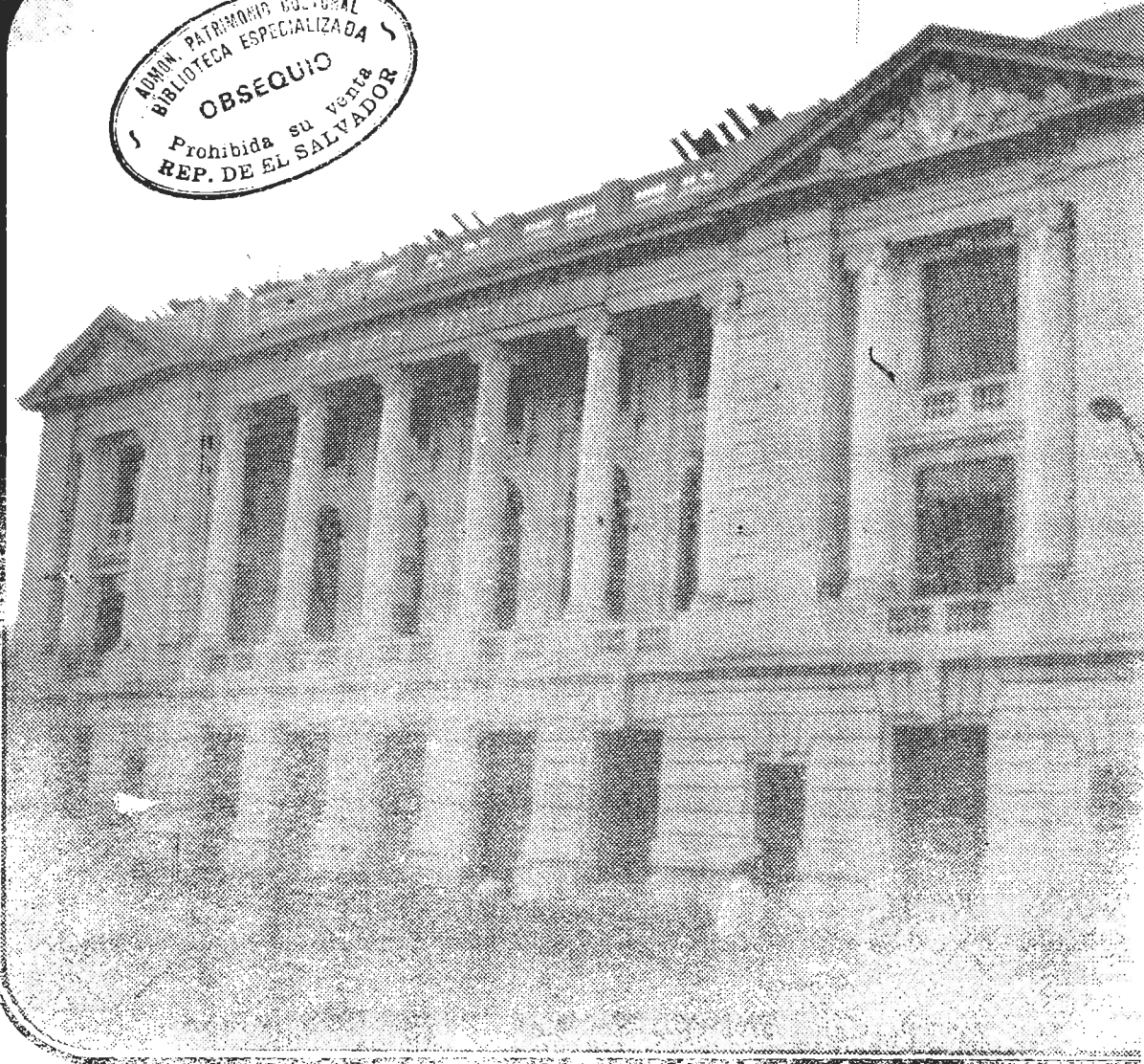


ADMON. PATRIMONIO CULTURAL  
BIBLIOTECA ESPECIALIZADA  
OBSEQUIO  
Prohibida su venta  
REP. DE EL SALVADOR



# CULTURA

REVISTA DEL MINISTERIO DE EDUCACION

MINISTRO

DR. CARLOS ANTONIO HERRERA  
REBOLLO

SUBSECRETARIA DE EDUCACION

LIC. MARIA ANGELICA DIAZ

SUBSECRETARIO DE CULTURA,  
JUVENTUD Y DEPORTES

ING. JUAN JOSE BONILLA

CONSEJO DE REDACCION

DAVID ESCOBAR GALINDO  
ROBERTO ANTONIO GALICIA  
SALVADOR GALVEZ ROSALES  
JOHANNA ABERLE

ENERO 1976

AGOSTO 1977

**DIRECCION DE PUBLICACIONES**

SAN SALVADOR, EL SALVADOR, C. A.

# CULTURA

REVISTA DEL MINISTERIO DE EDUCACION

No. 62

ENERO 1976

AGOSTO 1977

Impreso en los Talleres de la  
**DIRECCION DE PUBLICACIONES**  
Pasaje Contreras 145. San Salvador,  
El Salvador, Centro América.





Impreso en los Talleres de la  
DIRECCION DE PUBLICACIONES  
Pasaje Contreras 145. San Salvador,  
El Salvador, Centro América.

## SUMARIO

	PAGINA
Colaboran en este número .....	5

### TEATRO

El Teatro, un arte vivo. María Celia de Ormes .....	9
Sobre la necesidad de salas de espectáculo en El Salvador. Roberto Salomón .....	28
Simón Magaña explica la remodelación del Teatro Nacional en el aspecto decorativo .....	32
El Teatro en El Salvador. Eugenio Acosta Rodríguez .....	36
Los nuevos rumbos del Teatro Salvadoreño. Juan Barrera .....	46
Concepto para un acercamiento a mi mural en el Teatro Nacional. Carlos Cañas .....	50

### ENTREVISTAS

Francisco (Paco) García .....	65
Edmundo Barbero .....	67
Roberto Salomón .....	68
Orlando Flor .....	71
Norman Douglas .....	74
Enmanuel Jaén .....	76
William Armijo .....	78

## NARRATIVA

Breviario de Fábulas. David Escobar Galindo .....	83
El sobreviviente. Ricardo Castorrivas .....	91

## POESIA

La Ofrenda del Bramán. Francisco Gavidia .....	95
De "Casa sobre tu pecho". Claudia Lars .....	98
Soneto Serafín Quiteño .....	99
Este dolor inmenso. Pedro Geoffroy Rivas ( .....	100 •
De "Sólo la voz". Hugo Lindo .....	101
Aunque dure un instante. Claribel Alegría .....	104
Cancioncillas con la misma tonada. Dora Guerra .....	106
Primera lluvia. Ricardo Bogrand .....	108
Un poco de tiempo. Italo López Vallecillos .....	111
De "Las manos en el Fuego". Mercedes Durand .....	113
Recuerdo cuando hablaba de Lisa. Roque Dalton .....	115
De "Todos los días el Hombre ". Julio Iraheta Santos .....	116
Los más viejos amantes de este país. José María Cuéllar .....	117
Conocimiento del Paisaje. David Escobar Galindo .....	118

## ENSAYO

Masferrer Humorista. José María Peralta Lagos .....	121
El Humanismo Vitalista de Masferrer y sus ideas Económico-Sociales. Matilde Elena López .....	141
RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS .....	155

# COLABORAN EN ESTE NUMERO

**MARIA CELIA DE ORMES.** Nació en la ciudad de México el 14 de enero de 1944. Realizó Licenciatura en Letras con especialidad en Medios de Comunicación Social, en la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas. Sus estudios y actividades relacionados con las artes en general son numerosos. Actualmente desempeña el cargo de Gerente de Producción y Promoción de nuestro Teatro Nacional.

**ROBERTO SALOMON.** Un verdadero "hombre de teatro", nació en San Salvador en 1945. Obtuvo el título de Licenciado en Historia del Arte en la Universidad Dickinson en Pensylvania. Su experiencia como actor, director y técnico de teatro es extensa, tanto en los Estados Unidos como en nuestro medio; en donde de 1970 a 1976, estuvo al frente del Departamento de Artes Escénicas del Centro Nacional de Artes y desde 1976, pasó como asesor teatral en el proyecto de remodelación del Teatro Nacional de San Salvador, del cual es actualmente, Director.

**SIMON MAGAÑA.** Nació en Santa Ana en 1947. Cursó estudios de Arquitectura en la Universidad de El Salvador, viajando posteriormente a España en donde obtuvo la Licenciatura en Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid. Ha colaborado con el Ministerio de Educación en el Simposium Nacional de Cultura (1971); como Director de la Escuela Nacional de Dibujo, Pintura y Grabado del Centro Nacional de Artes (1971-73) y en la elaboración de los programas de Educación Estética (1972). Ha trabajado extensamente en teatro en calidad de escenógrafo y diseñador de vestuario. Desde 1975 tiene bajo su cargo la decoración del Teatro Nacional de San Salvador, en donde actualmente desempeña el cargo de Administrador de Salas. Es además, asesor artístico de los proyectos de remodelación de los Teatros Nacionales de Santa Ana y San Miguel.

**EUGENIO ACOSTA RODRIGUEZ.** Nació en San Salvador en 1929. Siendo estudiante de secundaria ingresa al Cenáculo de Iniciación Literaria con los escritores: Ricardo Bogrand, Mercedes Durand, Waldo Chávez Velasco, Orlando Fresedo y otros. Cultivó entonces, el cuento y la poesía, dedicándose posteriormente al teatro.

Egresó, después de diez años de estudios, de la Escuela y Elenco Teatral de la Dirección General de Bellas Artes. Actualmente es catedrático del Instituto Nacional General Francisco Menéndez, de la Escuela Superior de Turismo y del Departamento de Periodismo de la Facultad de Humanidades de la Universidad de El Salvador. Es psicólogo graduado en la Universidad Nacional. Escribe en diferentes revistas y periódicos del país, sobre temas artísticos, científicos y deportivos.

**JUAN BARRERA SALINAS.** Nació en San Salvador en 1954. Miembro del TEATRO GRUPO INDEPENDIENTE T. G. I.

**CARLOS CAÑAS.** Nació en San Salvador en 1924, diplomado en Arte y Teoría en 1944. Ha participado en innumerables exposiciones, personales y colectivas, tanto en el ámbito nacional como en el extranjero. Ha obtenido diez premios. Realizado obras murales en la Federación de Cajas de Crédito, Banco Hipotecario, oficinas particulares y en 1977, la Cúpula del Teatro Nacional. Por años ha impartido las Cátedras de: Historia del Arte, Teoría del Color, Dibujo al natural, Dibujo a la acuarela. Actualmente es profesor de pintura en el Bachillerato en Artes. Ha publicado varios libros: "El Potrero"; "De Hospitales y Dibujos"; "Carlos Cañas por Carlos Cañas". Además ha ilustrado: "El Mester de Picardía" de José Roberto Cea, "La Espada y otras narraciones" de Salarrué y "Remanencias de Vivaldi" de Hugo Lindo.

**DAVID ESCOBAR GALINDO.** Escritor salvadoreño, nacido en Santa Ana en 1943. Su producción literaria es enorme, habiendo publicado hasta la fecha, en poesía: "Las Manos en el Fuego" (1969); "Extraño Mundo del Amanecer" (1970-1973); "Duelo Ceremonial por la Violencia" (1971); "Una Pared Pintada de Hombre" (1971); "Vigilia Memorable" (1972); "El Despertar del Viento" (1972); "Destino Manifiesto" (1972); "Coronación Furtiva" (1974); "El Cazador y su Destino" (1975); "Discurso Secreto" (1975); "La Belle Epoque" (1976); "Libro de Lilian" (1976); "Arcanus" (1976); "El Corazón de Cuatro Espejos" (1976). En prosa: "Una Grieta en el Agua" (1972-1974) novela y "La Rebelión de las Imágenes" (1976) cuentos.

