ahora bien, Cien años de soledad no da sólo la dimensión de lo trágico en esa soledad. Lo cómico también aparece en grandes dosis. Y es que tragedia y comedia son dos facetas de lo humano. Tragedia y Comedia son dos modos de presentarse una inmensa Carcajada final: esa muerte que acabará por devorar toda vida. Ese Olvido-Nada-Muerte que hace que nuestra vida tenga ese carácter de ficción eterna: jugando entre el ser y el no-ser continuamente.

Por eso, Cien años de soledad, es una parábola de toda la realidad. Melquíades desaparece al momento mismo de nacer. Cien años de soledad es una ficción dentro de una ficción mayor —el Universo—. El sentido profundo de la obra desaparecerá cuando desaparezca toda esa ficción del Universo.

Cuando el último átomo esté devorándose a sí mismo entre los escombros de un Cosmos olvidado, entonces se habrá cumplimentado la parábola que nos presentó Cien años de soledad. Para ese entonces, en el instante mismo, ya no habrá lectores que comprueben esa culminación. El instante de leer coincidirá con el instante de ser. Y no habrá oídos para escuchar la Carcajada final.

VALOR DE GARCIA MARQUEZ

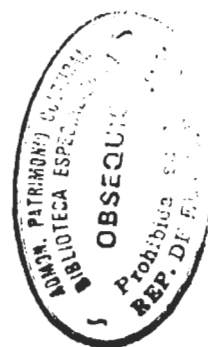
En su búsqueda del centro ubicuo de toda realidad —quizás inexistente por real— García Márquez consiguió una obra, un tono

bíblico, de libro sagrado. Inmensa profecía acerca del ser en el mundo.

Y es así como ha logrado incluir dentro de una temática universal, una visión netamente latinoamericana de la existencia.

San Salvador, 8 de septiembre de 1972.

Conferencia pronunciada en el Auditorium de la Biblioteca Nacional el día 8 de Septiembre de 1972.



CRÓNICAS Y COMENTARIOS

SÉPTIMO CONGRESO INDIGENISTA INTERAMERICANO

(7-11 AGOSTO 72, BRASILIA)

SANTIAGO MONTES

Tratando de situarse en la mayor objetividad posible al considerar los resultados del VII Congreso Indigenista Interamericano, distanciándome temporal y personalmente de las implicaciones de la participación activa en el Congreso, considero que el hecho de ser español residente en América, lo que supone a la vez sentido de la proyección histórica del problema indigenista¹ y posibilidad de una actitud científica desinteresada frente a ciertos planteamientos directamente comprometidos con la política indigenista, me facilita el equilibrio entre ciencia y compromiso que debe darse como requisito indispensable para evaluar actitudes y decisiones que ni la ciencia abstracta, ni el apasionamiento de la acción están en posibilidad de hacerlo objetivamente. Nadie que viva responsablemente en América puede desentenderse del aborígen marginado, pero nadie que se considere científico y humanista puede tratar de imponer sus categorías

culturales a hombres que tienen las suyas propias, en ocasiones abiertamente opuestas.

Una premisa del movimiento indigenista americano, firmemente afincada a lo largo de los seis congresos anteriores y de la labor permanente del Instituto Indigenista Interamericano, ratificada en el VII Congreso, implícitamente, en los dos puntos fundamentales de la "Declaración de Brasilia", firmada por los dieciséis países miembros asistentes (de los diecisiete países miembros del I. I. I., solamente El Salvador estuvo ausente): el interés del indigenismo para la constitución y desarrollo de las nacionalidades² y el carácter continental del problema³; y, explícitamente, en el contenido de los doce puntos de la misma declaración referentes a las poblaciones selváticas y tribales de los que cinco enfatizan la integración y el desarrollo⁴, premisa que actúa como axioma es la valoración del progreso sobre posibles formas estacionarias de vida. Ahora bien,

el progreso como criterio de valor, arrancado de un orden teórico histórico discutible, no puede solucionar un problema de antropología aplicada supuesto que la misma ciencia antropológica demuestra la existencia de categorías de valores ajenas y contrarias al concepto de progreso⁵.

Teniendo en cuenta este marco teórico, paso a analizar las recomendaciones del Congreso de Brasilia.

La estructura del Congreso, desde su programa inicial hasta sus actas finales, consistió en dos campos claramente diversificados: soluciones inmediatas a problemas concretos planteados y política indigenista en cuanto a los problemas generales del desarrollo de las naciones americanas simultáneo con el de las poblaciones indígenas.

Los problemas concretos planteados fueron de orden sanitario, jurídico, educacional y económico. Frente a la atención prestada al aspecto educacional⁶, dirigida más bien al conocimiento de las culturas indígenas y a la imposición de patrones educacionales ajenos a ellas, que al conocimiento y fomento de los modelos educacionales autóctonos, útiles incluso en algunos aspectos (conservación y utilización de la fauna y la flora) a los sistemas de aprendizaje del hombre "civilizado", se dio poca importancia al aspecto sanitario, reducido a los temas de la desnutrición, la tuberculosis y la malaria; al aspecto jurídico, limitado a dos aportaciones ciertamente valiosas y benefi-

ciosas para el indio: el derecho de posesión legal y de usufructo de la tierra y la validez jurídica de los patrones legales de los indígenas; y al económico, aspecto en el que se concedió el máximo interés a la producción y difusión de la artesanía indígena en orden al desarrollo.

En cuanto a la política desarrollista conjunta de los países americanos y de las poblaciones indígenas ubicadas dentro de sus respectivos marcos geográficos⁷ se orientó a una integración sistemática de los indígenas proporcionada a sus niveles culturales y tendiente a convertirlos en sujetos activos de su propio desarrollo, con organizaciones propias, de acuerdo con la planificación total del país respectivo.

Supuesta la decidida intención de integrar al indio a la civilización, aun a costa de los valores autóctonos no asimilables violenta ni pacíficamente a los valores civilizados, ya que se trata de culturas basadas en diferentes concepciones de la vida, del hombre y del mundo, culturas que, aunque no plenamente captables por nosotros en su autenticidad, por la que realmente valen, son las únicas realizaciones humanas de contraste de nuestro sentido vital, considero de importancia fundamental la recomendación vigesimoctava de que la integración se realice a través de instituciones recuperadas que demostraron ser viables durante el largo período de la Colonia, que aun fundamentadas en intenciones integracionistas conservaron en

*cierta medida los valores autóctonos. Dado que este tipo de instituciones se deben a la cultura hispánica, España recomendó oficialmente el estudio etnohistórico del procedimiento*⁸.

Queda pendiente una cuestión capital: si en razón del progreso vale la pena sacrificar los valores inasimilables indígenas en el proceso de integración o si sería mucho más provechoso, aun en razón de ese mismo cuestionable progreso, optar por la preservación y respeto de realizaciones vitales diferentes ante la alternativa de la integración.

NOTAS

1. El enfoque histórico del problema indigenista fue recomendado como método en el informe *Formas de integración indígena*. (Véase más adelante) y propuesto oficialmente por la delegación española en la recomendación 28 aprobada e incluida en el acta final del Congreso.

2. "Ratificar su fe y entusiasmo en la causa y en los objetivos del indigenismo, que son factores esenciales en la constitución y en el desarrollo de las diversas nacionalidades americanas, y se compromete a continuar trabajando hasta ver convertidos en realidad los fines aludidos, ya definidos en congresos indigenistas anteriores" (Declaración de Brasilia, punto primero, *Acta final del VII Congreso Indigenista Interamericano*).

3. "Destacar el carácter continental del problema indígena, lo que supone que el principio de cooperación internacional sea imprescindible para la solución consecuente del referido problema" (Declaración citada, punto segundo).

4. Puntos 1, 2, 3, 7 y 10 de la citada Declaración en la parte dedicada a las poblaciones "selváticas y tribales".

5. Véase la autorizada opinión de Clau-

de Lévi-Strauss y Karl R. Popper incluida y analizada en mi *Claude Lévi-Strauss. Un nuevo discurso del método*, Dirección General de Publicaciones, San Salvador, 1971.

6. Doce recomendaciones educacionales frente a tres sanitarias, dos jurídicas y tres económicas.

7. Una seria objeción a la actitud de integrar a los indígenas al desarrollo planificado de cada país es la realidad de numerosas tribus que vagan entre fronteras, como los ticunas de la Amazonia brasileña, colombiana y peruana, realidad que no responde al concepto de nacionalidad y que en la mentalidad del indígena supone una estructura profunda de comportamiento en el orden del tabú espacio temporal.

8. "El Congreso Indigenista Interamericano, celebrado en Brasilia de 7 a 11 de agosto de 1972,

CONSIDERANDO la necesidad de conocer los antecedentes históricos de las culturas indígenas y su proceso de transculturación desde el primer contacto con una cultura europea hasta el momento

actual, a fin de comprender mejor la realidad de hoy y actuar en el futuro;

CONSIDERANDO la importancia del acervo cultural hispánico en las culturas actuales de población indígena,

RECOMIENDA:

1) Que se fomente y coordine la investigación etnohistórica en los archivos de América y de España, como método que permita conocer mejor la estructura histórica y la naturaleza de las culturas indígenas actuales, como también los resultados de experiencias de integración realizadas en otros siglos;

2) Que los resultados de la investigación etnohistórica sean aplicados en defensa de los derechos jurídicos de la población indígena y en el esfuerzo de su identidad histórico-cultural, puesto que

esta afirmación es un factor fundamental en el proceso de autopromoción de cada grupo;

3) Que se establezca un procedimiento fácil y efectivo para la recopilación y distribución de informaciones sobre la investigación etnohistórica en proceso, y sobre la existencia de documentación apropiada en archivos de América y de España, especialmente en el Archivo General de Indias de Sevilla;

4) Que el Gobierno de España se digne considerar, en virtud de las significativas demostraciones de apoyo prestadas a este Congreso, la concesión de becas, organización de cursos y seminarios, entre otras colaboraciones que posibiliten las investigaciones etnohistóricas en los archivos de España". Recomendación 28. *Acta final* citada.



pedro geoffroy rivas

QUÉ ES LA ANTROPOLOGÍA

En términos generales, se define la Antropología como la ciencia que trata del hombre. Esta definición no es más que una explicación etimológica del nombre de esta ciencia, pero en realidad no la define. Se ha querido concretar la definición agregando que se trata de “la ciencia del hombre y de sus obras”. Aún así, el campo que se pretende abarcar aparece de una vastedad desconcertante, pues numerosas ciencias que tratan ya sea del hombre, ya de sus obras manuales e intelectuales, serían otras tantas ramas de la Antropología.

La Biología y la Medicina estudian al hombre. La Historia, la Economía, los tratados sobre arte y literatura, se ocupan de sus obras. No podemos afirmar que todas estas ciencias formen parte de la Antropología. En realidad, la Antropología tiene estrechas relaciones con todas estas ciencias y con varias otras, de las cuales se auxilia, como la Geología, la Paleontología, la Historia Natural, la Zoología, la Botánica, etc.

Se dice generalmente que la Antropología es una ciencia muy joven. Ello es cierto, si consideramos solamente su aspecto moderno, sus avances, ya con el nombre de Antropología. Sin embargo, como “ciencia que se ocupa del hombre y de sus obras”, la Antropología es quizás la ciencia más antigua. Se inició cuando algún hombre del más remoto paleolítico comenzó a interesarse por conocer a su prójimo, fuese para combatirlo, para entenderse con él, para intercambiar frutos, animales, productos elaborados o mujeres. Progresó este tipo de investigación, sin que el hombre tuviese una clara conciencia de su existencia como ciencia independiente, hasta

que, en el siglo pasado, comenzó, tímidamente, a reclamar un sitio entre las demás ciencias que se ocupan del hombre o de sus obras.

En sus inicios, la Antropología recoge los “desperdicios” de las otras ciencias, es decir, aquellos aspectos del hombre y de sus obras de los cuales no se ocupan la Biología, la Medicina, la Historia Política, la Economía, la Historia del Arte, etc. En el aspecto biológico, se interesa en el estudio de algunos aspectos no utilitarios del cuerpo humano, descuidados por la Biología, como la forma del cráneo, el color de la piel, las diferencias entre las llamadas “razas humanas”, etc. Es decir, se inicia como una investigación tipológica del hombre. A diferencia de la Historia, la Antropología comienza a ocuparse de los pueblos que no tienen historia, en el sentido de que no registran acontecimientos notables. En el aspecto económico, se interesa en los modos de producción extraños a la investigación de la Economía Política, de los inventos primitivos, de los intercambios comerciales que no conducen a virajes históricos. Se ocupa del arte no registrado en los anales de la historia artística, de las lenguas que no dejaron constancia escrita de su existencia.

Claro está que estas investigaciones dispersas y no coordinadas no pueden constituir un cuerpo de conocimientos que merezca la denominación de ciencia. La Antropología tuvo que fijarse objetivos determinados, organizarse como un todo armónico, elaborar sus propios métodos de investigación.

Una de sus primeras afirmaciones consistió en establecer que en la mayor parte de los fenómenos humanos si no en todos, intervienen causas orgánicas y sociales. Separar, determinar y coordinar esas causas, interpretar esos fenómenos en su totalidad, constituye, pues, la tarea primordial de la Antropología. Ninguna otra ciencia se enfrentaba al fenómeno humano con semejante criterio. En esta forma, la Antropología definió su problema fundamental, su meta y su campo de acción.

Como es fácil comprender, para ocuparse de esa interacción de lo físico y lo cultural, de lo orgánico y lo social, la Antropología requiere el auxilio de las ciencias que se ocupan de cada uno de tales aspectos. Así surge la primera gran división de la ciencia antropológica: Antropología Física y Antropología Cultural.

La Antropología Física es en realidad una Biología especializada. El Antropólogo Físico es un Biólogo especializado en el hombre. Lo que lo

diferencia del Biólogo general es que éste puede emplear técnicas de laboratorio, de las cuales no puede echar mano el que se dedica a la biología humana. El biólogo dedicado a investigaciones genéticas emplea la mosca de la fruta o la mosca del vinagre y obtiene tres generaciones al mes. En cambio, el Antropólogo Físico que se ocupa de la genética humana trabaja con seres que viven tanto tiempo como él, que producen escasa prole en cada emparejamiento y de los cuales no puede disponer a su antojo. Esto determina el empleo de métodos distintos y una mayor lentitud en los avances de la investigación antropológica.

La Antropología Cultural tiene más amplias afinidades con otras disciplinas que la Antropología Física. Como trata de las obras del hombre, se enfrenta a innumerables dificultades, aun para fijar su nomenclatura, lo cual se presta a graves confusiones cuando se inicia el estudio de la Antropología.

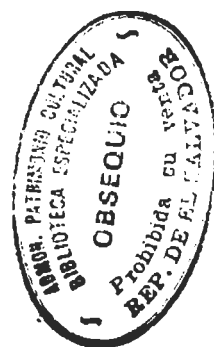
En Europa, por ejemplo, se le llama "Antropología" únicamente a la Antropología Física. En los Estados Unidos, la Antropología Cultural ha sido dividida en Etnología y Etnografía. La Etnografía consiste en el estudio de determinadas culturas. La Etnología, en cambio, se ocupa del estudio comparado de la cultura y de la investigación de los problemas teóricos que surgen al analizar las costumbres humanas. La Etnología ha sido también llamada Antropología Social.

En realidad, cualquiera que sean los nombres que se den a las diversas ramas de la Antropología, lo importante es fijar claramente los objetivos de la ciencia antropológica y establecer los materiales con los cuales trabaja.

Otra tendencia consiste en confundir la Antropología Cultural con la Sociología. Podemos, sin embargo, establecer que el campo de la Antropología es mucho más amplio que el de la Sociología, pero que cuando se trata del desarrollo y función de instituciones, de los principios generales relativos al comportamiento humano y de problemas de teoría social, ambas ciencias se complementan y se prestan valiosa ayuda una a otra.

Podemos decir que no hay ciencia con la cual no se relacione la Antropología.

Con la Geografía sus relaciones son muy estrechas, habiendo dado nacimiento a una de sus ramas más importantes, la Ecología, ciencia que estudia las mutuas influencias entre el hombre y el medio que lo rodea.



Los geógrafos han exagerado a menudo la influencia ejercida por el *habitat* sobre la cultura. Sin embargo, para el antropólogo, el estudio del medio es de suma importancia, ya que es en el medio en que vive donde el hombre encuentra los elementos que le sirven de materia prima para fabricar sus instrumentos de trabajo, sus utensilios hogareños, sus armas, etc., lo cual configura preponderadamente su desarrollo cultural.

A medida que avanza, la Antropología tiene que ir creando especializaciones, ya que ha llegado a un punto en que un solo individuo no puede abarcar todos los aspectos que interesan a la ciencia antropológica.

Así, una rama de la Antropología se ha especializado en el estudio de la prehistoria. El Antropólogo físico especializado estudia los fósiles humanos, habiéndose logrado establecer con bastante claridad la cadena de homínidos que conduce del antropoide al *homo sapiens*. La Antropología Cultural ha establecido especializaciones en prehistoria, estudiando la evolución de los grupos humanos desde el paleolítico inferior hasta la época actual, auxiliándose para sus investigaciones, principalmente, de la arqueología, la paleontología, la paleogeografía, la geología, la química, la botánica, etc., habiendo logrado establecer la forma de vida familiar, las relaciones sociales, los tipos de organización gubernamental, los sistemas de parentesco, los más antiguos inventos humanos, la evolución artística, científica y política de nuestros más remotos ancestros.

El Antropólogo Lingüista se ocupa del lenguaje humano desde su aparición como medio de expresión y comunicación y a base de ingeniosos métodos de reconstrucción ha podido dar a conocer lenguas totalmente desaparecidas, que no dejaron constancia escrita de su existencia y agrupar todas las lenguas existentes y las ya extinguidas en ramas, familias, filones, etc., logrando, por medio del método llamado gloto cronología, reconstruir lo que se ha designado como protolenguas, es decir, el idioma común del cual se han desprendido y se han ido diferenciando todos los idiomas actualmente en uso.

El Antropólogo especializado en literatura estudia el llamado folklore. Otros especialistas estudian el arte pictórico primitivo, el origen de las religiones, la musicología, etc. En fin, no hay aspecto físico, cultural o social del hombre en el cual la Antropología no se interese, logrando avances en el conocimiento total del ser humano que ninguna otra ciencia está en capacidad de lograr por sí sola.

Creo que ahora sí, con el ligero esbozo que hemos hecho, ya cobra un sentido la definición de la Antropología como “la ciencia que trata del hombre y sus obras”. Su utilidad, su importancia, podemos establecerla reproduciendo un párrafo de Melville J. Herskovits:

“Al retratar al hombre en su totalidad —pues lo concibe, a la vez, como animal biológico, animal parlante, animal constructor de cultura, en toda la gran variedad de sus presentes tipos físicos y de sus logros culturales, tanto hoy como en los miles de años en que ha habitado la Tierra— la Antropología nos aporta una perspectiva, no sólo en el tiempo, sino también en términos de la amplitud posible de la conducta humana. Ensancha el escenario del mundo en el cual el hombre ha representado sus numerosos papeles, proyectando nuestra mirada más allá de la historia escrita y dentro de sociedades donde convenciones jamás soñadas por nuestra cultura regularizan y dan sentido al comportamiento humano. Al hacer posible esta ampliación de nuestra perspectiva, nos permite asomarnos a extramuros de nuestra propia cultura y regresar luego para considerar nuestro propio modo de vida con una objetividad que no nos sería dable alcanzar de otra manera”.

STANLEY H. BOGGS

**figurillas con ruedas
de cíhuatán
y el oriente de
el salvador**

Hace unos años, muchos investigadores de las culturas indígenas del Nuevo Mundo acostumbraban afirmar que los indios americanos prehistóricos no comprendieron —entre otros principios mecánicos— los usos de ruedas: así la aparente falta de ellas en este hemisferio era una prueba que los antiguos moradores de nuestra área no pudieron haber tenido contacto con culturas adelantadas del Viejo Mundo antes de la Conquista o hubieran adaptado a sus necesidades de trabajo invenciones tan útiles como vehículos rodantes; es decir, creyeron los peritos de antaño que las culturas americanas fueron netamente productos de las Américas y no el resultado de difusiones desde tierras extrañas.

Sin embargo, hace casi un siglo ya se había encontrado en México y El Salvador evidencia de que los antiguos Mesoamericanos conocían el uso de ruedas para dar movilidad rodante a ciertos artefactos; esta evidencia consistía de varias pequeñas figurillas de barro, unas de las cuales fueron reconocidas por su descubridor como originalmente equipadas con ruedas en forma de discos sólidos, perforados para aceptar ejes funcionales, y así, en efecto, se constituyeron vehículos rodantes miniaturas. Curiosamente, hasta hace unos 25 años, esta primera identificación de la existencia del principio de la movilidad por medio de ruedas entre los indígenas del Nuevo Mundo no fue tomada con mucha seriedad. Desde entonces, al contrario, ha habido muchas discusiones publicadas sobre las implicaciones sugeridas por su existencia aquí, preguntas y especulaciones respecto a su

posible origen, antigüedad e introducción a este hemisferio, y muestras de perplejidad porque el principio mecánico jamás fue aprovechado para fines más prácticos¹.

Lamentablemente, todavía estamos tomando solamente los primeros pasos para determinar el significado de estas figurillas, que en sí mismas no parecen de mayor importancia ni de una belleza imperecedera. En este informe, se presenta principalmente los datos recopilados más recientemente sobre los descubrimientos de estas extrañas figurillas halladas en El Salvador, adjuntando a ellos varias observaciones sobre los contextos arqueológicos, sobre todo con respecto a los descubrimientos en Cihuatán y, a la vez, evitando de ofrecer pronunciamientos sobre las implicaciones de su presencia en Centro América.

Aunque Charnay reportó su hallazgo de pequeños “chariots, jouets d’enfant” de México central² hace más de 90 años, y los descubrimientos de unas 25 figurillas genéricamente similares (al principio denominadas “juguetes con ruedas”, más recientemente “figurillas con ruedas”) del mismo país que han sido ilustradas y descritas posteriormente por varios escritores³, hasta tiempos recientes ningún reconocimiento de su presencia en el sudeste de Mesoamérica había sido comentado hasta que Haberland (1965) publicó las fotos y descripciones de tres de El Salvador. Sin embargo, la que es seguramente otra figurilla con ruedas, también salvadoreña (Fig. 5) —aunque descrita originalmente como una “sonajera en forma de tortuga”⁴— está en el Museum für Völkerkunde de Berlín desde hace 85 años⁵. Desafortunadamente, la procedencia exacta dentro de El Salvador de estos cuatro objetos es todavía desconocida, ni podemos asignarlos a una posición cronológicamente exacta según la evidencia a nuestro alcance.

Desde principios de 1965, dos casi completas⁶ y a lo menos ocho o nueve ejemplares fragmentarios de esta categoría de figurillas han sido desenterrados por medio de excavaciones científicamente controladas en las ruinas de Cihuatán, en El Salvador central, y otras cuatro han sido encontradas cerca del antiguo centro ceremonial de Quelepa, en el oriente. Aunque la distancia entre estos sitios es muy limitada (114 Kms. en línea recta), las 18-19 figurillas con ruedas ya conocidas del país no se integran

en un solo grupo de artefactos tipológicamente afines⁷, sino que se diferencian entre sí en dos estilos o tipos con pocos rasgos en común. Las características que comparten incluyen: su fabricación de barro en maneras distintivas; sus cuerpos huecos, ovalados o cilíndricos; el hecho de que todas las figurillas tienen cuatro soportes casi verticales, con perforaciones cerca de sus extremidades inferiores que pudieron haber proporcionado las abrazaderas de los ejes con que las figurillas fueron equipadas⁸; y su ornamentación con una efigie humana o zoomorfa de alguna clase.

En este informe, las figurillas descritas por Haberland (1965) y Weber, más tres otras obtenidas recientemente cerca de las ruinas de Quelepa (Figs. 1, 2, 4, 5) se consideran componentes del “Tipo Oriental”, puesto que todas son, tipológicamente, del estilo de El Salvador oriental antiguo⁹, comparten la misma forma básica y fueron empleadas como flautas¹⁰ además de ser figurillas rodantes. Incluimos aquí también, una fotografía (Fig. 8) y una descripción más amplia del espécimen mencionado primero por Weber¹¹.

He denominado el segundo grupo de figurillas con ruedas salvadoreñas el “Tipo Cihuatán” en vista de que todos los ejemplares —exceptuando una cabeza de venado (Fig. 20b) de la Isla del Cajete¹² proceden de Cihuatán y que en conjunto constituyen una clase unificada, jamás son flautas, y aparentemente pertenecen a un horizonte cultural más reciente.

Como primer paso hacia la definición de los complejos de artefactos de que estas pequeñas efigies formaban parte, también describo e ilustro artefactos representativos de estos complejos desenterrados con ellas.

Hasta ahora, no podemos presentar fechas absolutas para las figurillas con ruedas salvadoreñas. Su posición cronológica relativa puede ser del Período Clásico Tardío a Postclásico Temprano para las variedades de Tipo Oriental¹³, y Postclásico, probablemente Tardío, para las de Tipo Cihuatán.

TIPO ORIENTAL

Los ocho ejemplares del tipo disponible para esta investigación fueron, en general, más pequeños¹⁴ que los de Cihuatán, con soportes más redondeados o columnares, las cabezas de las efigies zoomorfas menos naturales, y sus cuerpos —comúnmente ovalados— siempre forman flautas con

sus boquillas de pito hacia atrás, la abertura acústica hacia abajo, y siempre provistos de dos agujeros dactilares para alterar tonos¹⁵, uno en cada lado del cuerpo. Este tipo de figurilla se puede dividir en dos variedades: Integral y Compuesta, diferenciadas entre sí principalmente por la relación exhibida por las efigies respecto a su incorporación al cuerpo y a los soportes de las flautas.

Variedad Integral

Los rasgos decorativos de la figura son incorporados, como elementos integrales y en parte esenciales, en una figurilla-flauta: es decir, el cuerpo y las piernas de la flauta constituyen el cuerpo y las piernas de la efigie, y a veces la boquilla de la flauta es la cola de la efigie. Ejemplares: Fig. 1 y Especímenes 2 y 3 de Haberland (1965).

Fig. 1.—Efigie completa zoomorfa, probablemente de un perrito. Su cuerpo tiene forma ovalada, adelgazada hacia atrás para formar a la vez la boquilla de la flauta y la cola de la efigie. Los soportes son relativamente cortos, ovalados en su perfil horizontal, divergiendo hacia delante, atrás, y lateralmente. Su decoración es limitada al área frontal de la figurilla y consiste de la cabeza sólida de barro, pegada, al pastillaje, arriba de los soportes delanteros y perforada transversalmente un poco debajo de las orejas. Los ojos y las orejas fueron formados por bодоques ovalados de barro con canales centrales hondamente impresos, mientras que la boca fue abierta por medio de una cortadura fina; la mandíbula inferior está forzada ligeramente hacia abajo. Alrededor del cuello está un collar formado por una tira de barro que muestra canalitos hondos y largos; los puntos finales del collar se juntan sobre el pecho de la efigie. La superficie de esta figurilla es algo irregular y mal alisada, cubierta de un engobe espeso y blanquecino (Munsell, 5 YR 8/1). Su barro es de color café claro (Munsell, 5 YR 6/3.5 - 7.5 YR 6/4) y contiene arena fina como desgrasante. El lado izquierdo del cuerpo está oscurecido por manchas negruzcas de humo.

Dimensiones: Altura máxima 6 cm.; Anchura máxima 4.1 cm.; Longitud máxima 9.7 cm.

Dueño: José Luis Francés, San Salvador.

Observaciones: Esta figurilla se parece mucho al Espécimen 2 de Ha-

berland, salvo en que presenta un semblante algo triste, falta una protuberancia alargada dorsal, e incorpora la cola de la efigie en la boquilla de la flauta. Las relaciones recíprocas en los detalles de los ojos, la boca, y el collar, y en los colores del barro y del engobe, son especialmente notables. Sus soportes, sin embargo, se parecen más a estos elementos del Espécimen 3 de Haberland, que es una figurilla muy excepcional y que aparentemente combina una cara humana esquemática con un cuerpo gordo de animal tal como el de un perrito.

Variedad Compuesta

La efigie no es una parte ni integral ni verdaderamente funcional de la flauta, sino más bien una decoración aplicada sobre ella: los miembros y otras partes de la efigie simplemente descansan sobre el cuerpo de la flauta, dando el efecto de una especie de jinete montado encima de una flauta con ruedas. Ejemplares: Figs. 2, 4, 5, 8 y Espécimen 1 de Haberland (1965, Figs. 1, 2).

Fig. 2.—Figurilla casi completa, restaurada; decorada con efigie humana; descubierta faltando solamente sus soportes traseros, la mano derecha y una parte de la pierna izquierda de la efigie.

Porción de la flauta con ruedas, funcional: Su cuerpo es un cilindro corto, hueco, de terminaciones ligeramente redondeadas. La boquilla se inclina hacia arriba en un ángulo de unos 30° (relativo al plano del cuerpo), y tiene la abertura acústica abajo de su base, encima de un canal somero, ancho y vertical, impreso en la terminación trasera del cuerpo. Los soportes son relativamente altos, ovalados en su perfil horizontal, y casi verticales. Los puntos donde fueron pegados los soportes traseros al cuerpo sugieren que originalmente éstos pueden haberse inclinado ligeramente hacia atrás, pero la restauración de ellos los presenta en posición vertical. La superficie de la flauta es irregular, mal alisada, y de color rojo claro (Munsell, 2.5 YR 6/6 - 5/7).

Porción de la efigie, decorativa: Detalles al pastillaje de la efigie humana que adorna la mitad superior y la boquilla de la flauta incluyen un rasgo poco común a estos artefactos: una cara fabricada en molde. Esta efigie, como es frecuente entre las de la Variedad Compuesta, se presenta tendida, boca abajo, sobre la curva superior de la flauta; tiene la cabeza levan-

tada y muestra los brazos doblados y descansando arriba de los soportes delanteros de la flauta, mientras que las piernas, también ligeramente dobladas, llevan los pies pegados a los lados de la boquilla.

Listones alargados y cilíndricos de barro fueron modelados para formar los brazos, las piernas, el cinturón y los ornamentos suspendidos de los lóbulos de las orejas. El collar, simbolizado por una tira plana y lisa de barro alrededor del cuello, se extiende hacia abajo sobre el pecho y cerca de su terminación está unido por un disco superpuesto. Otros dos discos similares mayores adornan la cabeza. Cubriendo los miembros de la efigie aparecen muchos budoques pequeños, ovaloides o alargados y aplastados, que pueden indicar alguna prenda de vestir de plumas. Tapando los glúteos de la efigie y extendiéndose hacia abajo (o mejor dicho, en vista de la posición de ésta, hacia atrás) del cinturón liso, se observa un elemento del vestido de forma rectangular, parecido algo a una almohadilla. Este, a su turno, muestra un listón accesorio con canales longitudinales que se extiende hacia abajo (es decir, atrás) de él, encima de la boquilla de la flauta. Es probable que estos elementos fueron diseñados para simbolizar varias partes del cinturón y vestimentos asociados (por ejemplo, el taparrabos), como en la Fig. 4. Los ojos, los adornos de las orejas y los elementos que pueden indicar plumas fueron todos pintados de blanco fugitivo.

Dimensiones: Altura máxima 10.5 cm.; Anchura máxima 6 cm.; Longitud máxima 9.5 cm.

Dueño: Alfonso Pons, Caracas.

Contexto del hallazgo: Según evidencia no enteramente satisfactoria, esta figurilla fue hallada en un escondrijo cerca de la ruinas de Quelepa, juntamente con las dos flautas efigies ilustradas en la Fig. 3, descritas a continuación. Aunque evidencia de tercera o cuarta mano, como es la de este caso, normalmente no es muy confiable, estoy dispuesto a aceptar las indicaciones respecto a esta figurilla con ruedas con menos reservaciones que lo usual, puesto que la cara de la efigie y la de la flauta de la Fig. 3ª fueron fabricadas en el mismo molde.

Observaciones: Aunque la postura de la efigie sobre la flauta es casi la misma que la de la Fig. 2 y del Espécimen 1 de Haberland (1965, Figs. 1, 2), este ejemplar exhibe tres rasgos extraordinarios para la Variedad: el cuerpo cilíndrico de la flauta —que se aproxima a la forma común del Tipo Cihuatán— el vestido relativamente elaborado y la cara hecha en molde¹⁶.

En El Salvador, las figurillas formadas en moldes —y las figurillas con caras o cabezas hechas en moldes— generalmente han sido asignadas a una posición cronológico-cultural equivalente al Clásico Tardío o Postclásico Temprano (posiblemente, en tiempo, a alrededor de 900-1100 d.C.), aunque esta impresión se basa en gran parte sobre evidencia negativa: ya que ninguna figura con rasgos fabricados en molde ha sido descubierta durante excavaciones cuidadosas en sitios del Período Clásico. Sin embargo, tenemos que reconocer que la escasa exploración de ruinas de los períodos Clásicos y Postclásico Temprano en El Salvador no adelanta mayormente la validez de esta hipótesis. Las indicaciones pertinentes de los hallazgos de antigüedades en la República de Guatemala, especialmente en la zona de la costa del Océano Pacífico, parecen indicar que esta opinión es correcta.

Fig. 3.—Dos pito-flautas, efigies de hombres sentados, cada una con la boquilla de pito colocada en el hombro derecho y con la abertura acústica atrás de él. La superficie de ambas es bien alisada.

a) Efigie en posición agachada con las extremidades inferiores dobladas debajo de los muslos. A esta figura le falta solamente la parte inferior de la pierna derecha y un fragmento inferior frontal de una prenda de vestir en forma de delantal. La flauta muestra un agujero dactilar como que fuera el ombligo de la efigie. Sentado erecto, el hombre representado se inclina ligeramente hacia adelante de la vertical, mantiene su cabeza erguida, y sus manos descansan sobre los muslos. Los detalles de su vestimenta, hechos al pastillaje, incluyen: cinturón anudado atrás del cuerpo; “delantal” que cae sobre el aspecto frontal del cinturón y hacia abajo entre las piernas; brazalete en cada muñeca; collar sencillo anudado atrás de la nuca y amarrado al frente de un pectoral grande triangular; tocado forma de turbante. Las líneas ondeantes de estos detalles, la decoración incisa sobre la frente del tocado, y los nudos indicados en varios elementos de la ropa sugieren el uso de telas para vestir. La cara fabricada en molde de esta figura es la misma que aparece en la efigie de Fig. 2 y es similar a la de Fig. 3b. Colorido de la superficie: cuerpo rojo; brazaletes azul oscuro; ojos y pectoral blanco. Las pinturas empleadas son fugitivas. Dimensiones: Altura máxima 12.2 cm.; Anchura máxima 6.3 cm.; Medida de frente-atrás 5.8 cm.

b) Efigie de hombre sentado en posición erguida e inclinándose ligeramente hacia atrás, con las piernas cruzadas al estilo de Buda. La mano

derecha descansa sobre la rodilla derecha, y la mano izquierda está colocada sobre el pecho izquierdo. La cara, hecha en molde, es similar a la de las Figs. 2 y 3a. Los dos agujeros dactilares para alterar los tonos de la música tocada perforan el abdomen inferior. Listones de barro al pastillaje simbolizan: collar sencillo con dos cuentas esféricas grandes sobre el centro del pecho de la efigie; orejeras redondas; peinado que incluye largas trenzas atrás de la cabeza, un elemento bifurcado sobre la frente, que se parece a un nudo (trenza anudada?) sobre la sien izquierda. Colorido superficial: cuerpo rojo; collar y muñecas azul oscuro; orejas y orejeras blancas —cada orejera muestra tres puntitos negros sobre el fondo blanco—. Dimensiones: Altura máxima 10.1 cm.; Anchura máxima 9.7 cm.; Medida de frente-atrás 6 cm.

Dueño: Alfonso Pons, Caracas.

Fig. 4.—Figurilla-flauta con ruedas, fragmentaria, faltando el soporte trasero izquierdo; la cabeza de la efigie, su ornamento derecho en forma de disco y la parte inferior de la pierna derecha.

Porción de la flauta con ruedas, funcional: El cuerpo ovalado se adelgaza y se prolonga hacia atrás para formar la boquilla-pito. Los soportes son relativamente altos y casi redondos en su perfil horizontal, como son los de Fig. 2, y se separan ligeramente hacia fuera del cuerpo. El barro es de color rojo claro (Munsell, 2.5 YR 6/8) y la superficie de la flauta muestra irregularidades, está mal alisada, y manchada en varios lugares con parches negros —posiblemente con los restos de un engobe de color café oscuro.

Porción de la efigie, decorativa: Los elementos que componen esta efigie son comparables con los de la Fig. 3 y parecen representar un cuerpo humano o humanoide, acostado boca abajo sobre la curva superior de la flauta. Las diferencias mayores se observan con respecto a los brazos, y a la falta, en este ejemplar, del vestimento compuesto de plumas. El brazo izquierdo muestra un disco liso tapando, lateralmente, su parte inferior, y es de suponer que el brazo derecho faltante llevaba un adorno igual. El cinturón y los elementos de ropa asociados con él son muy similares a estas partes de la Fig. 3.

Dimensiones: Altura de la figura restante 9.7 cm.; Anchura 7.3 cm.; Longitud 13 cm.

Dueño: Tomás Vilanova, Santa Tecla.

Observaciones: La versión restaurada del Espécimen 1 de Haberland (1965, Fig. 2) corresponde muy bien con este ejemplar, sobre todo respecto a la forma del cuerpo de la efigie y su posición sobre la flauta, su separación en dos partes, y varios detalles como los discos laterales a los antebrazos, su cinturón y elementos asociados, y la posición de los brazos y piernas. También, se observa mucha semejanza de este ejemplar con el de Fig. 5.

Fig. 5.—Figurilla-flauta con ruedas, fragmentaria: faltan el soporte derecho delantero, aproximadamente la mitad superior de la cabeza hueca y el brazo derecho de la efigie; también están dañados el hombro y la parte superior del brazo izquierdo.

Porción de la flauta con ruedas, funcional: El cuerpo tiene forma ovalada con disminución hacia atrás para formar la boquilla de la flauta. Los soportes, ovalados en perfil horizontal, son de altura mediana y se separan hacia fuera del cuerpo. La superficie, dañada por la erosión y los ácidos del sub-suelo, está bien alisada y pudo haber sido pulida originalmente. El barro es de color rojo (Munsell, 2.5 YR 4/8 — 5/8). Dos perforaciones laterales del cuerpo, una en cada lado, sirven de agujeros dactilares para alterar tonos de la música tocada en esta flauta.

Porción de la efigie, decorativa: La posición de la efigie sobre el cuerpo de la flauta con ruedas es similar a la de otros ejemplares de esta categoría. La efigie parece casi idéntica al del Espécimen 1 de Haberland: La forma y posición de su cabeza, la ejecución de los brazos, las piernas y el cinturón, y los adornos punzonados del collar son iguales en los dos ejemplares. En éste, sin embargo, las piernas traseras son más alargadas y caen sobre el aspecto lateral de los soportes traseros de la flauta; también, dos listones descienden desde el lado posterior del tocado de la cabeza para descansar, de largo, sobre la superficie superior de la flauta. Restos de pintura blanca en todas partes de esta figurilla indican que llevaba originalmente un engobe de este color.