**RICARDO CASTRO RIVAS.** Escritor salvadoreño, nacido en San Salvador en 1938. Ha triunfado en varias ocasiones en certámenes de poesía y cuento, tanto nacionales como extranjeros. Ha publicado: "Teoría para lograr la inmortalidad" (cuentos) editado en 1972 por la Dirección de Publicaciones; "Las Cabezas Infinitas", antología poética, 1971; "9 Poetas jóvenes de El Salvador", antología poética del Grupo Piedra y Siglo", 1969; "Poesía Salvadoreña 1963-73" en 1974 y "Ciudades del Amor", poemas en 1977. Tiene inéditos: "Puro Pueblo" (sonetos) y Zaccabe-Uxta (narrativa).

**MATILDE ELENA LOPEZ.** Ensayista y escritora salvadoreña, nació en San Salvador en 1922. Se doctoró en Filosofía y Letras en la Universidad Central de Quito, Ecuador. Ha sido Directora del Departamento de Letras de la Universidad Nacional, Vicedecana de la Facultad de Humanidades y Catedrática de la misma. Actualmente es Jefa del Departamento de Letras de la Secretaría de Extensión Cultural de la Universidad Nacional. Entre sus obras más importantes figuran: "El Momento Perdido" (poesía); "La Balada de Anastasio Aquino" (teatro); "Cartas a Groza" (prosas autobiográficas) y los ensayos: "Masferrer, alto pensador de Centro América"; "Tres Ensayos sobre Poesía Ecuatoriana"; "Interpretación Social del Arte"; "Dante, poeta y ciudadano del futuro"; "Una cala en la obra de Shakespeare"; "Estudios sobre Poesía" y "El Método Sociológico en la Crítica Estilística".



# TEATRO \*

---

\* Con motivo de la remodelación del "Teatro Nacional" de San Salvador, la Revista Cultura presenta este valioso material, coordinado por Salvador Gálvez Rosales y Johanna Aberle.



# EL TEATRO, UN ARTE VIVO

María Cella de Ormes.

## CREACION Y COMUNICACION

De cualquier manera que pueda o no pueda ser definido el arte, todo artista sabe que el impulso artístico está compuesto de dos elementos: el primero, la necesidad de expresarse y el segundo el deseo de comunicar lo expresado.

Pero, ¿qué entendemos por expresarnos? Dicho de una manera simple, con dos expresiones familiares:

Decimos que un hombre "tiene algo en la cabeza, una idea, imagen o problema que lo inquieta"; y decimos que un hombre tiene "algo que soltar, algo que decir", una emoción que lo excita, sea alegre o penosa. En cualquiera de los dos casos, tiene una sensación de constricción y desasosiego; se

siente oprimido. Quiere un alivio para la tensión, liberarse. Si no puede hacerlo de un modo directo, se libraré de dicha tensión exteriorizándola simbólicamente. De esta manera, literalmente, la expele, la expresa.

Expresarse sin embargo, no es arte, ni siquiera en la definición más amplia. Pero es indudable que toda obra de arte revela la personalidad del artista y da expresión, de una forma abierta disfrazada (y a menudo inconsciente), a sus ideas, sentimientos, sea en la modalidad verbal, gráfica, plástica o sonora. No importa si conforme a los módulos críticos las ideas o los sentimientos sean triviales o torpes. El artista, una vez escrita la última palabra, dada la última pincelada, se siente ali-

viado; el íncubo ha sido exorcizado.

Sin embargo esta satisfacción dista de ser completa, ya que ha cumplido únicamente la mitad de su propósito; debido a que su deseo de comunicación es tan fuerte como su necesidad de expresarse.

Durante el proceso de creación siempre está presente un espectador o un oyente hipotético (e ideal), y una vez realizada la obra el artista espera a que ese personaje se materialice. Todo artista lanza su saeta con la esperanza que caiga en un lugar habitado.

En lo fundamental, los procesos de creación y comunicación son totalmente disímiles. Uno es la actividad espontánea y libre de un individuo; el otro es un proceso organizado.

Hay grandes variaciones, tanto en la naturaleza como en el funcionamiento del mecanismo de comunicación de las distintas artes, y la diferenciación más evidente es la que existe entre las formas artísticas que se comunican directamente por sí mismas y las que dependen de la interpretación.

Existen básicamente tres tipos de formas de comunicación artística:

1)—Formas artísticas que se comunican por sí mismas: Estas son las Artes Plásticas, como la Pintura y la Escultura, la Artesanía (cerámica, cestería, tejidos, etc.).

Estas obras pueden ser vistas por todo aquel que quiera mirar las. Pero si el artista quiere llegar a más gente de la que puede llevar a su estudio —como quiere por lo general— tiene que dedicarse a una operación más amplia: organizar exposiciones, hacer una labor de difusión, etc. y llegar inclusive a un cierto tipo de operación comercial que involucra actividades muy alejadas de la creación artística.

La comunicación, por tanto, no es en modo alguno una consecuencia simple y natural de la creación. Supone buen criterio, perseverancia, fuerza y organización. Sin embargo, sea cual fuere la mecánica de la exhibición, la obra expuesta se comunica por sí misma directa y totalmente tal como ha sido ejecutada por el artista.

2)—Formas artísticas que se comunican en forma mediatizada. Este campo pertenece a la Literatura. Cuando el autor llega al término de su manuscrito, su declaración también está completa y en condiciones de ser comunicada, pero, en contraste con un cuadro o una escultura, no está formalmente en condiciones de ser comunicada, a menos que el autor se contente con pasar su manuscrito de mano en mano entre sus conocidos. Para llegar a un número importante de lectores potenciales, tiene que depender de algún modo de un procedimiento

para la multiplicación y distribución de ejemplares, o, dicho en otros términos, de alguna forma de publicación.

En todo caso, lo que importa es que, una vez publicado, el libro habla por sí mismo, se comunica directamente con el lector. No necesita de ningún mecanismo o personalidad interpretativos; todo cuanto ha de ser percibido está ahí, en la página impresa.

Por lo tanto el artista literario puede, como el artista plástico, comunicarse con relativa facilidad y sin la ayuda de elementos artísticos suplementarios.

3)—No sucede así con las formas artísticas que se comunican por medio de la interpretación, como la Arquitectura, la Música, la Danza, el Teatro. La Arquitectura, para ser cristalizada necesita de la utilización de muchas manos y capacidades. La Música, por su parte, entendida como arte, parte de la formalización de la expresión musical y la invención de algún sistema de notación, del mismo modo que la invención de la escritura señala el comienzo del arte literario.

El compositor expresa sus fantasías musicales por medio de símbolos arbitrarios así como el autor se expresa por símbolos arbitrarios alfabéticos o pictográficos.

En ambos casos, las notaciones son inteligibles únicamente para quienes han aprendido el signifi-

cado de los símbolos. La música se escribe, no para ser leída, sino para ser ejecutada. La notación es pues un recurso para expresar formalmente la creación del compositor y guiar a quienes se encargan de la comunicación (los intérpretes). El compositor musical depende de los intérpretes no sólo para el acto físico de la comunicación sino también para su fidelidad. Las condiciones, por tanto, la comunicación, son mucho más complejas que las anteriores.

En el caso del Ballet, del Teatro, de los Títeres, es decir, en el caso de las artes escénicas, se encuentra la característica de que para ser efectivamente comunicadas necesitan no solamente de un intérprete, sino al mismo tiempo de la organización y empleo de facilidades para la presentación pública.

Las artes escénicas tienen eminentemente un carácter público y por lo tanto, un sentido eminentemente colectivo, tanto en lo que se relaciona a la palabra "público", que supone una reacción colectiva más que individual, como en lo que se relaciona a la presentación que implica un lugar donde la cosa sea representada. De aquí vienen las palabras PUBLICO y SALA: reunión de personas perceptivas y una estructura adecuada.

Respecto al drama, el requisito esencial de la comunicación que-

da expuesto claramente: la obra teatral se escribe para que sea representada ante un público en un encuentro que se lleva a cabo en un lugar específico, llámase este teatro, plaza pública, sala, tablado, atrio, escalinata.

El teatro no puede entenderse como un esfuerzo individual. Es primordialmente y ante todo el resultado de un esfuerzo colectivo, de una cohesión interna y de un trabajo compartido. Colectivamente, la representación, el público, la sala y muchos otros elementos constituyen una institución que, denominada TEATRO, tiene un carácter único.

La complejidad del teatro sólo puede entenderse indagando la naturaleza del teatro y de sus elementos. El modo mejor de expresar su importancia, es decir, que sin el arte del teatro no podría haber arte dramático.

El más grande de los errores que se suceden es el de considerar al teatro primordialmente un arte literario. Tal es el planteamiento usual en los cursos de dramática, bien sea a nivel secundario o universitario. Por esta razón, hablar de teatro se presta fácilmente a confusiones.

Pocos son los estudios llevados a cabo en el área centroamericana relacionados con el teatro como totalidad. Por un lado, existe un cierto "tabú" relacionado con la falta de conocimiento en la formación y características del

medio teatral, incipiente en nuestros países, y otro es el escaso contacto real con la obra representada. En ambos casos, el planteamiento analítico hacia el teatro ha sido orientado hacia la dramaturgia como manifestación literaria, lo cual resulta constrictor y engañoso. Esto no equivale a decir que la excelencia literaria no es un criterio esencial para la apreciación de la obra teatral, pero sin duda no es el único criterio, ni siquiera el más importante.

Una obra dramática es casi con certidumbre una gran obra literaria, pero no se deduce, de aquí, que una gran obra literaria, escrita en forma representable, sea una gran obra teatral.

La razón principal reside en que la esencia del drama no son las palabras, sino la acción. Las palabras teatrales se escriben para ser representadas. La palabra teatral se convierte en vida.

La inmortalidad de Shakespeare en el teatro descansa en sus dotes de dramaturgo, pero esa dramaturgia estuvo sustentada en el conocimiento profundo del movimiento escénico, en la técnica y solución teatral de la representación viva.

En su generalidad, en el deslumbrante mundo literario de la Inglaterra del siglo XIX, casi todos los grandes poetas y novelistas escribieron o trataron de escribir obras teatrales, muchas de las cuales no fueron viables para la

representación, a pesar de estar saturadas de pensamientos, imaginación y belleza. El resultado fue un teatro de gabinete incapaz de ser llevado a la escena por su falta de comprensión hacia la naturaleza del drama y su desconocimiento para dominar la técnica teatral.

Palabras como ACTO, PIEZA, EXHIBICION y ESPECTACULO subrayan los aspectos del HACER y del VER. Otro tanto pasa con DIRECTOR, ACTOR, EJECUTANTE, MIMO, ESCENA y TEATRO. Todas ellas hacen referencia a un edificio o estructura destinado a los actores, espectadores y público, que indican que hay gente que acude a ver y oír.

Todo esto no quiere decir que el texto de una obra teatral no puede transmitir al lector cierta impresión de fuerza dramática. Sin embargo, rara vez puede producir el mismo efecto que una buena representación escénica. Las cosas que suceden en una obra teatral causan por lo general una impresión mayor que las cosas que se dicen. En el teatro, es realmente cierto que los hechos hablan con más fuerza que las palabras.

La finalidad última de hacer esta distinción entre drama y teatro representado es el de obtener una visión de totalidad y poder comprender mejor la verdadera significación de la obra teatral. Ningún dramaturgo escribe únicamente, o principalmente para la

biblioteca. Mientras escribe, no deja de pensar ni un instante en su obra transformándose en vida en el escenario; ve moverse sus personajes; les oye recitar sus papeles.

El autor dramático que entiende su oficio nunca pierde de vista el hecho de que para comunicar lo que ha creado depende de un complicado aparato que incluye, no solamente elementos físicos, mecánicos y de organización, sino también de ayuda interpretativa artística. Este aparato se llama TEATRO. Sin él no podría haber arte dramático.