Dimensiones: Altura del objeto restante 7.5 cm.; Anchura 6 cm.; Longitud 11 cm.

Dueño: Joaquín Zaldaña Castillo, San Salvador.

Contexto del hallazgo: Esta figurilla con ruedas es la única de Tipo Oriental obtenida por medio de excavaciones algo formales hasta ahora, y



procedía —juntamente con el brazo de una figurilla articulada (Fig. 6)— de un punto del campo situado al sur del Río San Esteban y del Grupo Occidental de las ruinas de Quelepa, en la zona aparentemente dedicada antiguamente al cementerio de los constructores de estas ruinas. Las tumbas exploradas en este campo por el Sr. Zaldaña han contenido muchas vasijas de cerámica del Período Clásico Tardío, grandes cantidades de cerámica fragmentaria de la misma época, y unas pocas vasijas y fragmentos de fases culturales anteriores. Puesto que en la Fosa 3 de las excavaciones mencionadas, donde fue encontrada esta figurilla, solamente habían otros dos objetos también fragmentarios (Figs. 6, 7), es de suponer que aquí tratamos de componentes de los desperdicios arqueológicos de Quelepa en vez de ofrendas funerarias; en consecuencia, no es posible asignarlos a ninguna determinada época con mucha seguridad.

Observaciones: Esta figurilla con ruedas, que es tan similar al Especimen 1 de Haberland (1965, Fig. 1. 2), y comparte muchos rasgos con los otros ejemplares de la Variedad Compuesta, parece simbolizar o un jaguar (Haberland, 1965, p. 315), o un hombre que lleva una máscara de jaguar sobre su cabeza. Su condición de fragmentaria y dañada, tomada con similar evidencia de todos los demás ejemplares conocidos de El Salvador, puede llevarle a uno a concluir que todos fueron ritualmente “matados” antes de ser depositados en la tierra. Su posición en el tiempo, lamentablemente, no está bien esclarecida por su contexto arqueológico, aunque su fecha mínima parece ser del Clásico Tardío en esta instancia: hasta ahora, ningún objeto del Postclásico ha sido reportado de esta área de Quelepa.

Fig. 6.—Un brazo de una figurilla articulada (con dos o más miembros movedizos), el único artefacto descubierto con la Fig. 5.

Este objeto fue fabricado de barro de color rojo claro (Munsell, 2.5 YR 5/6 - 6/6) y su superficie, ligeramente bruniada, está cubierta con un baño rojizo (2.5 YR 4/6 - 4/8). Los dedos de su mano han sido formados por cortaduras bastante ordinarias y su muñeca está adornada con un brazalete esquemático compuesto de tres pequeños bодоques de barro. En el extremo superior del brazo, colocada en el centro de un campo redondo, plano y oblicuo al eje del brazo, aparece una protuberancia cónica perforada que permitía que el brazo fuera amarrado originalmente a un hueco del hombro de la figurilla, en que se encajaba, probablemente del mismo

modo genérico que caracteriza los amarres de los brazos a cuerpos de las figurillas de estilo Bolinas de El Salvador occidental.

Dimensiones: Longitud 6.3 cm.; Anchura 3.8 cm.; Espesor 2.5 cm.

Dueño: Joaquín Zaldaña Castillo, San Salvador.

Observaciones: Este brazo de figurilla articulada es el primer hallazgo de su índole reportado en El Salvador oriental y difiere en muchos detalles (por ejemplo, en tamaño, forma, barro, acabado y manera de conectarse al cuerpo de la figurilla) de las únicas otras figuras con brazos movedizos conocidas de esta región centroamericana, es decir, de las de estilo Bolinas. Además, su cronología —si aceptamos los datos disponibles de Quelepa— debe de ser mucho más reciente, quizás tanto como 10-12 siglos. Obviamente, antes de sugerir su posible derivación tecnológica, estilística y cronológica, necesitamos más ejemplares de estatuillas articuladas, especialmente de figurillas completas.

Fig. 7.—Pequeña figurilla-flauta, sin ruedas, efígie de venado (?).

Esta flauta, descubierta muy cerca de las Fig. 5 y 6, pero no directamente asociada con ellas, se incluye aquí por su semejanza a figurillas con ruedas de la Variedad Oriente Integral. Los puntos inferiores de sus cuatro soportes han sido tan dañados que ahora es imposible averiguar si fueron perforados originalmente. Su barro es de color café y la superficie es bastante tosca, a causa de los efectos de la erosión. La forma de su cuerpo y de la boquilla de la flauta, así como los rasgos que distinguen la efígie son todos característicos de las figurillas-flautas Integrales con ruedas.

Dimensiones: Altura 6 cm.; Anchura 3.2 cm.; Longitud 7.8 cm.

Dueño: Joaquín Zaldaña Castillo, San Salvador.

Fig. 8.—Figurilla-flauta con ruedas, virtualmente intacta.

Porción de la flauta con ruedas, funcional: La forma del cuerpo es ovalada, adelgazada hacia atrás para formar la boquilla del pito. Los soportes son de altura mediana, ovalados en perfil horizontal y se separan ligeramente hacia fuera del cuerpo. La superficie es bien alisada y muy poco dispareja; lleva un engobe de color café-rojizo oscuro sobre barro rojizo ladrillo.

Porción de la efígie, decorativa: Igual que las otras figurillas de la Variedad Compuesta, ésta presenta la efígie en un papel puramente decorativo, aunque parece que el cuerpo de la flauta es a la vez el cuerpo de la

efigie, que representa un garrobo, iguana o animal parecido. Sus garras descansan sobre la superficie exterior superior de los soportes de la flauta, y su cabeza se extiende hacia adelante. Cada uno de los agujeros dactilares de la flauta es perforado centralmente respecto a un espacio circular —definido por un listón de barro entre las patas de la efigie— y lateral referente al cuerpo de la flauta. Los ojos, la boca y las orejas tienen las mismas formas que estas porciones correspondientes de la Fig. 2 y Espécimen 2 de Haberland (1965, Fig. 3).

Dimensiones: Altura máxima 8 cm.; Longitud máxima 10.8 cm.

Dueño: Museum für Völkerkunde, Berlín (Número de catálogo IV Ca 7358).

Observaciones: Aunque esta efigie es muy distinta de las otras de esta variedad salvadoreña, su posición sobre la flauta con ruedas la identifica como perteneciente a ella. Muy pocas otras figurillas con ruedas incorporan efigies de animales no-mamíferos: por ejemplo, un caimán procedente de Ignacio de La Llave, Veracruz (Dockstader, lámina 47).

TIPO CIHUATAN

Introducción y contexto arqueológico

Durante 1954, miembros del entonces Departamento Técnico de Excavaciones Arqueológicas del Ministerio de Cultura de El Salvador llevaron a cabo un rápido reconocimiento superficial de las ruinas de Cihuatán, Departamento de San Salvador. Esta breve inspección reveló una extensión de estructuras antiguas mucho mayor de lo que había sido indicado por las investigaciones de Lothrop en 1925-26 (1927, pp. 23, 25, Pl. II) o por las excavaciones pioneras de Sol en 1929 (1929 a-c), sin duda alguna a causa de que la limpieza reciente de árboles despejó el bosque que antiguamente cubría una gran parte de las ruinas.

Las ruinas de Cihuatán cubren más de 70 hectáreas de terrenos paralelos a, y entre medio de, la Carretera Troncal del Norte (Ruta CA-4) y el Río Acelhuate, con su corazón a unos 800-1000 metros al este del Km. 37 de la primera (Fig. 9). La altura mayor de estas ruinas es de 323 m. sobre el nivel del mar, pero elevaciones más típicas del sitio caen dentro de una variación de 305 a 315 m. El pueblo más cercano es Aguilares, situado

a unos cuatro kilómetros al suroeste, y en sus alrededores, especialmente al Sur, se encuentran varias otras ruinas precolombinas, notablemente en las haciendas Las Pampas, San Francisco y Sihuatán¹⁷. Afortunadamente, hasta 1952 a lo menos, pocos huaqueros o agricultores se habían molestado en buscar tesoros o en cultivar el sitio. Desde entonces, desgraciadamente, la condición física de muchas de las estructuras prehispánicas ha sido deteriorada considerablemente, debido en gran parte a cultivos agrícolas encima y alrededor de las estructuras. Hasta ahora, solamente la octava parte de Cihuatán ha sido adquirida por el Gobierno como monumento nacional; la mitad del resto, es de propiedad particular, y constituyen bosques o potreros, lo demás está cultivado.

Nuestra inspección indicó que Cihuatán se compone de dos partes bastante distintas: una zona ceremonial consistente de dos “centros” paralelos que dominan las alargadas (de norte a sur), arcillosas y pedregosas Lomas de Cihuatán, y una zona residencial antigua, periferal a los centros ceremoniales, y mucho más extensa, que ocupa las faldas de estas lomas. Aunque Cihuatán jamás llegó a ser una ciudad, técnicamente —en el sentido de Teotihuacán o Tenochtitlán— es, sin duda, la más próxima a ser ciudad prehispánica conocida hasta ahora en el país.

Lamentablemente, las ruinas de Cihuatán jamás han sido medidas con la exactitud deseable y necesaria para estudios científicos arqueológicos, pero a razón de varios ensayos de preparar mapas a través de los últimos 45 años¹⁸, tenemos una idea bastante clara de su distribución general. Los planos publicados muestran solamente el Centro Ceremonial Poniente. Paralelo a él, al este, existe un área bastante más grande de estructuras y escombros del Centro Ceremonial Oriental, con un vado divisorio entre medio de los dos conjuntos de edificios. Entre este último y el río se encuentran terracerías en las faldas de las lomas y, en las planicies abajo, pequeños montículos y entierros, posiblemente partes del cementerio de los Cihuata-necos¹⁹. Al sur de los centros mencionados existen varias estructuras mayores, juntamente con pequeños montículos y plataformas para casas, mientras que al norte y al oeste de la zona ceremonial, en planicies o en declives, se encuentran decenas de terrazas y plataformas de poca elevación donde los antiguos hicieron sus habitaciones²⁰. Afuera y alrededor de esta zona de mayor concentración de estructuras antiguas de uno u otro uso, y a más baja altura, en las planicies muy fértiles donde ahora se cosechan

miles de toneladas de caña de azúcar y maíz anualmente —terrenos fácilmente visibles desde Cihuatán— es de suponer que los agricultores prehispánicos cultivaban sus cereales y sus frutas.

En el curso de nuestra inspección en 1954, observamos que los restos de la cerámica antigua eran muy escasos en la superficie de las ruinas, puesto que adentro del área despejada de bosque —aproximadamente 15 hectárea en aquel entonces— no pudimos encontrar más de 100 pedazos expuestos a la intemperie dentro de cuadros de unos 5000 m². Esta situación contrasta marcadamente con la encontrada en otros sitios arquitectónicos conocidos en el centro y oeste de El Salvador; por ejemplo, los sitios del Período Clásico frecuentemente exhiben en la superficie 100 o más fragmentos de vasijas dentro de áreas de no más de 10 m².

Aunque las muestras de cerámica recogidas contenían varios estilos distintos, con pocas excepciones, no servían para fines de estudios comparativos en este tiempo. Las excepciones incluyeron unos pedazos de vasijas de la cerámica Plomiza Tohil y de la llamada Policroma de Nicoya (o Guacamayo). Nuestra conclusión tentativa (probablemente equivocada), fue que Cihuatán pertenecía al Período Postclásico Temprano (c. 1000-1200 d.C.). Además, dada la semejanza genérica del estilo arquitectónico exhibido por las pocas estructuras parcialmente excavadas por Sol y todavía expuestas a la vista (por ejemplo, Figs. 10, 11) con la Estructura 2 de Tazumal, que en aquel sitio fue asignada a este mismo período, sentimos confianza en sugerir una posición cronológica-cultural algo tardía para Cihuatán.

Más del 95% de la cerámica fragmentaria recogida en la superficie de Cihuatán en 1954 procedía de tres lugares dentro del Centro Ceremonial Oriente, y en cada uno de los tres había una sorprendente abundancia de este material. Aquí tratamos del contenido de solamente uno de estos depósitos, específicamente el adyacente a la Estructura 0-4 (Fig. 12).

La Estr. 0-4 es de las más pequeñas de las construcciones ceremoniales de Cihuatán, midiendo 8 m. de norte a sur y 4.5 m. de este a oeste, alcanzando una altura no mayor de 1.5 m. sobre la superficie presente alrededor de su base (Fig. 14). Esta plataforma poco imponente fue construida con piedras, burdamente aplanadas en su aspecto exterior, y puestas con lodo para formar paredes, pisos y gradas; el relleno interior consistía de piedras ordinarias de diversas dimensiones colocadas en adobe. Este sistema de

construcción está de acuerdo con el expuesto por Sol en distintas partes del Centro Poniente, aunque allí los edificios mayores a veces muestran una refacción de lajas de talpetate. Supuestamente, todas estas construcciones originalmente llevaron un repello, posiblemente de adobe, pero ahora desaparecido.

En el lado este de la Estructura 0-4 se proyecta una plataformita muy baja y rectangular que puede haber sido un altar, mientras que en su lado poniente encontramos un amontonamiento de escombros que aparentemente son los restos de una corta escalinata, puesto que hay dos alineamientos paralelos de piedras con sus caras aplanadas mirando hacia el sur y hacia el norte respectivamente, así marcando, supuestamente, las paredes laterales de la escalera que subía desde la base hasta la cima de esta plataforma. Entremezclados con los escombros de la construcción, encontramos miles de fragmentos de vasijas antiguas, rotas hace muchos años, y confinadas a una capa superficial de tierra, en parte revuelta por el arado moderno: este depósito de cerámica se extendió a través de un área ovalada de unos 54 m² adjunto a la base occidental de la estructura (Fig. 14). De esta capa llena de cerámica fragmentaria, recogimos más de quinientas libras de restos culturales en menos de tres horas de trabajo.

Once años después, en abril de 1965, noté que en este mismo lugar habían salido a la superficie muchos más tios durante los trabajos de siembra de maíz. Entonces, de conformidad con el tamaño de la Estr. 0-4, organizamos una expedición miniatura compuesta de cuatro estudiantes universitarios y tres empleados del Museo Nacional, con la intención de salvar lo posible de este depósito e investigar lo que pudiéramos de la estructura misma en los dos días disponibles para el trabajo. Esta excavación logró rescatar otro cuarto de tonelada de las mismas variedades de cerámica encontradas en 1954, reveló un entierro poco común, y descubrió varios detalles más de la construcción de la plataforma.

Gran parte de la cerámica desenterrada pertenece a una clase de incensarios gigantes, con paredes gruesas y decoración al pastillaje de considerable variedad y temas: incluye formas “reloj de arena” o bicónicas, con fondos compuestos de grandes discos de barro, removibles. Sus adornos incluyen caras modeladas del Dios de la Lluvia, Tlaloc, las de otros dioses, y de espigitas (Fig. 15). Unos de estos incensarios originalmente llevaban tapaderas, pesadas y coronadas con tres “chimeneas”. La altura máxima

de los incensarios mayores puede haber excedido 1.5 m. y su diámetro máximo sobrepasaba 1 m.

Otros tipos de cerámica incluyen:

- 1) Botellas, tapaderas o ídolos diseñados para representar la cabeza de Tlaloc. El uso de estos objetos es desconocido, pero su forma general es la de una botella con soporte anular con la cara del dios modelada de tiras de barro en un lado. Aunque estos objetos siempre son huecos, no todos tienen una abertura que hubiera permitido su uso como envase y en varios la base está abierta: estos últimos tal vez sirvieron de tapaderas. Una pintura delgada y blanquecina o amarillenta, a veces fugitiva, fue empleada comúnmente para decorar las caras de Tlaloc. Un ejemplar típico de esta clase —de Cihuatán, pero no de las excavaciones controladas— se encuentra en la Fig. 16 a-c²¹.
- 2) Pequeñas estatuas efigies de jaguares sentados. No pudimos restaurar ninguna figura completa de este tipo, pero muchos fragmentos de las cabezas, piernas y garras (Fig. 17) de efigies de jaguares proveen evidencia abundante que son pedazos de la misma clase de figurilla como la ilustrada por Sol (1929a, p. 57; 1929b, p. 2) y Longyear (1944, Pl. XIII, 9, y p. 16; 1966, Fig. 7 h), hallada en la Estr. P-5.
- 3) Escudillas de silueta compuesta, tripedales, negras, con la superficie bruñida: representadas aquí por escasos fragmentos.
- 4) Escudillas sencillas y, probablemente, jarros, con engobe rojo: muy pocos fragmentos.
- 5) Mangos huecos, cilíndricos, de sahumerios, pintados rojo-sobre-amarillo ligero o sobre-café anaranjado. La escasez de fragmentos de esta clase no permiten la restauración de una vasija de esta clase pero el barro y las pinturas decorativas empleados en los tiestos hallados sugieren que se relacionan con la variedad Marihua Rojo-sobre-amarillo ligero (Haberland, 1964).
- 6) Pito-flauta con cuerpo cilíndrico, un agujero dactilar en cada extremo, y la boquilla pito transversa al cuerpo (Fig. 16d).
- 7) Escudillas u ollas policromas, pintadas de rojo, negro y anaranjado sobre engobe blanco (Fig. 18) de una variedad de cerámica descu-

bierta en el cementerio de la Isla El Cajete y allí asociada con el tipo Mixteca-Puebla.

El barro empleado en los incensarios grandes, en las “botellas Tlaloc”, las figurillas de jaguares y en el pito-flauta anotados arriba parecen ser del mismo empleado en fabricar las figurillas con ruedas de Tipo Cihuatán detalladas a continuación. En este depósito no encontramos ningún pedazo de la cerámica Plomiza Tohil ni de la Policroma Nicoya (o Guacamayo), indicadores en El Salvador del Período Postclásico Temprano.

Un pequeño porcentaje de estos restos cerámicos de la Estr. 0-4 consistía de pedazos de figurillas con ruedas: entre ellos, había una figurilla casi completa (Fig. 19) y restos fragmentarios de a lo menos siete u ocho más, todos aparentemente efigies de perros.

La excavación que llevábamos a cabo pretendía recobrar todos los restos culturales todavía existentes en el depósito superficial de cerámica y, al terminar nuestra modesta exploración, creímos que habíamos logrado la meta. Sin embargo, el año siguiente, Don Ernesto Uribe, caminando sobre el sitio, encontró por casualidad, la cabeza de otra figurilla efigie de perro (Fig. 20c), probablemente parte de una con ruedas. Así es que ahora me parece indicado una futura rebúsqueda de esta área, extendiendo la excavación considerablemente afuera de la explorada anteriormente.

Después de haber barrido el depósito —a lo menos según nuestro parecer—, profundizamos la excavación a la par de la pared occidental de la Estr. 0-4 y abajo de la supuesta escalinata. A una profundidad de 1.15 m. abajo de la superficie (y 80 cm. abajo del depósito de cerámica), en tierra de color café, penetramos a un entierro que contenía el esqueleto de una mujer joven²², juntamente con el de un perrito y 70 copas miniaturas de cerámica (Fig. 21). La mujer había sido enterrada en posición doblada, sentada, con su cara hacia el oeste, colocada a unos 30 cm. al poniente de la base de la estructura, en la línea axil (línea media) de la supuesta escalinata. Por el peso de la tierra encima, quizás, el esqueleto se había inclinado algo a su derecha. Un poco más a la derecha de la joven encontramos los restos óseos del perro, y atrás de ella, entre su esqueleto y la base de la pared de la Estr. 0-4, las copitas ya mencionadas.

Según observaciones anotadas durante el desentierro de estos esqueletos, parecía probable que la joven murió a consecuencia de un golpe severo en la sien derecha: en esta zona del cráneo había una depresión con un

pequeño agujero en su centro. Una implicación obvia de esta evidencia es que la joven y el perrito fueron sacrificados y enterrados en la estructura por algún motivo ritual asociado con un significado religioso especial del edificio²³. Esta sugestión me parece respaldada de cierta manera por la presencia, en el depósito superior (colocadas allí al concluirse el entierro?), de figurillas que representaban perros y vasijas de carácter netamente votivo, todas rofas antiguamente (al concluirse un rito?) En las circunstancias peculiares a los hallazgos de la Estr. 0-4, creo que los perritos con ruedas, así como el perrito del entierro, fueron sacrificados durante una o más ceremonias religiosas, y que las figurillas de perros con ruedas —como otras figurillas antiguas con ruedas encontradas en otros contextos— eran puramente objetos rituales y jamás juguetes (ver, también, Winning, 1960, p. 71; 1962, p. 12; Ekholm, 1964, p. 495).

Poco después de haber terminado las excavaciones arriba mencionadas, Don Alfonso Huezo Córdoba, entonces del Museo Nacional, exploró la Estr. P-21, situada en el extremo noroeste del Centro Ceremonial Poniente (Fig. 12). Esta, como la Estr. 0-4, es una plataforma rectangular de poca altura, construida de igual manera. En su interior, el Sr. Huezo Córdoba encontró, en mucho menos cantidad que en 0-4, un conjunto de cerámica similar, inclusive fragmentos de otras figurillas con ruedas aunque de efigies no identificables.

Cuatro años después, y a unos 45 m. al poniente de la Estr. P-16, el Sr. Huezo Córdoba observó unos pedazos de cerámica en la superficie de una pequeña plataforma-base de una casa en la zona residencial de Cihuatán. Al excavar en este lugar, encontró el piso empedrado de la casa y, a unos 40 cm. abajo de él, un escondrijo ritual de cerámica con los contenidos siguientes: una figurilla con ruedas, efigie de venado (Fig. 22), con dos de sus ruedas juntas a la figura; una figurilla efigie de hombre enmascarado, sentado en un banco (Fig. 23); una figurilla efigie de hombre sentado en las fauces abiertas de una serpiente; y un cuenco policromado fragmentario (Fig. 18 a, b). El excavador me informó que este depósito no había sido violado y que no encontró restos humanos en él.

En síntesis, podemos señalar que hasta los fines de 1971, y en tres diferentes sectores de las ruinas de Cihuatán, han aparecido los restos casi completos de dos figurillas zoomorfas con ruedas y fragmentos de unas

HSR004150



ocho o nueve más, todas fabricadas del mismo estilo, manera y material, y todas en contextos rituales.

Descripción de Artefactos

Figurillas con ruedas (Figs. 19, 20, 22, 24); Las dos figurillas casi completas, consideradas juntamente con los fragmentos de otras similares de Cihuatán, muestran muchos rasgos en común, tantos que tenemos que aceptar su fabricación por los mismos alfareros usando un solo patrón cerámico y durante un período de tiempo reducido. Sus variaciones individuales son pocas y de escasa importancia. Esta estandarización de las figurillas permite su descripción global en vez de individualmente, excepto cuando es anotado específicamente en las siguientes descripciones.

Figs. 19, 20, 22, 24.—Dos figurillas casi completas (Figs. 19, 22) y siete bastante fragmentarias. Todas son efigies esquemáticas en el sentido de que solamente las cabezas y las colas tienen formas naturales. Ambas, las efigies de perros y venado muestran la misma expresión de alerta, con los ojos abiertos, las colas erguidas y las bocas entreabiertas. Además, todas las efigies de perros presentan la lengua salida y colgando sobre el labio inferior.

Barro.—Generalmente de color café-rojizo claro (aproximándose a Munsell, 5 YR 6/3.5) hasta rojizo en la superficie exterior; el interior de unos ejemplares es grisáceo, en otros similar al exterior. El barro es bastante fino pero su desgrasante arenoso varía desde fino a moderadamente tosco.

Superficie.—Los cuerpos, el collar de un perro, y las colas de las figurillas generalmente presentan pocas irregularidades, y la superficie ha sido bien alisada, probablemente por las manos mojadas del alfarero cuando el barro todavía era maleable. Los soportes perforados, las cabezas y las ruedas, por contraste, carecen de este alisamiento, presentando superficies bastante ordinarias e irregulares. Todas, salvo una de las figurillas de perros muestran restos de un baño blanco y fugitivo (la excepción tiene baño de color rojizo). El venado lleva un baño tenue de color anaranjado-café con manchitas negras en la cabeza, en la base de las astas ramificadas y en el cuerpo.

Cuerpos.—Los cuerpos de todas las figurillas se conforman a una sola

norma: son cilíndricos y huecos, con las puntas finales redondas, y con un solo agujero en el centro de la terminación trasera (en las figurillas completas, esta perforación ocupa la posición del ano del animal). Para hacer cuerpos de esta forma, el alfarero modeló cuidadosamente una delgada capa (3-6 mm.) de barro húmedo sobre un molde cilíndrico, de material vegetal, fibroso; al hornear la figurilla completa, este molde se deshizo con el calor, su humo a veces ennegreció el interior del cuerpo y se escapó por el agujero mencionado. Por el carácter de las impresiones que dejaron estos moldes en el interior del cuerpo (por ej., Fig. 24b), supongo que algún objeto como un pedazo de tallo de maíz o de jalacate fue empleado.

Soportes.—Aunque existe algo de variación en su tamaño, los ejemplares hallados hasta ahora muestran solamente tres formas (Fig. 24c-e). Todos son de barro sólido, forma de losa, generalmente rectangulares, que varían desde aquellos con la punta inferior redondeada a otros enteramente rectangulares y además hasta los rectangulares con las orillas laterales cóncavas. El extremo superior de cada soporte ha sido pegado al cuerpo de la figurilla, modelado, y burdamente alisado para adaptarse al contorno cilíndrico de él. Todos estos soportes, en su extremo inferior, se inclinan hacia fuera de la línea axil del cuerpo y a veces están ligeramente torcidos (Fig. 22d).

A casi un tercio de la altura de cada soporte (medido desde su extremo inferior), y en el centro aproximadamente, aparece un agujero, supuestamente perforado para acomodar el eje de las ruedas; estos agujeros, en efecto abrazaderas de los ejes, presentan una variación en sus diámetros desde 7 hasta 10 mm. en los especímenes examinados. Puesto que estos agujeros varían en su diámetro aun en la misma figurilla, y alrededor de sus orillas se encuentran los sobrantes de barro empujados en su formación, obviamente fueron perforados descuidadamente. Es aparente que la perforación de los soportes generalmente fue efectuada transversalmente, puesto que este “labio” de barro sobrante es más marcado en la cara interior. La operación de perforar estos agujeros seguramente implica el empleo de un palito redondo, cilíndrico, liso y puntiagudo, el cual fue movido en forma irregular al no más haber traspasado el barro húmedo del soporte en fabricación, así dando cierta variación en dimensión, forma y posición al hoyo.

Ruedas.—Seis supuestas ruedas de la Estr. 0-4 y dos del escondrijo encontrado al oeste de la Estr. P-16 muestran una variación en dimensiones

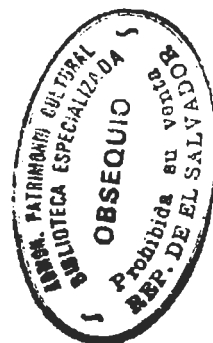
desde 5 a 6.8 cm. en diámetro y de 5 a 12 mm. de espesor. Puesto que ninguna orilla ni hoyo central muestra señales de desgaste, el empleo de estas ruedas en funciones móviles tiene que haber sido muy limitado. La figurilla completa (restaurada) de la Fig. 19 muestra uno de los dos métodos de montar una figurilla de esta clase sobre ruedas: en ésta, las ruedas dan vueltas alrededor de sus ejes que a la vez no son fijos, sino “flotantes” en sus abrazaderas formadas por las perforaciones de los soportes. Un modo alternativo de conectar las ruedas a ejes que dan vuelta, supuestamente empleando una sustancia pegajosa (asfalto o brea), que une rígidamente la rueda con su eje, ha sido más aceptado por los escritores sobre las figurillas mexicanas²⁴. Desafortunadamente, los soportes y las ruedas de las figurillas de Tipo Cihuatán no indican nada que favorezca a ninguno de los dos métodos.

Con una sola excepción —la ilustrada con la figurilla restaurada de la Estr. 0-4 (Fig. 19f)— todas las ruedas son relativamente gruesas, con sus orillas y superficies disparejas. Aparentemente, fueron cortadas burdamente al ojo, de una placa del mismo barro maleable usada en fabricar las figurillas y los soportes, más o menos de manera comparable a la empleada por una cocinera cuando separa bizcochos crudos de la pasta. Los agujeros solamente se aproximan al verdadero centro de las ruedas.

Colas—De la Estr. 0-4, dos colas completas y tres fragmentarias, todas iguales, sugieren que son restos de efigies de perros, tomando en cuenta las diferencias y similitudes de estos rasgos mostrados en las Figs. 19a-c, f; 24a.

Su forma y acabado indican que las colas de las efigies de perros fueron formadas de la siguiente manera: el alfarero enrolló entre las palmas mojadas de sus manos un cilindro sólido de barro maleable para luego pegar una punta de él al extremo trasero del cuerpo de la figurilla y en seguida modelar la cola erguida sobre el cuerpo, doblándola hacia adelante para que su otra punta final descansara sobre el lomo del perrito (Fig. 24a). La colita de la figurilla del venado (Fig. 22a,b), fue modelada directamente encima del cuerpo con un bodoque de barro maleable, adelgazándolo desde su base hacia arriba.

Cabezas—Tres cabezas en forma de perros y una de venado fueron descubiertas en Cihuatán. Las primeras (Figs. 19, 20a,c) en el depósito superior de la Estr. 0-4; la última (Fig. 22) en el escondrijo al oeste de la



Estr. P-16. De ellas, las más pequeñas, de perros (Figs. 19, 20a), son de barro sólido, y la más grande (Fig. 20c) es hueca, con un agujero perforado en su lado de atrás. La cabeza del venado (Fig. 22), aunque relativamente grande, es sólida. Estas muestran varias técnicas en su fabricación: modelamiento de las facciones generales; orejas, astas (Fig. 22) y “crestas” (Fig. 20a,c) al pastillaje; arrugas incisas (Figs. 19, 20c); bocas excisas (Figs. 19, 20a,c) o impresas (Fig. 22); y narices y ojos punzonados (Fig. 20a,c).

Collar—Solamente la figurilla de perro casi completa muestra un collar plano y aparentemente con un nudo atrás de la nuca (Fig. 19a, b, f).

DIMENSIONES

Fig. 19.—Longitud máxima 15 cm.; Altura máxima 13.3 cm.; Altura sin ruedas 11.5 cm.; Diámetro máximo del cuerpo 4 cm.; Longitud de la cabeza 7.5 cm.; Anchura de la cabeza 6 cm.

Fig. 20a.—Longitud de la cabeza 3 cm.; Anchura de la cabeza 2.4 cm.; Altura restante 3.4 cm.

Fig. 20c.—Longitud de la cabeza 8 cm.; Anchura de la cabeza 5.5 cm.; Altura restante 4.5 cm.

Fig. 22.—Longitud máxima 20.6 cm.; Altura máxima 15.8 cm.; Altura sin ruedas 14.5 cm.; Diámetro máximo del cuerpo 4.6 cm.; Longitud de la cabeza 9 cm.; Anchura de la cabeza 8 cm.

Dueños—Todas las efigies de perros, salvo la de Fig. 20c, están en el Museo Nacional de El Salvador; la excepción pertenece a Don Ernesto Uribe. La efigie de venado está en la colección de Don Mauricio Ariz en San Salvador.

COMENTARIOS

Una revisión de las figurillas con ruedas mesoamericanas reportadas hasta la fecha sirve para enfatizar al investigador su unidad de concepto, unidad que se esconde sólo parcialmente detrás de sus variaciones estilísticas y decorativas visibles, que reflejan esencialmente las diferencias del

tiempo y de las culturas de sus fabricantes. Es difícil relacionar la mayoría de figurillas de esta clase de una manera significativa con las sin ruedas, salvo por medio de una comparación de rasgos menores (aunque estos son seguramente de importancia) que incluyen, entre otros detalles, las formas de los ojos, la ejecución de bocas, orejas, colas, y collares de las efigies. Por supuesto, un elemento visible muy importante de esta unidad conceptual es la postura parada, erguida, de las efigies “integrales” zoomorfas con cuatro patas, una solución eminentemente lógica del problema de cómo montar figuras de animales sobre cuatro ruedas. Cuando los alfareros antiguos deseaban presentar una efigie de otro tipo, por ejemplo, de un hombre o de un animal en una posición no parada, ellos produjeron figurillas de estilo “compuesto”: es decir, la efigie fue montada sobre algún vehículo rodante similar a las flautas con ruedas salvadoreñas o a las plataformas con ruedas de México (Winning, 1960, Figs. 4, 6).

Al presente resulta imprudente, si no imposible, intentar una clasificación general de las figurillas con ruedas conocidas en vista del número reducido de ellas y de las pocas disponibles para el estudio, agravado lo anterior por su amplia distribución en el tiempo y espacio. Sin embargo, ofrezco aquí unas observaciones —realmente, no más que extensiones de anteriores afirmaciones por Ekholm y Winning— que eventualmente podrán ser útiles para este propósito:

- (1) Los cuerpos de estas figurillas son, básicamente, de dos tipos: sólidos y huecos. Las figurillas pequeñas y sólidas se encuentran más comúnmente en el Valle de México y sus alrededores inmediatos; y con menos frecuencia en Veracruz central. Fechas sugeridas para esta categoría se refieren a la mayor parte de los períodos Clásico (Winning, 1950, p. 154) y Postclásico Temprano (Ekholm, 1946, p. 223).

Figurillas mayores y huecas ocurren en áreas generalmente periféricas a las de los tipos sólidos; son más frecuentes en Veracruz central y septentrional, Michoacán y El Salvador, y solamente un ejemplar ha sido descrito de Oaxaca. Las figurillas huecas cuyos cuerpos constituyen pitos o flautas son más comunes en El Salvador oriental y Veracruz central, con una sola reportada de Guerrero y otra del Valle de México.

Las fechas propuestas para las figurillas huecas se extienden a través de toda la historia de estos artefactos con ruedas, mientras que

las con cuerpos de pitos o de flautas parecen restringidas al Clásico Tardío y quizás al Postclásico Temprano.

- (2) Todas las figurillas con ruedas que conozco, salvo siete, tienen una forma clasificable como “integral” y su distribución se extiende a través de toda el área de descubrimiento de estos objetos, salvo la porción mexicana más nor-occidental. Las excepciones aquí denominadas formas “compuestas” incluyen cinco de El Salvador oriental, una de Veracruz central y otra de Nayarit. Cronológicamente, las primeras pertenecen a la época entre el Clásico Temprano y la Conquista, mientras que las segundas están limitadas al Clásico Tardío y principios del Postclásico.
- (3) Las más numerosas de las efigies publicadas son las de perros, incluyendo a lo menos 18 ejemplares mexicanos y 9 salvadoreños. Su distribución es la misma que la de las formas “integrales” arriba mencionadas. Segundos en aceptación parecen haber sido las figuras de jaguar: conocemos de cinco a seis de México oriental y dos de El Salvador oriental. Siguieron en popularidad las efigies de hombres y todas son de formas “compuestas” o transicionales, dos del poniente de México y tres de El Salvador oriental. Solamente dos o tres figurillas en forma de venado han sido coleccionadas: una de Veracruz central y la otra u otras de El Salvador. De Veracruz tenemos un ejemplar de cada una de las formas siguientes: mono, armadillo y caimán; mientras que una iguana proviene de El Salvador oriental.

Las fechas asignadas a las efigies de perros se extienden desde el principio hasta el fin del período de tiempo en que las figurillas con ruedas fueron fabricadas. La duración temporal de las demás efigies fue más limitada.

Jaguares: de las efigies más antiguas en México y El Salvador.

Hombres: intermedios en El Salvador y Nayarit, muy tardíos en Oaxaca.

Venados: tempranos en Veracruz central, intermedios y muy tardíos en El Salvador.

Mono e iguana: probablemente intermedios.

Caimán: posiblemente intermedio.

Armadillo: probablemente tardío.

- (4) Las figurillas con ruedas que incorporan algún rasgo hecho en molde son escasas. Estas incluyen una rueda bastante temprana y 15 muy tardías, más una cara de perro de tiempos intermedios, del Valle de México. La cara humana de esta clase descubierta en El Salvador oriental probablemente es contemporánea con la cara de México.
- (5) Parece que había a lo menos cuatro modos de conectar los ejes de las ruedas con los cuerpos de las figurillas, como siguen:
- Sin usar soportes verdaderos las abrazaderas de los dos ejes son simples perforaciones transversales de la base del cuerpo de las figurillas. Este tipo está limitado en su distribución, aparentemente, al oeste de México: en Michoacán a contextos cronológicamente intermedios y en Oaxaca a muy tardíos.
 - Por medio de soportes muy cortos, forma de losa, con sus orillas inferiores redondeadas o cuadradas. Este modo es característico de las figurillas sólidas del Valle de México y las áreas inmediatas de tiempos bastante tempranos y tardíos.
 - Empleando soportes medianos hasta altos, generalmente forma de losas rectangulares, a veces con las orillas inferiores redondeadas. Este modo es más común entre las figurillas de Veracruz y El Salvador central, con ejemplares solitarios anotados de Guerrero, Nayarit y el Valle de México: cronológicamente, se refieren al Clásico Tardío hasta el Postclásico Tardío.
 - Usando soportes columnares de altura moderada, hasta alta, frecuentemente con sus puntos finales inferiores redondeados y mostrando perfiles horizontales redondos hasta ovalados. Su distribución parece ser confinada a Veracruz central y El Salvador oriental, cronológicamente del Clásico Temprano y Tardío.
 - Anexando tubos que abrazaban los ejes a los extremos inferiores de las efigies, un tubo conectando los cascos o las garras delanteras y otro las traseras (como se ven en varios ejemplares de Tres Zapotes y Cerro de las Mesas de Veracruz central), o montando una plataforma delgada, que lleva como carga la efigie, sobre dos tubos similares. En el primer caso, las patas de la efigie, juntamente con los tubos, constituyen los soportes de la figurilla

“integral” que se presenta como animal parado encima de los cilindros portadores de los ejes; en el segundo, los únicos soportes son los tubos mismos (por ejemplo, ver, en Winning, 1960, Fig. 4, la figurilla única de Tierra Blanca, Veracruz, que presenta un mono llevado sobre una plataforma²⁵).

Si aceptamos todos los ejemplares citados como verdaderas figurillas con ruedas, y a la vez descartamos como muy improbable la vaga posibilidad de que unos pueden haber sido simplemente figurillas con soportes perforados o tubulares, podemos utilizar la evidencia arriba mencionada y las observaciones de Winning (1960, pp. 69, 70) para señalar a lo menos siete estilos bastante distintos (aunque seguramente interrelacionados de alguna manera) que se desarrollaban en México y El Salvador a través de aproximadamente diez siglos antes de la Conquista. Se cree que la posición cronológico-geográfica de estas variedades estilísticas es más o menos como sigue:

México:

1. Veracruz septentrional.—Postclásico, probablemente temprano.
2. Michoacán.—Postclásico.
3. Valle de México.—Todo el Clásico.
4. Remojadas.—Todo el Clásico.
5. Tres Zapotes.—Todo el Clásico.

El Salvador:

6. Tipo Oriental.—Clásico Tardío a Postclásico Temprano.
7. Tipo Cihuatán.—Postclásico, probablemente tardío.

En vista de la posición temporal de los estilos señalados, me parece muy probable que Winning acertó en considerar al Valle de México, Remojadas y Tres Zapotes como los centros más lógicos para la difusión de figurillas con ruedas mexicanas, y como ninguno de los ejemplares salvadoreños parece ser tan antiguo como son los primeros de México, el investigador naturalmente se inclina a presumir que los más recientes se derivaban de los más antiguos. Sin embargo, dos razones, superficialmente a lo menos,

parecen oponerse a esta hipótesis hermosa, la una de carácter geográfica, la otra estilística y tipológica.

Así como muestra el mapa de la Fig. 26, la distribución de figurillas de baño con ruedas en Mesoamérica es sorprendentemente interrumpida, existiendo una brecha geográfica de la distribución de ellas de unos 800 km. de anchura; esta brecha —constituida en gran parte por el Istmo de Tehuantepec, Chiapas y Guatemala—, separa las figurillas más sureñas mexicanas de las más occidentales salvadoreñas. Considerando el hecho de que ambas, Chiapas y Guatemala meridional, han sido exploradas arqueológicamente más a fondo que El Salvador —sin revelar ningún ejemplar de estas figuras—, me hace pensar que la falta de las figurillas en estas comarcas no es solamente aparente, como antes pensábamos, sino real. Una explicación para la falta de las figurillas en esta brecha geográfica —por cierto, no muy satisfactoria debido a nuestra ignorancia de las antiguas rutas de comunicación y de qué artículos trasladaron de un lugar a otro por medio de ellas—, podría ser que viajaron por mar en vez de por tierra, posiblemente desde las costas de Guerrero²⁶ y Oaxaca al litoral salvadoreño, llegando durante el Período Clásico a los esteros orientales de lo que son ahora las costas de los departamentos de Usulután y San Miguel, y en tiempos posteriores en la Barra de Santiago (especialmente: Isla de El Cajete) y otros lugares costeros del extremo suroccidental del país.

No sabemos si las figurillas con ruedas originales fueron importaciones aisladas en El Salvador o si formaban parte de un complejo de rasgos culturales traído intacto, pero su contexto arqueológico en Cihuatán sugiere que allí, a lo menos, llegaron a ser componentes de un complejo de objetos rituales empleados en situaciones religiosas. Debemos admitir también la posibilidad de que fueron originalmente consideradas como curiosidades y añadidas a un complejo ritual ya existente. La antigua noción de varios descubridores, al efecto de que sirvieron de juguetes para niños, ahora nos parece muy poco probable (ver, por ej., Winning, 1960, p. 71).

La segunda dificultad para la hipótesis de que las figurillas con ruedas salvadoreñas se derivan de prototipos mexicanos se debe al hecho de que los tipos salvadoreños, estilísticamente, se parecen muy poco a los tipos mexicanos. Las diferencias son tan claras que no debemos descartar la posibilidad de que solamente la idea de figurillas con ruedas, en vez del objeto físico, fue transmitida. Las razones de por qué las del Tipo Cihuatán

no muestran un claro desarrollo desde el tipo más antiguo del Oriente de El Salvador tampoco son evidentes y dan lugar a pensar que las variedades salvadoreñas son los productos de dos importaciones separadas, en vez de una sola seguida por evolución local.

Si las figurillas salvadoreñas son verdaderos descendientes de las mexicanas, es de suponer que se derivaban, tipológicamente, de prototipos huecos. Esto implica, para el Tipo Oriental, el traslado eventual de las formas de Veracruz central por medio de algunos experimentos transicionales que también incorporaban cuerpos que pitaban (como se encuentran a veces en el Valle de México y Guerrero) hasta llegar a ser las flautas con ruedas de El Salvador oriental. Desgraciadamente, las fechas propuestas para los posibles prototipos no nos conducen, con seguridad, a esta conclusión.

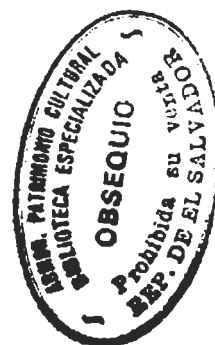
Curiosamente, el Tipo Cihuatán se asemeja al del área de Panuco de Veracruz septentrional más que a cualquier otra variedad conocida, una situación verdaderamente extraña en vista de la gran separación geográfica de estos dos centros de distribución. Sin embargo, por razones todavía no bien comprendidas, parece que El Salvador antiguo mantuvo contactos culturales esporádicos a través de unos 20 siglos antes de la Conquista con las poblaciones de Veracruz central y norteño, y esta indicación, tomada en conjunto con los rasgos estilísticos y tipológicos de las figurillas de las dos áreas, me hacen sospechar que las semejanzas de los ejemplares de ambos lugares se debe a contactos comerciales o de proselitismo por viajeros (de habla Nahuatl?) del noroeste con los habitantes prehispánicos de El Salvador central y occidental.

Como es frecuentemente el caso en investigaciones arqueológicas, al finalizar este trabajo confrontamos más problemas de los que sabíamos que existían en un principio. En el caso presente, ¿por qué será que no existe más parecido entre las figurillas con ruedas mexicanas y salvadoreñas si las últimas son derivadas de las primeras? ¿Por qué razón no fueron transmitidas las figurillas por tierra desde México a El Salvador, como sucedía con muchos rasgos culturales asociados con ellas? ¿Por qué no se desarrolló un tipo salvadoreño de otro más antiguo, localmente? Si, como Ekholm³⁷ sugiere, la idea de figurillas con ruedas puede haber sido extraña a este hemisferio, importada quizá por casualidad desde Asia, ¿será posible que la misma idea fuera importada a este continente en dos o más ocasiones por vía marítima, dando así lugar al desarrollo de los tipos estilísticamente

disparejos? Por fortuna, quizás, no podemos intentar solucionar estos problemas ahora, puesto que cualquier contestación posible hoy, resultaría mañana como nada más que parcial y probablemente en gran parte equívoca, pero como evidencia nueva aparece diariamente, soluciones a unas de ellas no parecen muy lejanas a nuestro alcance.

AGRADECIMIENTOS

Este informe es una ampliación del reportaje sobre figurillas con ruedas publicado en Boggs, 1972, especialmente con respecto a la descripción de las ruinas de Cihuatán y de los artefactos asociados con las figurillas de este sitio. Fue preparado originalmente como uno de siete informes apoyados con la ayuda financiera de la beca N° 2767 de la Fundación Wenner-Gren de Investigación Antropológica y con los consejos y estímulos de los Dres. Robert Wauchope, Gordon Ekholm y Wolfgang Haberland. Para su ayuda en obtener, permitir el examen, o por haber contribuido a las descripciones, de los artefactos aquí detallados, estoy especialmente agradecido a las personas e instituciones siguientes: Dr. M. A. Fagoaga, Sres. Alfonso Huezco Córdoba y Carlos De Sola del Museo Nacional "David J. Guzmán" de El Salvador; Dr. Dieter Eisleb del Museum für Völkerkunde, Berlín, y Mme. Mireille Simoni-Abbat del Musée de l'Homme, París; los estudiantes de arqueología de la Universidad de El Salvador; Sra. Dña. Elly de Steigrad, y los Sres. Tomás Vilanova, Mauricio Ariz, José Luis Francés, Alfonso Pons, Carlos Funes, Joaquín Zaldaña C. y Ernesto Uribe. Por su ayuda en la traducción de importantes partes de la versión original al Español, agradezco profundamente a mi esposa, Berta Sagrera de Boggs, y a Tomás Vilanova y Alfonso Pons.



NOTAS

- 1 Ver, entre otros: Cossío; Ekholm, 1946, 1953, 1955, 1964; Emmerich: Heine-Geldern, 1964, p. 49; Linné; Vidart, 1961a, b; Winning, 1960, 1962.
- 2 En su libro (pp. 141-143); Charnay afirmó que estos "chariots" fueron desenterrados de una tumba en Tenenepango, situado en las faldas del Volcán Popocatepetl, México. Sin embargo, según una carta personal de fecha 18 enero 1972 de Mireille Simoni-Abbat, Chargée du Département d'Amerique, Musée de l'Homme, París, parece que dicho museo recibió de Charnay, en 1882, la donación de a lo menos uno de estos objetos (ver Boggs, 1972, Fig. 1), que fue catalogado en aquel entonces como de "Nahualac", término que se refiere a un cementerio cerca de, y contemporáneo con Tenenepango.
- 3 Ver, especialmente: Ekholm, 1944, pp. 472-474 y Fig.: 49; 1946; Linné; Winning, 1950, 1960.
- 4 "Rasselfigur... die eine prachitig charakterisierte Schildkröte": Weber, p. 637 y Fig. 26.

- 5 Esta figurilla fue regalada por un Dr. Virchow al museo en 1887 según una comunicación personal del 23 de septiembre de 1971 del Dr. Dieter Eisleb, Jefe del Abteilung Amerikanische Archäologie.
- 6 Sr. Carlos Funes, un comerciante de antigüedades de San Salvador, me informa que hace unos años vendió una figurilla con ruedas, efígie de perro, de Cihuatán a un coleccionista extranjero: según su descripción esta figurilla llevaba diseños curvilíneos en su cuerpo. También, me han informado de otros ejemplares algo similares, uno supuestamente de la región de Chalchuapa vendido por el Sr. Santos Castillo. La procedencia exacta y su contexto arqueológico de estas figurillas está desconocido.
- 7 Las amplias variaciones tipológicas de figurillas con ruedas procedentes de la reducida zona central de México han sido bien demostradas por Winning, 1950, 1960; Dockstader, Lámina 47; Lister, p. 185.
- 8 Puesto que la mayoría de esta clase de figurillas ha sido descubierta por casualidad, por aficionados, o por huaqueros, no en excavaciones controladas por arqueólogos profesionales, y que raras veces se encuentran las figuras juntamente con ruedas —y que en pocas ocasiones los hallazgos van acompañados con información confiable respecto al contexto de su descubrimiento— el requisito básico para denominar figurillas como rodantes o con ruedas ha llegado a ser que ellas sean equipadas con hoyos perforados de tal manera que pudieron haber servido como conductos o abrazaderas para los ejes implicados en montarlas sobre ruedas. Estos conductos pueden ser de forma tubular, o simplemente agujeros alineados, de lado en lado, en la parte inferior de los cuerpos o de los soportes; en cualquiera de los dos casos, estos conductos o perforaciones tienen una posición transversa al eje del cuerpo de la figurilla.
- 9 El “estilo oriental” (es decir, el estilo de El Salvador oriental) de figurillas zoomorfas o antropomorfas de barro es, sin duda alguna, definida en términos demasiado generales. Sin embargo, muchos de sus elementos son fácilmente identificados: estos incluyen las formas de los ojos, de las bocas y orejas de las efigies de animales, los talles característicos de los brazos y de las piernas o patas, y muchos detalles decorativos (tocados, collares, brazaletes, rasgos de vestidos, etc.). Unos de estos elementos, como las formas de las bocas y orejas, y de los ojos observados en las figurillas aquí ilustradas en las Figs. 2, 7 y 8 y en los especímenes 2 y 3 de Haberland (1965) distinguen a una variedad del estilo, los de las Figs. 3 y 4 del Especimen 1 de Haberland a otro. Este estilo aparentemente se desarrolló de una tradición cerámica Preclásica (en efecto, del “Arcaico” de Spinden) a través del Período Clásico en el oriente de El Salvador, llevando casi sin cambio sus elementos característicos durante unos mil años. La publicación completa de los trabajos efectuados por Haberland en el valle inferior del Río Lempa y de Andrews en Quelepa esclarecerá muchos aspectos importantes de este estilo.
- 10 Una comunicación personal de William Lichtenwanger, Jefe de la Sección de Referencias, División de Música, Biblioteca del Congreso, Washington, de fecha 3 de septiembre 1971, me informa de que los organólogos prefieren clasificar este tipo de instrumento musical como “pito-flauta globular” por su forma general, su boquilla de pito y la presencia de hoyos dactilares para alterar tonos. Por iguales motivos, ejemplares de cuerpo cilíndrico se consideran “pito-flautas cilíndricas”.
- 11 La mayor parte de los datos respecto a este objeto, y su fotografía, incorporados en el informe presente, han sido gentilmente proporcionados por el Dr. Dieter Eisleb del Museum für Volkerkunde, Berlín. Esta figurilla fue descubierta casi al mismo tiempo que el ejemplar original reportado por Charnay y así es de los primeros hallazgos de su índole documentados.
- 12 Esta cabeza, de la colección de Mauricio Ariz en San Salvador, fue desenterrada a 20 m. de la orilla del cementerio Postclásico Tardío de la Isla del Cajete y probablemente pertenecía a él. Las ofrendas funerarias de este cementerio prehispánico se distinguen por su alto porcentaje de vasijas de barro de estilo generalmente “Mixteca-Puebla”, algunas de ellas casi seguramente importadas de México. Aunque no hay pruebas de que la cabezita es de una figurilla con ruedas, su barro y la formación de los rasgos de la cara la marcan como fabricada en la misma tradición alfarera de las figurillas de Tipo Cihuatán, probablemente hecha por la misma gente.
- 13 Ver Haberland, 1965, p. 315. Andrews (p. 21) considera que sus hallazgos de artefactos de las construcciones de Quelepa se refieren a los períodos Preclásico Tardío y al Clásico. Aunque ninguna figurilla de esta clase fue descubierta en estas exploraciones controladas, debemos mencionar que muchos artefactos vendidos en El Salvador atribuidos a la procedencia “Área de Quelepa” han sido, de hecho, subrepticamente extraídos de tumbas y escondrijos

- del cementerio de aquella ruina y que éste abarcaba el Período Clásico entero, cronológicamente, a juzgar por los objetos ofrecidos en venta.
- 14 Gama de dimensiones del Tipo Oriental: Longitud 9.7 10.8 cm.; Anchura 4.1-6.5 cm.; Altura 6-9.4 cm.
 - 15 Las figurillas con ruedas mexicanas ocasionalmente constituyen pitos sencillos, con sus boquillas cerca de, o formando, la cola de la efigie zoomorfa, algo similares a las flautas de este Tipo Oriental. Dos de estos ejemplares mexicanos presentan la abertura acústica hacia arriba (Linné, Fig. 1; Winning, 1960, Fig. 1) y uno, a lo menos, muestra la abertura hacia abajo (Drucker, Pl. 49c); todos estos tocan una sola nota musical (Winning, 1962, pág. 12), mientras que todas las figurillas comparables salvadoreñas son técnicamente flautas capaces de tocar varios tonos.
 - 16 Según la evidencia publicada, parece que los únicos rasgos estampados o hechos en moldes de figurillas con ruedas mexicanas, consisten de las ruedas de las figuras sólidas de Santiago Ahuizotla y Culhuacán (Winning, 1950, p. 157, Figs. 8-22) y "la cara probablemente formada en un molde hondo" que aparece en una efigie de perro con cuerpo de pito de Atzacapotzalco (Winning, 1960, Fig. 2). Todos proceden de sitios en los alrededores de México, D. F. Las ruedas han sido asignadas a "la última parte del período de Teotihuacán" y el pito con la forma de perro está considerado como perteneciente al Período Clásico Tardío.
 - 17 Cihuatán, Sihuatán, Ciguatán, y Siguatán han sido nombres aplicados a estas ruinas desde hace muchos años, aparentemente según el gusto de cualquier autor que las trataba. Aquí empleo el primero, dado su posición venerable en la literatura arqueológica (Lothrop, 1927, p. 23; Sol, 1930, p. 13; Longyear, 1944, p. 14). Esta palabra ha sido traducida como: "Lugar de Mujeres".
 - 18 Ver Lothrop, 1927, Lámina II; mapa preparado por Baratta y publicado en Sol, 1929c y, en parte, en Longyear, Fig. 4; planos incorporados en Dallyn y otras, 1967. Además, el Depto. de Arqueología de la Universidad de El Salvador preparó un mapa (inédito) del Centro Ceremonial Poniente y sus alrededores en 1968. Mas recientemente, me informan, estudiantes de la Facultad de Ingeniería y Arquitectura de la misma Universidad han terminado un mapa topográfico preliminar (inédito) de la zona ceremonial de estas ruinas.
 - 19 Esta afirmación se basa en el descubrimiento de varios entierros en este lugar por el Dr. José Cepeda Magaña. La cerámica incluida en ellos es de estilos Postclásicos, probablemente de fines de este período.
 - 20 Ver Dallyn y otras: "Map of the Residential Area..."
 - 21 Ver también Lothrop, 1927b, Fig. 15b.
 - 22 En marzo de 1967, el esqueleto de la mujer encontrado en la Estr. 04 fue examinado por el Dr. Hans Fleischacker, entonces Profesor de la Antropología Física de la Universidad de El Salvador, y descrito por él como sigue: "Todos los restos óseos son muy mal conservados y frágiles. El esqueleto consiste en pedazos del cráneo (partes del frontal, de los parietales, del occipital y de la base craneal, de la rama derecha de la mandíbula y pequeños pedazos de la rama izquierda); además restos de la pelvis y partes de las extremidades (dos fémoras, dos tibias, peroné, húmero, radio, cúbito, calcáneo, trágalo, metatarsiales y falanges). Los huesos son muy delgados y por eso indican sexo femenino. Indicios en la misma dirección dan los dientes y los restos de los huesos largos por su tamaño y forma. Ninguno de los huesos largos es completo, por eso es imposible determinar la estatura. Según la impresión general no fue una persona muy alta (probablemente no muy arriba de 1.60 m.). Respecto a la edad individual, se puede observar que obviamente las suturas craneales estaban abiertas, pero epífisis y diáfisis de los huesos largos ya estaban soldados (en general: mayor de 20 años). Los dientes presentes muestran solamente poco desgaste. Todos estos caracteres indican una edad individual de más o menos 25 años. La inclinación del frontal indica que el cráneo es deformado artificialmente (tipo fronto-occipital?)"
 - 23 De los descubrimientos reportados de entierros de perros en contextos prehispánicos o protohistóricos en Mesoamérica, entierros sencillos o en combinación con humanos, se entiende que la práctica de sacrificar perros por motivos religiosos persistía a través de muchos siglos y en muchas partes del área, aunque no efectuado de una sola manera ni, supuestamente, con un solo propósito.
- Samayoa Ch. (pp. 11, 12), por ejemplo, cita dos cartas enviadas desde Guatemala por Pedro de Alvarado a Cortés que describían dos instancias de sacrificios de perros por los indios, como siguen: "otro día de mañana seguí mi camino y encima de un rebentón hallé una mujer sacrificada y un perro; y según supe de la lengua era desafío (Utatlán, 11 abril 1524)", y "E otro día de mañana me partí para este pueblo (Pazaco) y hallé

a la entrada de los caminos cerrados y muchas flechas hincadas; y ya que entraba por el pueblo vi que ciertos yndios estaban haciendo cuartos un perro, a manera de sacrificio (Guatemala, 27 julio 1524)".

Kidder, Jennings y Shook (p. 155) dan una lista de sus descubrimientos de esqueletos, o de restos fragmentarios, de perros encontrados en seis tumbas del Período Clásico Temprano de Kaminaljuyu, Guatemala, a la vez citando otros hallazgos de entierros antiguos de canes y gente en México y otras partes de Guatemala. Mencionan obras de Selser, y de Noguera referente a descubrimientos en Tenayuca, que cuentan "de que junto con el muerto (los Aztecas) sacrificaban a un perro, generalmente bermejo, para que lo acompañara y le sirviera de guía para atravesar el difícil camino que lo conduciría al paraíso «Tlalocán»" (Noguera, p. 170); en la Fig. 17, de la misma obra citada, aparece un dibujo, tomado del Códice Magliabecchiano, de la "momia de guerrero al ser enterrado en compañía de un pequeño perro".

Ultimamente, Agrinier (p. 70), refiriéndose al hallazgo de un esqueleto de perrito en el Escondrijo 14 de las ruinas de Mirador, Chiapas, México —este colocado en el centro aproximado del Anexo L1 del lado oeste de la Estr. 20—, sugiere una posible asociación del perro con unos aspectos del mito de Quetzalcoatl, señalando que el dios Xólotl, de forma de perro, era el hermano gemelo de Quetzalcoatl y como tal, conducía el Sol durante la noche cuando se bajaba a su viaje subterráneo en la tarde para subir nuevamente la mañana siguiente. La posición del entierro del perrito en el lado poniente de la estructura —en el costado donde se bajaba el Sol de la tarde— influenció a Agrinier sugerir esta conexión simbólica del perro de Mirador con Xólotl. También el mismo autor cita un comentario de Sahagún respecto a ritos funerarios involucrando perros, en que un muerto está acompañado al otro mundo por un perrito con pelo rojo fuerte y un collar suelto de hilo de algodón; cuando el muerto tiene que cruzar un río del infierno llamado Chicunoapa, se monta encima del perrito.

- 24 Por ejemplo, Ekholm, 1946, p. 222, menciona el uso posible de asfalto; también Winning, 1950, p. 157, sugiere el empleo de alguna sustancia como resina.
- 25 Respecto a esta figurilla, Ekholm (comunicación personal, 6 junio 1972) comenta: "I have good reason to think that one of the wheeled toys published by von Winning is definitely something else. I refer to the one that looks like an animal skin over a frame and tubes for axle housings. This is a knee rest for a complex reclining figure from Vera Cruz". (Traducción: "Tengo buenas razones para creer que uno de los juguetes con ruedas publicados por von Winning es, definitivamente, otra cosa. Me refiero al ejemplar que se asemeja a un cuero de animal montado sobre una forma que tiene tubos para acomodar ejes. Este objeto es un descansadero para rodillas de una figura complicada reclinada de Veracruz.")
- 26 La provincia tributaria de la Costa Grande de Guerrero, durante su dominación por el imperio Colhua-México, fue denominada "Cihuatlán". Esta área había sido conquistada por los Aztecas bajo el mandato de Ahuitzotl a fines del siglo XV y a principios del siglo XVI, y durante la primera parte de la época colonial Hispana sus astilleros fueron altamente estimados. (Ver Harvey, especialmente pp. 614-617 y Figs. 1, 2 y 7). Es probable que las incursiones de los Aztecas ocurrieron allí poco después del abandono de Cihuatán en El Salvador. La habilidad de muchos de los habitantes de la costa de Guerrero de construir barcos capaces de efectuar largos viajes mar adentro sugiere que esta puede haber sido un centro antiguo de comercio marítimo entre México y puertos Pacíficos de Centroamérica.
- 27 Por ejemplo, 1964, p. 495, en que sugiere: "It now seems to me that by far the most logical and economical explanation is that the idea for these wheeled toys came out of Asia... My impression at the moment is that they probably had ceremonial uses, which would account for their being cast in bronze as well as for their wide distribution. I suspect, too, that we have mistakenly referred to the Mexican wheeled animals as toys, since they appear to be found in graves or ceremonial caches, and toys are not usually found in such contexts". (Traducción: "Ahora me parece que la explicación más lógica y sensata es que la idea para estos juguetes con ruedas fue procedente de Asia... Mi impresión, en este momento, es que ellos probablemente tuvieron usos ceremoniales, que explicaría su moldeado en bronce a veces, así como también su distribución amplia. Sospecho, además, que hemos referido equivocadamente a las efigies zoomorfas con ruedas mexicanas como juguetes, en vista de que ellas aparecen en tumbas o en escondrijos ceremoniales, y los juguetes no se hallan generalmente en tales contextos").

REFERENCIAS

- Agrinier, Pierre
1970 Mound 20, Mirador, Chiapas, México. New World Archaeological Foundation, Papers, N° 28. Provo.
- Andrews V., E. Wyllys
1970 Excavations at Quelepa, Eastern El Salvador. Cerámica de Cultura Maya et al, N° 6, pp. 21-40. Philadelphia.
- Boggs, Stanley H.
1972 Salvadoran Varieties of Wheeled Figurines. *Museum of Science, Institute of Maya Studies, Contributions to Mesoamerican Anthropology, No. 1*. Miami.
- Caso, Alfonso, M. W. Stirling, S. K. Lothrop, J. E. S. Thompson, J. García Payón y Gordon F. Ekholm
1946 ¿Conocieron la rueda los indígenas mesoamericanos? *Cuadernos Americanos, Año 5, No. 1*, pp. 193-207. México.
- Charnay, Désiré
1885 Les anciennes villes du Nouveau Monde: Voyages d'exploration au Mexique et dans l'Amérique Centrale (1857-1882). Paris.
- Cossio, José L.
1944 Crítica de Rivet, "Los orígenes del hombre americano". *Cuadernos Americanos, Año 3, Tomo 13, N° 1*, pp. 201-205. México.
- Dallyn, C. R. M., D. J. F. Adams, H. M. Eyles, L. M. Greeves, C. O. Hall y J. J. Scadding
1967 Oxford Expedition to El Salvador 1966. Oxford University Exploration Club, Bulletin 15, N° 3, pp. 23-30. Oxford.
- Dockstader, Frederick
1967 Arte Indígena de Mesoamérica. New York.
- Drucker, Philip
1943 Ceramic Sequences at Tres Zapotes, Veracruz, México. Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Bulletin 140. Washington.
- Ekholm, Gordon F.
1944 Excavations at Tampico and Panuco in the Huasteca, Mexico. American Museum of Natural History, Anthropological Papers, Vol. 38, Part 5, pp. 319-512. New York.
1946 Wheeled Toys in Mexico. American Antiquity, Vol. 11, N° 4, pp. 222-228. Menasha.
1953 A possible Focus of Asiatic Influence in the Late Classic Cultures of Mesoamerica. Publicado en "Asia and North America: Transpacific Contacts" (Marion W. Smith, editor), Society for American Archaeology, Memoir 9, pp. 72-97. Menasha.
1955 The New Orientation Toward Problems of Asiatic-American Relationships. Publicado en "New Interpretations of Aboriginal American Culture History", Anthropological Society of Washington, 75th Anniversary Volume, pp. 55-109. Washington.
1964 Transpacific Contacts. Publicado en "Prehistoric Man in the New World" (Jennings, Jesse D., y Edward Norbeck, editores), Rice University, Semicentennial Publications, pp. 489-510. Dallas.
- Emmerich, André
1963 Art Before Columbus. New York.
- Haberland, Wolfgang
1964 Marihua Red-on-buff and the Pipil Question. Statens Etnografiska Museum, Ethnos, Vol. 29, N° 1-2, pp. 73-86. Estocolmo.
1965 Tierfiguren mit Radern aus El Salvador. Museum für Volkerkunde, Baessler-Archiv, Neue Folge, Band XIII, pp. 309-316. Berlin.
- Harvey, H. R.
1971 Ethnohistory of Guerrero. Handbook of Middle American Indians, Vol. 11, Capítulo 26, pp. 603-618. Austin.
- Heine-Geldern, Robert
1964 Traces of Indian and Southeast Asiatic Hindu Buddhist Influences in Mesoamerica. XXXV Congreso Internacional de Americanistas, Actas y Memorias, Tomo 1, pp. 47-54. México.
- Kidder, Alfred V., Jesse D. Jennings and Edwin M. Shook
1946 Excavations at Kaminaljuyu, Guatemala. Carnegie Institution of Washington, Publication 561. Washington.

- Linné, S.**
 1951 A Wheeled Toy from Guerrero. *Statens Etnografiska Museum, Ethnos*, Vol. 16, Nº 3-4, pp. 141-152. Estocolmo.
- Lister, Robert H.**
 1947 Additional Evidence of Wheeled Toys in Mexico. *American Antiquity*, Vol. XII, Nº 3, pp. 184, 185. Menasha.
- Longyear, John M.**
 1944 Archaeological Investigations in El Salvador. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, *Memoirs*, Vol. IX, Nº 2. Cambridge.
- Lothrop, S. K.**
 1927a The Museum Central American Expedition, 1925-1926. Museum of the American Indian, Heye Foundation, *Indian Notes*, Vol. 4, Nº 1, pp. 12-33. New York.
 1927b Pottery Types and Their Sequence in El Salvador. Museum of the American Indian, Heye Foundation, *Indian Notes and Monographs*, Vol. I, Nº 4. New York.
- Medellin Zenil, Alfonso**
 1960 Cerámicas del Totonacapán. Universidad Veracruzana. Xalapa.
- Munsell**
 1954 Munsell Soil Color Charts. Munsell Color Company, Inc. Baltimore.
- Noguera, E.**
 1935 La cerámica de Tenayuca y las excavaciones estratigráficas. Publicado en "Tenayuca" por José Reygadas Vertiz y otros, Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, pp. 141-201. México.
- Petersen, Frederick**
 1959 Ancient Mexico. Londres.
- Samayoa Chinchilla, Carlos**
 1954 Notas para la monografía del perro americano. *Antropología e Historia de Guatemala*, Vol. VI, Nº 2, pp. 10-12. Guatemala.
- Sol, Antonio E.**
 1929a A manera de editorial. *Revista del Departamento de Historia*, Vol. I, Nº 2, pp. 1-5. San Salvador.
 1929b Exploraciones arqueológicas realizadas por el Departamento de Historia del Ministerio de Instrucción Pública. *Revista del Departamento de Historia*, Vol. I, Nº 1, pp. 57, 58. San Salvador.
 1929c Informe sobre las ruinas de Sihuatán, Departamento de San Salvador. *Revista del Departamento de Historia*, Vol. I, Nº 1, pp. 19-23. San Salvador.
 1930 Informe del Departamento de Historia a la Subsecretaría de Instrucción Pública sobre las labores de 1930. *Revista del Departamento de Historia*, Año I, Nº 3, pp. 5-14. San Salvador.
- Staub, W.**
 1921 Neue Funde und Ausgrabungen in der Huasteca (Ost-Mexiko). *Mitteilungen zu der Huastekensammlung im historischen Museum in Bern. Jahresbericht des Historischen Museums in Bern*, 1920, pp. 99-143. Bern.
- Stendahl, Earl L.**
 1950 Wheeled Toys. *Masterkey*, Vol. XXIV, Nº 5, pp. 160-162. Los Angeles.
- Stirling, M. W.**
 1940 Great Stone Faces of the Mexican Jungle. *The National Geographic Magazine*, Vol. 78, Nº 3, pp. 309-334. Washington.
 1962 Wheeled Toys from Tres Zapotes, Veracruz. *Amerindia*, Nº 1, pp. 43-49. Montevideo.
- Vidart, Daniel D.**
 1961a La rueda en América Latina. *El Día (Suplemento Dominical)*, s/pág. Montevideo.
 1961b El jinete de Oaxaca, un misterio de la protohistoria americana. *El Plata*, 15 y 29 de septiembre. Montevideo.
- Weber, Friedrich**
 1922 Zur Archäologie Salvadors. Publicado en *Festschrift Eduard Seler*, pp. 619-644. Stuttgart.
- Winning, Hasso von**
 1950 Animal Figurines on Wheels from Ancient Mexico. *Masterkey*, Vol. XXIV, Nº 5, pp. 154-160. Los Angeles.
 1951 Another Wheeled Animal Figurine from Mexico. *Masterkey*, Vol. XXV, Nº 3, pp. 88, 89. Los Angeles.

- 1960 Further Examples of Figurines on Wheels from Mexico. Statens Etnografiska Museum, Ethnos, Vol. 25, pp. 63-72. Estocolmo.
- 1962 Figurillas de barro sobre ruedas procedentes de México y del Viejo Mundo. Amerindia, Nº 1, pp. 11-39. Montevideo.

LEYENDAS PARA LAS ILUSTRACIONES

Fig. 1.—Figurilla-flauta con ruedas del Tipo Oriental, Variedad Integral, supuestamente descubierta cerca de las ruinas de Quelepa. Longitud 9.7 cm. Colección de José Luis Francés, San Salvador. a—Frente; b—Lado izquierdo; c—Lado derecho; d—Vista oblicua del lado derecho y de la frente.

Fig. 2.—Figurilla-flauta con ruedas fragmentaria del Tipo Oriental, Variedad Compuesta, con la efigie de un hombre acostada sobre la superficie superior, procedente del área de las ruinas de Quelepa. La cara de la efigie fue fabricada en el mismo molde empleado para la cara de la Fig. 3a. Longitud 9.5 cm. Las ruedas ilustradas no son las originales. Colección de Alfonso Pons, Caracas. a—Lado derecho; b—Frente; c—Lado derecho, restaurado; d—Frente, restaurado.

Fig. 3.—Dos pito-flautas, efigies de hombres, halladas con la Fig. 2 en un escondrijo cerca de las ruinas de Quelepa. Colección de Alfonso Pons, Caracas. a—La cara de esta figura fue formada en el mismo molde usado para hacer la cara de la Fig. 2. Altura 12.2 cm.; b—Altura 10.1 cm.

Fig. 4.—Figurilla-flauta con ruedas fragmentaria, del Tipo Oriental, Variedad Compuesta, comprada cerca de las ruinas de Quelepa. Longitud 13 cm. Colección de Tomás Vilanova, Santa Tecla. a—Lado izquierdo; b—Frente; c—Lado derecho; d—Lado de atrás, mostrando la posición de la boquilla de la flauta y su abertura acústica; e—Lado de encima, mostrando la posición de la efigie vista desde arriba.

Fig. 5.—Figurilla-flauta con ruedas fragmentaria del Tipo Oriental, Variedad Compuesta, con la efigie de un jaguar o de un hombre con máscara de jaguar acostada sobre la curva superior de la flauta. Procedente del cementerio antiguo de las ruinas de Quelepa, situado al sur del Grupo Occidental de ellas, y asociada con la Fig. 6. Colección de Joaquín Zaldaña C., San Salvador. a—Frente; b—Lado derecho; c—Lado izquierdo; d—Lado de atrás; e—Lado de encima.

Fig. 6.—Brazo de figurilla articulada, probablemente efigie humana, procedente del cementerio prehispánico de Quelepa y descubierto con la Fig. 5. Colección de Joaquín Zaldaña C., San Salvador. a—Aspecto lateral; b—Aspecto frontal, mostrando la protuberancia perforada que permitía su enlace con el hombro de la figurilla.

Fig. 7.—Pequeña figurilla-flauta, efigie de venado (?), desenterrada cerca de Figs. 5 y 6 en el cementerio antiguo de las ruinas de Quelepa y del estilo de las figurillas de Variedad Integral aunque sin ruedas. Colección J. Zaldaña C., San Salvador. a—Frente; b—Lado derecho.

Fig. 8.—Vista del lado derecho de una figurilla-flauta con ruedas, efigie de iguana (?), del Tipo Oriental, Variedad Compuesta. Procedencia dentro de El Salvador desconocida. Longitud 10.8 cm. Foto e información sobre este objeto (núm. catálogo IV Ca 7358) cortesía del Museum für Völkerkunde, Berlín, su dueño desde 1887.

Fig. 9.—Mapa topográfico del área de las ruinas de Cihuatán (Período Postclásico Tardío?), mostrando la posición relativa de su zona ceremonial (P: Centro Poniente; O: Centro Oriental) dentro del área de habitación demarcada por la línea de puntitos, y con referencia a las

ruinas de Las Pampas (Período Post-clásico Temprano) y de San Francisco (Período Clásico Tardío). Elevaciones expresadas en metros sobre el nivel del mar.

Fig. 10.—Vista hacia el noreste a través de la pista del Juego de Pelota Norte, con la Estructura P-3 a la derecha, ruinas de Cihuatán.

Fig. 11.—Gradería sur de la Estructura P-5 de las ruinas de Cihuatán; pista del Juego de Pelota Norte al fondo.

Fig. 12.—Plano preliminar del Centro Ceremonial Poniente (P) y de la parte sudoccidental del Centro Ceremonial Oriental (O) de las ruinas de Cihuatán. Las figurillas con ruedas del Tipo Cihuatán fueron halladas en los dos puntos indicados con X y en la Estr. P-16.

Fig. 13.—Lado norte de la Estr. P-7 de las ruinas de Cihuatán, mostrando su condición 43 años después de su excavación por Sol.

Fig. 14.—Plano, y perfil oeste-este (x — x'), de la Estr. 0-4 de Cihuatán, mostrando la extensión de la capa superficial que contenía abundantes fragmentos de figurillas con ruedas y vasijas (A), los elementos restantes de una supuesta escalinata (B), un pequeño altar (C), el entierro de una mujer y un perro (D), y los estratos de tierra superficial (E) y de tierra dura estéril (F).

Fig. 15.—Incensario típico del grupo de cerámica asociada con la capa superior de la Estr. 0-4, Cihuatán. Altura 108.3 cm. Colección del Museo Nacional de El Salvador.

Fig. 16a—c—"Botella Tlaloc" faltando sus picos superiores, orejera izquierda y la base de su soporte anular. Aparecen restos de pintura amarilla y blanca sobre barro color café claro. Esta vasija es típica de una clase de cerámica del depósito superior de la Estr. 0-4, Cihuatán, pero procede de otra parte de estas ruinas. Altura 23.8 cm. Colección de Elly de Steigrad, San Salvador. d—Dos vistas de un pito-flauta (restaurado) asociado con las figurillas con ruedas de la Estr. 0-4, Cihuatán. Restos de pintura blanca fugitiva sobre barro de color café claro. Anchura 8 cm. Colección del Museo Nacional de El Salvador.

Fig. 17.—Tres vistas de una pata hueca de una efie de jaguar fragmentaria asociada con las figurillas con ruedas de la Estr. 0-4, Cihuatán; de una efie similar a las encontradas por Sol en sus excavaciones de la Estr. P-5 en 1929. a—Vista de enfrente; b—Vista desde arriba; c—Vista de lado. Longitud 14.6 cm. Colección del Museo Nacional de El Salvador.

Fig. 18.—Restos de vasijas policromadas asociadas con las figurillas con ruedas de Tipo Cihuatán. Pintados de rojo, negro y anaranjado sobre engobe blanco. a—Olla restaurada del escondrijo al oeste de la Estr. P-16. Diámetro del borde 13.9 cm. Colección de Alfonso Huevo Córdoba. b—Fragmento de vasija similar, del estrato superior de la Estr. 0-4. Anchura 5 cm. Colección del Museo Nacional de El Salvador.

Fig. 19.—Figurilla con ruedas, efie de perro, faltando los puntos finales de los soportes (restaurados). Encontrada en la capa superior de la Estr. 0-4, Cihuatán. Longitud 15 cm. Colección del Museo Nacional de El Salvador. a—Lado derecho; b—Lado izquierdo; c—Lado de atrás; d—Frente; e—Lado de abajo; f—Vista oblicua de la figurilla restaurada (rueda derecha en frente es original; las otras son restauraciones).