## NATURALEZA DEL TEATRO

Como hemos señalado, la palabra teatro, en su sentido más estricto, significa un lugar para ver y oír. Comprende como mínimo dos zonas distintas y bastante grandes: una para los actores y otra para los espectadores. Sin embargo, el teatro no está limitado al lugar físico del encuentro. Incluye las múltiples técnicas que exige la organización y la realización de una representación dramática, el numeroso y diverso personal, artístico y tecnológico, que interviene en la aplicación de estas técnicas; y finalmente el público. En su conjunto, todos estos factores constituyen una institución que no es únicamente cultural, sino también social.

La característica social esencial del teatro —profesional, comer-

cial, de aficionados, subvencionado o académico— es que supone una empresa colectiva, en contraste con el arte dramático, que es casi totalmente individualista. La importancia de esta distinción no puede ser exagerada, porque está la raíz de todos los problemas que son peculiares a la comunicación del drama.

La naturaleza colectiva del teatro es manifiesta en tres aspectos por lo menos:

1. Las obras dramáticas se escriben para que sean representadas en presencia de un ente colectivo: el público. Esta representación para ser comunicada, tiene que ser en un lugar determinado y a determinada hora. La organización y reunión de un grupo exige una serie especial de procedimientos y la diferencia entre una reacción colectiva y una reacción puramente individual. Esta reunión temporal y física de un grupo hace imperativo que la obra dramática sea, tanto en la creación como en la representación, inmediatamente comprensible.
2. No puede haber comunicación directa entre el autor dramático y el público. La representación de la obra dramática supone las capacidades de un director y de actores. Toda esa gente tiene que coordinarse en

la realización de un plan organizado. La individualidad tiene que expresarse, pero al mismo tiempo se debe trabajar en colectividad, ya que todos deben estar subordinados al proyecto general.

3. Estas dos características colectivas del teatro —el público y quienes contribuyen a la representación— producen una tercera: su naturaleza pública. La esencia de la representación dramática es que es pública. Es prácticamente imposible mantener secreta una actividad que supone las facilidades y el número de participantes que reclama una obra dramática. El teatro, por su propia naturaleza, actúa a la vista de todos. Esto, claro está, lo somete a muchas formas de escrutinio, influencia, supervisión y regulaciones, en relación con asuntos de naturaleza fiscal, política, religiosa, social o de gobierno que tienen poco o nada que ver con el drama como arte.

Puede decirse, pues, que el teatro tiene forma, identidad y vida propias. El teatro como institución ha tenido una larguísima vida, con grandes altibajos. La historia del teatro, sin embargo, ha sido una historia de continua popularidad. Sus desviaciones son más atribuibles, probablemente, a factores



extraños, de naturaleza política, social o económica. De hecho, la forma y la función del teatro están frecuentemente determinadas por el estado de la sociedad y el clima cultural.

## TEATRO

El teatro es tan antiguo como el hombre. Porque el hombre es siempre un ser mimético, un ser que finge, que imita; por utilidad material algunas veces, por puro placer las más de ellas. Cuando el niño juega, cuando el adulto se disfraza y danza en fiestas o en rituales, está haciendo teatro. Desde la infancia, el afán por remedar, por reproducir gestos, ademanes, voces y actitudes es un proceso de aprendizaje natural.

Los bailes de las sociedades primitivas, el enfático mundo de las mitologías o el espectáculo de las ceremonias religiosas son teatro, así como lo son los juegos de muchachos y ciertas manifestaciones anímicas. La esencia misma de la representación teatral, en su fuente primaria, está enclaustrada en el hombre mismo. Es el fenómeno dramático el que precede a todas las manifestaciones literarias y plásticas, porque el hombre, para satisfacer su afán de creación y de imitación, utiliza antes que nada el material disponible más próximo: el de sí mismo, el de su cuerpo.

El teatro en su nacimiento tenía

una finalidad práctica. Los habitantes de las cavernas paleolíticas y neolíticas, artistas mágicos, cazadores, ofrecían como cebo a sus pretendidas presas la imagen dinámica de una imitación que les atrajese. Se disfrazaban de las fieras buscadas, se vestían con sus pieles y fingían sus movimientos y sus bramidos. Las danzas mímicas y religiosas diseñadas para contrarrestar el influjo de la naturaleza desconocida e inexplicable prevalece aún en mascaradas religiosas y folklóricas, esencialmente semejantes a los ritos del hombre primitivo. En la protohistoria, los demonios del bosque, los espíritus naturales eran imitados por el mago, que imponía de este modo un temor pánico a los espectadores o fieles de la tribu. Para Moussinac, Cahede, Baty y Chavance, los orígenes vivos del teatro deben ser buscados en el animismo y la magia, elemento activo de la religión en sus comienzos.

En torno al fuego donde el clan se reúne las sombras hacen más hondo el misterio. La oscilación de las llamas es ya como una invitación corporal a la danza y modela con sus reflejos una especie de máscara sobre los rostros. Entonces, acaso, un hombre se sirve de su cuerpo, de sus miembros, de su cabeza, para comunicarse con el grupo. Y ese juego mimético, imitativo, como dice Moussinac, es ya teatro; el hombre, al dar ese

espectáculo de sí mismo, es ya un actor.

El hombre primitivo, abandonado a los elementos, produce de inmediato la creencia en lo sobrenatural, personifica en el totem espíritus y demonios que rigen todas sus necesidades naturales: comida, bebida, abrigo. En un grado más avanzado de civilización, los demonios y espíritus sin nombre ceden el puesto a seres más diferenciados: los dioses. El hombre primitivo de esta nueva etapa creará también en la supervivencia de los antepasados fundidos en la naturaleza. El mundo que lo rodea se llenará de apariencias encantadas, de imágenes inexplicables surgidas de su cerebro, que se va animando poco a poco con vida propia. Nace la religión como reflejo fantástico de la existencia humana, y con ella la representación teatral deviene el elemento técnico de expresar ese reflejo. La vida humana cede paso al rito, al culto organizado compuesto de actos y palabras. Las ceremonias se hacen complejas, sus ordenaciones se hacen cada vez más sistemáticas y rítmicas. La voz humana se armoniza en salmodias, primero; en cantos, después. El coro nace. Nace la liturgia. Y del coro y de la liturgia brota el teatro como espectáculo, como fiesta ofrecida a unos fieles, a un público que contempla y participa a la vez.

Baty y Chavance resumen los orígenes del teatro con palabras

de una clara elocuencia: el hombre inventa el disfraz y la mímica para una ceremonia mágica; luego, descubre la danza, el canto y el poema para sus plegarias religiosas.

La liturgia lo conduce en seguida a establecer el diálogo, la acción y el decorado. El teatro queda inventado así, con casi todos sus medios de expresión.

## EL LUGAR TEATRAL

Al nacer el teatro, nace también el lugar teatral, el escenario en que se celebra la representación. Ese lugar fue, primero, la fogata en la boca de la cueva; luego, los soleados pedregales helénicos, los macizos templos dóricos, los ubrosos pórticos medievales. El espacio de la representación puede cambiar: se le decora, se le ilumina, se le cerca. En Grecia se blanqueaban con cal las paredes y se ornamentaba el suelo. A veces, es al aire libre: en los teatros y circos de la antigüedad clásica, en carretas dispuestas en círculo, en estadios, en canales, en fiestas de feria, en la Piazza de San Marco, entre los jardines y súrtidores de Versalles, en los campos de carreras. Otras veces, se sitúa en lugares cerrados, castillos, edificios, galerías palaciegas, patios cubiertos, corrales, plazuelas y mesones. Interviene la luz; para unir o para separar a los actores y a los espectadores. Cuando la luz es natural, une; cuando es artificial, a

veces blanca, a veces de colores, trata de aislar al público en la penumbra o de poner en evidencia a los actores. Las posibilidades de la luz han intervenido decisivamente en la evolución del espectáculo teatral. Más tarde se inventó la puesta en escena, con la escenografía, el sonido y los efectos especiales. Pero la luz fue antes, en el espacio de la representación, en el "lugar teatral".

Pero, ¿qué es, exactamente, el lugar teatral? La definición, en un principio, resulta muy sencilla: es el lugar de una acción, de un acontecimiento representado y escenificado por unos hombres para otros hombres; acción o acontecimiento que pueden ser mimados, hablados, cantados o danzados. Es pues, un lugar de presentación, un escenario. Pero también es un lugar de reunión; la reunión de unos actores, reunión de un público, creación de una comunidad de actores y de espectadores que se encuentran frente a frente y que permanecerán así durante un tiempo determinado, en el cual una comunicación en la que van a participar todos, aunque de modo diferente. Es, en fin, un lugar de intercambio.

Lugar teatral no es, sin embargo, un "teatro". Es también una plaza pública donde, temporalmente, se alza un tablado en torno al cual se agrupará una multitud espectadora; es el atrio o la escalinata de una catedral; es el estadio dispuesto para una repre-

sentación; es el muro en que se adosa un caballete para los saltimbanquis; es un parque, un patio de fábrica, un gimnasio, un terreno cualquiera. En realidad no es el sitio en sí, sino la representación, lo que confiere al lugar su carácter teatral.

El teatro es por tanto un lugar de encuentro en el que se realiza un contacto más estrecho que las relaciones entre personas. Ese encuentro supone una mutua experimentación, un enlazarse para realizar fines orientados hacia un mismo sentido.

En el encuentro y por el encuentro nos realizamos, configuramos todo espectáculo que deviene en esa dimensión existencial: la de CON. Es en el espectáculo en donde el hombre encara al OTRO y se sumerge en aguas todavía más profundas que el diálogo. Es en el espectáculo en donde palpa en forma colectiva modos coexistentiales propios, comunitarios.

La teoría del encuentro, tan ampliamente estudiada por los psicólogos, avizora en el teatro su tesigo máximo, especialmente en lo que se refiere a la dramática contemporánea: nunca como ahora el drama se dirige al espectador, el escenario tiende a romper sus límites clásicos y suprime la cerca que lo separa del espectador, lo invita a participar de cualquier manera en la dramática que desarrolla, en el conflicto que plantea, en la verdad que postula.

Pareciera que el teatro moderno funciona al servicio de la teoría del encuentro. Un encuentro que impone necesidades, plantea cuestionamientos, pone en tela de juicio la realidad en pos de un nuevo humanismo en un encuentro centrado en la unidad de la acción, sobre la tríada del lugar, del tiempo y del conocimiento dramático.

El teatro no puede entenderse como un esfuerzo individual. Es primordialmente y ante todo el resultado de un esfuerzo colectivo, de una cohesión interna y de un trabajo compartido. Las compañías o grupos de teatro son reducidas familias en las que cada eslabón es necesario y apreciado, y que experimenta en esa relación una sensación casi tan duradera como una familia de la vida real.

## **TECNICAS Y RECURSOS DEL ACTOR**

El arte del comediante, tan complejo, sutil, raro y contradictorio, ha sido tema de estudio desde los primeros momentos que siguieron su aparición. Se han formulado infinitas hipótesis acerca del tema, por lo que es importante enfocar y analizar los varios factores o elementos —espirituales y materiales— que el intérprete pone en juego desde tiempo inmemorial para actuar con la máxima eficacia. La historia y suma de los múltiples recursos que utiliza el actor para su ejecución se denomina el arte de la caracterización.

En el aspecto espiritual, moral, en la manera de expresar las ideas o sentimientos impuestos por la obra que interpreta, los recursos del actor no son otros que los de su propia personalidad, su talento, su destreza, su habilidad. Para ser un actor, dice Mac Liammoir, hay que renunciar completamente al propio ser y a muchas exigencias personales. En mayor medida que cualquier otro arte, la actuación es una rebeldía contra la mundanidad de la existencia cotidiana. Lejos de ser un imitador de las triquiñuelas superficiales de la vida o un repetidor obvio de rarezas tradicionales, el actor debe vivir con tal delicadeza y tal intensidad que pueda aportar un estilo a todos los gestos mínimos y a todos los parlamentos triviales, como comer una fruta, alzar un brazo o ponerse un gorro, para, en sus manos, convertirse en imágenes significativas, en profundos espejos de carácter.