Fig. 20.—Tres cabezas de efies zoomorfas, probablemente fragmentos de figurillas con ruedas de Tipo Cihuatán. a, c—Cabezas de perritos del depósito superior de la Estr. 0-4, Cihuatán. a—Sólida, con restos de pintura blanca fugitiva. Altura 3.4 cm. Colección del Museo Nacional de El Salvador. b—Cabeza sólida de venado (?) de la Isla del Cajete. Longitud 6.7 cm. Colección de Mauricio Ariz, San Salvador. c—Hueca, con restos de engobe blanco fugitivo. Longitud 8 cm. Colección de Ernesto Uribe.

Fig. 21.—Copitas de barro halladas en el entierro de la Estr. 0-4, Cihuatán. Diámetro del borde del ejemplar izquierdo superior 3.4 cm. Colección del Museo Nacional.

Fig. 22.—Figurilla con ruedas, efie de venado, del escondrijo 45 m. al oeste de la Estr. P-16, Cihuatán. Longitud 20.6 cm. Colección de Mauricio Ariz, San Salvador. a—Vista oblicua del lado derecho; b—Lado izquierdo; c—Frente; d—Vista del lado de abajo, mostrando la torsión de los soportes.





a



b



c



d

FIGURA 1



a



b



c



d

FIGURA 2

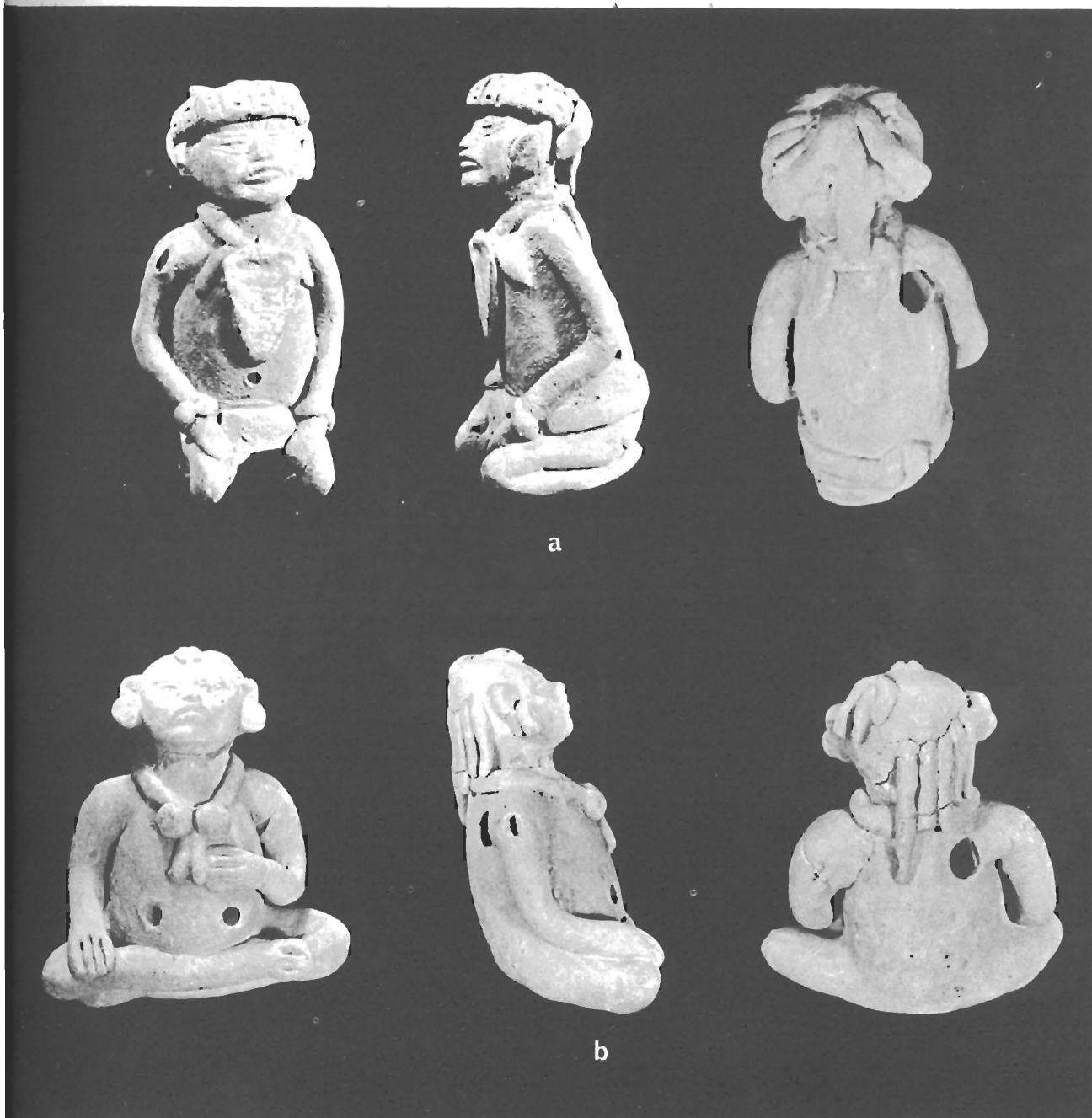


FIGURA 3

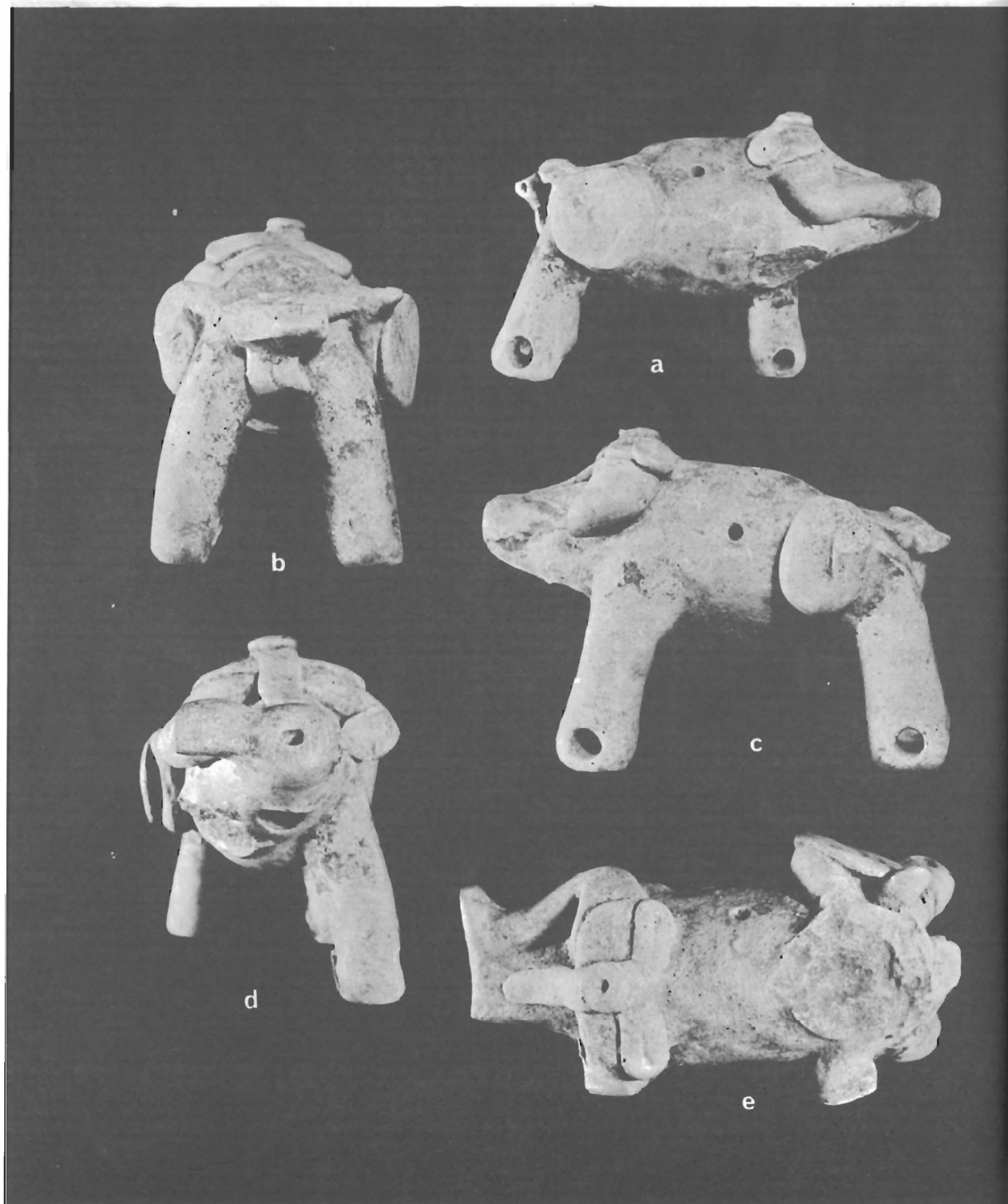


FIGURA 4



FIGURA 5

FIGURA 6

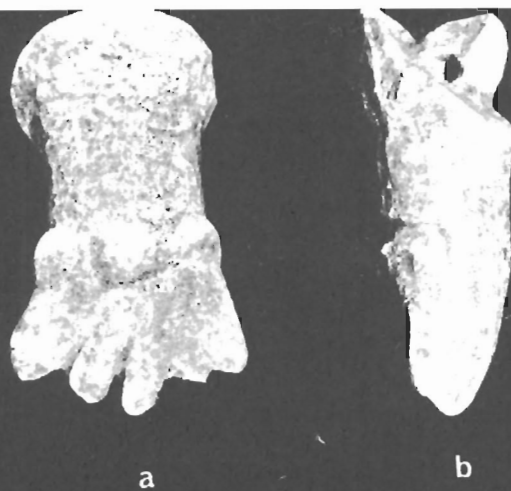


FIGURA 7

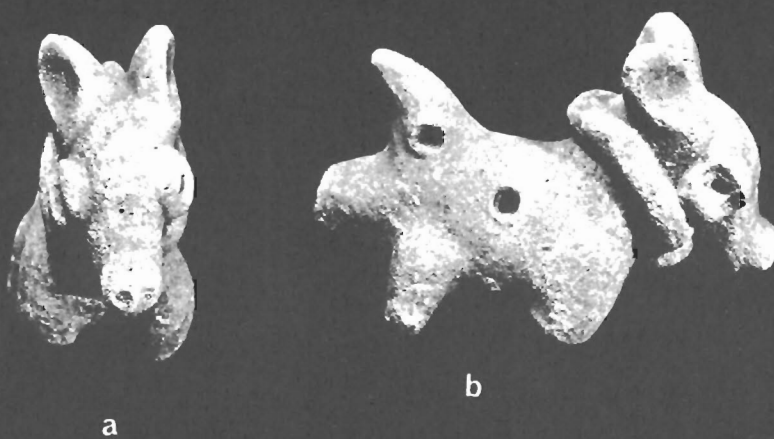


FIGURA 8



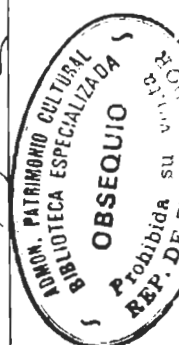
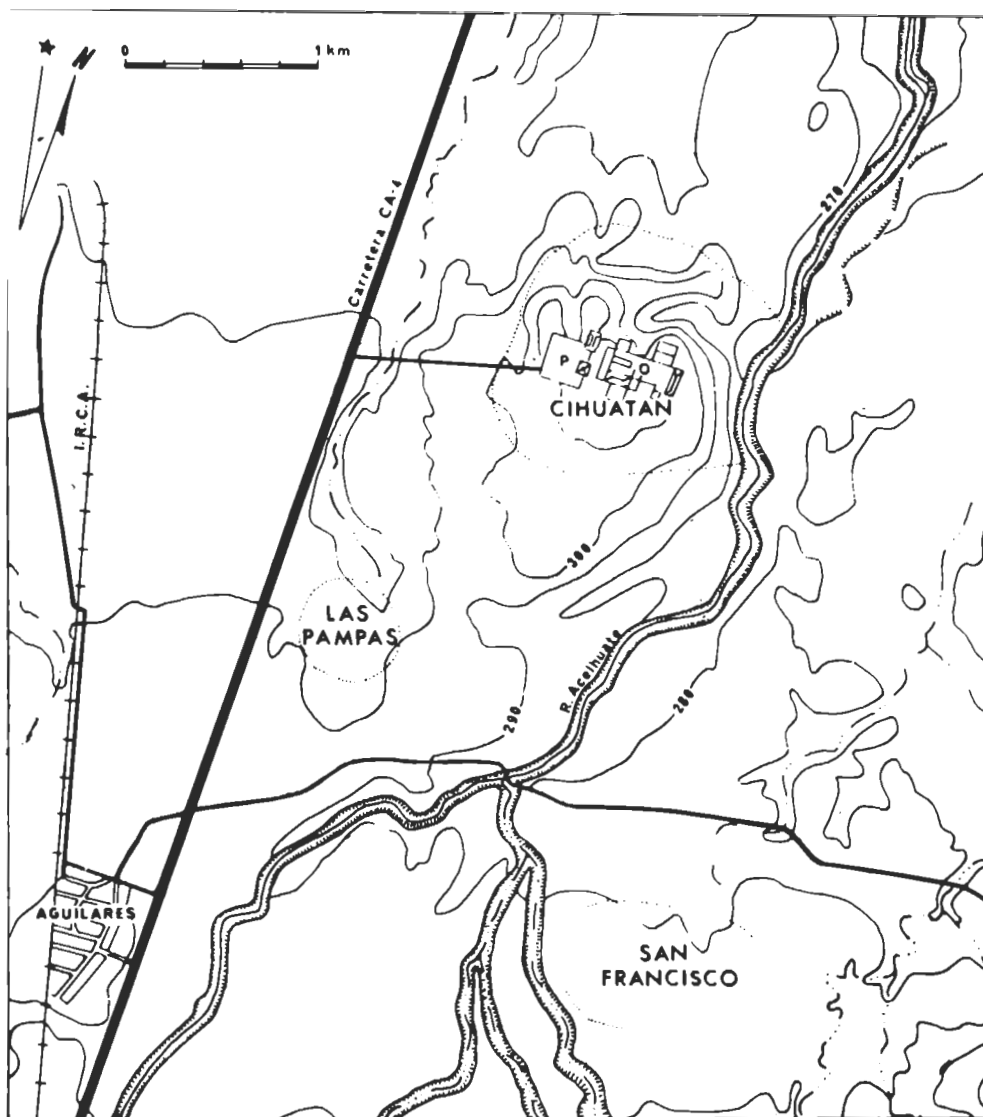


FIGURA 9



FIGURA 10

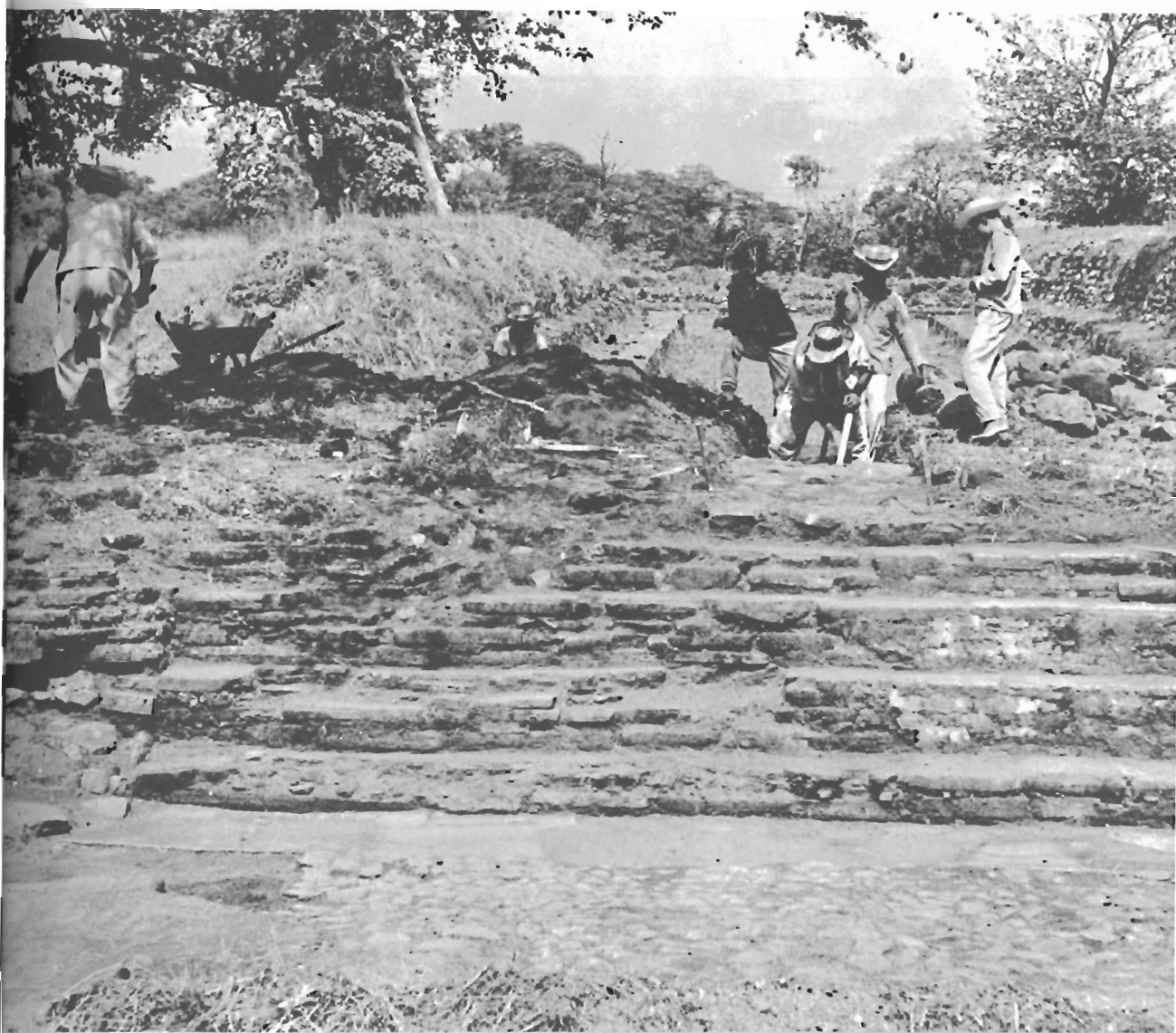


FIGURA 11

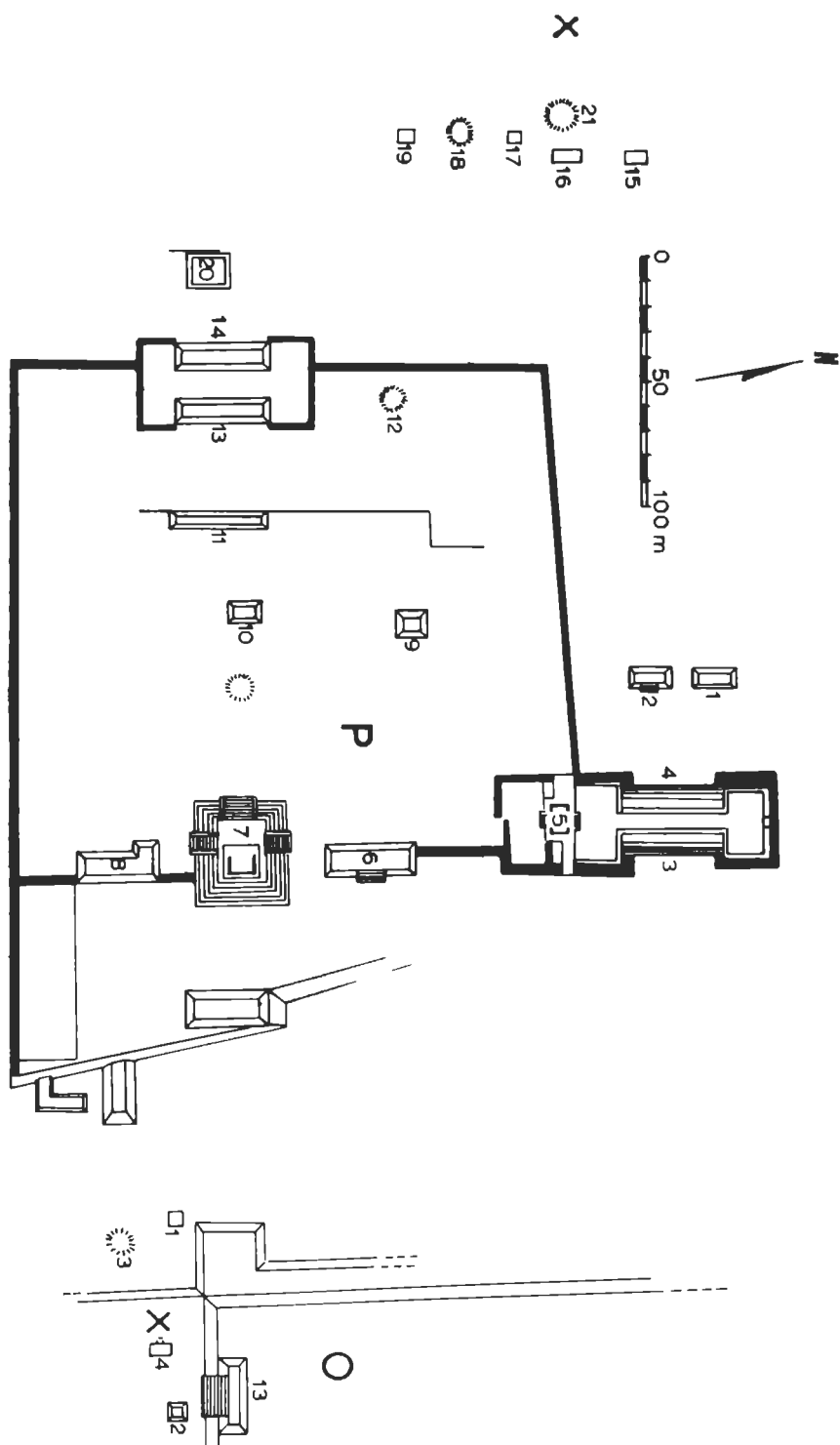


FIGURA 12



FIGURA 13

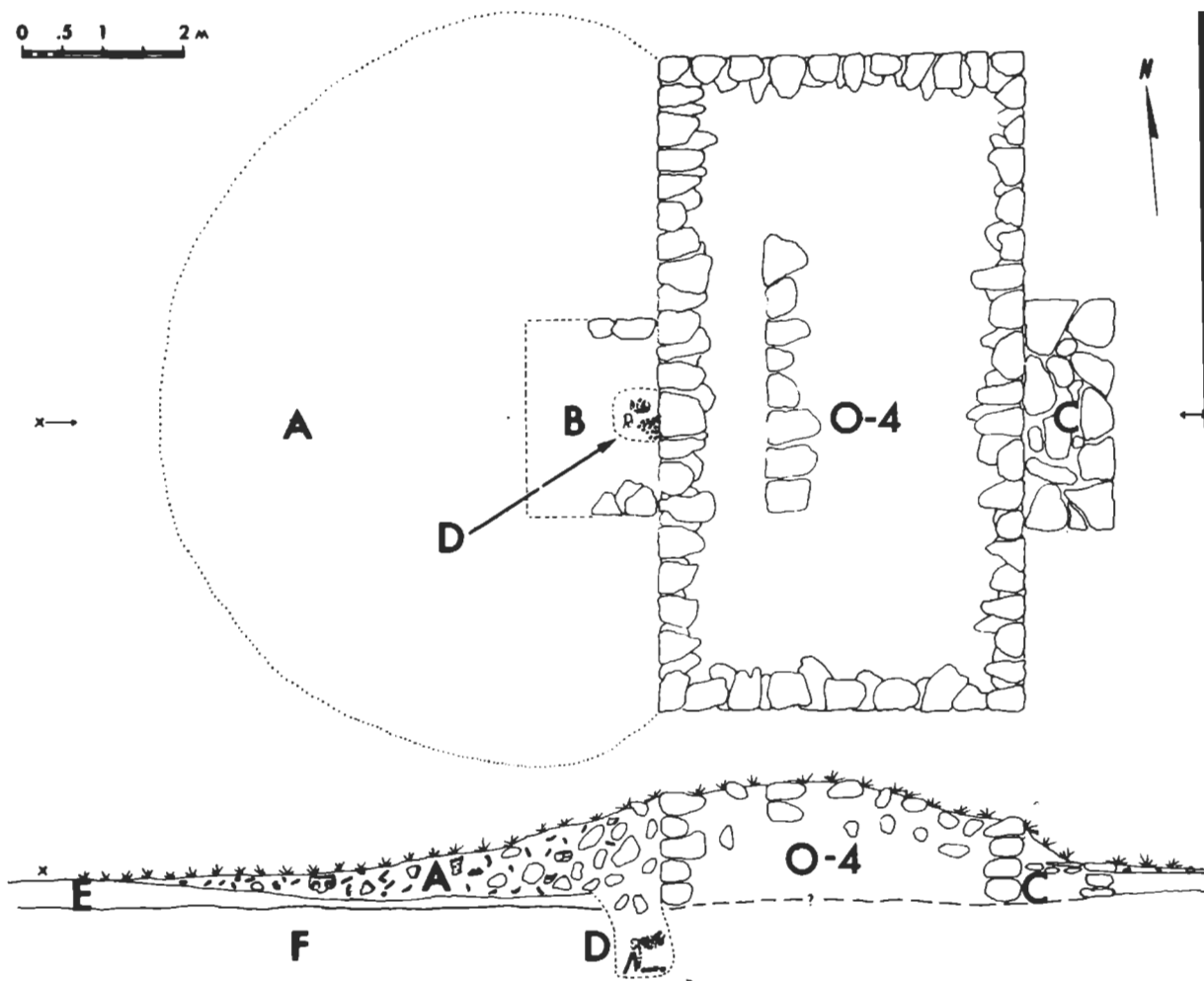


FIGURA 14

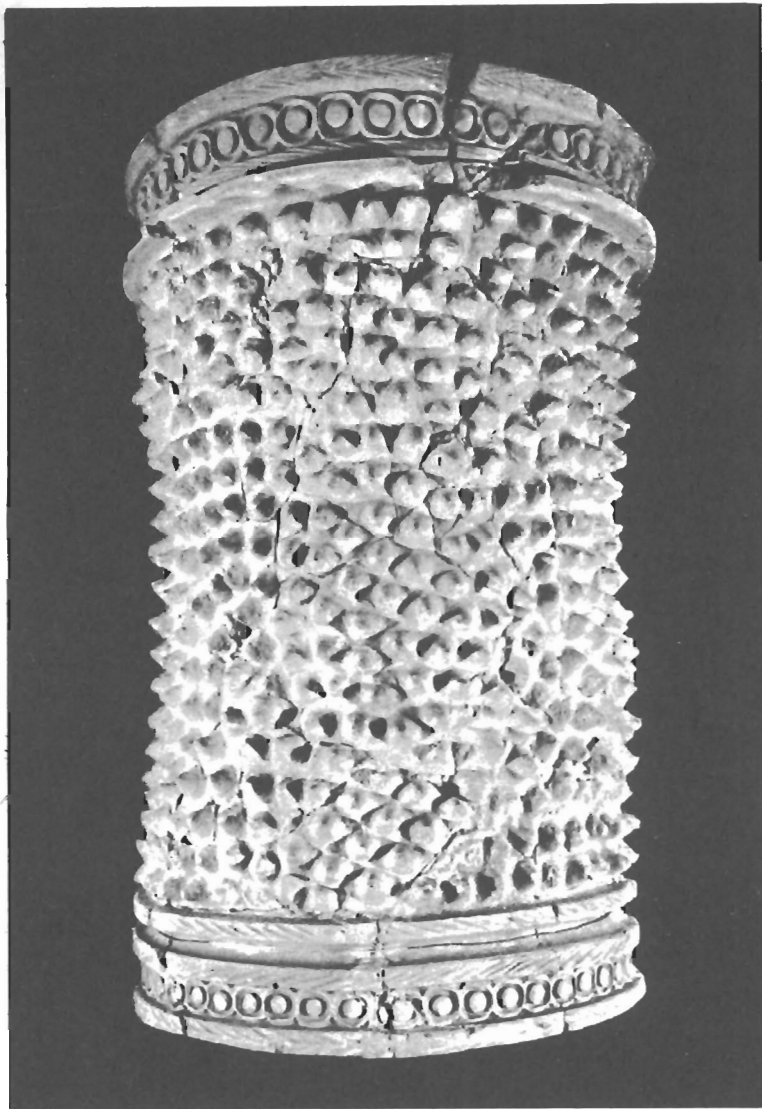
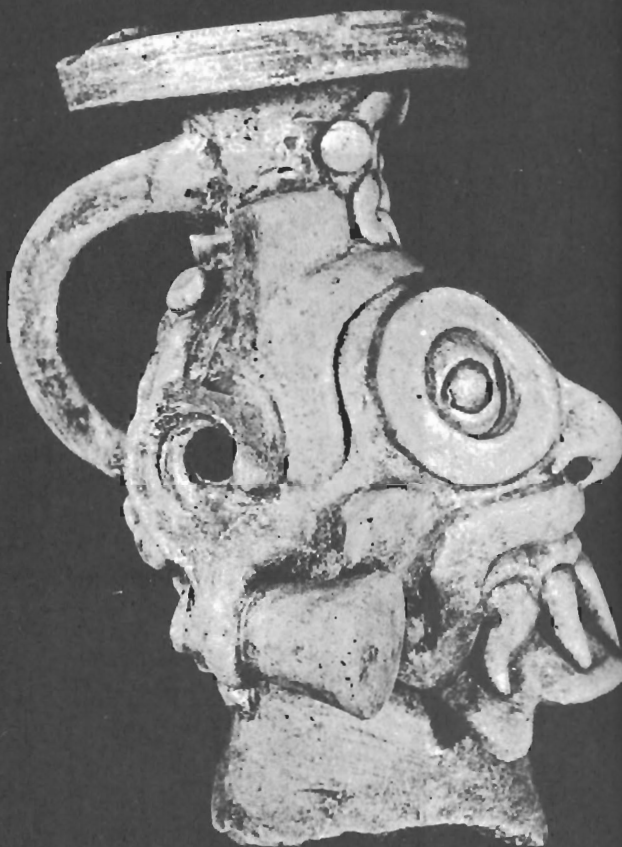


FIGURA 15



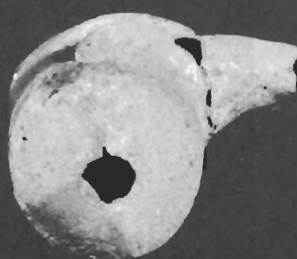
a



b



c



d

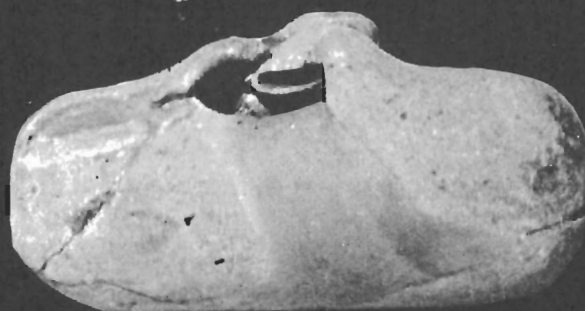


FIGURA 16

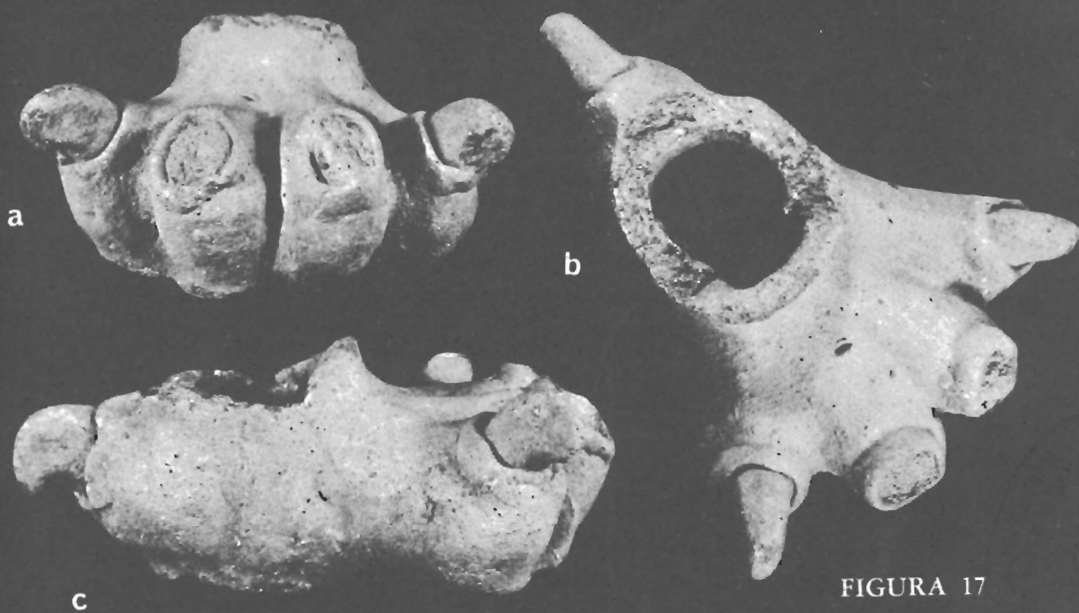
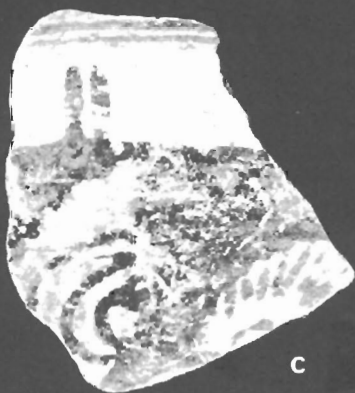