Para servir con esa entrega rotunda los valores espirituales de su empresa, el actor contará con la materialidad de unos recursos físicos —voz, gesto, maquillaje, vestuario— que le serán preciosos recursos para lograr la anhelada entidad a su labor de caracterización. Todos ellos son de suma importancia, y en muchas ocasiones el olvido o la endeblez de uno solo puede malograr el esfuerzo conjunto. La relación misteriosa, la fusión indispensable de

lo mental y lo físico, que nos dará la plenitud de un trabajo de caracterización consciente, exige una atención meticulosa de todas las facetas, la convicción de que ninguna de ellas es menos importante y que no existe una relación de jerarquía entre los diversos factores, ya que se correría el riesgo grave de, subcientemente, sobrevalorar o minimizar el valor de alguno de ellos.

Cuando el actor aparece en el escenario, juega, en un orden de prelación de sus recursos, su primera arma: la presencia. Su personalidad física es la primera impresión que recibe el espectador, y será forzoso que la misma ande acorde con el personaje o la situación que se dispone a hacer vivir o representar en las tablas. Sin esta correspondencia, sin un rasgo de verosimilitud, el espectador percibe la falsedad. Ese puede ser, evidentemente un error de dirección; pero no deja de serlo también, y con frecuencia, del propio actor. La exacta conciencia de las limitaciones que le imponen su físico, su edad, su temperamento, debe estar siempre despierta en el comediante, ya que en el mismo momento que se presenta ante la luz de las baterías juega una baza decisiva: la de su presencia, que llega a la conciencia todavía en blanco del espectador.

La voz del actor, su cuerpo, son sus mejores armas, y pueden y deben ser educadas y preparadas

concienzuda y normativamente. Su calidad, su timbre, su intensidad, pueden ser educados con el mismo rigor que pueden serlo para el cantante. Pero es innegable que su máxima sugestión no se apoyará sobre esa posible perfección mecánica o metafísica, sino sobre una cuestión de acento, de emotividad y de sinceridad.

Así, es también innegable que su dicción y tono no serán los mismos según sea el género de la obra o el personaje que interprete.

Lo dicho para la voz es válido igualmente para el gesto. La dilatada y meticulosa preparación mímica es un indispensable auxiliar para la interpretación. Con un dominio profundo del gesto y de su significación, el actor dispondrá de un gran elemento para hacer llegar al ánimo del espectador el más profundo sentido de su acción en escena. Pero aquí, lo mismo que en el aspecto oral, queda siempre un amplio margen para la improvisación, el talento instintivo del actor que lo aconseja y lo guía de una manera imprevisible.

Existen otras técnicas menores, entre otras, las de vestuario y maquillaje. La primera de ellas, en el teatro actual, ha pasado prácticamente a ser de la incumbencia del director de escena, que impone en este aspecto su criterio, atento, como es lógico, a la ambicionada resolución homogénea del espectáculo.

En cuanto al maquillaje, en la

actualidad se le ha olvidado más bien como un rechazo de la época en que el teatro naturalista lo sobrevaloró y utilizó en exceso. Sin embargo, sigue siendo un elemento o recurso visual que no puede olvidarse. Tomado como un elemento útil, el maquillaje contribuye a anticipar en el ánimo del espectador, a través de la acentuación artísticamente lograda de unos rasgos fisionómicos, la significación, características y humanidad del personaje. Si es cierto que en el teatro naturalista se cargó a menudo el acento, hoy, con el realismo y el simbolismo, podría recuperar en buena parte su razón de ser.

## LA POSICION DEL ACTOR HOY

Según José María Pemán, dentro de cualquier tipo o forma de colectividad política, económica o social, analizando su participación y su presencia —siguiendo a Jean Duvignaud— en las sociedades monárquicas, en las sociedades liberales o en las sociedades modernas, disfrutando en los azares de cada una de estas situaciones históricas del favor y el aplauso generales, o por el contrario, considerado de un modo despectivo, siempre ha habido de parte de la colectividad una actitud de reserva y defensa ante la figura del actor, ante sus "rarezas" y su sentido marginal frente a la sociedad que le da cobijo.

En efecto, el ser actor es una vo-

cación singular e insólita, que lleva consigo una pasión que, por un lado, lo convierte en su servidor, y por el otro, marca una actitud de repulsa frente a las monótonas exigencias del vivir cotidiano.

Vota, a fin de cuentas, por la fantasía. Intuye que su entrega al arte dramático equivaldrá a una liberación: al ingreso en una misteriosa secta que lo mantendrá ya para siempre al margen de las rutinas y mezquindades materiales que marca la vida de sus semejantes en cualquier esfera que actúen. Es una postura de desdén informulado, pero real, existente, a la cual la masa responde con una actitud de recelo y reservas. Se le impone al actor una existencia marginal, fuera de la incorporación normativa de la sociedad.

El actor individualizado, el actor consciente de su cometido y de la significación del mismo, el actor que se entrega a un trabajo imitativo y de invención, encarnando personajes imaginarios, no se registra, en realidad hasta plena Edad Media, y su aparición, como dice Duvignaud, puede registrarse como correlativa con una época en la cual la conciencia de un dinamismo y de una transformación de las estructuras sociales cambia la naturaleza de los mitos y hace posible una participación colectiva en experiencias que no se reducen a las formas obligatorias y codificadas de la efectividad en los modos de vida tradicio-

nales. Esta es la frontera, según Pemán, donde se establece la clara diferenciación entre una teatralización de génesis social, en la cual el actor desempeña su obligada función dentro del esquema de la sociedad, y una teatralización en sentido propio, independiente, en la cual el actor incorpora libremente un personaje de ficción, una humanidad inventada.

Dice Pemán: "La realidad, la verdad del actor, se inicia en el momento que éste se individualiza y adquiere clara responsabilidad de su comprometido juego de dar vida carnalmente a entes imaginarios, que lo mismo representan un básico alejamiento de los mitos históricos, que la incorporación de inéditas actitudes afectivas, a la búsqueda de una participación válida de la colectividad en esa misma invención".

La relación entre comediante y vida social es profunda y permanente. Y en la independización alcanzada por el actor, protagonista de la siempre misteriosa experiencia de inventar y crear conductas irreales, radica —según Duvignaud— "lo que constituye un verdadero escándalo para todos los que tratan de mantener las estructuras sociales en su inmovilidad y de frenar el deseo del hombre de ampliar infinitamente las bases de su experiencia".

Paralelamente a la evolución social de las colectividades, el papel del actor experimenta den-

tro de las mismas muy acusadas alteraciones. El proceso ha sido laborioso y contradictorio: intercesor entre el mundo de la tragedia y las nuevas clases ávidas de poder, amo de la diversión principesca y del goce de los reyes, servidor incondicional de los públicos, modelo de pasiones comunicables pero lejanas, ídolo voluntariamente complaciente, oficial de un arte reducido a las proporciones de una existencia cotidiana, criatura de una participación activa que realiza, o intenta realizar, una fusión de conciencias...

En la etapa actual del arte dramático —y los inicios del fenómeno se pueden detectar en las postrimerías del siglo XIX—, el actor, escapando del marco al que la tradición lo había sujetado en los últimos tiempos, intenta toda clase de experiencias. Al responsabilizarse y hacerse más exigente aparece el "comediante, servidor exclusivo de su arte": el papel de intérprete se le antoja de una asfixiante limitación para poder servir con autenticidad su afán creador.

Apoyado en las nuevas técnicas escénicas —Stanislavsky, con los franceses Copeau y Lugné-Poe—, el actor se lanza por caminos hasta entonces ignorados a la persecución de un ideal estético, artístico, que es su meta inalterable. Resucita asimismo la figura del actor empresario en un afán de mantener todas las riendas del

espectáculo en una sola mano, único sistema, se piensa, de otorgarle homogeneidad y de ponerlo a salvo al propio tiempo de perturbadoras contingencias de organización.

Y resucita también al actor-director, la simbiosis más insistentemente experimentada y la que todavía en la hora actual marca la pauta predominante en todo el horizonte teatral.

En el siglo XX, diríase que el actor renuncia a la que había sido una de sus ambiciones constantes: el éxito personal, la gloria aislada. Renuncia a los conceptos de "divo" y de "monstruo sagrado". El teatro ya no es un medio para halagar la vanidad del actor, sino que requiere el sacrificio de las individualidades.

Deja de ser una pieza, aunque básica, tangencial de la creación dramática para incorporarse a la experiencia conjunta y desdoblarse con frecuencia, como queda apuntado, en director de escena, en promotor, en autor también en no pocas ocasiones.

Al ritmo de los tiempos, se alteran elementos sustanciales. Subsiste el respeto por los clásicos, aunque se tiende, más que a la reconstrucción, a la revitalización, en adaptaciones generalmente pródigas en audacias. Desaparece lo que durante tantos años fue una exigencia de los públicos: el repertorio, las veinte obras que, inevitablemente eran repuestas una y otra vez. La organiza-

ción tradicional en "compañía" es otro elemento en liquidación; las formaciones se estructuran según las necesidades de la obra y se busca al actor idóneo en cada caso.

El actor se responsabiliza en lo artístico y se compromete en la significación de su trabajo. Con alternativas y fluctuaciones, la corriente que de un modo más vivo parece hacerse perceptible en todas las múltiples experimentaciones teatrales hoy en día, es un afán difusa o manifiestamente didáctico, de clara intencionalidad social. Se deja abierto, desdeñosamente, el escotillón del denominado "teatro de evasión" —aunque en el mismo vemos alineadas obras importantes y también influyentes— y se intensifica la tendencia a reservar el escenario para los grandes problemas y teorizaciones. El mismo tono y contenido de este teatro de última hora trae consigo la exigencia de estar servido por actores que no pueden confinarse en las fronteras, hoy asfixiantes, de la pura habilidad, del simple oficio. El actor ha de incorporarse, en toda la extensión de la palabra, al juego comprometido y apasionante de utilizar el escenario y su quehacer, con ambiciones más vastas y complejas que las que antaño pudieron servirle de pauta.

Tal vez los grandes momentos del arte interpretativo de las dos últimas décadas deban señalarse



en la creación de realizaciones en equipo, de grupos que lograron la ambicionada fusión y que se sintieron hermanados en el esfuerzo y en el propósito.

No se trata de la desaparición o la anulación del actor. En absoluto. Es una sujeción del papel del mismo a las nuevas estructuras del arte dramático, con renuncia a un capítulo de vanidades y virtuosismos y su rigurosa y exigente incorporación al espíritu de experimentación colectiva que anima la escena actual.

## EL TEATRO EN EL SALVADOR

El teatro en El Salvador no se sustrae a este proceso de evolución, tanto en sus manifestaciones como en su inserción en la sociedad.

Cada país tiene sus peculiaridades culturales, que se reflejan irreduciblemente en su manifestación teatral, y el teatro salvadoreño es el resultado del ambiente social.

La economía de los pueblos latinoamericanos es en gran parte agraria, basada en un modo predominante en una artesanía y un proceso de industrialización incipiente. Las ciudades son todavía poco desarrolladas comparadas con las grandes metrópolis, y en general, a excepción de algunos lugares, la unidad social y cultural es el pueblo o la aldea.

El teatro salvadoreño, aún en nuestros días y especialmente

en el interior se circunscribe con excepción de la capital, a un asunto de aldea, a una empresa comunal en forma de fiesta, en la que participa toda la población en general, como actores o como espectadores. Frecuentemente estas fiestas toman el aspecto de una feria, que dura varios días y combina con la representación teatral un mercado, observancias religiosas y diversas formas de diversión. Cada población tiene su propia fiesta patronal anual peculiar, pero puede participar también en celebraciones más generales, de días de santos o importantes acontecimientos históricos.

Por lo general, la parte dramática de la fiesta suele ser ejecutada por un grupo de aldeanos que se especializan en el baile, el canto o el uso de diversos instrumentos musicales (Historiantes, Viejos de Agosto, etc.). Estas habilidades son transmitidas con frecuencia de padre a hijo, de modo que los ejecutantes tienen una condición casi profesional, aunque se trata de actividades que son para ellos una mera distracción. Muchos de ellos revelan un gran talento teatral.