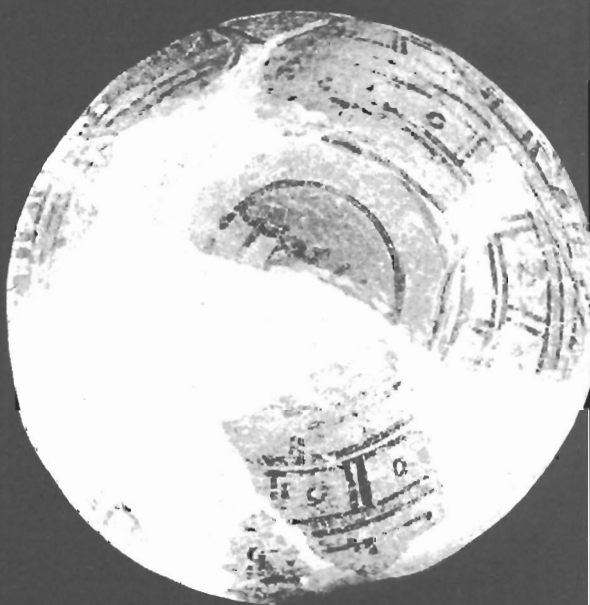
FIGURA 17



a



c



b

FIGURA 18



FIGURA 19



FIGURA 20

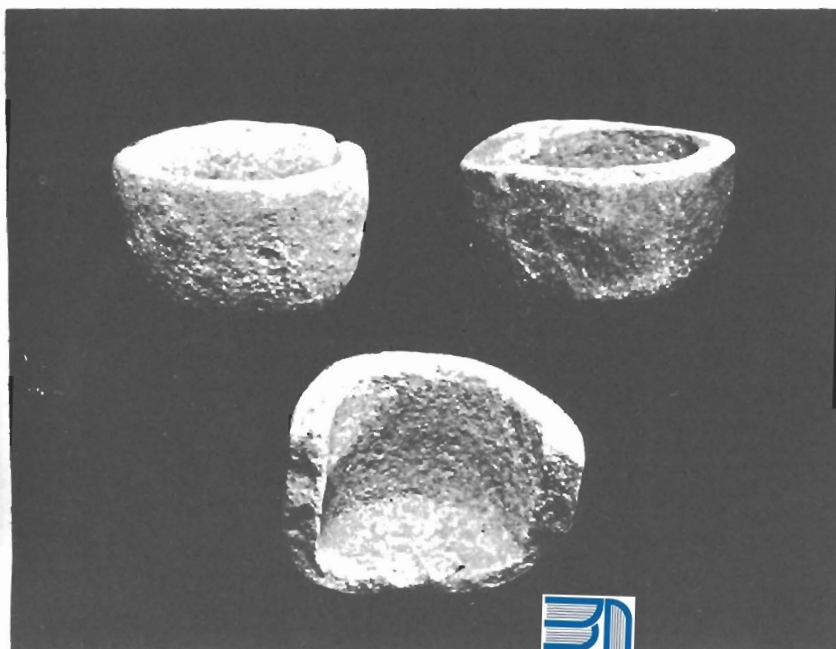


FIGURA 21



a

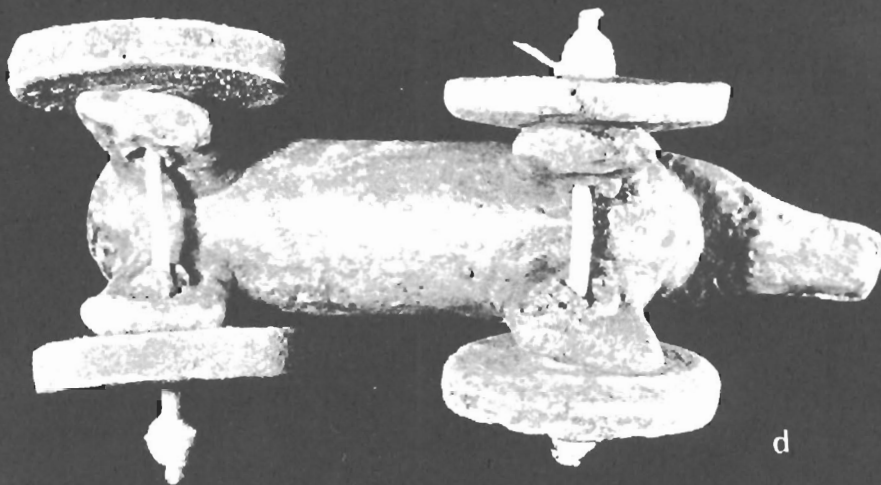


c

FIGURA 22



b



d



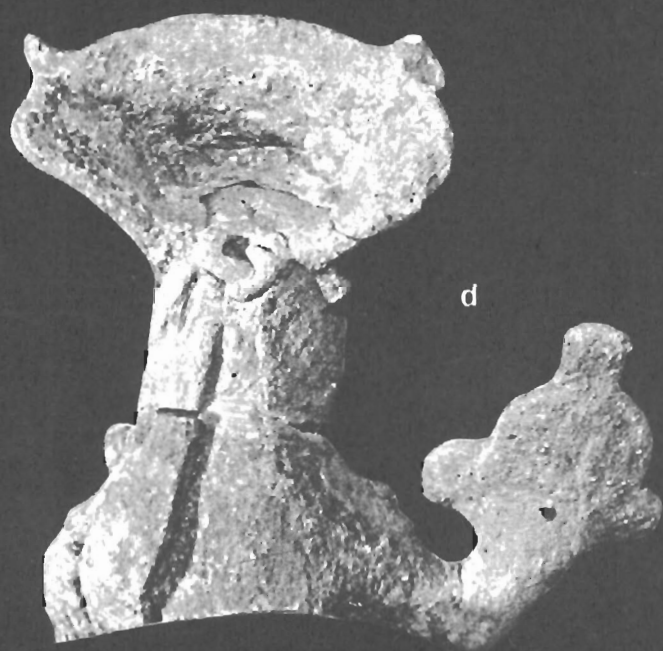
a



b



c



d

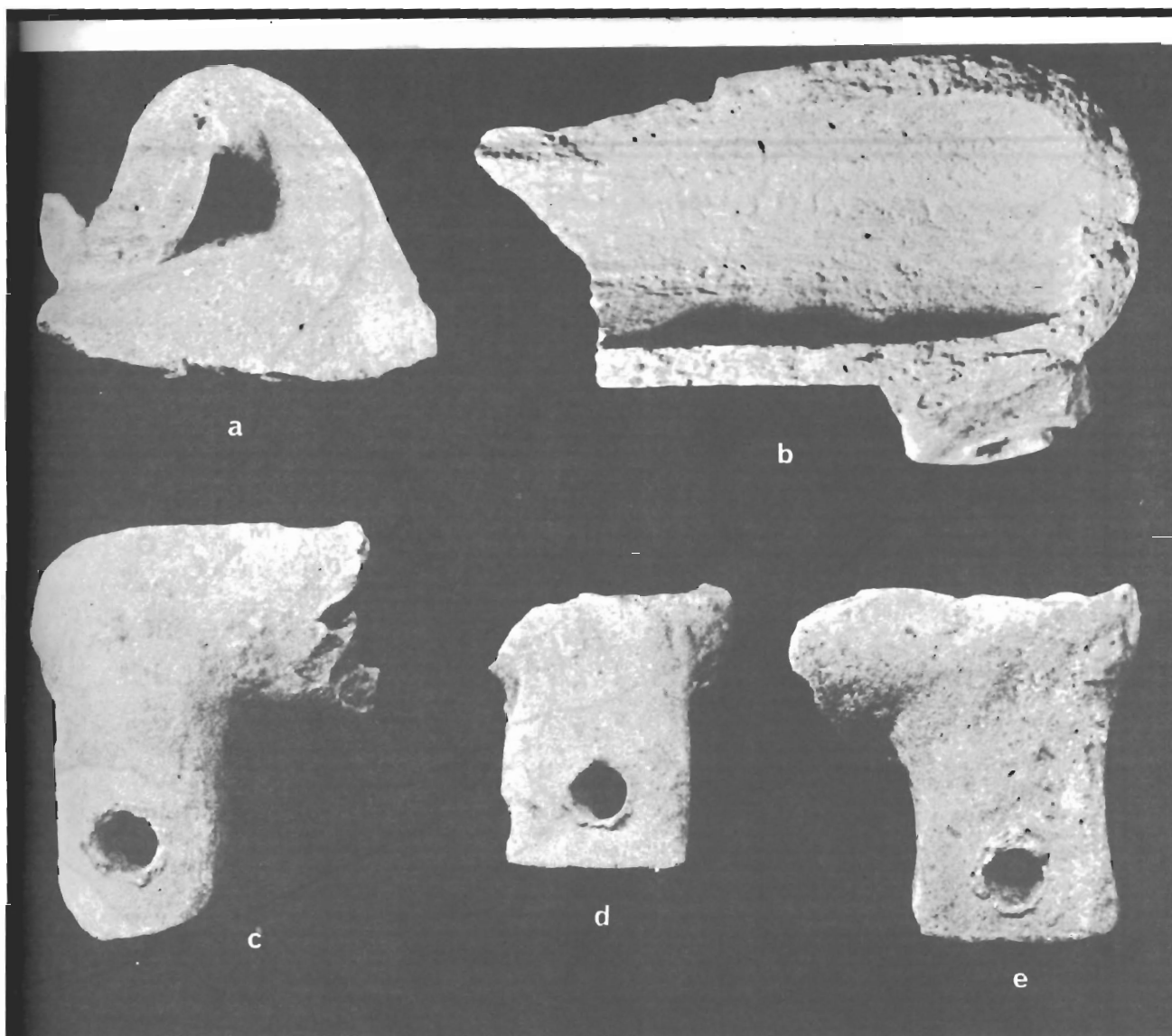
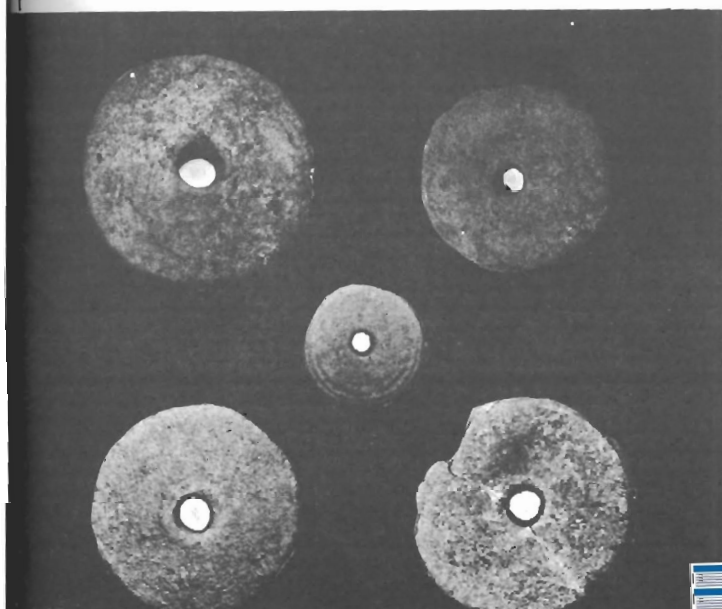


FIGURA 24



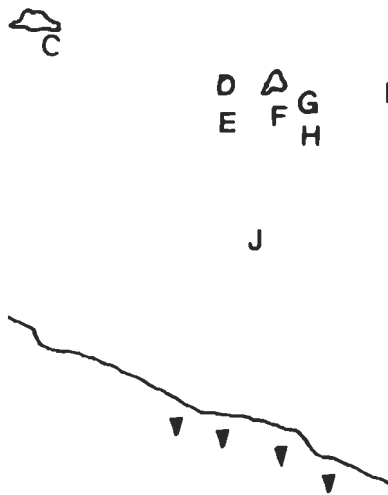




Fig. 23.—Figurilla de barro, efie de hombre sentado sobre un banco, con una máscara sobre su cara, y sosteniendo un atlatl en la mano derecha. La efie probablemente simboliza un dios, posiblemente Tlaloc, pero faltan partes de la máscara y el brazo izquierdo. Los soportes de atrás del banco han sido restaurados. La superficie muestra restos de pintura blanca fugitiva. Encontrada juntamente con los objetos de Figs. 15a y 19 en el escondrijo al oeste de la Estr. P-16. Altura 20 cm. Colección de Luis Lastra Almeida, Washington. a—Vista oblicua, lado derecho y frente; b—Lado derecho; c—Frente; d—Detalle de la "corona" y su listón y nudo, vista desde atrás.

Fig. 24.—Fragmentos de figurillas con ruedas, efies de perros, de Tipo Cihuatán, hallados en el depósito superior de la Estr. 0-4 a—Cola, lado izquierdo: longitud del fragmento 6 cm.; b—Aspecto interior de un cuerpo cilíndrico, mostrando impresiones del molde: longitud 9.8 cm.; c—Soportes típicos, aspecto lateral: altura máxima de e 5.5 cm.

Fig. 25.—Ruedas típicas asociadas con figurillas con ruedas de Tipo Cihuatán, halladas en el depósito superior de la Estr. 0-4, comparadas con una rueda de huso (centro). Diámetro de la rueda superior, derecha 5 cm. Colección del Museo Nacional de El Salvador.

Fig. 26.—Mapa de Mesoamérica mostrando la distribución conocida de figurillas de barro con ruedas. Las flechas indican unas rutas marítimas desde la costa mexicana hasta El Salvador que pudieron haber servido como vías de difusión cultural durante la antigüedad. México: A—Estado de Nayarit (Winning, 1960, Fig. 6); B—Panuco, Veracruz (Ekholm, 1944, Fig. 49; Staub, Fig. 5); C—Cojumatlán, Michoacán (Lister, Fig. 53); D—Atzacapotzalco, D. F. Winning, 1960, Fig. 2); E—Santiago Ahuizotla, México (Winning, 1950, Fig. 2-6); F—Culhuacán, D. F. (Winning, 1950, Fig. 7); G—Chalco, D. F. (Winning, 1950, p. 154; 1951); H—Tenenepango (Nahualac), faldas del Volcán Popocatepetl (Charnay, pp. 141-143; I—Huamantla, Tlaxcala (Dockstader, Lám. 47); J—Tepachtitlán, Guerrero (Linné, Fig. 1); K—Remojadas, Veracruz (Emmerich, p. 95; Petersen, Fig. 81); L—Cerro de las Mesas (Stirling, en Caso y otros, p. 7), Ignacio de la Llave (Dockstader, Lám. 47) y Cocuite, Veracruz (García Payón, 1971, pp. 525, 530); M—Nopiloa, Veracruz (Medellín Zenil, Lám. 56 bis); N—Tierra Blanca, Veracruz (Winning, 1960, Fig. 4); O—Tres Zapotes, Veracruz (Stirling, 1940, p. 314; Drucker, Pl. 49); P—Valle de Oaxaca (Ekholm, 1946, Pl. 26e). El Salvador: Q—Isla El Cajete, Depto. Ahuachapán; R—Cihuatán, Depto. San Salvador; S—Quelepa, Depto. San Miguel.

SANTIAGO MONTES

FORMAS DE INTEGRACIÓN INDÍGENA

Con esta exposición se abrió la sesión el día 9 de agosto a las 10 a. m. en el Palacio Hamarat, y Auditorium del Ministerio de Asuntos Exteriores del Congreso. Será publicada en las Actas del Congreso.

VII Congreso Indigenista Interamericano de Brasilia. 7-11 agosto 1972.

La República de El Salvador, en el istmo centroamericano, con una extensión de 20.935 Km² y una densidad de población de 169 habitantes por Km², con un incremento demográfico anual de 120.000 habitantes para una población total de 3.541.010, es un país de tipo campesino, ya que la población rural constituye el 62% de la total. Los mayores rubros de producción son el café, el algodón y el azúcar, por lo que la economía es fundamentalmente agrícola. Frente al incremento demográfico de un 4%, la tasa de producción de alimentos representa el incremento anual de 1%. Por lo tanto, el problema más grave de esta nación superpoblada y joven (el 52% de la población actual lo constituyen personas menores de 20 años) es el económico-social, que afecta especialmente a la población campesina⁽¹⁾.

En el problema socio-económico rural se engloba y diluye el problema indígena, ya que, desde la sublevación de Anastasio Aquino en 1833, no ha habido en El Salvador movimientos propiamente indigenistas⁽²⁾. Aunque la población indígena salvadoreña, localizada principalmente en los departamentos de Ahuachapán y Sonsonate, representa el 10% de la población global, por estar integrados en su mayor parte los indios a las labores y modos de vida del campesinado, a excepción de algunos poblados aislados (Nahuizalco, Santo Domingo, Santa Catharina, Panchimalco, etc.), se considera a El Salvador país mestizo e integrado.

La superpoblación y la migración interna justifican en parte tal integración; pero, reflexionando sobre las causas históricas del mestizaje

salvadoreño, teniendo en cuenta que gran parte de la población indígena y mestiza conserva sus tradiciones a pesar de la fuerte tendencia al monolingüismo, hemos hallado una razón de orden cultural que consideramos decisiva para la conservación de las costumbres autóctonas y como un posible modelo de integración. La institución *cofradía* implantada en la época de la soberanía española, fue la forma de organización mejor y más espontáneamente aceptada por los aborígenes⁽³⁾.

La cofradía que se remonta a los "collegia" romanos y que en la Edad Media se fundió con los gremios, con lo que adquirió una dimensión económica que llegaría más tarde a superar su carácter originario religioso, recibió impulso definitivo en el Concilio de Trento y debe su erección canónica a las constituciones *Quicumque* (1604) de Clemente VIII y *Quaesalubriter* (1610) de Paulo V. Felipe II eximió de alcabalas a las cofradías⁽⁴⁾.

En América fue su expansión de tal magnitud que en Guatemala había en el siglo XVIII 1963 cofradías reconocidas en la Diócesis. 684 de ellas correspondían a las provincias de San Salvador y Sonsonate (República actual de El Salvador)⁽⁵⁾.

Las cofradías, tal como las consideraba en sus objetivos, al final de la colonización hispánica, Antonio Larrazábal: "...son excelentes y útiles, tanto en razón de moral cuanto en línea de política... Hacerle gastar (al pueblo) en cosas honestas y de gusto, enseñarle a tener fondos públicos, a aumentarlos, a socorrerse con sus productos, son objetos muy dignos"⁽⁶⁾.

La cofradía, en su aspecto dominante, el económico, colaboró al aprendizaje de las formas nuevas de mantenimiento. Esta finalidad aparece claramente señalada en las ordenanzas que Fray Payo de Rivera, obispo de Guatemala dio en 1666 a la cofradía de naturales de la villa de Santa Ana⁽⁷⁾ en las que se distinguen tres aspectos: el institucional (elección de mayordomo, licencias, gracias y sometimiento a control), el económico (recaudación, administración, control, incremento y gastos de capital) y el religioso (celebración de misas con estipendio, fiestas, obras de caridad y enseñanza de la doctrina cristiana).

La forma legal⁽⁸⁾ fue evolucionando durante el período colonial a un modo de transculturación en el que, sin atenerse a formalidades, por interés de los indios y de los regulares, según pensaba el Arzobispo Pedro Cortés y Larraz⁽⁹⁾; por la costumbre y modo de ser del indígena, como más razonable y serenamente pensaba el Fiscal del Consejo de Indias⁽¹⁰⁾. Esta forma de integración, conocida con el nombre de fiesta o *Guachival*, mantuvo las tradiciones indígenas en el seno mismo de un proceso de asimilación de una nueva cultura y una nueva economía. El *guachival* carece de privilegios legales, pero está enraizado en la costumbre y domina por eso, aun después de la desaparición legal de las

cofradías, las formas importadas de España. En el guachival se funden la religiosidad totémica indígena y las devociones y creencias del cristianismo en lo que Cortés y Larraz consideró "supersticiones" y el Fiscal del Consejo de Indias comprende mejor en su contexto: "Examinado con atención el relato del Diocesano se viene a sacar que el desorden y el exceso consiste en el modo, aún más que en la sustancia. Es innegable que en la Diócesis de Guatemala son excesivas en número las cofradías y los guachivales; pero también es cierto que los indios y feligreses, no solo no las tienen por grabosas, sino es que las apetece y las miran con tanto afecto, como que el exhoneralles de ellas, lo aprehenden como agravio, o como carga más insoportable"⁽¹¹⁾:

La razón de ser económica de las cofradías y guachivales era, pues, un modo humanitario de aprendizaje de una nueva economía, aprendizaje que facilitara la integración.

En el siglo XVIII, en El Salvador actual, había 684 cofradías reconocidas (los guachivales eran aún más numerosos). Su capital líquido total en pesos era 130.958 y su inversión en ganado vacuno ascendía a 23.453 cabezas, 5.264 cabezas de ganado caballar y mular, más 371 libras de tinta añil y una hacienda ("La Ensenada" de Caluco). La media por cofradía era 192 pesos líquidos y 400 pesos estimativos en ganado y otros⁽¹²⁾.

El ingreso era por limosnas y por productos o esquilmos y los gastos por estipendios y fiestas. El gasto de las cofradías constituía el primer capítulo de ingreso para el mantenimiento de la iglesia, aparte de que corría por cuenta de la cofradía la construcción, reparación, ornato y sostenimiento de las iglesias y del culto. Este gasto no debía perjudicar a los indios, para lo que estaba previsto, precisamente, el producto del capital⁽¹³⁾.

Las críticas, incrementadas al final de la Colonia, a la cofradía, por razón de sus usuras y dispendios económicos y por las "supersticiones religiosas"⁽¹⁴⁾, resultan vanas frente a la realidad de su persistencia y del mantenimiento en ellas de los valores indígenas, como hemos podido experimentar en la repetición del viaje de visita que hiciera el arzobispo Pedro Cortés y Larraz⁽¹⁵⁾.

La cofradía ha desaparecido en su forma legal y, en la práctica, va siendo desplazada por las comunidades campesinas y la acción católica, pero el guachival persiste con sus ritos, zarabandas, velorios, preferencia por el culto a las imágenes de vestir y acompañadas de animales, pese a las prohibiciones expresas de los concilios I y III de México. Por medio de esta institución, el indígena se siente solidario de la nueva civilización e integrado en ella, sin haber perdido sus altos valores humanos.

Me permito sugerir, como una forma puente de integración, un procedimiento similar al guachival, que facilite al indígena y al campe-

sino marginado la acomodación a las complicadas formas de la economía y de los procesos administrativos de los países más comprometidos en su desarrollo y legítima aspiración al progreso. Deben establecerse canales válidos de comunicación en un sistema puente, constituido por representantes indígenas y las estructuras vigentes en cada nación. El aprendizaje de las formas de convivencia puede anular las diferencias y los prejuicios, integrando a los nuevos valores con el profundo respeto a los valores autóctonos.

NOTAS

- (1) Los datos proceden de Dirección General de Estadística y Censos. *Cuarto Censo Nacional de Población*, San Salvador, 1971. Survey de Centroamérica. *Datos para un diagnóstico de la realidad americana*, San Salvador, 1970 y Segundo Montes. "Situación del campesinado salvadoreño 1971" E.C.A., San Salvador, julio, 1971.
- (2) Las luchas en 1932 en la región de los izalcos se debieron a razones ideológico-políticas, no al indigenismo.
- (3) Véase el extenso y documentado estudio del que esta ponencia es un breve extracto, realizado en la Sección de Investigaciones Históricas del Museo Nacional "David J. Guzmán", por Isabel Casín de Montes y Santiago Montes. *Cofradías, Hermandades y guachivales. Bases económicas de la estructura eclesiástica de la Diócesis de Guatemala en el siglo XVIII*.
- (4) *Estudio citado*. "Aspecto institucional".
- (5) Pedro Cortés y Larraz. *Razón del instituto y advocación de las enunciadas cofradías y hermandades, del aprovechamiento y perjuicio que resulta a los fieles, y de si deben reformarse en todo, o en parte, y en qué términos*. Cuaderno 1. Archivo General de Indias. Audiencia de Guatemala, Legajo 948.
- (6) *Apuntamientos sobre la agricultura y comercio del Reyno de Guatemala que el Señor Dr. Don Antonio Larrazábal, Diputado en las Cortes extraordinarias de la Nación por la misma Ciudad, pidió al Real Consulado en Junta de Gobierno de 20 de Octubre de 1810. Nueva Guatemala. Impreso en la Oficina de D. Manuel de Arévalo. Año de 1811*.
- (7) Escritas en lengua nawat, encabezan el libro de cofradía de la Vera Cruz que se conserva en el archivo diocesano de Santa Ana. Fueron traducidas en el mismo libro por el escribano de cofradía en 1753. Debemos la información al Dr. Pedro Geoffroy Rivas.
- (8) *Recopilación de Leyes de los Reynos de las Indias*. Madrid, 1971. Ley 25, Título IV, Libro I.
- (9) Pedro Cortés y Larraz. *Obra citada*, Cuaderno 2.
- (10) Carta inédita de 17 de junio de 1778. A. G. I., Audiencia de Guatemala. Legajo 948.
- (11) *Carta citada*.
- (12) Isabel Casín de Montes y Santiago Montes. *Estudio citado*. "Aspecto económico".
- (13) Ordenanza 4 de Fray Payo de Rivera.
- (14) Véase Pedro Cortés y Larraz. *Obra citada*, Cuaderno 2. También Antonio Larrazábal. *Obra citada*, y *Memoria del estado político y eclesiástico de la Capitanía General de Guatemala, y proyecto de división en ocho provincias para otras tantas diputaciones provinciales, jefes políticos, intendentes y obispos, presentada a las Cortes por el Doctor José Mariano Méndez, Párroco Primero del Sagrario de la Catedral de Guatemala y Diputado por el partido de Sonsonate en dicha Capitanía General*. Madrid, Imprenta de D. Fermín Villalpando, impresor de Cámara de S. M. año 1821.
- (15) Viaje organizado por la Sección de Investigaciones Históricas del Museo Nacional de El Salvador y realizado en enero, febrero y marzo de 1972 por Isabel Casín de Montes y Santiago Montes.

EXTRAÑO MUNDO DEL AMANECER

David Escobar Galindo
Dirección de Publicaciones
Ministerio de Educación - 1970

Hablando de las últimas promociones, *David Escobar Galindo* es un nombre menos difundido —dentro del quehacer poético salvadoreño— que el de Roque Dalton y el de José Roberto Cea. La producción de estos últimos no sólo es por hoy más vasta e internacional sino que está más próxima al cenit de sus respectivos autores.

Escobar Galindo parece recorrer muy aprisa el camino del renombre: con sólo 26 años, ya va por el tercer libro publicado y su voz —que toca las cosas, el dolor, el amor, el tiempo y al fin sigue optimista y con cierto timbre de profetismo— trae toda la pinta de ser más alta que la considerable estatura física del poeta; y ello, aun cuando somos conscientes de lo difícil y arriesgado que es predecir algo. Pues, el *jeureka!* dado por individuos que no eran arquímedes y el anuncio de *parto de los montes* que, después de mil gritos, dieron a luz un mi-

núsculo ratón, es comparable a muchas presentaciones de jóvenes poetas que con el correr del tiempo han resultado desconcertantes para el público y perjudiciales para los mismos poetas. *Caravant consules!* decían los viejos latinos y lo mismo habría que recordar a quienes en el campo de las letras se interesan más de los nombres que de las obras. Al respecto pienso que no sólo es más honesto sino más eficaz, cuando se habla de los jóvenes poetas, comentar lo que se tiene en acto y no tanto lo que se tiene en potencia.

Escobar Galindo todavía viene buscando altura, aunque su voz y estilo no son nada balbucientes. En medio del inmenso vocerío que se alza por todas partes, Escobar Galindo reclama su personalidad y hace su presentación de esta manera:

Yo no soy Pedro,
Juan,

ni Segismundo.

Yo no soy pura sangre,

ni mestizo,

ni natural del valle o de la estepa.

Mi pensamiento es un pequeño mundo.

Un mundo de orfandad de pura cepa.

Y parece que va a caer en el lugar común de las lamentaciones pero sólo es el rebote, pues continúa:

Yo no soy Gran Collar,
ni estoy triste,
ni creo en la derrota.

Y más jubiloso termina dando la sensación de haber dado alcance a su propia fe y esperanza:

Pues soy más que la carne misteriosa
en que alguien —una vez—
me trajo al mundo.

El optimismo asoma constantemente en la poesía de Escobar Galindo. Es algo así como un poste —sostén de alambres— en que descansan sus versos a veces cortos y a veces largos como ríos. Creemos que este apuntado optimismo es mensaje en nuestros días. Es algo más que la denuncia y la diagnosis con que muchos se conforman. Su optimismo es consciente de que no todo es bueno:

Ya no huele a flores, es verdad pero algo
como el anuncio de una época feliz
nos hace despertar algunas veces en la
memoria estremecida.

Aquí la última obra del poeta "*Extraño mundo del amanecer*" trae un total de 29 poemas en 79 páginas. En esta obra encontramos un soneto, versos heptasílabos y endecasílabos, y versos —a la usanza vanguardista— largos y metaforeros.

Por el camino de las formas el poeta no ha tenido mayores preocupaciones. Y por el camino del contenido poco nos dicen ciertos poemas visionarios como "*Usted, amigo, llegó tarde*" y "*Crónica del hombre espacial*". Hay aquí demasiado onirismo para nuestro dolor concreto y amor encarnado. Pero, cómo nos place su poema "*Toda la gente*":

Qué fresco es el sonido
de esta palabra: gente
Huele a mundo y a flores y a raíces,
a la apretada entraña del bien y de la
sombra.

Se necesita tener bien abiertos todos los poros del cuerpo para percibir: vivos, variados y al unísono todos los seres. Y si sensible la carne, también es necesario tener despiertos el espíritu y la fe para concluir de esta manera:

Gente, humanos, amigos,
hijos de Dios,
inolvidables lámparas del tiempo.

La dimensión *tiempo* es otro de los postes que sostienen la poética de Escobar Galindo. Veámoslo:

Es el tiempo que rabia
* * *
Detrás del muro, la Ciudad del tiempo.
* * *

Ojos color del tiempo
* * *
para tiempo tan breve de cosecha
qué intensidad de tiempos y de espacios.
* * *

Ni soledad.
Ni envidia

de la pasión del tiempo.

* * *

Y como en el principio de los tiempos
el hombre será el último presente.

Y en otros versos encontramos los siguientes vocablos: "intemporal, eternidad, perennidad, siglos, noches, día, instante"... Clara manifestación de una preocupación temporal. ¿Una huella vallejana? Y hay también en la poética de Escobar Galindo cierta dosis de ingeniosidad, contemplación y deducir filosófico. Su poema "*Los que pasan*", amén de lo indicado, guarda cierta delicadeza y un feliz crecer lírico:

Los que pasan no saben
que una flor
es el precio de la suerte.
Los que pasan no saben

que tras la piel
se esconden otras vidas.
Los que pasan no saben
que ya somos eternos.
Con sólo tener esta
conciencia del misterio.

Escobar Galindo es un poeta ciento por ciento citadino con tendencia más bien a intelectualizar que a popularizar su temática. Con mucha facilidad se repiten, en su vocabulario, las siguientes palabras: milagro, misterio, espacio, humano, flor, salvación, música, amor. Hay en el poeta una constante positiva y optimista aun cuando nos da su versión sobre el dolor en los poemas "*Ahora y en la Hora*" y "*Las Voces*".

1970.



ROBERTO ARMIJO

LOS ESTADOS SOBRENATURALES DE ALFONSO QUIJADA URÍAS

Sin lugar a dudas, Alfonso Quijada Urías es el poeta de nuestra generación que ha realizado los buceos más sorprendentes. Su poesía no sólo está tamizada por una sicología hiperestética, si no que también está enriquecida por una intuición perceptiva y afiebrada que como una esponja —parafraseando la metáfora de Stendhal— espejo recorre lentamente un camino. En este tránsito como un poderoso imán absorbe todo, examina y acoge, para transfigurarlo en un verso milagroso, profundo, insólito. Nadie como él ha tenido la perversión de valerse de objetos aparentemente oscuros, anodinos, que al bañarlos con su aliento se vuelven inusitadamente encantadores y diabólicos. En este sentido el poeta es una especie de *demiurgo*, o mejor una especie de mago a lo Michaux que, en su encantación impregna todo, disuelve todo, lo enajena o destruye para crear una realidad distinta. En este sentido, Alfonso Quijada Urías, cuando en sus estados sobrenaturales habla de asociaciones que sólo pueden estar en contacto con la hechicería, se acerca por el poder de su extraordinaria sensibilidad al fenómeno que aquí en Francia es Mi-

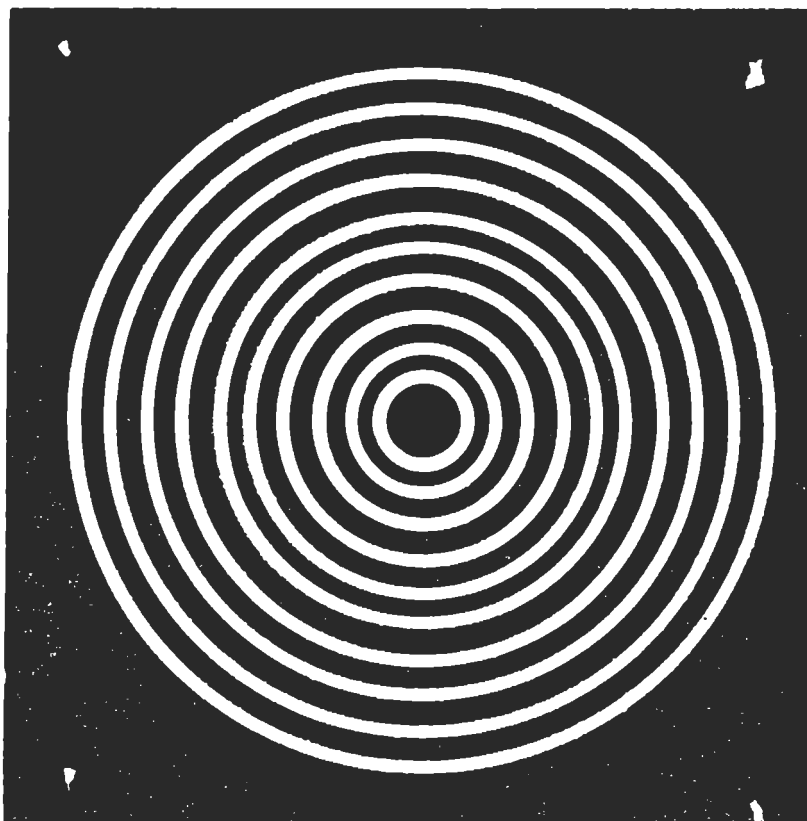
chaux en sus últimos libros: "L'Espace du Dedans" y en "Potage d'ange".

En la poesía de Alfonso Quijada advierto también un hálito a lo Gerónimo Bosch. Expreso esta hipótesis porque encuentro en muchísimos versos de Quijada Urías ese toque desproporcionado entre la realidad y el sueño, entre la metáfora y la profecía. El poeta mira la realidad, se adentra en ella para destruirla, para elevarla o sumirla en el infierno de un deseo que tiene el orgullo del mago, del profeta que habla del mundo que debería ser.

El dejo desenfadado, sacrilego de su acercamiento al mundo, es orgulloso y satánico, porque contraversiona no sólo al hombre que ayuda a esta perversión, si no también al mismo creador que ha cooperado con su cobardía a esta desfiguración, degradación bestial del universo. Esta estirpe de rebeldía mesiánica —cínica en cierto sentido— es el fruto de la propia angustia del poeta, del desconcierto íntimo del hombre sensible aprisionado en la vulgaridad, en la gruesa cotidianidad de las cosas que están perpetuamente señalándole las vallas que no debe atravesar, que están vedadas para los sentidos:

el hombre que llega habla de la visión del caballo y del cangrejo, hombre alucinado por la realidad del sueño, y su gozo es la familiaridad del rumor de las constelaciones, hombre que huye de los ciimientos de la ciudad, comedor de metales, de hierro y carbón; hom-

Esta poesía tiene su clave. Está emparentada con el fervor oculto del alquimista, del hombre que puede leer el poder que esconden las cosas. Por esta propiedad esta poesía está inmersa en la metafísica más deslumbrante y hermética. *La metafísica de la gran poesía*. Metafísica que rompe toda medida, toda proporción,



bre gozoso al fin y al cabo por las ciudades de grillos que descubre el silencio, creador de *la salvia en ayunas*, hombre mitad lagartija de los reinos del polvo, carcajeador de la más lúcida ignorancia, hombre con los tres ojos clavados en el más real de los sueños.

y coloca la realidad en un cambio que tiene la velocidad de la luz y la quietud del espejo.

En los Estados Sobrenaturales, Alfonso Quijada Urías también ofrece un aspecto interesante de su obra: *Las Sagradas Escrituras* y otros poemas admirables como *El Escarabajo*, para mi gusto uno de los

poemas más hermosos de la poesía de los veinte y cinco últimos años de El Salvador. Esta poesía atestigua el diario quehacer vivencial del poeta con sus aspectos sórdidos, vulgares y rutinarios. En este ámbito el poeta se mueve obstaculizado por los estantes, por los libros viejos, por los problemas hogareños, por su falta de dinero, por sus deseos incumplidos y corona esta ansiedad golpeando con sus puños de poeta irónico las realidades de su pequeño mundo:

como un gorrión con el culito
desangrando escruto los anaqueles
donde Alexander von Humboldt tose su
infierno y el blor a estiércol de la
biblioteca.
Es verdad que he llorado en esta podredumbre,
que a veces por un fallido intento de
hablar con los amigos me quedo, mientras
el agua moja los maquilishuat,
juntando las palabras.
Premonizo el temor a que el señor
reverendo
me pasee en su jaula,
a que me arrastren a una muerte fácil o
el dedo gordo se niegue a caminar
y me deje postrado para siempre. Aquí,
reino de la inmundicia
zoo central del animal más turbio.

Si el verso se salva de su sentimentalismo grueso y común, es por el aire de autoironía que lo sacude, que lo convulsiona. Esta propiedad ligeramente satírica se encuentra en casi todos los poemas de esta sección de Los Estados Sobrenaturales. Esta virtud de la poesía de Alfonso me vuelve a traer el caso de Michaux que traspasa toda crítica cuando al prorrumpir en su queja apasionada y triste,

se ríe de sí mismo, de los otros y de la realidad misma.

Veamos un ejemplo extraordinario de Quijada Urías actuando en el sentido en que hablo de Michaux. Dice Alfonso Quijada Urías en su poema *Pretexto*:

La limonada a sorbos para limpiar la
[gripe de la garganta
en la mañanita con un libro que nunca
[entenderé,
enjugando lágrimas,
deslizándose sin saber. Los vecinos bailan
[con música

de Teodorakis.

Mañana escribiré una carta a un poeta
[que no conozco, luego
hablaré sobre el posible empleo con el
[amigo más cercano. Mi
mujer me dice: —tené paciencia, algún
[día cambiará

tu suerte y ya llevamos
más de siete años. Celia es pequeña como
[un dibujo de Miró.

Uno es demasiado para este pantano en
[que se vive;

cuando me amargo pongo
a Bach, viejo panzón que más parece vendedor
de salchichas y me siento tranquilo,
como cuando se lee un libro en el excu-
[sado.

Temo dejar esta cochina casa, mando al
[diablo todo esto, con tal de amanecer
(de vez en cuando) espiando la mañana
[y dándome en el alma suavemente.

Los Estados Sobrenaturales es el primer libro de un gran poeta. De un poeta que innegablemente ha enriquecido el patrimonio cultural de nuestro país, incorporando visiones inesperadas y fantásticas que afloran virtuosamente cargadas por el ambiente que el poeta admira y rechaza. Poderosa intuición que se vale del vistazo

cultural, mitológico a veces, para sobresalir cada vez más pujante, más original y fuerte.

De los poetas más importantes de la Generación del 56, nadie ha incursionado regiones tan extrañas y novedosas como Alfonso Quijada Urías. Este puesto alcanzado por sus lecturas y curiosidad ilimitada, permite, sin equivocación al-

guna, decir que su poesía es hito valioso de la actual poesía salvadoreña que tiene nombres tan conocidos como los de Roque Dalton, Cea, Argueta, Menén Desleal, y últimamente José María Cuéllar que descolla como otro indiscutible valor de la poesía salvadoreña.

París/1971.

RICARDO JESURUM

DEL INFIERNO O DEL CIELO

(Cuentos de Magia, de Amor y de Muerte)

Mario Hernández Aguirre,
Ministerio de Educación,
Dirección General de Cultura,
Dirección de Publicaciones, 1970.

Hay libros de cuentos en los cuales la crítica de un solo cuento podría hacerse extensiva a todo el volumen, e incluso a la obra entera de un autor. En el lado opuesto, otros escritores procuran tocar todas las cuerdas. Su empresa es más arriesgada, y se presta más fácilmente a las atrocidades de la crítica, que con tanta frecuencia clasifica a un autor por una parte limitada de su obra.

El libro de Hernández Aguirre reúne materiales diversos, acaso por deshacerse del peso de sus cuentos anteriores, los de "La vida es un cielo cerrado", donde una historia tenaz se repetía en formas múltiples. Hernández Aguirre ataca dos temas, nuestra política regional y el mito, intentando caminos diversos, como si hubiera querido librarnos al mismo tiempo sus logros y los tortuosos caminos, con su suma de errores, que conducen a ellos. De este modo toca el tema político desde

el ángulo policíaco ("Final del trabajo"), desde el asiento del fabricante de ironías ("Austerlitz"), desde la incedora imprecisa que cuenta un hecho remoto y poco a poco erosionado por el olvido ("Laureles inútiles", "David ajusticiado"). En el primer caso no logra depasar las limitaciones del género, y la dimensión del tema es apenas percibida; otra cosa sucede con el sarcasmo que el autor ejerce sabiamente sobre nuestros héroes epónimos de barriada, salvando la patria a cuartelazos. Aunque habría que lamentar en un momento referencias históricas demasiado precisas, que no llegan a cristalizar ni en historia propiamente dicha ni en narrativa (Domingo de ramos). Los últimos



tocan el mito, constante a lo largo de la narrativa del autor. Recordemos "Las cuatro cartas del arquitecto Fernando Federico Cordero", pieza clave de la cuentística nacional. Hernández Aguirre vuelve ahora a ese universo mítico. Pero su relación con el mito es conflictiva. Describiendo apariciones demoníacas, los monjes medioevales temblaban de horror, convencidos de la autenticidad del hecho narrado. Mario Hernández no cree en el mito. Lo mira con el placer y la conmisericordia que podrían inspirarle el ingenuo relato del monje o una gárgola de Nôtre Dame. Por eso fracasa cuando intenta relatar leyendas en el tono tradicional. Pero éstas constituyen afortunadamente la menor parte. En el resto, donde el autor toma conciencia de su falta de fe, nos da unas producciones exquisitas. Es con sonrisa de esteticista, de profundo conocedor de la cultura italiana, que Mario Hernández escribe "Florenxia", un mito italiano en Italia, donde los muertos vuelven a la vida para recrear las delicadas estampas de Alessandro Botticelli. Y es con nostalgia de sí mismo, del Mario Hernández adolescente descubriendo a Dante, que escribe "Matilde", mito europeo encontrado en El Salvador, como si hubiera encontrado una joya 1900 en el cajón de una abuela y hubiera querido creer, para embellecerla, que era en realidad obra de Benvenuto Cellini. Pero el lector descubre con simpatía su falsedad, su teatralidad que ya no engaña pero que seduce, por razones insospechables para el ignorado orfebre. Con el mismo espíritu de anticuario desencantado, Mario Hernández aborda el mito de nuestra tierra, el contado por las cocineras de la infancia en los pueblos polvorientos. Es aquí

donde su nostalgia de escritor trotamundos alcanza su expresión más auténtica. Y es curioso confrontar la nostalgia que expresa el artificioso profesor de "Florenxia", que no es sino una frase literaria más, justificada por el tono del cuento, con las sobrias descripciones de "La daga", que rezuman una melancolía tácita:

—"Quiero regresar a mi tierra —dije—. Me siento vacío; no vacío como podría argumentar un romántico, pero hay algo de mí mismo que se ha ido quedando por aquí, invierno tras invierno..."

"Florenxia" p. 87.