Los dramas son sencillos e ingenuos: reminiscencias religiosas de sabor cuasi medieval de aquéllos introducidos por los misioneros españoles en tierra americana, con mucho énfasis en lo sobrenatural y abundancia en la danza.

Es manifiesto que un teatro de esta clase sólo puede florecer en una sociedad preindustrial, entre personas con profundas raíces en los pueblos y muy imbuidas de tradiciones. A medida que los centros urbanos industrializados se multiplican, y que los aldeanos, impulsados hacia ellos por mejores medios de transporte y facilidades de colocación, la unidad de pueblo y la herencia de habilidades se van debilitando poco a poco, el mecanismo de la comunicación en masa —cine, radio, televisión— hacen que la fiesta caiga en desuso. Este es un proceso social conocido, con profundas consecuencias estéticas y psicológicas.

Paralelamente, el fenómeno urbano del teatro adquiere en las ciudades otras características. Estas son determinadas por un proceso de coloniaje, cuya dependencia cultural y económica hacia centros de mayor desarrollo permean la expresión artística. La explotación de los recursos naturales, la desigual distribución de los ingresos, los disturbios políticos, las convulsiones internas, los constantes cambios en la tenencia de la tierra y la ruptura de las unidades sociales agrarias, ocasionan una progresiva pérdida de identidad cultural en menoscabo de la expresión artística propia.

Los centros urbanos importan modelos artísticos ajenos, que llegan en forma lenta y obsoleta, y

que van creando parámetros culturales que tienen poco o nada que ver con nuestro truncado proceso artístico. A principios de siglo, la cultura refleja la moda decadente de otras latitudes y otros estadios de evolución. El teatro refleja en ese momento el ansia de recibir en su seno a grupos ambulantes de artistas europeos que viajan por Latinoamérica en busca de una mejor fortuna que aquélla ofrecida por la desolada Europa en tiempos de guerra. Nacen los teatros institución. San Salvador, Santa Ana, San Miguel, que si bien llegan con dificultades infinitas, a ser erigidos como monumentos, nunca alcanzan su total realización, ya que carecen de sistemas adecuados para su funcionamiento, y, sobre todo, de un movimiento teatral netamente salvadoreño que los alimente en forma continua. De esta manera, dichos teatros se convierten en "estuches" esporádicos de manifestaciones artísticas eventuales.

La inquietud por el teatro se manifiesta de forma adyacente en la formación de un Departamento de Teatro de la Dirección General de Bellas Artes, a la cabeza de don Edmundo Barbero, cuya actividad hace proliferar obras de diversos tipos e inicia, tanto en lo que respecta a la representación dramática y a la dramaturgia literaria, un movimiento que posteriormente irá cayendo en desuso dado a su elevado costo, su falta

de elementos y su final inoperancia. El golpe mortal lo atesta la aparición del cine, quien viene a reemplazar, debido a su capacidad de atraer mayores ingresos en taquilla, al debilitado movimiento teatral salvadoreño.

En el año de 1961, el maestro Barbero se hace cargo del Teatro Universitario con la esperanza de recoger las inquietudes estudiantiles que se han venido gestando a través del Teatro Estudiantil, las veladas, los programas universitarios de Historia del Teatro, de Estética y de actividades afines, así como los resultados del trabajo del director francés, André Moreau, quien inicia el Teatro Universitario con obras de Sófocles, Molière, Anouilh, Sartre y Chejov.

Con el maestro Barbero se llevan a cabo montajes de toda índole: "Un enemigo del pueblo", de Ibsen, en paráfrasis de Arthur Miller; "La Cantante Calva", de Sartre; "Fuenteovejuna", de Lope de Vega; "Pelo de Zanahoria", de Renard; "A Puerta Cerrada", de Sartre, y muchísimas otras más. Teatro francés, inglés, norteamericano y español. Barbero inicia la puesta en escena de los autores salvadoreños: "Los Ataúdes", de José Napoleón Rodríguez Ruiz y Tirso Canales; "Las manos vencidas", de Italo López Vallecillos; "Funeral Home", de Walter Béneke; "Anastasio Rey", de Rodríguez Ruiz, y, caso único en Centro América, se llega a 109 representaciones en el

Teatro Municipal de Cámara con la obra del salvadoreño Alvaro Menen Desleal, "Luz Negra".

Edmundo Barbero hace llegar el teatro al interior del país: Santa Ana, San Miguel, Sonsonate, Ahuachapán, Usulután, Cojutepeque, Lourdes, Santiago Nualco, Chalchuapa, Chinameca, Santa Elena, etc. Viaja en gira hacia Guatemala, Costa Rica y Panamá. Conquista dos premios en Costa Rica con el actor Juan Ramón Montoya.

Sin embargo, todo este movimiento es un movimiento reflejo producto de lo que llega del extranjero. No existe una formación integral del actor que vaya acorde con las nuevas técnicas de montaje. En cuanto a la dramaturgia, casi todo el teatro escrito por salvadoreños sigue decididamente pautas igualmente reflejas: del teatro español, del teatro francés (del absurdo), sobre todo en lo que se refiere a la época de los años 20. La tendencia costumbrista nace paralela a la inquietud literaria, y, de la misma manera que los movimientos europeos inciden en la poesía, en el cuento y la novela, el teatro, escrito las más de las veces con criterios puramente literarios, se suma a esta tendencia. Pocas son las obras representables. No existe el conocimiento de las técnicas del montaje, de los múltiples elementos necesarios para que un diálogo sea viable para la representación. De

esta índole, el teatro salvadoreño, escrito con criterios eminentemente literarios, resulta en "teatro de gabinete", divorciado de la realidad esencial del teatro como totalidad y se va perdiendo en el seno de la literatura sin llegar nunca a alcanzar su objetivo inicial: el de convertirse en teatro representado, en teatro vivo.

El teatro salvadoreño queda como suspendido en el aire. Se cierra Bellas Artes. La actividad del teatro universitario disminuye y el interés por el arte escénico es suplantado por la creciente popularidad del cine.

A finales del 69 aparece "El Taller de los Vagos", presentando la obra "El Amanecer de Ulises" de José de Jesús Martínez y dirigida por Norman Douglas. El concepto del montaje de la obra rompe los cánones tradicionales, y a partir de la Reforma Educativa con la diversificación del Bachillerato y la apertura del Centro Nacional de Artes, se institucionalizan dentro de la enseñanza, las técnicas que llevan a este nuevo teatro; que tiene como primer producto, el montaje de la obra "La persecución y asesinato de Juan Paul Marat", representada por los internos del Asilo de Charenton bajo la dirección del "Marqués de Sade", de Peter Weiss, dirigida por Roberto Salomón.

El interés suscitado en la juventud salvadoreña, repercute a tal grado que a finales del año 70, se

realiza un festival de teatro estudiantil en el que participaron más de treinta obras, provenientes de diferentes lugares de la República.

Llegan al país profesores capacitados para la formación de una nueva visión teatral: Antonio Malonda, Yolanda Monreal, Jesús Sastre, iniciando un proceso que trae consigo no sólo una técnica nueva, una moderna visión del teatro nuevo sino la inquietud de incursionar en las manifestaciones propiamente latinoamericanas de la expresión teatral. Después de un viaje a Colombia, centro entonces del teatro en América Latina, Antonio Malonda, introduce las técnicas de montaje y análisis del TEC, de La Candelaria, de Enrique Buenaventura, de Augusto Boal y nace el concepto de creación colectiva, de trabajo en equipo. Aparece la ruptura del sistema tradicional de montaje, el concepto de "grupo", el sentido de responsabilidad ante una realidad histórica, el concepto del "deber ser" del artista nacional. El proceso de formación continua. Un grupo argentino "Once del Sur" aporta como vivencia la mística de grupo, la orientación popular del teatro.

El teatro salvadoreño inicia la búsqueda de su propia voz. Se forman los primeros grupos independientes: T. G. I., Sol del Río 32, Chichicaste, Tecolote, Zipitío, Cardiomimas, Xibalbá, Caminantes, Tlamemes. Se abandona la

individualidad en la búsqueda de un objetivo común. El camino es difícil debido a la falta de infraestructura, la falta de apoyo, tanto moral como económico, la indiferencia hacia la manifestación artística. Sin embargo, el movimiento sigue hasta ir consolidándose en una entidad que va adquiriendo mayor solidez: COSTTEA (Corporación Salvadoreña de Trabajadores de Teatro).

Los grupos independientes, vienen a consolidar un movimiento teatral salvadoreño que en la actualidad representa la búsqueda de una manifestación propia, de un quehacer cultural que exprese auténticamente la cultura salvadoreña.

En julio de 1976 se presenta en la Universidad Nacional el Primer Festival Salvadoreño de Teatro, cuyos objetivos son contribuir a la apreciación y difusión artístico-teatral en El Salvador y dar a conocer los trabajos desarrollados

por los grupos artísticos en el país, y posteriormente, a finales del mismo año, se presenta la Primera Muestra del Teatro Infantil, en la Escuela de Danza.

El movimiento teatral salvadoreño, por tanto, no es ya más un ideal, una especulación. Es un movimiento que se ha consolidado como tal a pesar de las infinitas dificultades, el olvido y la indiferencia a que se ha visto sometido.

Es en esta coyuntura que el Teatro Nacional de San Salvador viene a satisfacer una necesidad imperiosa en el ambiente salvadoreño: el de crear una infraestructura que albergue a este movimiento teatral para consolidar históricamente una expresión propia, inherente a nuestras latitudes y a nuestra idiosincrasia. Es inevitablemente el tiempo para el teatro, y El Salvador, de una manera ardua y penosa, se ha ido lentamente preparando para la manifestación artística más completa: el teatro vivo.

# Sobre la Necesidad de Salas de Espectáculo en El Salvador

**Roberto Salomón.**

La remodelación del Teatro Nacional, responde a una necesidad en el medio de tener salas de representación, necesidad que se hace cada vez más evidente, dado que a pesar del movimiento teatral existente en el país, no hay una sala donde pueda representarse dignamente una obra, que para su montaje cuente con los medios y lugar necesarios para desarrollar un trabajo serio, un espacio donde pueda ensayarse la obra.

En la remodelación del Teatro Nacional no se ha pensado en el edificio en términos de un monumento, sino que ha sido concebido como espacio funcional. De esta manera, en la obra arquitectónica, se ha incluido la creación de tres espacios nuevos que no

existían antes y que serán destinados a representaciones y exposiciones.

La mentalidad que rige la remodelación del Teatro, persigue proporcionar un lugar donde pueda representarse y exhibirse el desarrollo del arte en general en El Salvador.

El Teatro Nacional permaneció cerrado por un largo período, exactamente desde el comienzo de la Reforma Educativa en El Salvador y el cierre de la Dirección General de Bellas Artes, dependencia que no funcionaba porque estaba diseñada de acuerdo a modelos extranjeros, que no correspondían a la realidad concreta de nuestro medio. Su falla fundamental estaba en no constituir una entidad de formación profe-

sional, funcionando como si ya hubiera existido en el país, la suficiente formación artística que justificara la existencia de una dependencia que se dedicara a la promoción de espectáculos solamente. A Bellas Artes se traían Directores quienes sólo venían a montar obras, pero no a formar actores, al marcharse éstos, la gente quedaba sin poder representar más obras hasta que contrataran nuevamente a otro Director. Por otro lado, al Estado le costaba mucho dinero mantener al teatro, pues éste no producía prácticamente ningún beneficio.

Al cerrarse Bellas Artes, se crea el "Centro Nacional de Artes" destinado, no a formar artistas, pues se hace a un nivel de secundaria, sino preparando jóvenes para que puedan continuar sus estudios en alguna carrera universitaria relacionada con las artes o bien que se dediquen a profundizar en su trabajo de especialización.