"La débil luz de carburo alejó un poco las sombras del salón y Luis Núñez alcanzó a ver los sillones de tela ocre, carcomidos, con los resortes a través del tejido, como gusanos o bejucos enrollados. Dos cuadros que tanto le habían impresionado de niño, ladeados, polvosos y carcomidos en las esquinas. El retrato del bisabuelo, con su abotonadura alta, era un manchón en el cual no podía distinguirse nada; el otro, el de una tía abuela que nunca nadie conoció, dejaba ver apenas la curva fina de unos hombros desnudos, la cinta negra con el camafeo alrededor de un cuello cuya palidez se confundía con la total ausencia de colores de la tela desteñida".

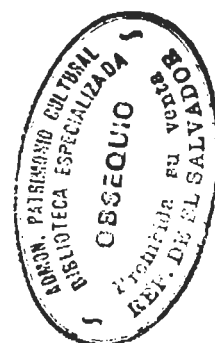
"La daga" p. 122.

Las virtudes de la influencia son distintas, aunque próximas, de los errores de la imitación. Mario Hernández leyó "Cien años de soledad", y su escritura se beneficia de esa lectura. La mirada de

García Márquez lo hace volver a su vez sobre sus ricas vivencias, y repetir bajo el mundo desrealizado del mito un mundo real que le tocó vivir. Un mundo inme-

diatamente anterior al nuestro, que nos explica, que está pronto a desaparecer y que aspira a ser dicho.

París, 1971.



UN HOMBRE APODADO “KAFKITA”

SOY DUEÑO DE TODA LA GENIALIDAD INUTIL, DE LA PEREZA PRIMITIVA, DE MIS SOFISMAS LAMENTABLES, DE MI ALEGRIA CON PESCUEZO DE GALLINA, DE MIS PATAS SUBIENDO TU CABELLE- RA DE MARES Y CIELOS, DE MIS MANOS ATADAS EN LOS SOTANOS QUE TU VAS CONSTRUYENDO CON PALABRAS Y PUCHOS DE HOJAS QUE LLEVAS EN LA PIEL, HOJAS DORADAS, ATARDECERES EN QUE SOY EL ESPEJO DE LA REALIDAD QUE DESCUBRE EL VIDENTE, CON PALABRAS GASTADAS Y PENSAMIENTOS QUE NO COMPRENDE LA RAZON.

Alfonso Quijada Urías,
Estados Sobrenaturales y Otros Poemas.
Pág. XXIV (fragmento).

QUIJADA URIAS le debe tanto a Kafka que no le conoce. Nada hay tan lejos de alfonso como este pobre Kafka que, a pesar de su genio, aísla al poeta para dejarle ser él mismo. La única y suficiente influencia de quijada urías es quijada urías y esto es bastante compromiso.

alfonso es de los poetas que han encontrado un camino; se ha lanzado sobre el

trazo nebuloso de su sendero para llegar ciego al papel, ignorando lo aprendido: Así enfrenta la locura como al único testimonio de su compromiso. Las influencias más fuertes proceden de los Siglos XVI y XVII, en: H. Bosch o “El Bosco” y Pieter Bruegel. Además Goya y algunos maestros del claroscuro le otorgan esa visión de lo sombrío para recibir de Van Gogh la luz y la fuerza que le faltaban.

Aun más, el mismo Van Gogh siembra en él la lucidez de una locura inmensamente más grandiosa que cualquier sana mediocridad.

De este modo resulta ser un hombre que describe el encanto de lo horrible entresacándolo del silencio. Es un escritor que nos entrega la aterradora sensación de soledad que provoca la intuición de la muerte; siento y adivino en alfonso la presencia de un rito que vive para justificar aquel otro gran pensamiento: LA MUERTE.

alfonso vive, alfonso ve y alfonso escribe.

Esta es su mágica sucesión; no ofrece nada nuevo de él sino su vida; nada original sino su obra; nada sobrenatural sino sus "estados". En alfonso apenas existe la modestia, pues ella no tiene lugar donde no hay orgullo.

El poeta se presenta como una criatura maligna de su imaginación, ridículamente deformada. Los poemas están escritos con un exquisito refinamiento de lo grotesco, sin llegar al garabato, lo cual hace bella su poesía.

En Bosch hubiésemos encontrado algo parecido a peces-monstruo o a los pájaros gigantes, pero esta fábula de lo deforme es sustituida en alfonso por una fantástica representación del poeta como *hombre-bufo* y como *hombre-escarnio*; su figura apenas alcanza a ser austera y es depurada en un constante remordimiento por lo vivido. Los dos universos que le son propios, tanto el cosmos exterior como el pseudo-cosmos interior, están ligados de tal manera que producen un devaneo entre lo fantástico y la delicadeza de una locura apenas intuita. El nos retrata al "malo" (un "malo" tan universal como el dolor) engendrado en su mente con

una refinación exquisitamente masoquista. Resulta entonces que alfonso es un maravilloso mágico que hace vida de las palabras.

Bosch y quijada urías parecen estar ligados puesto que ambos pintan a su modo la locura y los vicios, de una época, bajo la forma enmascarada de la alegoría: Una nave tripulada por locos sobre un mar de sentidos que va navegando a la deriva y en busca de un paraíso incierto.

Creo que alfonso pretende equilibrarse entre un espiritualismo de la vida campesina y el crudo realismo de la ciudad; lucha entre ambas fuerzas para ofrecer una poesía libre, ligada a una realidad universal, una poesía que no se ordena a la razón sino a una bien ganada locura. Esto permite que el verso brote espontáneo natural y sin trabajo; construye versos que agotan los objetos exteriores al poeta. El habla para los hombres de una realidad que otro hombre está inventando y no se rebusca, sino que es descriptivo pareciendo más pintar un lienzo en movimiento que escribir prosaicos poemas. Habla de lo vivido; se puede reconocer la vida en su obra; aún más, la poesía de alfonso tiene un armónico ritmo interior cuya música marca el paso de su voz.

Toda definición de "los estados sobrenaturales" resulta superficial. A pesar de ello se encuentra un gran valor al revivir a este alfonso del libro y encontrarlo vivo y universal habitando las imágenes que crea. Una última divagación sobre un tema maravilloso que solamente la locura visionaria de quijada urías puede abarcar es LA POBREZA (más grandiosa que el Amor); incluso en la miseria de los zapatos rotos que se encuentran, no es ni despreciable ni irónica, mucho menos burlesca. EL POETA NO ES UN RESEN-

TIDO y la pobreza se manifiesta como un tierno cinismo poético de atención propia a aquellos que la viven.

Este es el satírico poeta de Quezaltepeque: un escritor libremente entregado a la fantasía de sí mismo, pero basado en esta realidad casi amarga y dolorosa, casi cómica y difícilmente alentadora, del que persigue un mundo común a todos los animales.

Cuando se leen "los estados sobrenaturales" se experimenta una forma cinética del dolor, una especie de horror gótico; quizá una de las variedades plásticas del sufrimiento que posee a los hombres; hace viajar entre emociones con un terror que se escurre de las piernas y se llora o se ríe, o se piensa o se embrutece y hace co-

nocer al poeta para amar su verdad o para odiar al hombre, humaniza, obliga a plagiar la frase que se lee o no se comprende por qué tanto está guardado entre tan poco verbo, o por qué tantas palabras reunidas jamás obedece a lógica alguna. Este es un libro que deja incierto al lector, conmovido. Mudo-a-inedias.

Defino los estados sobrenaturales como aquellos estados producto directo de la unión del cosmos exterior al cosmos interior; así, la definición hace al hombre un POETA-SOBRENATURAL y a su poesía una vivencia Fantástica-Tenebrosa-Real-Alucinada.

28 de junio de 1971.



HOMENAJE

a

Claudia Lars



HUGO LINDO

CLAUDIA LARS, POETISA DE AMERICA

*CONFERENCIA leída bajo el patrocinio
de la Facultad de Filosofía y Letras de la
Universidad de Barcelona, y publicada en
el Boletín Americanista de dicha Facultad.*

Cuando se me pidió que condensara en un título el contenido que tendría esta charla, señalé el siguiente: *Claudia Lars, poetisa de América*. Y a fe que es un título adecuado para un serio estudio capaz de situar a nuestra insigne compatriota, en el concierto de las más altas voces líricas del Nuevo Continente. Para una charla, es sin duda excesivo. Y luego, si se piensa que Claudia Lars, no obstante su autenticidad y su jerarquía, es desconocida en España, se llega a concluir que aun intentar el ensayo a que arriba aludía, vendría en ser impertinente. ¿Cómo hacer acotaciones críticas, referencias comparativas, análisis estilísticos, sobre textos que la mayoría, si no la totalidad de los aquí presentes, no ha tenido la oportunidad de conocer?

Quédese, pues, para otra oportunidad, si se presenta, un trabajo de semejante intención.

He meditado mucho sobre lo que será ahora de mayor eficacia, y he llegado a una conclusión casi perogrullesca: si el amable auditorio no conoce la poesía de Claudia Lars, lo más pertinente será presentarle unas cuantas muestras. No pretendo —que sería irrespeto a la inteligencia y a la sensibilidad de los circunstantes— imponer mis propios criterios, ni siquiera presionar en su beneficio; mas abrigo la convicción de que, conocido que hayáis algunos poemas de Claudia, os poseerá el deseo de conocer algo

más, y de que luego, muchos de vosotros me acompañarán en mi personal convicción de que esta fina compatriota mía, es poetisa de primera magnitud en los cielos líricos de Hispanoamérica.

El nombre civil de Claudia Lars, es sólo conocido en pequeños ambientes, porque lo que empezó siendo seudónimo fue creciendo de tal manera, que en breve opacó y luego sustituyó, al nombre de pila: Carmen Brannon. Como ella jamás ha hecho misterio alguno de su nacimiento ni de su edad, no cometo indiscreción al señalar que ha cumplido ya los setenta años de vida fructífera, pues vio la luz en la población de Armenia, en el Departamento de Sonsonate, situado en zona occidental de la República de El Salvador, el 20 de diciembre de 1899.

Yo no dispongo en España, lamentablemente, de la totalidad de su obra publicada, pero sí tengo lo más, y ello me permite presentar la curva, siempre ascendente, de su desarrollo.

Lo primero que Claudia dio a publicidad, fue un librito de 115 páginas en pequeño formato bajo el título de *Estrellas en el pozo*. Se editó la obra bajo el patrocinio de don Joaquín García Monge —a quien está dedicada en la ciudad de San José de Costa Rica—, en el año de 1934. Por esas calendas, nuestra poetisa vivía en la capital costarricense, en la cual García Monge era ejemplar motor y promotor en el orden de las artes. Erraría quien dijese que *Estrellas en el pozo* es obra de balbuceos o de promesas. Es ya, sin duda, un trabajo maduro y consciente. Mas ocurre que si en alguien la voluntad de crecimiento se hace carne y verbo, es en esta multiforme y proteica poetisa de El Salvador. Ya sus versos de *Estrellas en el pozo*, nos resultan casi lejanos, pero no por deficiencia intrínseca, sino porque inconscientemente, los cotejamos con lo más reciente, más hondo y más logrado de su producción. Los endecasílabos y los octosílabos, son los versos que predominan en este libro —hay también dodecasílabos y alejandrinos—. La temática se halla bajo el cetro de Eros y la expresión se ajusta a normas rígidas. De ahí que el soneto y el romance, den al libro sus notas más ostensibles.

Mas ya de sonetos tendremos que hablar posteriormente, que en ellos Claudia ha logrado una rara maestría. Como todavía andan frescos los aires de la reciente nochebuena, se me antoja que estará bien daros a conocer, de esta labor temprana de Claudia Lars, su romancillo hexasílabo titulado

CANTO VIEJO DE NAVIDAD

*La madre doncella
como flor se abrió.
Niño le nació
a la niña bella.
A Dios que ha nacido
por nos rescatar,
le habréis de encontrar
en pajas dormido,
como que si fuera,
así, desnudito,
sólo un pobrecito
hijo de cualquiera.*

*“Ojos hace el cielo
todas sus estrellas,
por mirar con ellas
a Dios en el suelo”.*

*¡Quién le hubiera hecho
la almohada más suave,
del plumón que el ave
esponja en el pecho!
Lino, ¿no te da
vergüenza ser lino,
si el Niño Divino
desnudito está?
Tu lana cordero,
¿di, para quién es?
Yo para sus pies
esa lana quiero.*

*“Ojos hace el cielo
todas sus estrellas,
por mirar con ellas
a Dios en el suelo”.*

*Con amante voz
le arrulla María:*

*“Luz de mi alegría,
mi niño y mi Dios.
Sol de medianoche,
olivo en guirnalda,
florecita gualda
de fragante broche.
Sonría mi encanto,
deje de llorar,
póngase a mamar
mientras yo le canto:*

*“Ojos hace el cielo
todas sus estrellas,
por mirar con ellas
a Dios en el suelo”.*

*Llegan los pastores
que el lucero vieron.
Vieron y trajeron
regalos de flores,
quesos y natilla
y miel de colmena,
tanta cosa buena
y dulce y sencilla
“Zagala preciosa.
¡Qué lindo es tu niño!
Negro es el armiño
y oscura la rosa
si están a su lado.
¡Qué dulce carita,
qué boca chiquita,
qué pelo dorado!”*

*"Ojos hace el cielo
todas sus estrellas,
por mirar con ellas
a Dios en el suelo".*

*De pueblos lejanos
los Magos de Oriente,
traen su presente
en las regias manos.
Moreno es Melchor,
negro Baltasar,*

*y tiene Gaspar
rubia la color.
Los reyes que brillan
adoran al Rey,
y acatan su ley
y su frente humillan.*

*"Y ojos hace el cielo
todas sus estrellas,
por mirar con ellas
a Dios en el suelo".*

Por la ternura de los versos leídos, más de alguno de vosotros habrá adivinado que Claudia Lars entregó muchos de sus desvelos a la poesía para niños. Efectivamente, y el tema es demasiado rico para pretender englobarlo en una charla de carácter general. Sobre todo si se toma en cuenta que la poetisa tiene opiniones muy personales y respetables sobre el asunto, y el análisis de esas opiniones desbordaría los márgenes de tiempo y de intención actuales. Sólo anotemos unos pocos datos, para aquellos a quienes puedan interesar: en 1942, la editorial chilena Zig-Zag, publicó, de Claudia Lars, *La casa de vidrio*, libro dedicado al único hijo de la poetisa; en 1955, el Departamento Editorial del Ministerio de Cultura de El Salvador, dio a la stampa su primorosa *Escuela de pájaros*, y en 1962, la misma editorial publicó *Girasol*, una antología de poesía infantil seleccionada por Claudia Lars. En *Girasol* recoge nuestra poetisa algunas joyas del folklóre español, y muestras de toda la poesía hispano-americana asequible a la sensibilidad de los niños.

Un excelente poeta guatemalteco, fallecido no ha mucho y cuya memoria reside en lo más hondo de nuestro afecto, Alberto Velázquez, prologó en 1946 los *Romances de Norte y Sur*, que Claudia manifiesta haber ido creando entre 1936 y 1940. No hemos de olvidar que el *Romancero gitano* de García Lorca, desató en América una fuerte y prolongada fiebre de "romancismo". Del prólogo de Alberto Velázquez son los siguientes párrafos:

"...Dos corrientes ancestrales la han solicitado y la seguirán solicitando siempre hacia latitudes antípodas; dos sangres distintas reclaman e

insisten en reclamar fueros imperativos dentro de su ser. Su padre fue un varón irlandés de instintos errabundos y de aventuras cósmicas, “sucio de remolino y de misterio”; su madre es una dulce criolla del agro salvadoreño, de tendencias estáticas y disciplinas domésticas; y padre y madre al atraerla a la vida depositaron en ella las cepas de su atavismo telúrico y racial”.

Este doble ingrediente étnico, que probablemente fue el humanista nicaragüense don Alberto Guerra Trigueros (Q.E.P.D.), el primero en poner de relieve, es, además, una de las frecuentes motivaciones poéticas de Claudia, quien, en diversas oportunidades, ya con meridiana claridad, ya con el tangencial recurso de la alusión, lo ha presentado en sus cantos. Así, en el primero de los *Romances de Norte y Sur*, se leen las estrofas que dicen:

ROMANCES DE NORTE Y SUR

I

(Fragmento)

*No supe escoger la tierra
de mi canto, en muchos años.
Dos tierras de honda presencia
eran misterio y regalo.
Las dos llevaba en la sangre.
Las dos juntaba mi abrazo.
Un doble amor recogía
sus paisajes encontrados:
a la derecha palmeras
en galope de penachos;
a la izquierda vientos grises
sobre desvelos de barcos.
Aquí, las playas de sol...
Allá, los ríos helados...*

*Del sur llegaban abejas
siguiendo el polen del nardo;*

*nostalgias indefinidas
y una inclinación de llanto.
Del norte, choque de espumas
y rosales de relámpagos;
humo de hoguera y de pipa,
islas dulces y sargazos.*

¿En dónde encontrar la plenitud de Claudia Lars? . . . En otros autores, resulta más o menos fácil establecer hitos para las etapas de desarrollo. No así en Claudia. Si al comienzo se nos da, como ya he dicho, madura, no por ello deja de evolucionar en diversas vertientes, ya buscando —y hallando— nuevos veneros para su creación, ya procurando múltiples formas expresivas, desde la más ceñida del soneto, hasta la más suelta, aventurada y difícil maestría del verso libre.

Y no obstante, así como el río conserva su identidad desde las vertientes que le dan nacimiento hasta la desembocadura que se lo traga, cualesquiera sean el número y caudal de sus afluentes o la diversidad de sus paisajes ribereños, así hay una Claudia Lars única, reconocible, inconfundible al través de todos los temas y de todas las sabidurías formales que van integrando su quehacer lírico.

No quiero hoy, aquí, divagar en torno al soneto, ni repetir lo que es ya un tópico: que al lado de su dificultad formal, esta estructura italiana tan bien asimilada por nuestro idioma, presenta una característica curiosa: su calidad no admite matices. El soneto es simplemente, magistral o insulso. Claudia Lars escribe sonetos magistrales, como éste que, tomado de su libro *Sonetos* (San Salvador, 1947) ella dedica

A SOR JUANA INES DE LA CRUZ

*¿Quién soltó de tu pecho la impaciente
paloma musical, que en fuego sube?
¿Quién puso en los cristales de la nube
la misma luz que cae de tu frente?*

*¿En qué silencio de estupor vehemente
te pude descubrir y te retuve?*

*¿Qué flamígero dardo de querube
marcó el instante con su filo ardiente?*

*Espacios deslumbrantes, voz ceñida
a las ígneas raíces de la vida
y el ansia de esa voz determinada.*

*Una irrupción de signos en tu cielo.
Y bajo el arretrato de tu vuelo
yo, Señora, pequeña y hechizada.*

En la misma obra que acaba de citarse, aparecen los *Sonetos del arcángel*, reproducidos con justa insistencia en periódicos, revistas y libros. Son seis, y, los trasladaríamos acá si no nos estuviera esperando una amplia cuota de la producción de Claudia.

El Ministerio de Cultura, en el año de 1953, publicó un nuevo libro de nuestra autora: *Donde llegan los pasos*. Es obra ya agotada, de difícil consecución inclusive en El Salvador. Ya en ella está plenamente definida esta voz maravillosa. Canta la aventura autobiográfica, con un impudor, diría, anterior a la manzana, hecho todo de cándida y amorosa sinceridad. Aquí os entrego las primeras estancias de su finísimo

DIBUJO DE LA FUGA

I

*El árbol y su cielo.
Ya despierta la fábula en las cosas.
El cielo de mi risa
sobre el ágil velamen del columpio.*

*Yo tenía la nube;
también la huella fina de los pájaros;
y un reino verde, con semillas verdes,
y el mar en el olfato.*

*Por aire humedecido
imaginad el ángel de las flores.*

*Por ríos invisibles
los jardines dispersos en mi frente.*

*De su centro de sangre
alzado el corazón, el fino huésped.
Junto a párvulas sombras
musgo de leche y encendidas anclas.*

*Yo tenía mi cuerpo
y una fruta sin vello y dos abejas.
Me bañaba desnuda entre naranjos;
me comía el augurio de los tréboles.*

*El modo de mi casa
—hecho de arrimo y piedras vigilantes—
iba de viaje en un antiguo viaje
y en un libro de peces.*

*Los ojos de mi padre
eran náuticos ojos capitanes.
Daban a ratos fuegos de Santelmo
y metales del norte.*

*Detrás de mi inocencia
lunas dormidas en el dulce pronto.
Tal vez lo ya terrestre
ardiendo como el grillo de mi luna.*

*Para el suave domingo
islas de azúcar, jaulas de listones.
Para copiarme risas,
una risueña Alicia del Espejo.*

*¿Cómo contar mi olvido,
mi voy jugando de jugar de juegos?
La falda de mi madre:
ese almidón sembrado de violetas.*

*Todo el bosque del árbol
y yo la corza libre, la criatura.
¿Qué melodía de agua, qué paloma?
¡Mi giramor... mi girasol... mi mundo!*

¿Tenemos ya una idea de quién es, de qué es, Claudia Lars?... Doy por descontado el asentimiento. Pero no es así. No la tenemos. Sólo hemos podido captar la refulgencia de algunas de sus facetas. Porque, aquí, en este mismo libro, casi despojándose de su extraordinaria sabiduría formal, y captando la tónica y vibración de una sustancia popular, compenetrándose con el dolor del prójimo, dice su poema *De la calle y el pan*, del cual copiamos el canto primero:

DE LA CALLE Y EL PAN

I

*Ando por la calle sin término,
que apenas conocía en el espejo.*

*Su piel de baldosas
es fría como el lomo del tiempo,
y allí jadean los temibles hombres
que van divulgando la moneda o el hambre.*

*Grisés se han vuelto todas mis llamas
y aletean apenas, en un incendio agónico.*

*Un ángel compañero
todavía me busca, para salvar mi viaje,
pero voy tan adentro de aglomerados rumbos
que no sigo sus alas.*

*¡He aquí la calle con su pulso de ruedas
y sus decretos de camisas rotas!*

*La señal luminosa
me parece una flor inconstante*

*y la vulgar esquina
casi como un intento de veleta.*

*¿A dónde vamos con los ojos del ciego,
con el oscuro ladrón lleno de espanto
y también con el siempre ajusticiado?*

*Margaritas de raso
viven entre las joyas, sin conocer los árboles,
y los números coronados de audacia
se van comiendo el corazón de los tristes.*

*¡No!
¡No puede ser esto!
Porque ni la torre ni el portal ni el candado
son más duros que los pasos que pasan.*

*Sin embargo,
el viento despliega su lenguaje de arpas,
tiene la estrella azules que nos invitan
y la noche, tan humana,
esta profunda siembra de besos.*

*Yo debo andar con las suelas de mis zapatos
junto al turista, al mendigo y al taciturno,
y conocer al devorador de mariposas.*

*Un agitado amigo me habla del pan.
Un agitado enemigo me habla del pan.
Cien agitados amigos y enemigos hablan del pan.*

*Hasta el gorrión le anda buscando en medio de los insectos.
Hasta yo misma me pregunto si en él está mi voz.*

*Algo se dividió sin balanza
y toneladas de gula cayeron sobre los débiles*

*para quebrar el poder de los dientes.
¡Ah, si robara las llaves!...*

*Porque el granero fue sellado hace siglos
y mil ojos avarientos
observan a los que gritan, por almenas de oro.*

*Pero los que gritan traen bandera de tiniebla
y centran su condición en un puñado de harina.*

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

*¿Qué busco yo por esta calle sin sonrisa,
por este suelo de langostas y murallones?*

Tal vez el nombre de mi alma.

En el año de 1959, el Ministerio de Cultura de El Salvador, en muy pulcra edición de la “Colección Poesía”, dio a conocer un nuevo libro de nuestra autora. *Fábula de una verdad*. Esta obra fue objeto de abundantes y elogiosos comentarios. En Guatemala se refirieron a él el diario *El Imparcial*, y el prestigioso escritor Arqueles Vela; en *El Universal* de Caracas, en Venezuela, escribió hermosas cuartillas José Antonio Real, y en El Salvador, Alfonso Orantes, crítico guatemalteco, nos dijo que “Claudia Lars torna a revelarnos la frescura y transparencia diamantina características de su obra”.

Se inicia el libro con un poema, *Tributo a la poesía verdadera*, que parece resumir el credo estético de Claudia. Luego sigue una fina sucesión de estampas infantiles, recreadas en el sueño, filtradas en el filtro de la nostalgia. Y acaso porque el poema inicial citado, en gracia de su calidad, ha gozado los favores de una ancha divulgación, yo prefiero ahora presentar esta sencilla acuarela de ternura que ella titula

NODRIZA

*¡Calla, mi flor de leche
mi siempre niña!
Los sueños que se cuentan
se hacen ceniza.*

*No te fíes del mar
porque da y quita,
ni del hombre que llega
de lejanías.*

*Primores de este valle
son tuyos, hija.*

*Casa de calicanto
te ama y te cuida.*

*Es mejor el silencio
de tu sonrisa
que todo lo que muestras
por encendida.*

*Hay que esconder tesoros
como la hormiga,
porque muchos que pasan
sienten envidia.*

Ya hacia 1962, la Dirección General de Publicaciones del Ministerio de Educación, considera llegado el momento de formular una selección antológica de esta poetisa, que lleva entonces casi los treinta años de actividad creadora. Esta antología se formula bajo el título de *Presencia en el tiempo*. En la notita editorial que precede a los poemas está escrito sin reticencia, que “La poesía de Claudia Lars tiene la hondura, sinceridad y rango de las más altas y esclarecidas voces femeninas de nuestra América”.

De ese mismo año es la edición de *Sobre el ángel y el hombre*, poema premiado el año anterior, con un segundo premio, en el Certamen Nacional de Cultura. Ahí encontramos unas silvas transparentes, que hacen recordar la voz reposada de Fray Luis de León. Sea prueba de lo anterior, el primer canto de este libro:

SOBRE EL ANGEL Y EL HOMBRE

I

*Me salva de mí misma:
huésped del alma en alma devolviendo
la palabra que abisma,
lo que entiendo y no entiendo
por este viaje en que llorando aprendo.*

*Amoroso elemento
forma su fina y leve arquitectura;
con ágil movimiento
de flor sin atadura
abre su vuelo reino de blancura.*

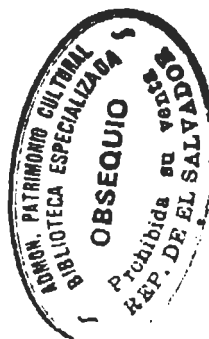
*Sube de mí, conmigo,
a cumbres de silencio, a ruido vano;
siendo el eterno amigo
con invisible mano
siembra fuego cantor en barro humano.*

*Su llamada secreta
colma venas de noche, luz vigía;
su canción y saeta,
profunda compañía,
íntimo sol... para mi breve día.*

*Le he visto por la nube
con rabel de pastor, cuidando sueños;
por su arboleda anduve
sobre aromas pequeños,
y era el abril de verdes abrileros.*

*Cuando el clavel tenía
edad de tierna boca adolescente;
cuando el gorrión ponía
aleteo en mi frente,
él ya me daba su lección paciente.*

*Mi soledad le pide
alta verdad y voz corregidora;
sé que su tiempo mide
vida razonadora
y miseria viviente, hora tras hora.*



*Calor sin mengua vierte
en puertasola, bajo nieve hundida;
amando me convierte
en amante aprehendida,
y ya no puedo estar semidormida.*

*Contraluz de mi pecho
a veces me lo vuelve casi nada;
mas del soplo deshecho
su pena derramada
es goce de otra cita enjazminada.*

*Isla de mar adentro,
donde dulce marea crece y canta;
iluminado centro
que hasta el cielo levanta
angélico poder de mi garganta.*

Si tornamos los ojos a la gran poesía escrita en América por mujeres, hallaremos la nota mística en Sor Juana Inés de la Cruz y en la mexicana Concha Urquiza; la tónica sensual se nos presentará en muchas poetisas, a veces con exageradas tintas; el romanticismo estará presente en todas o casi todas, bajo los mil ropajes que puede asumir... La tortura se llamará Gabriela Mistral. Repetiremos con devoción los nombres de Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Sara de Ibáñez. Sentiremos con Fryda Schultz de Mantovani, raudales de ternura, y nos conmoveremos con innumerables voces que aquí no han sido consignadas.

Y yo tengo la certeza de que de hoy en más, muchos de mis amables oyentes de esta circunstancia, cuando enumeren las cimas de la cordillera lírica que cruza nuestra América como un portentoso Andes de sensibilidad, pronunciarán conmigo, estremecidos de unción, el nombre de esta salvadoreña ilustre que firma Claudia Lars.

Barcelona, enero de 1970.

MATILDE ELENA LOPEZ

CLAUDIA LARS, VIRTUOSA

EL PROCESO POETICO DE CLAUDIA LARS puede seguirse a través de las edades o etapas de su poesía. Desde la publicación de *ESTRELLAS EN EL POZO* (1934), *CANCION REDONDA* (1936), *LA CASA DE VIDRIO* (1942), *ROMANCES DEL NORTE Y SUR* (1946), *SONETOS* (1946), *CIUDAD BAJO MI VOZ; DONDE LLEGAN LOS PASOS* (1953), *ESCUELA DE PAJAROS* (1955), *TIERRA DE INFANCIA* (1958), *FABULA DE UNA VERDAD* (1959), *SOBRE EL ANGEL Y EL HOMBRE* (1961), hasta llegar a su última obra poética: *DEL FINO AMANECER* (1967), *NUESTRO PULSANTE MUNDO* (1969), y la última poesía inédita de Claudia Lars.

PRÉSENCIA EN EL TIEMPO es una selección representativa de su obra (1962). En esta antología puede advertirse su evolución poética hasta alcanzar la plenitud de su arte, su estilo: sistema expresivo y peculiar del poeta.

Para comprender exactamente lo que significa la virtud de su estilo, el dominio de sus recursos, el misterio técnico de su poesía diáfana, es preciso decir con palabras sencillas, lo que significa el oficio del poeta, el noble ejercicio de la poesía. Claudia Lars cincela el verso como un vaso de oro y su poesía es eso: oro macizo y genuino, legítima onza de oro, del viejo oro de Castilla que resplandece con el tiempo.

Todo gran arte reúne la doble condición de ser transparente y de que lo que en él trasparece no es otra distinta, sino él mismo. La poesía de

Claudia Lars es diáfana como un cristal de roca donde hasta la noche más profunda puede verse; con esos bordados tan finos y tan tranquilamente perfectos que admiramos en su obra. Su poesía es lúcida y traslúcida y lo que en ella trasparece y trasluce, es ella misma. Poesía que se transparenta a sí misma a través de la IMAGEN —célula bella que recama la realidad—. Y a través de la metáfora que significa a la par un procedimiento y un resultado —el objeto mediante ella logrado.

Ortega y Gasset nos explica magistralmente este proceso que puede aplicarse cabalmente a la poesía de Claudia Lars. “Yo diría —dice— que objeto estético y objeto metafórico son una misma cosa, o bien que la metáfora es el objeto estético elemental, la célula bella”. El término metáfora significa a la par un procedimiento y un resultado, una forma de actividad mental y el objeto mediante ella logrado.

Y cuando esa metáfora deja de ser una semejanza real entre sus elementos, para convertirse en una coincidencia entre dos cosas más honda y decisiva que cualquiera de sus semejanzas, estamos ante la gran poesía. Aún más: ante la gran poesía post-contemporánea.

Y en Claudia Lars, en su poesía, no hallaremos esta simple semejanza real entre los elementos poéticos, y en ella se sale de la tradición para convertirse en el poeta de los nuevos tiempos, dueña de la estética de última hora.

Claro que el proceso no ha sido fácil. Sobre todo si tomamos en cuenta que Claudia Lars surge en el momento tardío del romanticismo en América. Está bajo el signo de este movimiento que no acaba de disolverse en el modernismo, y, sin embargo, Claudia se salva de esta contaminación poderosa. Basta comparar su poesía radiante, con aquella que recorre la cordillera de los Andes, con los acentos femeninos de su época: desde la gran poesía de Gabriela Mistral —la mayor de la pléyade— hasta la fresca y vital voz lírica de Juana de Ibarbourou. Desde la hondura de Delmira Agustini —aquella que, según decir de Darío— por ser mujer ha dicho cosas que no se habían dicho nunca— hasta Alfonsina Storni, la vidente.

Ni siquiera hallamos huellas nerudianas en su obra poética, con ser Neruda el poeta que mayor influencia ha ejercido entre los poetas de su tiempo. Esta “Gabriela joven” como la llamó la gran chilena, hace nacer su voz de la entraña misma de la vida, y su poesía recoge la honda preocu-

pación por el vivir del hombre, por sus problemas metafísicos. Gabriela Mistral ya lo había advertido, cuando en sus CARTAS A CLAUDIA LARS, dice: “Hay en ti, a causa de tus dos sangres, unas virtudes y una profundidad de la entraña espiritual que no tenemos ninguna de las dos mujeres-poetas del Continente. Sábelo tú y siéntete obligada a escribir más y a vivir mucho”.

A Claudia Lars podemos considerarla una poeta post-contemporánea por el uso legítimo que hace de un tipo de imagen y de metáfora en abierto desafío con la tradición. Pero no se trata sólo de los aspectos formales, esteticistas. Enrumba en la nueva poesía por otros valores intensos, en los contenidos líricos de última hora, y que podríamos sintetizarlos así: 1º Un anhelo conturbado de la religión acaso sólo vagamente deísta. 2º Hacia el respaldo de la solidaridad humana, en su latido y sentido de comunión, aunque no en su más explícito acotamiento político. 3º Afirmación simple y pura de los valores de la vida como tales, sencillos y reales a pesar de todo.

Pero además, hay en su obra la búsqueda de una estética —su “ars poética”— que puede descubrirse en la evolución de su poesía. ¿Y no se erige una estética sobre una concepción del mundo?

Pero sigamos. La poesía última, no se basa en la asimilación real de lo metafórico. La imagen contemporánea descansa en otro tipo de intuición interna que une los elementos metafóricos por la vía del sentimiento, por una cierta emoción adivinada. En efecto, la semejanza positiva es la primera articulación del aparato metafórico, pero sólo eso. Acaso el parecido real sólo sirva al poeta de hoy con un fin contrario al que suponemos, porque las semejanzas reales son inesenciales, en todo caso, tal vez un pretexto para otra semejanza más honda. El mecanismo acaso sea el siguiente: se trata de formar un nuevo objeto que llamaremos la “manzana dorada de la vida” o la Rosa, en oposición a la manzana real o la rosa real. Para alcanzarlo, es preciso someter a ésta a dos operaciones: la primera consiste en libertarnos de la manzana o de la rosa como realidad visual y física, en aniquilar la manzana real o la rosa real, para servirnos de un símbolo predilecto a Claudia Lars. La segunda consiste en dotarla de esa nueva cualidad delicadísima que le presta carácter de belleza y de nuevas significaciones mucho más profundas. Nos apoyamos en una identidad inesencial para afirmar una identidad absoluta. Unidos por una coinci-

dencia en algo insignificante, los restos de ambas imágenes se resisten a la compenetración, repeliéndose mutuamente. De suerte que la semejanza real sirve en rigor para acentuar la desemejanza real entre ambas cosas. Donde la identificación real se verifica no hay metáfora. En ésta vive la conciencia clara de la no identidad.

Pero antes de pasar a las muestras en la poesía de Claudia Lars, permítasenos construir una teoría que se pueda aplicar plenamente al proceso lírico del poeta. Max Müller ha hecho notar que en los Vedas la metáfora no ha encontrado todavía para expresar su radical equívoco la palabra “como”. En cambio, se nos presenta la operación metafórica a la intemperie, despellejada, y asistimos a este momento de negación de la identidad. El poeta védico no dice “firme como una roca”, sino SA, PARVATO NA ACYUTAS —ELLE FIRMUS, NON RUPES. Como si dijera: La firmeza es, por lo pronto, sólo un atributo de las rocas —pero él es también firme—; por tanto, con una nueva firmeza que no es la de las rocas sino de otro género.

Hay ocasiones en que Claudia trastorna radicalmente el sistema tradicional heredado y sus imágenes ya no destacan una determinada cualidad del plano real respectivo. La finalidad de sus imágenes no es ya esa, sino otra: el deseo de realzar una cualidad poseída por un objeto distinto del verdadero plano real.

Siguiendo el esquema de la poesía védica, veamos cómo lo logra un poeta español contemporáneo: Vicente Aleixandre, cuando quiere expresar la poderosa fuerza de las Águilas:

Las alas poderosas
rompen el viento en mil pedazos,
mármol o espacio impenetrable.

(LAS AGUILAS, del libro: LA DESTRUCCION O EL AMOR).

Aleixandre asigna al viento una imagen aparentemente disparatada: mármol. El espacio queda entonces visto como “impenetrable”, calificativo que sería extravagante si no tuviese una misión muy importante que cumplir: hacer que la fuerza de las águilas se destaque con violentísima intensidad. Si el espacio es mármol, impenetrable, y, sin embargo, el águilino furor puede romperlo en mil pedazos, es que esas aves poseen poderes casi míticos. Viento y mármol se identifican, no para realzar

ninguna propiedad del viento (*plano real*), sino para intensificar determinada condición de una realidad diferente: la fuerza de las águilas.

En Claudia Lars, este nuevo tipo de imagen surge a partir de *DON-DE LLEGAN LOS PASOS, QUE MARCA SU MADUREZ POETICA*. Sin embargo, un crítico, desde la *GACETA URUGUAYA*, no entendió el procedimiento y se alarma del giro que ha tomado la poesía de Claudia Lars, justamente porque mira desde sus torres tradicionales. Nos dice, sí, que “desde las primeras páginas se advierte la presencia de un poeta que maneja un gran lenguaje y realiza virtuosismo con la forma”. Admite que Claudia Lars, es sin duda, una voz de trascendencia continental, pero luego se refiere a imágenes que rompen con la tradición:

La nieve tiene ermitas y ataúdes;
tiene girantes naipes;
flota en la luz con pliegues de bandera;
borda manzanas de agua entre los mástiles.
¿Quién dice que la nieve es inocente?
¿Quién la celebra en el licor del sótano?
Mil peregrinos andan por su cuerpo,
ciegos de blanca burla.

El crítico considera las imágenes inasibles, “en ella —dice— la vaguedad temática, la desintegración, parecen un objetivo expreso de la autora; el poeta rehúsa dirigirse a la emoción por vía del entendimiento, busca hablar directamente de subjetividad a subjetividad con el lector”. Justamente eso busca la poesía contemporánea.

Aquellas imágenes de tipo tradicional, parecían claras al crítico, como:

En praderas de nieve,
el verano dormido junta olores.
La nieve baja, en diminutos ángeles
y fechas de diciembre.
¿Cómo estará la encina en su silencio?
¿Cómo el pez, entre agujas?
Este morir, de sueño, este abandono,
¿Habrà de ser un colmenar de musgo?

O bien:
 Las torres de la nieve
 tienen altas palomas, congeladas.
 La niña toca aquel invierno inmóvil
 con los guantes de lana.