Se llegó a pensar que al cerrar el Teatro Nacional y convertirse en un cine de cuarta categoría, había muerto el arte en El Salvador, pero en realidad han transcurrido solamente siete años y ya se perciben los resultados del Bachillerato en Artes; uno de los más importantes, es el crecimiento que ha tenido el movimiento teatral.

Han salido varias promociones del Centro Nacional de Artes, y aunque la mayoría de sus egresados no están haciendo teatro, se

encuentran numerosos grupos jóvenes, dedicados a la creación colectiva. El Bachillerato en Artes no forma artistas, pero, sí ofrece los elementos necesarios para iniciar e introducir en el medio, aquellos que tienen inquietud.

Una prueba evidente del movimiento teatral es que cada año, cuando se organizan festivales de teatro hay varios grupos dispuestos a presentarse; el público, la mayoría de veces, no se entera porque no hay salas donde presentarse; improvisándose pequeños auditorios en las universidades, colegios, etc.

Muy pronto el Teatro Nacional ofrecerá cuatro salas para representaciones: el café-teatro, la sala de recitales, el teatro experimental y la sala principal; esta última con capacidad para 800 personas y las primeras de cien a ciento veinte aproximadamente.

En lo que se refiere a programación, se mantendrá un equilibrio entre lo nacional y lo extranjero, ofreciendo la oportunidad al público de ver lo que se está haciendo en otros países.

El Teatro Nacional contará con varios tipos de producciones: las propias del teatro, las asistidas por el personal técnico y las completamente independientes del teatro; siendo los requisitos para que un grupo se pueda presentar en esta sala: que la obra a presentar-

se divierta, eduque al público y que sea un espectáculo de calidad.

El teatro contará con una programación constante para estimular la producción artística. Otro de los objetivos es el de participar dentro de las programaciones escolares, montando obras de teatro que los programas oficiales de educación exigen, buscando medios para lograr que los jóvenes comprendan y amen el arte.

Volviendo a la remodelación del teatro, tomando en cuenta los alcances que esto podrá tener para el movimiento teatral en el país, se comenzó con los primeros trabajos, aunque no se pensaba entonces en lo que ahora se está haciendo, sino en un pequeño reacondicionamiento, para hacer posible la existencia de una sala para representaciones teatrales.

Con cierta audacia se destruyó una parte de lo que estaba edificando en su lugar una pequeña muestra de cómo podría quedar el teatro una vez terminado. Esto se hizo para lograr persuadir a aquellas personas, que estaban en posición de gestionar para la obtención de los fondos necesarios para llevar a cabo una remodelación de la magnitud de la que se está haciendo.

En el aspecto técnico, el Teatro Nacional, contará con una maquinaria bastante sofisticada: lu-

ces, sonido, tramoya, en fin la infraestructura necesaria para hacer buenos espectáculos. Esto es de mucho valor porque, necesariamente tendrá que elevar la calidad de las representaciones, ya no será válida la excusa tan generalizada de "aquí no se puede hacer algo bueno, porque no hay los elementos necesarios". En muchas personas, esta maquinaria, creará repudio; pero esto puede considerarse también como algo positivo porque las personas que argumenten no presentarse en el Teatro por ser éste demasiado técnico y en cambio quieren hacer algo que valore más lo humano que la máquina, tendrán que hacerlo para mantener su posición, creando obras de mayor calidad, aún sin técnica. Por lo tanto, ya sea en un criterio de aceptación o rechazo, el Teatro Nacional será un incentivo a la creación artística. Dentro de algunos años podremos ver al público entrando al Teatro, y en la Plaza Morazán, a un grupo de jóvenes diciendo que lo que se hace en el Teatro es caduco y que en cambio lo de ellos es valioso. Es decir que habrá más representaciones teatrales, ya sea dentro o fuera del Teatro Nacional.

También se pretende alcanzar una profesionalización en el artista nacional, esperando no ser, de ninguna manera, una centralización del arte, sino un canal... una vía para difundir, en general, el arte en El Salvador. Se espera



lograr los medios que permitan construir espacios, salas, en el interior del país. La remodelación del Teatro Nacional de San Salvador es una gran cosa, pero si no puede hacerse accesible a las mayorías, se estaría perdiendo mucho, porque el Teatro ha sido siempre y debe ser accesible a todos.

# Simón Magaña Explica la Remodelación del Teatro Nacional en el Aspecto Decorativo

Como encargado de la decoración del Teatro Nacional, Simón Magaña, cree que la decoración de éste plantea un problema a nivel de estilos y tendencias artísticas. En primer lugar, nos hace ver cómo el pensar tradicional y generalizado es el de esperar que los arquitectos sean capaces de conocer y dominar todos los aspectos del estilo en el arte, cuando realmente, están encaminados en su trabajo al manejo y utilización de los espacios. Es decir: en la creación de un espacio a partir de un gran espacio existente y no necesariamente tienen que saber o precisar si algo queda bien o mal, en los aspectos estrictamente decorativos. Sin embargo, la construcción original del Teatro y los distintos arreglos que se le han

venido haciendo, no contaron con el criterio de un decorador, hasta que, en la actualidad, el Arquitecto Ricardo Jiménez Castillo, llama a Simón, porque siente la necesidad de los juicios de una persona capaz de percibir los criterios estilísticos utilizados y dictaminar los que regirán la nueva remodelación del Teatro Nacional.

Observa la existencia de una diversidad de estilos en el Teatro Nacional, un cierto regionalismo que hacen imposible la clasificación del Teatro dentro de un modelo determinado. Simón, nos habla de una hibridación de culturas dentro de la decoración interna del Teatro, que se agudiza aún más con la presencia del gran mural del maestro Carlos Cañas.

De esta manera, nos refiere que

el primer obstáculo que tiene que solventar es el de definir el estilo del Teatro para en base al modelo, llevar a cabo la decoración acertada. Para llegar a ello, nos dice, hubo que reflexionar analíticamente sobre lo que pasaba en el Teatro, llegando a la conclusión de que no se puede hablar de un estilo de arte independientemente de la sociedad que lo produce, así como tampoco puede hablarse de un arte decadente, en tanto que el arte es un producto de la sociedad, por lo que es en esta última donde deben de buscarse las causas.

El arte es ante todo un producto social que debe de ser considerado como el fruto de una sociedad determinada, de una época determinada, resultando ser el reflejo de la misma.

En nuestro caso, continúa Simón, vale considerar una sociedad productora adscrita a las formas de capitalismo dependiente en una articulación de su estructura social a nivel económico, político e ideológico, que expresa relaciones asimétricas con otra formación social que ocupa frente a la primera una situación de poder. Entiende por situación de poder, la organización de relaciones de clase en la sociedad dependiente que encuentran su lógica en el exterior de ella misma y expresa la hegemonía de clase social que ostenta el poder en la sociedad dominada.

Nuestro Teatro Nacional puede ubicarse dentro del tipo de dependencia capitalista -comercial, ya que surge precisamente en el momento en que comienza a darse el traslado de la metrópoli europea (Francia y Gran Bretaña) en la que la dependencia ideológica juega un papel preponderante, sosteniendo relaciones económico-comerciales que dan lugar a una estructura de clase de una sociedad respecto a otras que, mantienen en su interior una estructura social capitalista.

Los valores estéticos que forman parte de la ideología de toda sociedad se vuelven condicionados por la ideología de clase dominante en la metrópoli, en este caso de Francia principalmente.

La dependencia cultural y la implantación de modelos extranjeros se encaminan hacia una dependencia francesa desde la independencia de España de los países centroamericanos y es por eso como se explica el porqué se escogió este diseño de teatro que tiene materiales y técnicas usadas en ese tiempo en Francia, como el cemento, materia prima que en nuestro país no se usaba en ese entonces.

Se debe también de tomar en cuenta el hecho de que Europa está en desfase cultural, predominaban tanto el Romanticismo, como el Renacimiento en una especie de añoranza del pasado y se planteaba el problema de definir

lo auténticamente europeo, desface que condiciona los diseños estilísticos de nuestro Teatro. En este momento, nuestra inquietud sobre el estilo del Teatro Nacional de San Salvador cobra cuerpo en tanto que tenemos que centrarnos en cuál es el querer ser del Teatro, ya que a nivel de fachada tiene percepciones frontales al igual que las estructuras griegas, mientras que en su interior el ambiente se va dibujando de otra manera.

El Teatro como edificio en su decoración, ha mantenido una dialéctica particular que es lo que hay que considerar, pues ha llevado a tratarlo en su estilo interior como participante de un eclecticismo en el que se amalgaman los estilos, como en las molduras que fajan la cúpula que techan el patio de butacas con características románicas, neoclásicas y románticas, una hibridación a la que se añade el mural del maestro Cañas, con el que se enmarcan valores de tipo barroco, pudiendo hablar propiamente de un estilo ecléctico.

Existe la tendencia a ubicar el estilo del Teatro en el neoclásico, con el afán de buscar estilos definitorios, pero en realidad —dice Simón— los estilos responden a referencias históricas, económicas y culturales concretas. El deber ser, el querer ser y el ser mismo de nuestro Teatro que ha sido decorado no en un determinado período sino en muchas épocas dis-

tintas, modelo importado de un Teatro que iba a hacerse en Francia y no se hizo, con la concepción, en ese momento, de un Teatro de la Opera.

Esto viene a dar peso a nuestra apreciación de tener en nuestro Teatro un modelo ecléctico. Es decir, que es imposible definir estrictamente su estilo, ya que muestra una mezcla de posibilidades infinitas, que es lo que hace que la nueva remodelación lo haya enriquecido aún más.

Nos refiere Simón, que para llegar a esta conclusión, tiene que reflexionar largo rato y analizar lo hecho en el Teatro hasta el momento de su llegada. Una vez definido el estilo ecléctico, adquiere, dice, una especie de conciencia más sensorial que conceptual de que lo que el edificio necesitaba era una decoración con diversos estilos, con un estilo diferente para cada salón y piensa en un salón Versallés, otro Rococó, otro Romántico, para dar un real y auténtico valor al Teatro, porque, según su punto de vista, los criterios puristas pueden desviar la totalidad del estilo de este edificio, que como nos explicaba anteriormente, está definido como ecléctico.

Apunta la necesidad de hacer conciencia de este problema estilístico, hacer ver las grandes posibilidades decorativas que se ofrecen. Nos cuenta que la decoración original del Teatro Nacional en su totalidad, jamás vio la luz del día.

Es decir que cuando él llega al Teatro, se encuentra con paredes lisas, habitaciones vacías, aún sin terminar de ser decorados desde que fueron construidos y es así como éstas se convierten en elementos de su trabajo; mientras el arquitecto abría nuevos salones en la segunda y tercera plantas, una galería de exposiciones, un teatro experimental..., el espectro de posibilidades decorativas se ampliaba aún más ante sus ojos. De tal manera que aún después de finalizada la remodelación, el tea-

tro sigue potencialmente, ofreciendo nuevas posibilidades en el decorado. Su mismo estilo ecléctico, permite seguir agregándole elementos sin que esto lo dañe, sino que por el contrario lo enriquezca, en términos propiamente estilísticos.

Para terminar, nos señala algo muy importante, como es que en la elaboración de los decorados, se ha tratado de que todo lo hecho haya sido producto del trabajo de artesanos y artistas salvadoreños.

# EL TEATRO EN EL SALVADOR

Lic. Eugenio Acosta Rodríguez.