LAS TORRES DE NIEVE

TIENEN ALTAS PALOMAS, CONGELADAS... es evidentemente, un triunfo de la expresión creadora, virtuosismo de la forma, pero no lo es menos, cuando ella penetra el bosque metafórico con una lira inusitada.

En Claudia Lars se cumple exactamente la finalidad poética en el sentido en que lo entendía Ortega y Gasset: designar una cosa con el nombre de otra, mentándola en forma larvada y subrepticia. Cuando recientemente se preguntó a un psicólogo cuál puede ser el origen de la metáfora, halló sorprendido que una de sus raíces está en el espíritu del "tabú". Werner en sus *ORIGENES DE LA METAFORA*, lo explica de manera lúcida. Y como la palabra es para el hombre primitivo un poco la cosa misma nombrada, sobreviene el menester de no nombrar el objeto tremendo sobre que ha recaído "tabú". Así el polinesio, que no debe nombrar nada de lo que pertenece al rey, cuando ve arder las antorchas en su palacio-cabaña, tiene que decir:

"El rayo arde en las nubes del cielo".

He aquí la elusión metafórica. "Sólo la metáfora nos facilita la evasión y crea entre las cosas reales, arrecifes imaginarios, florecimiento de islas ingravidas" —dice Ortega y Gasset. Y Marcel Proust: "Sólo la metáfora puede dar una suerte de eternidad al estilo". García Lorca dice que si él es un poeta por gracia de Dios o del Diablo, lo es más aún porque sabe exactamente lo que es un poema. Es decir, tiene plena conciencia de su estética. No por casualidad, Claudia Lars ha seguido los pasos de García Lorca y aprendió todos los ritmos y las leyes internas del poema, dominó todas las métricas y ensayó los más variados recursos poéticos, aun sin saberlo. Muestra de ello es *CIUDAD, BAJO MI VOZ*.

Si el instinto de evasión o de fuga de lo real se acentúa hasta el extre-

mo, la metáfora entra al reino surrealista. La intención estética ha cambiado de signo, se ha vuelto del revés. Antes se vertía la metáfora sobre una realidad, a manera de adorno, encaje o leve tela. Ahora, al revés, se procura eliminar el sostén extrapoético o real y se trata de realizar la metáfora, hacer de ella la RES POETICA. Tal el intento de la poesía pura, deshumanizada, y de la poesía surrealista. Hacer vivir la poesía en su realidad misma, realizar lo irreal en cuanto irreal, culminación del subjetivismo.

El expresionismo, el cubismo, el surrealismo, han sido en varia medida intentos de verificar esta resolución en la dirección radical del arte. De pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas: el artista se ha cegado para el mundo exterior y ha vuelto la pupila hacia los paisajes internos y subjetivos.

Pero veamos de qué manera se salva Claudia Lars, de esas formas radicales del arte. Ella aprendió que la verdadera poesía es aquella que rodea el nombre de las cosas sustituyéndolas por otras. Esto vale para toda clase de poesía, aun de la poesía más realista. Y se logra esta finalidad, por medio de los procedimientos poéticos, que son sustituciones sobre la lengua, o sea el encuentro de significantes nuevos que le den brillo a las cosas, a la realidad así percibida. En el proceso de su poesía, hallamos esta búsqueda perpetua, al principio de manera inconsciente, intuitiva. Después, con plena conciencia de su finalidad. Si bien es cierto que su voz juvenil surge como desprendida del romanticismo tardío, se salva de esta influencia y toma de su estética, el sentimiento remozado, la renovación del vocabulario poético, el libre vuelo de la imaginación... pero en ella la emoción se atempera aun en los instantes más apasionados. Desde ESTRELLAS EN EL POZO, la actitud del poeta es reflexiva, sobre la vida, sobre la muerte, sobre el destino del hombre en el Universo.

En CANCION REDONDA, su mirada abarca la naturaleza y se identifica con ella. Canta al amor, a la vida, a la belleza natural del mundo, como si ella misma fuera dueña del Universo y de todo cuanto existe. Claudia no nos habla de la vuelta a la naturaleza, al estado natural del hombre, sino más bien, asistimos con ella, en su poesía radiante y matinal, al nacimiento mismo de las cosas que el poeta descubre con mirada atónita:

Porque soy vagabunda toda belleza es mía
y mío es el deleite que los demás ignoran.
Suelto mi canto vivo como el pájaro libre
y tengo el alma diáfana, esponjada y gozosa.

Y aun el amor, oíd, como lo despide, sin ese clamor encendido del
romántico:

Quisiera florecer en esta noche,
reír con risa franca,
abrir los brazos a la dulce vida
y cantar mi esperanza.
Mas, ya ves, tú empiezas el camino,
yo regreso cansada.
Y sombras y recuerdos,
me persiguen y atajan.
Por eso el quieto corazón te dice
la verdad en voz baja.
Nada en común tenemos.
El encanto de esta noche no basta.

Oíd: Siempre habré de quererte,
amor de luces blancas.

El amor que despide en un prisma de lágrimas. Con todo, el minuto es emocional por excelencia. El sentimiento lo envuelve todo. Se relata el drama interior, se cuenta la pasión, en el poema se dice todo. Se relata como si fuesen “fragmentos de una gran confesión” como dice Goethe para expresar el credo del romanticismo, ese otro gran romántico que busca apasionadamente la armonía y la perfección clásicas. Tal el símbolo del Fausto entre Margarita y Helena. El equilibrio de Apolo, bullente debajo de sus pies el abismo dionisiaco.

Si bien Claudia Lars envuelve su poesía de emoción, nunca cae en la sensiblería. Jamás en el grito romántico, enfermizo, a todo pulmón tuberculoso. No. Claudia Lars se detiene en los dinteles mismos del sentimiento. Ella va anhelante de pasión y de vida, pero no se desborda nunca. Está aprendiendo lo que es la poesía.

Los clásicos españoles llegan en su ayuda. Aquellos poetas ingleses del PRERRAFaelismo, la sostienen en su tentativa y le muestran el fino bordado sencillo, la vuelta al natural, al fresco desnudo. Nunca hay en su poesía, retórica. Nunca preciosismo por el preciosismo mismo de la forma. Nunca esteticismo puro, aunque su poesía labrada está buscando la perfección clásica. Aquella poesía desnuda, verdadera, que buscaba Juan Ramón Jiménez. Pero la pureza del poema en Juan Ramón y en Claudia, no es exactamente lo que ambos creyeron: poesía pura. No. Era la sencillez diáfana del manantial. Juan Ramón Jiménez, discípulo alborozado y maravillado de Darío, aprende del maestro lo que le conviene, pero ¡cuánto podría haber aprendido el pontífice del modernismo de su fervoroso discípulo! La clara sencillez iluminada del verso, al que no llegó el genio de Darío. Claudia Lars sigue intentando la luz que atraviese la imagen perfecta, la plenitud, la gracia, la poesía verdadera, toda ella radiante y pura:

Toda belleza en ti dobla su gracia,
toda gracia precisa sus virtudes,
toda virtud aumenta su eficacia. . .

.....
Para expresar tu gracia ilimitada
toda cosa prestó su línea pura.

Los perfectos sonetos marcan la plenitud de esta búsqueda. Como *FABULA DE UNA VERDAD* es la invocación a la poesía verdadera.

Olvidemos por un momento los ROMANCES DE NORTE Y SUR, que busca hontanares del pueblo, como el ROMANCERO de Lorca. La tremante humanidad de los romances es algo trascendental en su poesía, en sus contenidos humanizados hasta la propia raíz del pueblo, su encuentro con la gente humilde que calza caite y viste manta humilde. Su encuentro con la ciudad natal, Sonsonate, con su gente, esos indios puros que bajan del Izalco, y ese estremecimiento de su sangre que conoce la raíz en el abuelo indio:

No supe escoger la tierra
de mi canto en muchos años. . .

Hoy sé que tiene caminos
que cruzan hombres descalzos . . .
. . . El abuelo que por indio,
tiene de barro la cara,
lleva en la cabeza terca
sombbrero de Jipijapa;
le conoce el horizonte,
ninguna bestia le engaña,
sabe las letras del cielo
y el idioma de las plantas.

La dualidad de su sangre —sangre celta apasionada— en la vena del padre, sangre tormentosa y atormentada, en tierra humilde de la madre, se resuelve aquí, en síntesis maravillosa. La materia de bretón se une al antiguo sueño de Tutecotzimí. Por eso, ahora, puede entender al Indio Cruz, su amigo de la infancia, el guía de los barrancos y del bosque del árbol. ¿Y qué le dice al Indio Cruz, ahora, que está aprendiendo a descifrar el destino del pueblo?

Indio Cruz . . . ¡Revientan luces
entre ruinas y cadáveres!
Ya se anuncia lo que esperas
en conocidas señales.
. . . Tal vez mañana, Indio Cruz,
frente a mi asombro te pares,
y me digas, dignamente,
con esa voz sin alardes:
“Niña . . . la tierra es de todos
y somos los dos iguales”.

Pero olvidemos los ROMANCES DE NORTE Y SUR. El momento de la dorada madurez estética, ha llegado en los famosos SONETOS de Claudia Lars. En sonetos magistrales canta a la rosa, su símbolo de la perfección artística. Se cumple aquí la señal de Ortega y Gasset. Claudia Lars ha logrado la máxima sustitución, prodigio de la poesía, en algo que va más allá de la metáfora: el símbolo. El símbolo de la rosa, el símbolo

del ángel, el símbolo del ARCANGEL a quien le dedica maravillosos sonetos que no se habían oído desde Santa Teresa. Pero también su cosmovisión en CARA Y CRUZ, lo que ha madurado ideológicamente en su poesía:

Y en promesa inefable y verdadera
GABRIEL DE ANUNCIACIONES Y DE ESPERA
UN MUNDO SIN CADENAS Y SIN GRITO.

¿Y a quién dedica sus mejores sonetos? A SOR JUANA INES DE LA CRUZ. ¿Por su virtud de santidad? No. Por su virtud de poeta, por la enseñanza luminosa, por la luz que cae de su frente, y que ella recoge, pequeña y hechizada. Es a la poesía perfecta, a la que Claudia Lars y no Carmen Brannon que se quedó olvidada en la tierra de los hombres. Es la cima, la difícil cima, la que trata de subir afanosamente. Ascensión luminosa, única en la historia de la poesía en El Salvador.

Porque muchos lo han intentado y pocos han coronado el esfuerzo con laureles auténticos, verdaderos y reverdecidos en el tiempo. Si de todos los libros de poesía,uviésemos que rescatar uno solo, ese sería el de Claudia Lars, porque su poesía arde en la noche de Cuscatlán, como el Izalco.

¿Y ese soneto a CHRISTINA GEORGINA ROSSETTI? Esos bellos retratos líricos con los que ella simboliza su amor a la eterna poesía, sus modelos queridos, donde aprendió el fino bordado poético.

Hoy la belleza duerme en el olvido.
Mas yo guardo en la voz tu nombre herido,
con una flor azul y una paloma.

Hasta llegar a los SONETOS DEL ARCANGEL, su canto a la poesía inasible, su canto al amor universal, a la ternura que se enciende en el pecho en luciérnagas perpetuas, dejando atrás el amor ardiente del verano.

Palma de sangre, fugitiva huella,
criatura y ángel, brisa y llamarada;

para expresar tu gracia ilimitada
toda cosa prestó su línea bella.

... Porque sé que en lo bello lo divino
guarda el poder de misterioso rayo
que vuelve el lodo humano cristalino;

mi gajo en madurez, mi flor de mayo,
trémulos —en el goce y la dulzura—
han sido ofrenda a la belleza pura.

Te sostiene mi verso tan pequeño

—piedra de espuma, base del encanto—
y en vigiliass y vórtices de llanto
sierva soy, al servicio de mi dueño.

Toda belleza en ti dobla su gracia,
toda gracia precisa sus virtudes,
toda virtud aumenta su eficacia.

El soneto es la máxima cárcel del poeta y sólo alcanzan perfección los auténticos creadores. El secreto del soneto descansa en ese cierre del último terceto que recoge como el arco iris, toda la luz del poema, lo recoge y lo anuda con luceros. Claudia conoce el idioma del verso, sus leyes internas, las posibilidades de la lengua, el poder ilimitado del material que maneja, el valor precioso del oro de castilla que modela y labra con las virtudes de los clásicos del siglo de oro, como lo ha demostrado en su libro: SOBRE EL ANGEL Y EL HOMBRE, donde pulsa la lira de San Juan de la Cruz.

Abramos ahora CASA SOBRE TU PECHO, la madurez lograda. La sazón dorada de su poesía en sonetos perfectos. Pero si la forma es clásica, el contenido autobiográfico de la más fina esencia lírica, estéticamente la podemos situar sin equivocarnos, dentro de la mejor poesía contemporánea. Con esta explicación:

La poesía contemporánea abarca, estilísticamente entendida, desde

Baudelaire y el movimiento simbolista, hasta la segunda guerra mundial. Así llamamos a la poesía que se escribe en Europa a partir del movimiento simbolista. Poesía post-contemporánea, es aquella que surge a partir de la segunda guerra mundial hasta nuestros días. Estas denominaciones no son arbitrarias. Significan modalidades estilísticas bien definidas. Dentro de esta evolución poética se encuentra ubicada Claudia Lars.

Se acerca a los simbolistas franceses en el arte de la sugestión, en el arte de sugerir, no decir del todo, de la musicalidad como melodía interna, de la no sonoridad, que es el pecado romántico y modernista. Porque Rubén Darío atento a las nuevas modalidades poéticas europeas, recoge del vaso de oro francés, no el arte de los simbolistas, sino la fuerza expresiva de los parnasianos, más a tono con el tránsito del romanticismo a la renovación poética. Pero los parnasianos que buscan el abolengo clásico, no lo logran, aunque Darío construye gracias a su genio poético, su gran poesía con esos materiales.

Claudia evade sutilmente el modernismo y se acerca más a la música, al ritmo interno del simbolismo, a la melodía interior. Su poesía tiene esa capacidad sugestiva que se envuelve en símbolos, en signos de sugestión, en signos de indicio, en imágenes exactas y deslumbradoras. En la poesía de Claudia Lars, los conceptos se hallan en situación de invisibilidad en cuanto implicados en las emociones. La sugerencia, el arte de la alusión delicada, es su máxima virtud aunque adentro guarde la almendra sabia velada en la escultura del poema. Poesía sintetizadora, arte de la sugerencia, arte de la alusión, con todos los procedimientos de que dispone el poeta post-contemporáneo. Porque Claudia Lars, aunque adviene de los hontanares románticos propios de la primera edad de su poesía, está más cerca de la poesía post-contemporánea después del tránsito simbolista que signa su poesía, especialmente en *DONDE LLEGAN LOS PASOS* y *SOBRE EL ANGEL Y EL HOMBRE*. ¿De qué trata su poesía? Del vivir del hombre y de sus problemas metafísicos, y de lo que busca el hombre en el futuro, en nuestro pulsante mundo. Del Fino Amanecer donde su biografía nace y se acaba, como quien labra la estatua con entrañados cinceles. A partir de *FABULA DE UNA VERDAD*, donde descubre las raíces que la unen a su pueblo, Claudia Lars ha cambiado su cosmovisión, en una como conclusión de su propia vida. Y aquella poesía fresca, espontánea de la *CANCION REDONDA*, se vuelve un poco tris-

te, reflexiva, plena de intuiciones misteriosas. Pero siempre, su poesía está labrada con elementos genuinos.

El poema es un breve e infinito Universo de forma y sentido, y sólo quien alcanza inmaculada pureza del lenguaje poético, logra proyectar hacia arriba su mundo subyacente. Claudia Lars construye su poesía con absoluta voluntad de forma, con sentido escultórico, como se labra una estatua en el mármol, que de pronto se anima, cruzado por invisibles hilos de sangre que transmutan la carne viva y doliente, a ratos desgarrada.

Ella misma lo intuye en *ESPEJO*, el agua de Narciso enamorado de su belleza:

En el espejo se perdió la niña de antes,
con sus siete caminos primaverales
y una estrella de lágrimas en el corazón.

El espejo come rostros
y tiempo.

Hoy aparece en su cristal una mujer entristecida.
Quizá también la muerte.
Pero a la muerte... ¿Quién la ve?

Poesía esencial, genuina, donde tristemente llora el tiempo que todo lo roe, el tiempo que quiebra espejos y esconde detrás fantasmas extraños.

Rigor del lenguaje conseguido mediante la depuración y la intensificación de los medios expresivos ya existentes, que guardan lo genuino, esencia lírica. La palabra del verso que también es idea con toda su constelación de asociaciones, alusiones, sugerencias. Poesía lograda, con el vocablo elegido con voluntad creadora, buscado y descubierto como una gema, en el depósito de la lengua, en la mina del idioma. Donde se elimina lo común y se refuerza lo genuino, como quien halla una piedra preciosa separando guijarros. El vocablo a la vez preciso, virtud del gran estilo. Alta poesía, en verdad, señoras y señores. Poesía verdadera, legítima, auténtica. Esta que resplandece como una urna griega toda ella colmada de lágrimas. Pero la urna es de oro, trabajada con joyas de la diadema que colocamos sobre las sienes venerables de Claudia Lars.

*Poemas en Homenaje
a Claudia Lars*

Ricardo Bogrand

VIENTO NORTE

*Por largos meses he vivido aquí a la orilla del mar.
Las olas han barrido el firme acantilado,
han penetrado en las gargantas de las rocas
en tardes de tormenta
y el frío no ha dejado que una flor, ni siquiera una hoja,
se pose entre las grietas como en la primavera.*

*Por largos meses he vivido aquí sin ver salir el sol.
Sólo la bruma,
las rachas de aire frío humedecen las rocas
por donde yo camino
para encontrar la arena oscura, muerta, en sombras de la playa.*

*Los barcos hoy no pasan ni cerca ni allá lejos.
Dentro de la taberna un acordeón toma la punta de la tarde
y lo extiende a lo ancho del gris de la bahía.*

*¡Pálida tarde polar!
Por largos meses he vivido aquí, donde un vikingo,
navegando en la bruma, desafió el viento norte.*

PATRIA, MI CUSCATLAN

*Patria, yo estaba ausente de tus trinos,
de tus verdes montañas y tus lagos,
de tu maíz tirado sobre el valle
y de tus dulces ríos tropicales.*

*Yo estaba caminando por el mundo
viendo surgir la niebla en otros páramos
o surcando la tierra que nos diera
la pobladora raza en que descansas.*

*Yo estaba caminando por el mundo
de extrañas noches y teñidas muertes.
Muertes de longitud y cataclismos,
muertes sin su presencia en el paisaje,
muertes de tantas muertes con sus noches,
con sus heroicas noches y distribuidas lenguas en los cantos
sonatamente antiguos,
como los soles de los que surgieran.*

*Patria, amada tierra chica, constreñida en tus valles
y en tu rara y fecunda geografía.
patria, Cuscatlán prodigioso,
de estelas y entrañas
que no acabamos nunca de descifrar los hombres
que venimos cantando tu corazón de azúcar.*

*Patria, mi Cuscatlán, triángulo de oro
por donde cruzan los que quieren ligar
el norte y sur de tu ignorada historia.
Patria, mi Cuscatlán, polo de gracia,
pequeño trazo urgido por el hombre
que te hizo nacer para nosotros.
Patria, pura y cantada patria,
de amplias y heroicas frentes
y caldeadas palabras.*

*Yo estaba ausente.
Caminaba viendo sangrar el corazón del hombre,
pero sintiendo otro dolor fijado
por condición de errante sin frontera.
He vuelto para verte.
Eres mi patria y hablo con derecho.
Con derecho a mi voz y a mi angustia,
a mi antigua alegría de cantarte.*

*Eres mi novia.
Eres como mi madre que en tu suelo
duerme su sueño para siempre santa.
Eres mi corazón, eres mi vida,
mi dolor y mi norte,
eres lo que más amo
desde que un día me mostraste el cielo,
el más límpido cielo que te cubre
y que me dice frente a cada aurora
que he nacido por ti,
hasta la muerte.*

LA JUSTICIA

*Estoy aquí sentado esperando que pase la justicia
y no aparece por ninguna parte.*

*A ciencia cierta,
yo no sé cómo sea la justicia,
aunque la representen con uno de los signos del zodiaco.
Cuando estudiaba leyes no había lección en que no hablaran de ella:
era el plato favorito de más de un profesor abdominal.*

*Era simpático escuchar aquel maestro rubicundo
o aquel otro vestido con sotana
con un lenguaje del siglo XIX
disertar sobre la justicia.*

*Parecía que hablaba de una arrugada joven tropical,
de una vieja obesa del Mediterráneo
o de una andrajosa y descalza
salvadoreña en pleno siglo XX.*

*Sin embargo, un día tuve que sentarme
a esperar la justicia
para exigir que me devuelvan
lo único que tengo
en este atolondrado municipio:
mi pequeña y querida libertad.*

*Más allá de esa nube que se alarga
se ha encendido una estrella.
La noche se desliza entre los muros
y sobre los tejados.
Desde los grises valles sube
a la punta de los cerros
para empujar la claridad del día
hacia otro sitio.*

*Y yo, sentado aquí,
he esperado en vano . . .
tampoco ahora vino la justicia.*

TIERRA DE INFANCIA DE CLAUDIA LARS

ALFONSO ORANTES.

Decía Shelley en su “Defensa de la Poesía” que ésta puede definirse como “la expresión de la imaginación” y que el “nacimiento de la poesía es contemporáneo al origen del hombre”. Al ir ahondando su alegato expresa pensamientos que refuerzan su tesis y argumenta: “el porvenir se halla contenido en el presente como la planta en la semilla” y “la planta debe resurgir de su semilla, o no llevará flores”. Al referirse al poeta añade: “un poeta columbra el porvenir en el presente. Un poeta participa de lo eterno, de lo infinito y de lo uno; por lo que respecta a sus concepciones, el tiempo, el lugar y el número no existen”.

Dámaso Alonso dice que el primer conocimiento de la obra poética es del lector y que la intuición de éste es insustituible, porque ese lector ya debe estar iluminado por el conocimiento intuitivo de la poesía, a quien ella le ha abierto las hondas cámaras de una segunda vida, ese hombre que ya lleva clavada en el flanco la saeta, posee el primer conocimiento poético.

Uno y otro autor no pueden ignorarse porque el primero, en su ensayo de estética citado, afirma ser propio de las edades débiles la superposición de intereses prácticos al impulso imaginativo, y advierte que teniendo esto en cuenta, un poeta renuncia a la cualidad de creador para conseguir la

de divulgador. Alonso no ha dejado de ser poeta, don al que no se renuncia, sino que ha derivado hacia la investigación de las raíces mismas de la poesía y su medio de expresión: el lenguaje; hacia sus contenidos tróficos: la lingüística y la estilística, para no reducirlos sino a lo esencial.

Alonso se ha empeñado en sujetar a un sistema científico, una parte de la expresión literaria, porque sólo una parte es posible sujetarla a la sistematización, lo esencial de la obra poética: la poesía misma, no puede sistematizarse y escapa a la penetración científica como el soplo de vida, como la misma vida, al disector.

A la expresión literaria, según dicho autor, le suele interesar más la reproducción analítica de las pluralidades, porque para ingresar a su ámbito debe superarse tres esferas: la lógica, la imaginativa y la afectiva.

Pero derivar hacia cualquiera de esas esferas sería salirse de lo que a quienes tenemos un concepto integral de la poesía, lo que más interesa es lo vital de ella, lo que nos transporta y transfigura, porque la poesía es la llave que abre el corazón del hombre y volviendo a Shelley debemos repetir con él que: “la poesía es un espejo que torna hermoso hasta aquello que es deforme”.

Sentado esto para alivio de quienes me escuchan, sólo quiero insistir en lo que el mismo Dámaso Alonso, serio investigador de la expresión literaria, sostiene: “Las obras literarias no nacieron para ser estudiadas y analizadas, sino para ser leídas y directamente intuitas”. Porque, incluso para él: “no hay análisis estilístico si no hay intuición previa” y “nadie podrá ser investigador en estilística que no haya sido primero un apasionado lector y en segundo (lugar) un intenso crítico”. Para Alonso no existe una técnica estilística; la única manera de entrar al recinto cerrado de un escritor, de un poeta, es mediante un salto hacia él; es decir: mediante una intuición.

Y es que todo lo que nos rodea tiene dos formas: la exterior y la interior. La primera es el contorno; la otra lo íntimo. Su esencia.

De modo que sin entrar propiamente en un análisis literario, en un examen estilístico de una de las obras de Claudia Lars, es importante deslindar de antemano que en el caso de un poeta como ella: nada diferencia esencialmente su lenguaje literario de su lenguaje usual en TIERRA DE INFANCIA y que sin advertirlo, sin duda, porque en ello hay que tomar en cuenta el proceso de la creación el fluir de su lenguaje —prosa—

tiene todas las características, los elementos y las esencias de un caudal poético que mana con su hechizo de fresca transparencia diamantina.

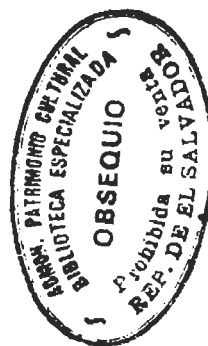
Tomemos en cuenta, como cuestión previa, lo que Claudia nos dice al final del capítulo intitulado: EL HECHIZO:

“Entre el volcán y el mar nació la niña de este libro: el volcán de sus abuelos morenos; el mar de sus abuelos blancos. Nacer y crecer en una costa tan aromada y dulce, entre yerbas, frutos y pájaros de mil colores, es recibir desde la cuna maravillosos dones de belleza. En el valle natal mi corazón se fue abriendo como una flor gozosa, y su raíz de sangre y arrobamiento se anudó, con fuerza oculta y permanente, al seno acogedor de la madre tierra”.

Se trata, sin que ello se lo propusiera —sin duda—, de una definición. Dentro de la existencia de los hombres siempre hay signos y designios, además de símbolos. Pero en el destino de los artistas, de los poetas, esos signos, designios y símbolos son de pura anunciación —pura presciencia—, así, en Claudia yo advierto tanto en lo que narra como en lo que la transfigura poéticamente, que aquellos se manifiestan en forma significativa. Aparecen a través de toda su obra, algunos con persistencia, como: la casa, los pájaros, las flores —la rosa—, campanas, etc.

No se trata propiamente de un *leitmotiv*, sino de símbolos que aparecen a través de su obra, de su vida. En un principio su casa fue otro mundo: el vientre sagrado de la madre, la tierra de donde adviene el hombre; luego, propiamente: LA CASA. Título con que se inicia su TIERRA DE INFANCIA. La casa de su niñez, en la que ahí también —en tal refugio— había: “El patio —donde un jazmín de parra, un granado y un limonero— otros tantos símbolos —sobresalían entre muchos verdes— se alegraba con los gorjeos de los *zenzontles* y el chillar de los *sanates*, y en el fondo de aquel fresco paraje el chorro de una pila enmohecida cantaba a toda hora su canción de agua libre”; donde “crecían *gemelas*, que huelen a novia, y diversas rosas de Castilla, y cerca de las flores agradecidas una lozana mata de ruda derramaba al menor contacto su aroma medicinal”.

También los cuartos de la casa “se abrían directamente sobre los corredores que orillaban el primer patio, y el aire que venía danzando por caminos y frondas entraba en ellos con levedad fresquísima”. Ahí, donde: “Con el primer gallo de la madrugada despertaba la casa sin atrasarse nunca”, aquella casa que se “iba calentando con los saludos matinales y



el fogón de la cocina”; donde: “A veces un temblor la sacudía desde sus bases y el volcán azulado, lanzaba a lo lejos un vibrante retumbo” y “al momento se llenaban los dos patios de oraciones y miedos” y, “después el mediodía de perezas, luego la tarde de celajes lujosos, con sus campanas del ángelus y sus colegios de golondrinas”, clausuraban el día.

Dentro de tan singular escenario ella misma nos dice: “pero algo dentro de mi pecho —aunque muy interno y confuso— colmaba mi garganta como riño de dolor y humedecía mis pestañas” y “cuando empezaba a madurar el verano aparecían por el camino del sur los indios *izalqueños* todos bajo cargas de alfarería nuevecita o bajo enormes *cacaxtles* llenos de frutas de la costa”.

Todo esto es el umbral de una vida en donde: “Creo que fue mi padre nos dice —ese aventurero que había conocido tantos mares y costas— el que me enseñó a amar y a comprender la tierra de mi madre y de mi abuelo”.

Es aquí donde hay que señalar, para quienes no tienen los ojos y su corazón puestos en la tierra —en su propia tierra— cómo los que llegan de lejos, entre ellos aquel que: SE LLAMABA PATRICIO —y en su nombre ya también había un designio— advierten a los nativos que: “estos países indoespañoles eran —son abiertos, exuberantes y generosos como la legendaria tierra de Jauja— pequeños paraísos”.

Pero volvamos a un tema que además de apasionante como símbolo, es acaso determinante de una postura poética, más bien de una poesía poética: es la casa.

Quienes estén familiarizados con la poesía de Claudia podrán advertir, sin mucho esfuerzo, que esa palabra se halla a cada paso en su obra, hasta ha constituido el título de un libro suyo: CASA DE VIDRIO y de un mensaje emotivo: CASA SOBRE TU PECHO.

En FABULA DE UNA VERDAD, la palabra aparece como una constante: “Casa de calicanto —de cal y canto—; “cante mi casa antigua”; “cante la casa mía”; “ella nació segura entre su casa” y “cuerpo casa profunda donde el ángel esconde su secreto”.

También hablábamos de las flores como símbolos —como figura o metáfora—: LA ROSA. Así en sus SONETOS, la hallamos abriéndose a cada paso:

“la flor de ayer”; “flor descalza”; “como una flor sencilla”; “nueva flor cantora”; “flor deseada”; “flor de mayo”; “de la flor y la erguida melodía”; “con un gesto de flor respondo a tu llamado” y la específicamente referida a la rosa:

“rosa de sombra”; “rosa matutina”; una rosa de angustia —mar y viento— “conciencia de la rosa”; “se alza mi corazón... rosa de vida”; “tu rosa preferida”; “la rosa de mi abierto corazón”; las citas serían innumerables, y no queremos caer en la antigualla de la crítica superficial de citar el número de veces que una palabra aparece a lo largo de la obra de un poeta, como característica de su poesía.

También hay que señalar a los pájaros: la palabra la encontramos en el título de otro de sus libros: ESCUELA DE PAJAROS y en estas citas: “un pájaro se inclina”; “pájaros irisados”; “con el pájaro leve y la campana”; “azul pajarería”... y hasta en el grito de su padre cuando exclama: “—¡Miren ese pájaro!... Es como una flor de oro... Como una extraña flor que vuela...” y finalmente: “volaban en bandadas los pericos charladores”.

Todo esto viene a cuento porque esos elementos constituyen, dentro de su léxico, elementos expresivos e impresivos. Para algunos críticos de Claudia resulta sorprendente que, con un vocabulario no muy abundante, su poesía alcance la magnitud y la altura de que hace gala.

Aunque para muchos, incluso para los mismos poetas, podría parecer ocioso, porque se atienen sin duda a la genial expresión de Rimbaud: “Puesto que Yo es Otro. Si el cobre se despierta clarín, no es por su culpa”, o aquel tan revelador: “¡Tanto peor para la madera que se encuentra violín, y se burla de los inconscientes, obstinados en lo que ignoran completamente”, el poeta es como es y su voz o su expresión allanan las dificultades del lenguaje por limitado que éste sea.

A pesar de ello las palabras son claves: claves de la poesía, en este caso, y no podemos desatenderlas, ni desentendernos de ellas, porque entonces tampoco entenderíamos la poesía. Las incógnitas de la poesía nos llevarían al laberinto filosófico para descifrarlas; pero ya hemos dicho que la única manera de tener acceso al recinto cerrado de un poeta es por medio de un salto hacia lo interior de él, mediante una intuición. No hay otra manera de entender a los creadores.

Ahora bien, lo sorprendente en CLAUDIA es que el lenguaje utilizado

en TIERRA DE INFANCIA no es pura prosa o prosa pura, sino *poesía*. Su lenguaje tiene rango poético y es sin duda por eso que seduce su relato al parecer sencillo. Es que participa de esa difícil facilidad de lo que nos parece simple.

El hechizo nace no sólo de lo narrado, sino de como lo narra, aparte de que, de él, la figura y personalidad de Claudia ya se advierte cómo en ella hay un poeta. Por eso exclama: "Mientras respiraba el aire impregnado de esencias saludables y me bañaba en aquella luz purísima mi corazón iba cantando un himno de júbilo, y el tiempo de los hombres y de los relojes no tenía sentido ni poder".

Hay aquí una confesión que confirma lo expresado por Shelley, ya citada. La intemporalidad de la poesía y de los poetas es evidente.

Claudia nos da al mismo tiempo la clave del creador, porque exclama: "Sin embargo, siempre encontraba algo nuevo y sorprendente". Un poeta, un artista, tiene que proclamar, como lo hiciera Picasso, lo que es la clave del genio: "Yo no busco, encuentro". Por eso lo desconocido no es lo que se ignora, sino lo que no tiene existencia. Así se explica que Pascal buscara afanoso: "¡El otro pensamiento! El pensamiento de *detrás de la cabeza*".

A mi entender Claudia, en su TIERRA DE INFANCIA, ha seguido un precepto aconsejado por Wilde, que es sin duda simple: "Pintar lo que se ve es buena regla en arte; pero ver lo que vale la pena de ser pintado, es mejor". Con este libro Claudia nos lo revela.

TIERRA DE INFANCIA es un libro revelador del terruño y de él surge Claudia aérea, transparente, melodiosa y es así como, en todos los aspectos de su obra, su poesía se sublima. Ella nos ha dado una obra perdurable, como si dijésemos la flor, el perfume de su TIERRA Y SU INFANCIA. Como el arte es una idealización de lo existente, en este libro suyo Claudia nos ofrece una diáfana y pura idealización.

Como no es lo mismo un análisis de palabras o de conceptos que de fenómenos, frente al fenómeno de la poesía no podemos sino quedar un poco estupefactos cuando no intuimos su génesis ni lo que la poesía entraña, porque la poesía es lo único que se salva de la razón.

TIERRA DE INFANCIA es una guía, un itinerario para entender como un poeta adviene flor, perfume, espíritu y gracia para ofrecerse agradecida semilla, pura semilla de eternidad.

En el capítulo NUESTRO VALLE, no es posible pasar por alto a un personaje que ella no olvida. Pero debemos remontarnos, en esta evocación necesaria a doce años antes de que apareciera TIERRA DE INFANCIA y, a contar de ahora, a un cuarto de siglo.

Se trata del indio Cruz, con quien: “A veces recorría esos lugares con el abuelo”, a veces con aquél. En el quinto de los ROMANCES DE NORTE Y SUR, Claudia ha dejado un aguafuerte admirable y dramático de ese personaje.

En el RETRATO DE MI ABUELA, Claudia ofrece una estampa delicada. Ahí, también dibuja al abuelo, quien: “En una mañana de un domingo campanero sus ojos se detuvieron en aquella jovencita que había caído en la aldea como una flor de aire y se fue acercando a su sonrisa entre esperanzado y temeroso”. Es casi una estampa bíblica el capítulo.

Ya nos hemos referido al intitulado: SE LLAMABA PATRICIO. Este irlandés que fuera “un niño inquieto, rebelde y soñador”, a este “siete oficios”, “bachiller de la calle”, que se gradúa de “marinero sin galones” y que, además, fue otra ceiba en “Las Tres Ceibas”, hay que recordarlo retrayéndonos hasta un poema de Claudia: INSTANTE Y ELEGIA DE UN MARINO, en donde “sumisa a los imanes invisibles”, se remonta hasta la más fina raíz de su padre muerto para musitarle este linaje de salmos, como dijera Alberto Velázquez, al prologar su libro: ROMANCES DE NORTE Y SUR: y que así lo evoca:

*“Dormido capitán, tengo tus pasos
y tu ardorosa fiebre.
La misma obstinación sobre el abismo,
el mismo amor,
la misma amarga brea”.*

*“Padezco los vagidos
y los muros sin puerta y los candados...
Lavando voy los cuáguilos que encuentro
por vecindad y compasión de tacto”.*

Para Velázquez: “Claudia y su padre se confundían en una afinidad perfecta, tenían la misma procedencia nómada, el mismo anhelo remoto,

idéntica aspiración de libertad y de justicia, y de ahí la razón de los salmos y elegías en la ausencia terrestre de aquel viejo capitán de la solidaridad humana”.

HORAS DEL TIEMPO MAGICO es un capítulo, donde Claudia muestra la versatilidad de su fantasía precoz y su curiosidad inagotable. Aquí en comunión con la naturaleza dice: “Fui amiga de los sapos desde que los vi en la laguneta, me enamoré de los grillos al oír sus violoncitos agudos, metí florecillas en mi cabello para oler a jardín fragante, y gocé la soledad de aquellos verdes lugares con toda la capacidad de deleite que había en mis tiernos sentidos”.

Se nos ofrecen muestras de su capacidad de fabulación, “hundida en mis sueños y monólogos”, dice. También nos prueba que: “No hay diferencia entre lo verdadero y lo falso cuando somos tan párvulos. No se advierte, entonces, la exacta frontera que separa los sueños maravillosos de los pesados bultos que nos rodean y que quieren dominarnos”. “Vivimos en un tiempo de prodigios —agrega—; en horas encantadas que hacen crecer jardines sobre las luces y sombras del techo, y en las cuales los ángeles se meten debajo de la cama para que ni el alacrán ni el ciempiés suban por las colchas o por el mosquitero. Tiempo de asombros, deleites y terribles miedos; de suaves descansos sobre el regazo materno y de incesantes encuentros con el porvenir”.

La imaginación infantil aquí cobra altos vuelos a caza del “pajarito del dulce encanto”, aquel andar “por caminos que le conducían a hermosos palacios, por bosques donde los pajarillos hablan con los niños, por ciudades marinas con grandes navíos cerca de sus muelles”.

Pero ahora no puedo sino hacer otra referencia al cuarto de los ROMANCES DE NORTE Y SUR, porque se refiere a otro personaje familiar: la nana. Claudia nos da una versión enternecedora:

*Las orillas de la noche
por cuatro rumbos se extienden.
Detrás del monte la luna
asoma su anillo verde.*

*Fugaces tallos del aire
sostienen lirios ausentes,*

*y en el desvelo del cuarto
tiembla una llama de aceite.*

*La nana canta canciones
que adivina y no comprende:
canciones que van rodando
en los labios de la gente.*

El Capítulo intitulado: LA CIUDAD DE SONSONATE, aunque tiene su ribete histórico, tiene su dejo de picardía, su maldad de pilluela; pero tampoco puede dejar de recordarse, aunque sea en parte para no fatigar

a mis oyentes, algunos fragmentos del tercero de los ROMANCES DE NORTE Y SUR, que dice:

*Pulsando el volcán y el río,
entre la playa y la sierra,
irguiendo por cuatro rumbos
campanarios y palmeras;*

*con techos que se persiguen
y calles que corcovean
la vieja ciudad, sin prisa,
alza su voz mañanera.*

Al describir lugares o paisajes, al referirse a situaciones de su infancia, CLAUDIA utiliza una prosa rítmica, pone en movimiento el caudal de una modalidad poética sugestiva, que aparte de las figuras y los tropos, fuera de las alegorías, lleva cadencia musical.

Es así como quien lee TIERRA DE INFANCIA siente como un embrujo, porque ocurre con Claudia Lars que como es un poeta auténtico, del hontanar de su inspiración nos vierte su transparencia y finura que hace pensar en el transporte de un tema musical expuesto en un tono y luego se sublima en uno de tesitura más elevada, hasta adoptar el epinicio ya lírico o patético que parece estallar en bengalas o multiplicarse en deslumbramiento de estrella fugaz interminable. Tales matices se hacen más evidentes si recurrimos a su versión lírica de TIERRA DE INFANCIA y a la que ella intituló: DEL FINO AMANECER.

Por otra parte Claudia nos deja en FABULA DE UNA VERDAD otra traslación poética rica en musicalidad, delicadeza y gracia, ahí resume la cantora esencias y quintaesencias poéticas y autobiográficas.

Un comentarista de TIERRA DE INFANCIA dice que esta obra de Claudia “es un libro para enseñar a todos, chicos y grandes, a ser niños”. Es porque en cada una de sus creaciones nos ofrece un mensaje de fe en la vida. Por eso será compañero de otros como: las MEMORIAS DE MAMA BLANCA, CUADERNOS DE INFANCIA y CRONICA DEL ALBA, de autores conocidos. Es que la infancia, en el recuerdo, es fuente inagotable de impresiones, de emociones y experiencias, y los poetas, como Claudia, hacen que su evocación se convierta en joyeles. Esta otra cualidad del poeta no es sólo la de crear, sino recrear; en esta que se llama TIERRA DE INFANCIA el poeta ejercita una tarea de artífice, troquela las escenas que van quedando en su ordenamiento como deslumbrantes unidades envueltas en una pátina de ternura y de gracia, de arrobamiento y emotividad.

CHABELA TACUATZIN, octavo capítulo del libro, es otro pretexto para que, dentro de la evocación, Claudia nos ofrezca un aspecto psicológico. Su inconformidad con las gentes que al contrariar a la niñez, lo

único que logran es que aflore en ellos lo opuesto, y que su rebeldía se traduzca en asombro de las gentes. La destrucción de su linda muñeca rubia, es una reacción natural frente a la exageración de aquel regalo que alborotó a todo el pueblo y la presencia de Chabela Tacuatzin enternecedora. La obra de Adelita Ramos se presta a que otro fenómeno psicológico se manifieste en el desdoblamiento de la personalidad de la niña frente a situaciones sorprendentes que le resultan fantásticas. Claudia misma nos aclara el misterio cuando dice: “Pienso ahora que Chabela Tacuatzin fue todo un símbolo. Al hacerse pedazos la rubia criatura del norte, ella llegó a mi cariño con naturalidad y la gracia de mi propia gente”.

Al releer cada uno de los capítulos de TIERRA DE INFANCIA no podemos desentendernos de su lenguaje, de sus giros, de su estructura. Así en la NIÑA MECHES, al sólo iniciar su lectura nos sale al paso el ritmo: “Bajó del tren con su vestido de mujer pobre y su confianza de golondrina viajera”.

¿Qué ocurre entonces cuando fijamos la atención más en la forma como se dice algo que en lo que Claudia misma expresa?

Ese algo que desde el punto de vista de un investigador frío, pero acucioso, es objeto de la estilística. Ocurre que en TIERRA DE INFANCIA hay una verdadera mina para hablar del estilo y dentro de ella material suficiente para determinar características; en el ondular de su desenvolvimiento, aparecen las crestas de su fluencia, irisadas de pulcritud y excelencia. Es que, como sabemos, lo imaginativo, lo afectivo y lo conceptual se hermanan de tal modo que la expresión de los hechos de sensibilidad por el lenguaje y la acción de los hechos del lenguaje sobre la sensibilidad, son una recíproca resultante lógica.

De acuerdo con una definición que nos ofrece Dámaso Alonso del estilo, éste no es más que todo, lo que individualiza a un ente literario; a una obra; a una época, a una literatura. Es por eso que el estilo constituye el único objeto de la investigación científica de lo literario y quien se interna en los meandros o laberintos de su naturaleza, ya tiene para referirse a una obra tal suma de materiales como para ofrecer un denso volumen acerca de ella.

Como Alonso mismo afirma: “La gran maravilla en la verdadera obra literaria, es su inalienable unicidad y esa unicidad, esa inalienable peculiaridad, alma de la obra de arte, es lo que intuye el lector y es ese el objeto

único de la indagación literaria, porque ahí, en esa huraña inalienabilidad, es donde reside el estilo de la obra.

Entonces ¿qué ocurre en una obra como esta **TIERRA DE INFANCIA** de Claudia?

Es que la presencia de lo afectivo, ese fermento propio del poeta, es su esencia. El estilo es la única realidad literaria, por eso —repito—, es el único objeto de la investigación científica de lo literario.

Si ya lo imaginativo es un factor o un ingrediente connatural en toda obra literaria auténtica, algo indispensable porque provoca en el lector representaciones sensoriales, todos aquellos fenómenos objeto de calificativos, clasificaciones y especificaciones denominados: imágenes visuales, táctiles, auditivas, olfativas, de degustación, etc., advienen como consecuencia.

Ese complejo formado por lo afectivo, imaginativo y conceptual o lógico, es lo que invade la mente del lector y provoca esa intuición individual de la que ya hemos hablado y entonces, sólo entonces, metiéndose por decirlo así, dentro del autor, es que comprendemos la función mágica de la creación y nos damos cuenta de que la literatura es no sólo articulación gramatical, sino soplo mágico que trasciende de la pura realidad y la transforma en obra de arte.

Cerrado este paréntesis, volvamos a la **TIERRA DE INFANCIA**.

Capítulo denso, movido y singular el que lleva por título **LOS CHELES**. Es un muestrario de originales tipos, entre los que el mismo progenitor de Claudia está dibujado con finos trazos y estereotipaciones numismáticas. Mister Jeffries, es todo un personaje y Joe Milner, casi juglaresco, prestidigitador. Lo que ahí se nos cuenta tiene grato regusto de saudade.

En **REGALO DE CUMPLEAÑOS**, volvemos a encontrarnos con el indio Cruz. Su matiz y cariz no sólo están llenos de gracia y de ternura sino impregnados de honda delicadeza. Cruz es tipo legendario, autóctono. Cuando Claudia lo evoca en sus **ROMANCES DE NORTE Y SUR**, ya indicados, lo hace en forma maestra, y aquí sí que no puedo evitar la lectura de dos fragmentos del poema, que constituyen algunas de las pinceladas con las que nos lo pinta:

*Indio Cruz ¡fue en la niñez
cuando yo sabía hablarte!
¡Mi amanecida inocente
en amistad con los ángeles!
Aquellos días sin tiempo
bajo campanas del aire.*

*Aquellos días silvestres
por telones de follaje.
El agua de junio abriendo
lirios en los arenales,
y tú, siervo de mis pasos,
atrás, como un perro grande.*

*Sin decir palabras vanas
muchas cosas me enseñaste.
En simples gestos me diste
cien lecciones naturales.
Contigo fui comprendiendo
el misterioso lenguaje
de la sombra y del abismo,*

*de las perdidas edades,
de las cosas silenciosas
que van formando el paisaje.
Puse mi oído en la tierra
así, como tú lo haces,
y de la tierra saqué
todas las savias que arden.*

El regalo que el indio Cruz le hizo en su cumpleaños a Claudia es de tal delicadeza y finura que contado como se nos cuenta, emociona.

VAMOS A LA MAR, TUN TUN... y DIA DE LA CRUZ son capítulos preciosos y precisos. Otro tanto ocurre con el de LA VIRGEN ERA UNA INDITA.

EL MANCO ANSELMO es otra página en la que Claudia hace derroche descriptivo.

Las historias de cómo perdió su brazo semejante embustero, nos hace recordar lo que Valle Inclán refería cuando le preguntaban cómo había perdido el suyo. Está rebotante de agudeza y caracteriza a los típicos fantaseadores de nuestros pueblos rústicos.

Aunque por el orden debía seguir el itinerario de TIERRA DE INFANCIA, no me detendré en TONILA ni en EL MANTEL DEL ALTAR, sin que por ello deje de calificarlos de magníficos trozos. Son tan humanos como hermosos, delicados y característicos, en donde la descripción de la pelea de gallos la estampa es colorida y típica.

EL HOMBRE DE LA MUERTE, TRES DESEOS, EL ENCUENTRO SAGRADO y LA HORA DEL FUEGO, forman un cuadrilátero con el que se remata en forma esplendente TIERRA DE INFANCIA. Resume la eternidad que a un poeta le toca en suerte vivir y gozar como una dádiva celeste y en donde se nos ofrecen otras gamas y gemas de belleza y tragedia.

En EL HOMBRE DE LA MUERTE hay, además del sabor de lo criollo, el regusto deleitoso de la gastronomía nativa; el asomo de la superstición dando un aletazo de augurios. Aquí están concentrados la leyenda, lo pesados de la muerte, dejándonos en el ambiente, casi palpitante, la figura inolvidable de "un gran señor del campo": el abuelo de Claudia.

TRES DESEOS es un esbozo de lo solariego, esfumino de lo rural por el que pasa la delicada sombra de Consuelo Suncín en una evocación trémula.

EL ENCUENTRO SAGRADO es una invocación paternal de gran fuerza emotiva y LA HORA DEL FUEGO, nos trae con el Corpus Christi, el cataclismo. La destrucción, el espectáculo de la erupción volcánica. La ruina con su secuela de confusión. La égida de los nativos, el adiós al

terruño y al paisaje. La otra aventura con sus perspectivas llenas de ansiedad y los espejismos mágicos del amor que espera; la trayectoria irrenunciable de un destino: ser poeta.

He dejado para citarlo por último el capítulo de LA SALAMANDRA, donde la fantasía, la leyenda y hasta la credulidad se mezclan en tal forma que sus quilates no sólo son de alto rango artístico, sino que representa el agüero del padre que viene de la leyenda, gusta de ella y vive la leyenda. Aquí Claudia refiere un padre, amoroso agorero, le advierte su destino frente a la fantástica visión de la niña.

En el símbolo de la salamandra se refleja Claudia, porque al por llevar ya en sí su designio ineluctable de poeta, en vez de ser consumida por las brasas de todos los infiernos de la vida y los celestes fuegos que son el padecer de los creadores de belleza y gracia, sale más purificada y el metal transparente de su espíritu, ha podido ascender como saeta diamantina hacia las más elevadas regiones.

Por eso yo te digo ahora:

Claudia tú que por los dones de la tierra —de tu tierra y de tu espíritu, flor de ella— eres poeta, ten la certidumbre de que por eso mismo tú ya no mueres. Serás en el cielo literario de la patria y del Continente la estrella matutina de la gracia y por los dones que nos has ofrecido y por los goces que nos has deparado en tu obra toda, quienes te queremos, quienes nunca podrán olvidarte, repetirán conmigo: GLORIFICADA SEAS.

TOÑO SALAZAR

CLAUDIA (INSTANTE)

“Nuestras más claras ideas son hijas de un trabajo oscuro”, según Paul Valéry.

Yo no conozco el laboratorio poético de Claudia. Tengo la sensación que deja extenderse el encanto de su verso con cierta angustia de vivir, cierta dificultad de “existir”, sin llegar a los amargos crespones dramáticos... ni dura, ni rocosa, ni pedante. Su paleta musical —“spiritello d’amore”— trae algunos vistosos acentos y matices, no tiene “el sol negro” de Nerval. Ella enciende sus reflejos como la tarde desenvuelve sus ovillos de luz. “Nunca se ha visto un blanco, un encarnado, tan amoroso como el lindo verde”, esos versos de Marvellé escudan su poesía, y, Claudia se encarama “sobre el ágil velamen del columpio”.

Dejémosla volando como un ángel terrestre, mientras los listones del cielo comienzan a extenderse, a untarse en bandas amarillas, rosas, sobre el vaso del cielo. Las hojas con sus manos negras, traen la noche. Entre umbrales nubosos rueda la luna lejana del recuerdo...

1) San Salvador. Salomón de la Selva, me recita con voz velada de miel un “Soneto” de Carmen Brannon. Salomón, rubio como una espiga me habló de los ojos incendiados de Claudia...

2) París. La desolada Gabriela Mistral, desenvuelve los versos de Claudia: “Remolino de dolorosos aleteos preciosos...”, dice.

3) Buenos Aires. León Felipe, profeta barbudo, poeta de fuego, como San Juan amigo del apocalipsis, me suena la “música de cámara” de Claudia..., y se encandila con el jugo del canto, con la ternura verbal de la “cantadora”.

Ensayo una especie de “tiempo-ido”, horizontes tan lejanos, tan escondidos deban venir a esta “caja sonora” que es el presente para despertar esos ecos ilustres: la atormentada Gabriela, el hirsuto profeta y el claro Salomón de la Selva.

“Anima Vágula”, pájaro trinando solamente lo embaucador de la

existencia. La musa de Claudia ha sacado los ojos a los ruiseñores para prolongar la noche de amor de la vida. Las flores verbales estallan en su jardín de “inmenso verde-solo”, “verde-azul encendido”, “la mosca torna-verdes”, “loros y guacamayos”, “verde-vino”... Otra vez los versos de Marvell, “. . .no hay un blanco, un encarnado, tan amoroso como el lindo verde”. Sinfonía en “verde-mayor” es esta tierra, la misma Muerte es “muerte amiga”...

Las banderas de los colores moverán siempre su poesía sin claro-oscuro. Allí están el arco-iris, el sol, las rosas, las violetas, los ópalos, los rubíes, los corales... Sus ojos no mirarán los gusanos, las babosas, la herrumbre, los óxidos, los esqueletos... no verán, los animales metafísicos, ni los espejos, ni el asno de tres patas, al dragón, al minotauro, al reptil, al zaratán... Nada inarmónico, nada negro, ninguna ceniza entra a la casa de Claudia, porque su casa es de rosas, como la de Emily Dickinson,

*“A una casa de rosas no te acerques
demasiado... que estragos de la brisa
o el rocío inundándolo, una gota...
abatirán su muro amedrentado.”*

El reino de Claudia no es de este mundo. Claudia no tiene infierno. Pero la vida de los poetas es una tragedia.

En el árbol rojo de su sangre corren dos ríos, la “música de la sangre” de Calderón se despeña trayéndole algunos llantos.

Caminando, siguiendo “sus pasos” y su “amanecer”, vemos aparecer el verano de esta fruta de la vida, cantado con las finas notas de la música de la Poesía.

Séneca creía todo ingenio tiene un instante de demencia. La locura de Claudia son las palabras-mejores, atadas con la gracia como un ramillete inagotable...

De Claudia Lars

SONETOS DEL ARCANGEL

I

*Quiero, para nombrarte, voz tan fina
y tan honda. . . conciencia de la rosa,
eje del aire, llama melodiosa,
cambiante y desolada voz marina.*

*Vaivén de arrullo, trémolo a sordina,
rumor que el mundo y el azul rebosa,
arpêgio de la escala luminosa
donde el canto de amor sube y se afina.*

*Para nombrarte debo ser tan clara
como lira perfecta que tocara
mano imposible, de belleza viva.*

*Y ha de vibrar dulcísimo tu nombre
—verbo del ángel, música del hombre—
en mi delgada lengua sensitiva.*

II

*Amor, eres radiante como el día,
y como el agua transparente y puro;
vienes de la más clara lejanía
con un panal de sol, rico y maduro.*

*Por ti el silencio cambia en armonía
su angustia singular, su anillo oscuro,
y anuncian resplandores del futuro
el vuelo de una azul pajarería.*

*Y yo, que siento ante la luz la viva
atracción que domina y que cautiva
al mirasol gigante y empinado;*

*busco tu claridad de maravilla,
en lo solar —como una flor sencilla—
define el corazón forma y estado.*

III

*Se alza mi corazón... rosa de vida,
con musical fragancia y miel de aurora;
y es una dulce y nueva flor cantora
en el rosal eterno suspendida.*

*Río del ansia copia y enamora
su soledad vibrante y conmovida;
mas para ser tu rosa preferida
es intocada rosa trepadora.*

*Lo envuelve lo celeste, sólo sabe
de la pureza que en el aire cabe
y de tu clara y alta perfección.*

*Y en un tallo invisible se levanta
hasta la suave curva de tu planta
la brasa de mi absorto corazón.*

IV

*Nada puede igualarte... ni la estrella
que es ojo y brasa, joya y flor deseada;
ni la flor —ala tímida— clavada
al barro humilde que la forma sella.*

*Palma de sangre, fugitiva huella,
criatura y ángel, brisa y llamarada;
para expresar tu gracia ilimitada
toda cosa prestó su línea bella.*

*Porque sé que en lo bello lo divino
guarda el poder de misterioso rayo
que vuelve el lodo humano cristalino;*

*mi gajo en madurez, mi flor de mayo,
trémulos —en el goce y la dulzura—
han sido ofrenda a la belleza pura.*

V

*Te elevo sobre el mundo y el ensueño
—escultura de luz, de aroma y canto—
ala impaciente, roce de tu manto,
tácito y puro en vida y en diseño.*

*Te sostiene mi verso tan pequeño
—piedra de espuma, base del encanto—
y en vigiliass y vórtices de llanto
sierva soy, al servicio de mi dueño.*

*Toda belleza en ti dobla su gracia,
toda gracia precisa sus virtudes,
toda virtud aumenta su eficacia.*

*Se alza de mi verdad tu nombre fuerte
y en espacio de soles y laúdes
quiebra el ángulo frío de la muerte.*

VI

*Te busca el hombre . . . terco y confundido . . .
¡Sol que al ojo cobarde ha deslumbrado!
¡Dardo de lo infinito que has herido
con punta de virtud mente y costado!*

*Sosteniendo el valor de su latido,
arrastrando su carne de pecado,
es ala de ansiedad, niño perdido,
queriendo conocer lo adivinado.*

*Y va con soledad de espina y hielo,
buscando por el mundo y por el cielo
lo que en milagro le será ofrecido.*

*Y te vislumbra —intacto y silencioso—
resuelto en torbellinos sin reposo
y entre prismas de lágrimas erguido.*

LA CANTORA

*De aquel vital encuentro
ella nació, segura entre su casa;
con pájaros de sal en el gemido
y un velero en el río de los sueños.*

*Entre verdes pulsantes
descubrió rumbos de ancho paraíso;
probó los gajos de acidez silvestre,
aprisionó libélulas ariscas.*

*Circundada de goces de la tierra
tuvo en arrobo lo esencial, lo simple;
con su tiempo, sus pasos y su nombre
fue hacia los muertos... a buscar raíces.*

*¡Qué espacio poderoso,
tan recogido en humildad creadora!
Cuna del trébol y la flor descalza,
aromado país de los gorriones.*

*¿Cómo no hallar belleza y ardimiento?
¿Cómo no aventurarse en la aventura?
Desde un postigo vegetal espiaba
el mar que enciende lámparas de espuma.*

*Por matinal hechizo
—todavía inocente de su cuerpo—
descifraba el zumbido de la mosca
y bebía el glu-glu del agua fresca.*

*Ocultos territorios
le daban grutas hondas, duendecillos...
Ún melódico impulso la obligaba
a encontrar en silencios arpas tristes.*

*Canción para la espina y la bellota;
para el clavel que angela su perfume;
canción para el misterio de la abeja
y para bailarines de las nubes.*

*Tránsito del regazo a los caminos;
del toronjil al valle de amapolas;
del canto de alborada —tan encanto—
a la sien y la voz de la cantora.*

LA CANTORA Y SU SANGRE

*¡Ah, dejadme volver al día muerto
y al secreto primero de mi antes! . . .
¡Dejadme regresar a los perdidos
mares y valles de mi antigua sangre!
A las cenizas que en el junio mío
abrieron sus jardines del instante;
al olvidado amor . . . del que recoge
el corazón sus sístoles y diástoles.*

*Al grito de mis náufragos rebeldes;
al riesgo de mis muchos caminantes;
a la conciencia que formó, tanteando,
el nombre progresivo de mi carne.*

*Sin eso nada soy, pues de ahí vengo
para seguir, erguida, hacia adelante;
y si es verdad que en mí cambian los rostros,
ahí me encuentro en dibujada imagen.*

*Abismo suave, rojo laberinto
con criaturas que buscan su lenguaje;
posesión de mis venas, río intenso,
helado a veces y que a veces arde.*

*Así como la copa de los cedros,
como la dalia y su delgado baile,
subo a mi cielo por un verde joven
que nutre su alegría de cadáveres.*

*Y estoy aquí . . . sufriendo mi latido
y envuelta por las yedras musicales,
ya sabedora de que el verbo crea
la golondrina y el varón y el ángel.*

*Los que quisieron desbordar su pecho
para decir las cosas inefables;
los que olvidaron su aventura de olas
en una arisca tierra de volcanes;
los que fueron —con pájaros ocultos—
por los caminos del judío errante;
en mi entraña recogen fuego y hielo,
en mi frente congregan sus edades,
y empujan en mis labios lo que digo
para que sea pleno y palpitante.*

*Caballos incorpóreos y delfines
van por mi tiempo prolongando viajes;
una amapola de agua se me entrega
y una raíz del suelo me da claves.*

*Hay en mi verso un querubín resuelto
y una mujer que poco o nada sabe;
tengo en los ojos una estrella triste
y en lo que vivo una delicia frágil.*

*Y sobre cauces, hondos de silencio,
y sobre ríos de clamantes ayes,
esta voz pura, que en mi sangre viene,
para mi mundo quiere precisarse.*

LA CANTORA Y SU TIERRA

*¿Podré decir este silvestre día,
de intensa luz y de maduro grano?
¿Podré besar el nombre del verano
con estas mariposas de alegría?*

*Abeja loca en alocada vía,
girante amor del girasol del llano;*

*enero —tan azul— tiene en su mano
los finos oros de la tierra mía.*

*¿Cómo entregar mi goce, mi poema? . . .
Rojos almendros, tímida alhucema
y estas yedras que todo lo enjardinan.*

*El agua de la poza reverbera,
mientras allá . . . en la playa marinera
ángeles de olas se alzan y se inclinan.*

.....
*Ya el maquilishuat se vistió de encaje
y el carao de leve muselina;
ya se va la extranjera golondrina
organizando su norteño viaje.*

*Marzo despliega vegetal celaje
cuando el sol más quemante lo alucina
y sufren los rosales cada espina
y el polvo se convierte en personaje.*

*Mi tierra es la mejor de las mejores,
pues da la sed tal pulsación de flores
y tal mundo de abejas en las parras.*

*El cálido momento es de alborozo:
huelen a sol las pencas del corozo
y mueren incendiadas las chicharras.*

.....
*Mayo en el corazón del aguacero,
anunciando promesas del arado;
es tuyo el azahar almidonado
y es mío este capricho jardinero.*

*Pétalos dulces para el hormiguero,
cundeamor en los cuernos del venado;
mayo —mozo feliz— pintiparado,
con su anual y seguro buen agüero.*

*La cruz del patio, la que espanta al diablo,
alza su bendición en un retablo
y es la cruz más campera y olorosa.*

*Todos los huertos caen de rodillas
y entre las frutas rojas y amarillas
es fruta niña la manzana-rosa.*

.....

*Como perdiz en juncos hospedada,
como calandria en árboles de altura,
poseo los colores, la verdura,
y tengo lluvia y sol en la mirada.*

*Si por buena la tierra está mojada
y abre el jazmín su singular blancura,
hay debajo una viva quemadura
y granos de calor en la granada.*

*Goçemos el domingo de la rama,
la vacación del trébol y la grama
y el mínimo paseo de la oruga.*

*El temporal se pierde por los cerros,
los hongos se despiden de los berros
y el gusano bosteza en la lechuga.*

.....

*Con los vientos de octubre resucita
la flor viajera del quiebracajete*

*y una luz victoriosa nos promete
los breves saltos de la margarita.*

*Vellos del chupamiel, fronda que agita
los nidos que parecen de juguete,
y un esparcido olor de pinabete
que al olor de la playa le da cita.*

*El barrilete —volador cautivo—
con alas de jugar, barbas de chivo
y cola de algún monstruo fabuloso,
sube del niño en rumbo pajarero
al más dorado cielo veranero,
por la vía de un hilo tembloroso.*

.....

*Dulce noche de estrellas milagrosas,
que no sabe de niebla ni de frío;
luna del rosedal y el caserío,
enlunando las risas y las rosas.*

*Querubines de azúcar . . . venturosas
campanas con las alas de rocío;
nace el cielo en la paja del estío,
entre una fiesta de pequeñas cosas.*

*La brisa huele a musgo y a melones;
hay un amor de muchos corazones
y una ofrenda de valles y de alcores.*

*Fue generoso el último trimestre:
por eso cierra el año San Silvestre
con la estrella de magos y pastores.*

.....

*Por estos ventanales que entregan el paisaje,
por tus ríos menores y tu gran padre-río;
por dragones ardientes que del volcán se escapan,
por doseles de musgo y cunas de semillas,
gracias, mi tierra.*

*Por el redondo amparo del amate llanero,
por las ceibas abuelas y su alada familia;
por silencios de aroma donde el verde es tan joven,
por la flor-mariposa, novia de colibríes,
gracias, mi tierra.*

*Por el candor risueño que tiene el ojo-de-agua,
por los cañadulzales y los bancos de lirios;
por las islas de pájaros en medio de los lagos,
por el pájaro inmóvil que descubro en la orquídea,
gracias, mi tierra.*

*Por el colegio en charla de los patos vulgares,
por la celda de barro en que vive la avispa;
por el alto columpio de la ardilla instantánea,
por la tornasolada piel de la lagartija,
gracias, mi tierra.*

*Por la yegua dormida entre mentas nocturnas,
por el perro del pobre, humano en su vigilia;
por las ubres que filtran anises y albahacas,
por el gallo endamado, con el sol en el pico,
gracias, mi tierra.*

*Por el húmedo surco en que el maíz se siembra,
por la tierna mazorca y el vaivén de la milpa;
por el tibio panal, anegado de flores,
por las humildes yerbas de todas las cocinas,
gracias, mi tierra.*

*Por la solar naranja y el limón curandero,
por la sangre del bálsamo, que es la sangre del indio;
por la flor del izote —tan nupcial entre espadas—
y por el conacaste, isla de golondrinas,
gracias, mi tierra.*

*Por el tabaco anciano, mantenedor de ensueños,
y por el chocolate en su labrada jícara;
por el chile que pone diablillos en la lengua,
por las mil y una noches del café y sus amigos,
gracias, mi tierra.*

*Por la cal de mis huesos que viene de tus cales,
por tu suelta abundancia, por lo que da y quitas;
por mi casa sembrada en tu pecho valiente,
por mi verso de siempre, que es tierra siempre viva,
gracias, mi tierra.*

INSTANTE Y ELEGIA DE UN MARINO

I

*Sin rostro ni contornos.
Apenas presentida en la distancia
pero viva en su sangre como un pájaro.*

*Mareas ascendentes
se la ofrecían inicial, creciendo,
y más honda que el pulso y el deseo
iba, fija y errante,
por el sonoro rumbo de los viajes.*

*Con velas retadoras
y guiños de fugaces litorales;
con las agrias palabras y el chubasco;*

*oculta en el silencio de aquel hombre
que buscaba una flor en las espumas.*

*Asomada a sus ojos;
cálida entre los muslos dominantes;
dormida en su dibujo,
detrás de las corrientes y sirenas.*

*Así —náutica rosa—
sin conocer su propio aliento dulce,
esperando señales y bahías
y el asilo de un vientre, como esponja.*

II

*Entre la niebla, el hombre,
sucio de remolino y de misterio,
recordaba el color de los retratos,
el jugo de las hojas
y la categoría de la tierra.*

*Por señas de los náufragos
había perseguido el horizonte,
llevando la locura y el tatuaje
de aquella gente de mirada verde
con rumor de la isla en cada pliegue.*

*Ni la casa tranquila,
ni la harina con miel y con manzana,
ni el licor del barril, lleno de risas,
pudieron detener aquel impulso,
aquel vaivén de muertos entre sales
llamando siempre con su voz nocturna.*

*Sumiso a los mandatos invisibles
pregunta sin querer —como antes, otros—
la razón del adiós y la distancia,*

*y la busca en el hierro de los muelles
y en el mojado grito de los ánades.*

*. . . Ya la proa divide nuevos vientos
y brazos de agua y cielo ya le ofrecen
tiernas playas, de frutos,
y también la delicia de estar triste.*

*Pero ella va en su cuerpo como gota:
burbuja sumergida y navegante.
Tal vez entre los hielos derretidos;
tal vez en fino idioma, que no entiende.*

III

*Y un día, sobre el tiempo,
en bulto de pañal y carne frágil
el hombre la recibe:
¡niña del mar salida de sus venas!*

*¿Por qué cubre su sexo
y estudia el cielo tibio de su frente?
¿Por qué le duele su temblor de ola,
su vegetal pujanza
y su estrella gozosa?*

*Ella le burla y le desprecia el miedo,
esbelta de alegría y de palabra,
hija de sal y de olvidadas lunas,
pero toda del pecho de la costa.*

*Y el hombre, sometido,
borrando la llamada de las barcas,
siembra su corazón en tierra firme
y en aldea de musgo y de regazo.*

IV

*Una noche la sangre
habló con viejos nombres del olvido.
Habló a la niña, con rumor oculto,
y en golfos quietos de su propio oído.*

*Despertando preguntas,
moviendo oscuros limos germinales,
la sangre recobró su voz antigua
y trajo aquellos mares de regreso.*

*Y le embrujó las horas
por donde el sueño descubría rumbos.
De su cauce brotaban peces vivos,
saetas musicales
y los escombros de una casa de humo.*

*Y el hombre, con angustia
miró en sus ojos cien países nuevos.
¿En dónde su alga suelta, su gaviota,
buscaría el color de la tormenta?*

*El hombre ya se pudre bajo el lodo
y tiene una raíz sobre la frente.
Su sombra marinera está en el árbol,
tan sencillo y tan verde.*

*¿Quién suelta sus palabras?
¿Sus palabras más hondas y secretas?
¿Quién dice su dolor, su enfriada lágrima,
y mantiene su voz, así, despierta?*

*“Dormido Capitán, tengo tus pasos
y tu ardorosa fiebre.
La misma obstinación sobre el abismo,*

*tu mismo amor,
también tu amarga brea”.*

*“Pero tengo, además, la flor desnuda
y el metal y los nidos anhelantes.
Este buscar en la distancia sólida.
Estas nubes de polvo”.*

*“Padezco los vagidos,
y los muros sin puerta y los candados.
Hallo el sudor, la sangre, y los recojo
por vecindad y compasión de tacto”.*

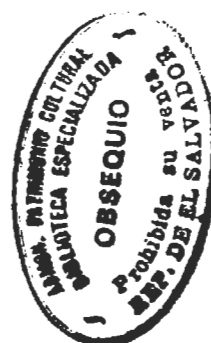
*“Del viento llego, con terrestre agobio,
con pleamar en guerra;
y soy del horizonte porque busco
su color de promesa”.*

*“Ya estaría perdida
sin tu huella de luz y tus señales.
Por esa luz ¡mi Capitán ausente!
puedo vencer tus mares”.*

*“Te repito en mi gesto, en mis ardores,
y te llevo sin rezo ni sollozo.
¿Te inventa el corazón cada mañana?
¿Es mi rostro el espejo de tu rostro?”*

*“Guardas islas de nácar y de fábula;
puertos iluminados, que no encuentro;
permaneces en tierra de mi madre
y navegas mi canto para siempre”.*

*“En tu recuerdo crece y se mantiene
una visión de azules trasmarinos.
¿Quién dice que estás solo entre la yerba?
¿Qué témpano o qué llama nos divide?”*



*“Tu balandro sin miedo va en mi pulso,
tu viaje en mi conciencia,
y tu nombre, vencido y liberado,
es claridad de origen y regreso”.*

*“Llenas mi mundo, mas el mundo externo
me tiene en servidumbre.
Y está el vacío que dejó tu cuerpo
en el peso del mundo”.*

*“Hay un ancho desgarre,
un perenne vibrar de sangre en lucha,
una sorda mentira,
y una experiencia de laurel convulso”.*

*“Duelen la sien, el hueso, la ceniza,
el río de los sueños y palabras,
la soledad, con su ascensión de torres,
y el olvido constante”.*

*“Todo dulce . . . lo sabes, lo sabemos.
Ahora como antes.
De la mañana dulce y sin recuerdo
brotan las golondrinas y los árboles”.*

*“Se alzan allí, de madurados odios,
proyectos de piedad y tiernas rutas,
y del ancho abandono de los muertos
castidades de música”.*

*“¿No te alcanza mi voz, no te persigue
en grave testimonio?
¿No rodea tu casa de silencio
esta esperanza de algo que amanece?”*

*“Siempre amanece . . . mas la noche vuelve
con sus tensas vigiliass y su angustia.*

*Después de la pregunta, del gemido,
¿otra vez la pregunta?"*

*"Miran los ojos un paisaje limpio,
un rostro que nos ama.
Se abren los labios para dar, de nuevo,
sus amantes palabras".*

*"La tierra busca, sin perder un puente,
su reino de hojas y de fiestas breves.
La leche entrega, por colinas dulces,
sus líquidos vergeles".*

*"Montañas y navíos
están bajo la luz en claro goce,
y hay otra vez un mundo palpitante
de peces y de rosas".*

*"¿Tendrá el día virtudes
de playa fiel y mares sometidos?
¡Sólo en tu sitio, en tu lugar de estrellas,
puede medirse el día!"*

*"¡Y estoy, estás, estamos, todos juntos
—muertos, nacidos, tristes de misterio—
con demonios de sangre, vigilantes,
y en la sangre sin fin ángeles ciegos!"*

LOS DOS REINOS

I

*Tengo que decir de dónde vine,
porque todos los que conmigo llegaron
han olvidado aquel país sin cuerpos.*

*Aquí, desde el fondo de mi sangre,
avanzo por este impulso hambriento
como una dolida bestia inconclusa.*

*¿No cantaré mi oculto paraíso
y el áureo corazón de esbelta luz?*

*La tierra de ahora pertenece a mis manos,
pero hay detrás una fronda de recuerdos.
Alguien evoca las rutas del éxtasis,
el puro dominio del amor sin quebranto,
y las formas que parecen bellasdurmientes
en una profunda y quieta revelación.*

*Ahí comienza la idea del nardo
abriendo su aromado triunfo
sobre la suave amistad de la colina;
también el contorno del pájaro más leve
y la alegría del niño que pasa
con su dulcísima boca de flor.*

*De arriba, de tan alto
que nadie podría alcanzar su poder primero,
bajan en blancos torbellinos los fuegos esenciales
—los que no queman todavía ni tienen órbita—
y la fina semilla del alma,
ya señalando su pesada vivienda.*

*Entonces inventa el silencio las cítaras de musgo
y el sonido sus palabras creadoras;
penetra el dolor al sueño de estos caminos,
al brote más intacto de los deseos
y al corazón que no conoce su dibujo.*

*Es la trémula escala,
es el descenso joven
y el lento retorno por hostiles peldaños.*

*Midiendo nuestro arrastre nos alienta El que sabe:
el huésped de los labios que alumbran.*

*Exilada estoy, exilada,
y a la vera de lo eterno quiero aprisionar un esparcido semblante.
¿No veis que ando llorando por la casa de los mortales
y que de nombres inestables he recogido mis coronas?*

*Sí,
yo advierto lo incorpóreo
y los pálidos viajes que salen de las tumbas.
Anoche me aleccionaba un lucero,
y en el otoño que entrega el árbol amarillo
me duele la edad de la memoria
y esta carne sorda o anhelante
que es el terrible amarre de mi otro ser.*

*A decirlo me obligan,
a revivir lo que se niega o se borra.
En trance de canto debo explicarlo,
para que las cosas no renazcan tan ciegas
y una paloma vuele de aquella piedra de odio.*

*Le llamo mi paraje,
mi espacio de unidad y de absoluto deslumbramiento.
Está dentro y afuera, en las zonas inefables,
que empujan y reciben a los ríos del tiempo.*

*Pienso que el tiempo se ha resuelto en mis ojos
y es algo así como un engaño de colores.
Del latido de una lágrima brotó su siempre fugarse
y trenzando con la distancia
burla o desgarrar nuestra pobre pequeñez.*

*Contra los ayes de soledad y el que va por mi deleite;
contra el deleite y el temor que están siempre esperándome;*

*contra todo batallo para salvar mi otra estatura
y en medio de los contactos soy la despierta de medianoche.*

*¡Oh fuerza de aprenderme en estos nudos de pena,
cambiando lámparas y repitiendo pecados!
La verdad me ha encendido un jardín dentro de un libro
y anuncio a los pocos que me entienden
las luces más sencillas y próximas.*

II

*Una vez canté con las voces secretas
y por eso conozco el vuelo de mi garganta.
Fue en el descanso de un recuerdo, de un presagio;
entre la gloria de ordenadas floescencias
y encima de mi propio corazón.*

*Cuando yo digo yo, quiero decir todos conmigo
—pluralizando mi frente y mis entrañas—,
ya que un olor de angustia me anda debajo de las palabras
y ese apagado faro es el mismo que yo perdí.*

*Dirán que no me conocen y que divago en medio de los caminos,
como la loca que juntaba querubines párvulos.
Gritarán que no han visto el bosque de las preguntas
ni oído el habla severa de la eternidad.*

*Pero yo soy lo humano —con esta boca y estos pasos—
y cada piel abatida envuelve mi propia substancia.
Lo que hay en mi crecer siempre crece en otras marchas
y juntos vamos al mismo aliento paternal.*

*Cambian los dioses sobre la fiebre de las plegarias
y los hijos del miedo tienen muros tan simples.
Es necesario que nuestros brazos se conozcan
y que alumbremos al dormido con este débil candil.*

*Dentro de mis pupilas hay un pórtico suave
y una frontera donde los verdes se recogen.
Aquí miro la yerba, la pared, el amante;
allá encuentro una clara vigilia
y las íntimas certidumbres que me dolieron
seguras y pacientes, como el que sabe sonreír.*

*Creo que somos débiles reflejos;
tal vez la sombra de invisibles criaturas.
Conozco el espacio de mi tacto
y los sueños florecidos como el cerezo;
también las prisiones del abismo más hondo
y la fuga en alas de los pájaros.*

*¿No comprendéis que llegamos del olvido,
con ceniza de funerales y tallos de madres?
Me rodean las gentes para hablar de su heredad y de sus guerras,
pero nadie recuerda aquella patria feliz.*

*Donde vive el deseo se afirma la existencia
y quien ama esta avarienta morada
no debe llorar por las praderas que yo escojo.*

*Libres están mis dedos de sortijas
y no escondo los frutos, los objetos ni la piedad.*

*De paso estoy —lo señalo—
y no puedo encadenarme a una máscara.
Del otro lado de mi rostro me espera la antigüedad del espíritu
y una ciudad purificada a la que debo al fin subir.*