El primer concepto que aflora cuando hablamos de teatro, es precisamente el de ese vocablo: Teatro. Debemos admitir que el hombre en su evolución forzosa pretende paulatinamente ir desdibujando el principio puro de lo que es el arte dramático todavía y de lo que ha sido a través de la historia. En su acepción más simple el teatro es un arte de comunicación; un arte de contacto; una manifestación artística de la comunicación y precisamente en este tipo de especulación filosófico y sociológico nos enredamos cuándo en forma decidida nos internamos en el estudio del fenómeno teatral. El común de las personas da a esa calidad de comunicación sencillamente la categoría del espectáculo. Llanamen-

te, para ellos el teatro es simplemente espectáculo de diversión organizado y preparado con el único y exclusivo fin de entretener a una determinada cantidad de personas que reciben el curioso calificativo de "público" y que en forma gratuita o pagando una suma de dinero, asisten a juzgar la labor de los realizadores escénicos. Si nosotros nos quedáramos admitiendo nada más estos lineamientos en torno a la cosa teatral no habríamos comenzado a nacer como artistas. El teatro presupone una vocación auténtica en sus ofi- ciantes, y con ello queremos significar una capacidad específicamente definida que se traduce en sensibilidad, inteligencia, dinamismo, y un indeclinable espíritu de sacrificio que aunado a una ima-

ginación creadora nos permita dominar una materia de suyo tan compleja y delicada como la que nos ocupa. Lastimosamente se ha creído que para ser actor, dramaturgo, director o sencillamente crítico (que ya es decir bastante) el individuo lo único que necesita es haber leído unas cuantas docenas de libros en una inexplicable maratón, sin detenerse a analizar ni discutir sus contenidos y sin parar en mientes que lo único que está logrando es hilvanar una maraña de conceptos exóticos que concatenados constituyen el jaque mate para una buena apreciación del arte dramático. Vamos a partir de estas consideraciones para hacer una revisión a vuelo de pájaro de lo que hemos observado en el desenvolvimiento del Teatro en El Salvador. Hago hincapié que a través de más de cien años de intentos teatrales se han hecho más teatros en El Salvador, que teatro de El Salvador.

Las causas son muchas y variadas y no escapan al lógico más elemental. Vamos a hablar en primer lugar de los dramaturgos. Nos tomamos de la mano con la historia y el primer nombre que aparece es el de don Francisco Díaz autor de "La tragedia de Morazán", obra de corte romántico escrita en versos endecasílabos en el año de 1843. Vale la pena señalar que esta comedia resalta la figura del caudillo don Francisco Morazán y desde el punto de vista

histórico y documental teatral, se hace que sea divulgada.

Francisco Esteban Galindo estrena en 1872 "Las dos flores o Rosa y María", drama en tres actos. De corte romántico, la obra trata de dos bellas mujeres que marchitan su juventud en un mundo de contrariedades.

Don Francisco Gavidia, el filósofo, poeta y lingüista de nuestras letras, figura señera en el firmamento intelectual de nuestro país, busca nuevas formas de expresión en su ya abundante cosecha literaria e incursión en el teatro. Su pieza "Júpiter" que nos presenta escenas de las luchas libertarias de nuestros próceres, aparte de tener a la usanza francesa, mucho parlamento es un noble intento por descubrir un camino por el teatro de El Salvador. Posee también una trilogía: "Amor e interés", "Ramona" y "Torre de marfil". En estas piezas el autor busca la denuncia política y social de su tiempo.

Joaquín Emilio Aragón escribe "La propia vida", "La muñeca rota" (dedicada especialmente a doña Carmen Vila Goula, actriz española nacionalizada salvadoreña que vivió toda su juventud y murió en nuestro país), su obra más conocida "Los contrabandistas" y "El milagro de un santo". Los contrabandistas del dinero y al mismo tiempo del pundonor y defensa de la honra que ha sido mancillada por un hombre pode-

roso. Los críticos encuentran marcada influencia así como del maestro Gavidia, de Víctor Hugo.

Los nombres de Emilio Aragón, José Llerena y Alberto Rivas Bonilla, constituyen lo que se ha dado en llamar la época de "los elencos españoles", ya que en ese tiempo las compañías españolas que visitaban con frecuencia nuestro país como una manera de congraciarse con el público local montaban obras de autores nuestros.

José Llerena, como autor, presenta a la sociedad de su tiempo con sus personajes nobles que tienen que influenciarse a la corrupción, al abuso del poder político o económico, con la prensa amarillista, etc. De sus obras recordamos "El corazón de los hombres", estrenada en el Teatro Colón de San Salvador en 1921 por la Compañía Española de Mercedes Navarro; "Los Tatuados", drama en tres actos estrenada en octubre de 1922 por la Compañía de Virginia Fábregas; "El derecho de los otros", estrenada en 1924 por la Compañía de Fernando Soler, en el antiguo Teatro Principal. Llerena denota la influencia de Villaespesa y de Marquina en su obra "La Raza Nueva", escrita en diferentes estilos de métrica.

Mezcla la poesía con la denuncia social y con el canto a la raza nueva. Se nota influencia de Edmundo Rostand, autor del famoso "Cyrano de Bergerac".

El poeta Raúl Contreras, ex-di-

rector de Bellas Artes y de la Junta Nacional de Turismo, hombre de sólida cultura, figura en nuestra reseña con las obras: "La Princesa está triste", "Cagliostro", "El antojo de doña Mencia", "Las aventuras del padre O'Connor" y "Sesos de oro". Encontramos en él la influencia de Gabriel D'Annunzio, Marquina y Villaespesa.

La presencia del actor y director teatral don Gerardo de Nieva, marca un resurgimiento en la dramaturgia nacional. En primer lugar citamos al Dr. Alberto Rivas Bonilla, médico, profesor de Literatura y de Historia de la Medicina allá por los años cincuenta en nuestra Alma Mater. Se deben a su pluma: "Los millones de Cucá", "Alma de mujer" y su comedia de costumbres más conocida "Celia en vacaciones". La influencia de este autor señala a Darío Nicodemi, Benavente y Martínez Sierra. Así como a Felipe Sassone, el celebrado escritor peruano.

Julio Alberto Martí, discípulo de don Gerardo de Nieva tiene en su haber las obras "Resplandor de Juventud", comedia dramática en dos actos basada en un cuento de nuestro gran Salarrué. El tema romántico de la obra es la historia de un maestro de escuela ya viejo que se enamora de una jovencita alumna que finalmente se casa con el sobrino del viejo maestro. La obra es pretexto para denunciar fallas de la burocracia, deficiencia, y abusos de la admi-



nistración. Su influencia: Nicolás Gogol en su "El inspector general". Roberto Suárez Fiallos, siendo uno de los autores más destacados de su época no nos ha dejado material debido a que, según palabras de sus familiares, las compañías españolas de la época montaban sus obras y no regresaban los originales. Podemos citar sus títulos: "La extraña", "Nuestro derecho" y "El monstruo de las guerras color de cielo".

El Dr. Ernesto Arrieta Yúdice, se destaca en la comedia de costumbres. Es autor de "Si yo soy bruto", "Zacate pal macho", "Nuevo método de cobrar", juguete cómico escrito en 1929 y "El padre Eusebio o las píldoras del Doctor Naranja", estrenada por la Escuela de Prácticas Escénicas de don Gerardo de Nieva el 21 de diciembre de 1935. En el Teatro Nacional de San Salvador. Influencia en este autor de Linares Rivas y Carlos Arniches, el famoso sainetero español. De Crescencio Castellanos Rivas y Antonio Alas conocemos y hemos actuado en la sátira socio-política: "Yo quiero ser diputado".

Su hermano don Jacinto Castellanos Rivas, hombre de clara inteligencia es autor de "Lo que falta es amor" y "Quién pierde su honra".

Llegamos a Pedro Quiteño, notable comediógrafo que ha escrito varias piezas y entre ellas: "El sueño de Atanasio", "Postales

agostinas", "El Chapulín", idilio campesino salvadoreño; "Toribión", comedia regional, "Qué le importa al indio eso" y su obra más conocida "Pájaros sin nido".

Advierte la crítica, la influencia de Marquina, Joaquín Dicenta, Benavente y Arniches en este autor.

A nuestro Salvador Salazar Arrué, más conocido en el mundo de las letras por Salarrué, se debe la creación de la obra teatral "La Cadena" que es bueno mencionar en nuestra sucinta historia. Don José María Peralta Lagos (T. Pemechín) con su obra "Candidato" de crítica política en su estilo simpático y punzante.

En el año de 1950 nace la Dirección General de Bellas Artes y con ella los departamentos de Letras, Artes Plásticas, Música, Teatro, Danza y la Dirección General de Publicaciones. El primer director del Departamento de Teatro fue el actor argentino Darío Cossier, que se dedicó a montar obras generalmente de su cosecha literaria o adaptaciones realizadas por él mismo. Recordamos "El príncipe feliz", "La gran diablura". El segundo director del Departamento fue el maestro español Edmundo Barbero quien trajo en su bagaje cultural, su vasta experiencia de muchos años y un conocimiento universal del teatro; actor internacional, director, maestro y escritor, el señor Barbero inició sus actividades dando a conocer en la Escuela de Teatro de Bellas Artes

a los clásicos, para pasar en sucesión los autores modernos y contemporáneos.

Son recordados sus montajes de "A puerta cerrada", de Sartre; "El Avaro", de Molière; "Doña Rosita la Soltera", de García Lorca; "Ha llegado un inspector", de Priestley; "El tiempo es un sueño", de Lenormand; "El matrimonio", de Nicolás Gogol; "Júpiter", del maestro Gavidia; "El gran teatro del mundo", de Calderón de la Barca; "Los Justos", de Albert Camus y otras muchas más.

El tercer director del Departamento de Teatro fue el maestro mexicano Fernando Torre Lapham, fundador y primer director de la Escuela de Teatro del Instituto Mexicano de Bellas Artes. El maestro Lapham trajo la inquietud de las nuevas ideas del montaje, de las técnicas. A pesar que él confesaba ser un técnico formalista, tenía una marcada inclinación por las teorías del gran maestro ruso Constantino Stanislavsky. Podemos asegurar que fue en este momento que oímos hablar por primera vez de una técnica teatral edificada y ordenada.

Montó diferentes piezas: "Rosalba y los Llaveros", de Emilio Carballido, autor mexicano; "Espíritu Travieso", de Noel Coward; "Delito en la Isla de las Cobras", de Ugo Betti; "Los Desarraigados", de Humberto Robles; "Entremeses Clásicos de Cervantes"; "El Quijote" según versión teatral de Sal-

vador Novo; "La Calle del Angel", de Patrick Hamilton; "El difunto señor Pic", de Charles de Peyret Chapuiss que fue la obra seleccionada por Bellas Artes para asistir en representación del país al Primer Festival Panamericano de Teatro en la ciudad de México.

El cuarto director de Bellas Artes en su orden fue el maestro español Salvador Salazar Carrión, en la rama de teatro. Es menester señalar que hubo dos lapsos importantes: entre la partida del maestro Barbero y la llegada del maestro Lapham por un lado, que fue cubierto por el director Miguel Angel Ortega, y entre la partida del maestro Lapham y la llegada del maestro Salazar Carrión que fue cubierta por el director y dramaturgo Roberto Arturo Menéndez. Del maestro Salazar Carrión poco podemos decir porque su estancia fue breve entre nosotros.

Recordamos su montaje de "El Zoológico de Cristal", de Tennessee Williams únicamente.

El quinto director del Departamento de Teatro fue el actor y dramaturgo Waldo Chávez Velasco del que recordamos: "Dónde está la señal de la Cruz", de Eugenio O'Neill y "El oso", de Anton Chejov; lo mismo que "El doctor Knock", de Romain.

Le sucedió el actor español Alonzo de los Ríos que también tuvo una efímera aparición en nuestro tinglado teatral. Recordamos

mos su montaje de "La Malquerida", de Jacinto Benavente. Se nos quedaba también en el olvido la actuación del director italiano Franco Cerutti que hizo un montaje de "El Malentendido", de Albert Camus.

Finalmente llegó a la jefatura de teatro de Bellas Artes la actriz Adelina de Gumero que montó varias obras nacionales, entre ellas "Oropel" del autor José David Calderón, y "Fábrica de sueños", de Waldo Chávez Velasco. Por otro lado puso "Jezabel", de Jean Anouilh; "La Zorra y las uvas", del autor brasileño Guillermo Figueiredo y "Recuerdo a mamá", de John van Duren. Bellas Artes desapareció con la llegada del señor Walter Béneke al Ministerio de Educación.

Pero prosiguiendo ahora con nuestros dramaturgos le corresponde por orden cronológico a Roberto Arturo Menéndez, autor de la pieza "La Ira del Cordero" que fue estrenada bajo su propia dirección cuando fungió provisionalmente como jefe de teatro en Bellas Artes. Tiene además Roberto Arturo "Los Desplazados", que es la vida de un actor viejo y olvidado; "La palma de mi mano" escrito especialmente para doña Adelina de Gumero; "Prometeo II", paráfrasis de "Prometeo Encadenado", de Esquilo; "La Zorra", drama expresionista en dos caminos; "Nuevamente Edipo", paráfrasis de "Edipo Rey", de Sófocles estrena-

da en nuestro país por el director y actor Ernesto Mérida. Las influencias de Roberto Arturo Menéndez son las de Ugo Betti, Lenormand, Pirandello, Keiser.

Walter Béneke tiene dos piezas "El Paraíso de los Imprudentes" y "Funeral Home". Ambas denotan la tendencia del autor de ubicar a sus personajes en ambientes conocidos en sus viajes. Ya tenemos en este autor lo mismo que en Menéndez el estilo de la angustia que será el platillo fuerte de los teatros de vanguardia. Hombre de cultura sólida, Béneke expresa que él es autor dramático por accidente.

Waldo Chávez Velasco se inicia como autor dramático en la misma época que Béneke y Menéndez. Sus producciones conocidas son "Zipitín", "Fábrica de sueños", "El sombrero de Otoño". Se nota en Waldo una marcada influencia de Priestley y Alejandro Casona.

Mario Hernández Aguirre ha vivido y sigue viviendo desde hace muchos años en el extranjero y ha representado diplomáticamente a nuestro país. Sus obras: "Fin de semana" y "Sólo el amor abre las puertas", hombre culto y de muchos viajes presenta influencias de Betti, Casona, Lenormand, Anouilh, O'Neill, Noel Coward, Miller, Williams, Thornton Wilder.

Finalmente me toca hacer una revisión de los últimos autores nacionales.

Es bueno señalar como lo hace acertadamente el maestro Edmundo Barbero lo significativo de que nuestros jóvenes dramaturgos han obtenido durante cinco años consecutivos primeros premios en los Juegos Florales de Quezaltenango. En 1965 Italo López Vallecillos, primer premio con "Las manos vencidas"; en 1966, Alvaro Menéndez Leal con "Luz Negra", primer premio; en 1967, José Roberto Cea, segundo lugar con "Las esneñas cumbres"; 1968, Alvaro Menéndez Leal nuevamente primer premio con "Un cielo para el reverendo" y en esa ocasión José Napoleón Rodríguez Ruiz y Miguel Angel Parada segundo premio con "Rambó". En 1969 Roberto Armijo primer premio con "Jugando a la gallina ciega". En la capital de Guatemala el mismo año de 1969 José Napoleón Rodríguez Ruiz ganó el primer premio con "Anastasio Rey", y Roberto Armijo el tercero con "Los escarabajos".

Italo López Vallecillos ha escrito "Las manos vencidas" y "Burdundy Sur" mención especial esta última en el certamen de cultura de 1966. En "Las manos vencidas" pone frente a frente la ideología marxista y la existencialista.

Sin tomar claramente partido con ninguna ideología es curioso ver cómo Arnold Wesker autor de

"Sopa de pollo con cebada" ha influenciado la obra de Vallecillos.

Alvaro Menéndez Leal ha sido llamado por muchos el niño terrible del teatro de El Salvador. Hombre especial, poseedor de una sólida cultura, investigador acucioso, viajero incansable, ha abrevado en muchas fuentes pero en su obra central más conocida y discutida "Luz Negra" se advierte la mano de Samuel Becket.

En Menéndez Leal la angustia vital de nuestro tiempo está de manifiesto. Su técnica delata un escaso movimiento externo de sus personajes que sustituye con una gran riqueza interior. Moler y Gorter, sus centrales personajes, denotan una tremenda impotencia y el peso de un destino inexorable y una amargura y soledad manifiestas. Esta pieza de Menéndez Leal ha sido estrenada en otras latitudes y traducida a varios idiomas. Además conocemos de Menéndez Leal lo que él ha llamado "Teatro Inútil". Siendo hombre de sólida cultura incursiona con éxito en el cuento y la poesía con los que ha ganado varios premios. En "Un cielo para el reverendo" se escenifica la leyenda del Partideño, por lo que Menéndez Leal fue acusado de plagiador, por la similitud con el tema de "Ursino" del maestro Francisco Gavidia. El dramaturgo se defendió calificando su obra de paráfrasis.

José Roberto Cea, es un talento-

so y versátil escritor nacional. A su pluma se deben varios libros de poemas y una obra de Teatro: "Las escenas cumbres". Poseedor de sólida cultura ha ganado muchos premios nacionales e internacionales y ha demostrado además su talento como Director de la Editorial Universitaria. Su influencia es marcadamente de Becket y específicamente de "Esperando a Godot". Solamente que para el juicio de la crítica, Cea, es todavía más escéptico que Becket, pues pone en boca de sus personajes hasta la duda que existe un más allá.

José Napoleón Rodríguez Ruiz y Miguel Angel Parada, dos talentosos intelectuales poseedores ambos de sólida cultura y claras inquietudes teatrales escriben "Rambó"... ¿es cerrado acaso todo círculo?, con el que ganan segundo lugar en los Juegos Florales de Quezaltenango. Por su parte Rodríguez Ruiz escribe "Los Ataúdes" en colaboración con el poeta Tirso Canales. A pesar de ser obra de juventud ya se atisba en ellos a los futuros dramaturgos. Lo mejor de la proeza es sin duda el coro de mendigos que recuerda el coro de la tragedia griega.

Hugo Lindo por su parte, conocido intelectual, funcionario público, poeta y diplomático, cuenta con una pieza dramática llamada "Una pieza francamente celestial", mención honorífica en el

Certamen Nacional de Cultura de 1966. Es una divertida crítica con un cielo muy convencional con ángeles a go-go. La obra es una crítica mordaz contra la política latinoamericana y contra las falsas creencias religiosas.

El Dr. José María Méndez no solamente es conocido como abogado sino también como escritor. En el terreno teatral se le debe "Este era un Rey", farsa breve que estrenó el Teatro Universitario bajo la dirección del Maestro Barbero. La influencia dramática del Doctor Méndez revela a Jardiel Poncela y a Pedro Muñoz Seca.

Roberto Armijo es sin duda un escritor de cualidades para el teatro. Conocemos cuatro piezas de él: "Absalón", "Los escarabajos", "El príncipe no debe morir" y la que para muchos es su mejor obra, "Jugando a la gallina ciega", premiada como hemos señalado en Guatemala. Sus autores modelos deben haber sido Paul Claudel, Thomas Eliot, José Triana y Ramón del Valle Inclán.

Finalmente nuestra breve historia llega al nombre de José David Calderón, joven intelectual salvadoreño, ganador de la medalla al valor artístico que la municipalidad de San Salvador otorga al artista más destacado del año seleccionado por UGAASAL. David es publicista, actor, director dramático y pintor. Además es uno de nuestros destacados directores y

realizadores cinematográficos. Entre sus comedias figuran: "La puerta cerrada o Los peces fuera del agua" que fuera adaptada para el cine y que ganara primer premio en el Certamen permanente de Ciencias y Letras y Bellas Artes de Guatemala en 1958.

"Judas", primer premio Certamen Literario de José María Peralta Lagos en 1957; "¿Quién juzgará a los jueces?", segundo premio en los Juegos Florales de 1957; "Los extraviados", pieza en tres actos y "Oropel", pieza en dos actos, primer premio en los Juegos Florales de Quezaltenango, en 1955.

Hemos hecho un recorrido a vuelo de pájaro sobre lo más conocido de nuestra dramaturgia. Agradezco sinceramente la inapreciable colaboración del maestro Edmundo Barbero que me permitió llegar hasta su archivo de documentos para tomar muchos de nuestros importantes datos del teatro de El Salvador que me eran desconocidos.

A la acción de los dramaturgos ha estado ligada la de los directores escenógrafos y actores. La labor del Teatro Universitario es innegable. Al frente de este grupo de comediantes han estado el maestro Edmundo Barbero y el maestro André Moreau quienes han realizado una encomiable labor. Del maestro André Moreau recordamos su montaje de "El médico a palos", de Molière; y "Amores de don Perlimplín con Belisa de su

Jardín", lo mismo que la magistral dirección y montaje de "El pedido de mano", de Chejov. Otro de sus éxitos fue "Edipo Rey", de Sófocles en la que descollaron los actores: Irma Elena Fuentes como Yocasta; Raúl Monzón, como Edipo, y Miguel Angel Parada, como el mensajero.

Don Edmundo Barbero ha desarrollado una importante labor en el Teatro Universitario. Ha sometido a sus actores a las disciplinas de tendencias estéticas diferentes. Hombre que está al día con los movimientos del teatro universal gracias a sus importantes conexiones, nos dio una "Mandrágora", de Maquiavelo; "La Carroza del Santísimo", de Mérimée; "Sopa de pollo con cebada", "Pelo de Zanahoria", "Esperando a Godot" y "Luz Negra" que marcó un récord de representaciones en nuestro país y muchas otras piezas más.

En nuestro país, aparte de los directores extranjeros, hemos tenido o dirigido grupos: Roberto Arturo Menéndez, Miguel Angel Ortega, René Lacayo, Paco García, José Mauricio Pacas, Paco Campos, Norman Douglas, José Luis Valle y un servidor de ustedes. Suplico a los colegas que no hayan sido mencionados, disculpar mi olvido. La escenografía cobra vida con Carlos Cañas, Camilo Mínero, Miguel Angel Orellana, Tuno Alvarenga y otros. No podemos hablar en El Salvador de

godinistas y luminotécnicos especializados ya que en nuestro quehacer teatral en general se ha dejado mucho a la improvisación. Para terminar quiero señalar que una de las tendencias a mi juicio más nocivas para el Teatro de El Salvador y en El Salvador, es que se confía mucho en la inspiración divina y no se preocupa el maestro, el director-realizador y el actor, por abreviar en las fuentes de

la cultura universal. Los actuales Festivales Estudiantiles de Teatro que constituyen en principio una magnífica idea, adolecen de falta de organizadores con capacidad. Hay mucho desorden e ineptitud en las concepciones del teatro actual, en la dirección de las obras montadas por bisoños estudiantes, y en la orientación que se le quiere dar al teatro como medio de superación cultural.

# LOS NUEVOS RUMBOS DEL TEATRO SALVADOREÑO

Juan Barrera.

A finales de los años sesenta se suscitó en El Salvador una nueva etapa del teatro, más bien comenzó. Se inició el rompimiento entre el concepto europeizado y viejo del teatro que sustentaba la escuela de Bellas Artes y el nuevo concepto que llegaba con la creación del Bachillerato en Artes Escénicas del Centro Nacional de Artes.

Por ese entonces surgían también los Festivales Estudiantiles de Teatro promovidos por el Ministerio de Educación, que sin llegar a constituir un gran testimonio de investigación y organización, lograron en los jóvenes de secundaria una inquietud positiva hacia el teatro, a pesar de que estos eventos eran promocionados desde un punto de vista exterior,

en el sentido de que lo implementaban personas que no sabían de teatro, la carencia de oportunidades de desarrollarse en un campo artístico, generó la inquietud de formar grupos de teatro y los estudiantes que lo integraban se empezaron a interesar por establecerse.

Lo descrito anteriormente no llegó a provocar descubrimientos artísticos trascendentes dentro del teatro salvadoreño; sin embargo se hace necesario mencionarlo al hablar de los orígenes y la gestación del actual teatro en el país.

El Bachillerato en Artes vino a ser como la canalización de las inquietudes que sustentaban los jóvenes de educación secundaria en su mayoría. Ellos poseían potencialmente el nuevo concepto



de "teatro auténtico" en su más amplia significación. Porque ellos empezaron a sentir la necesidad de poner al teatro en una función tan amplia que rebasara los límites del "hobby" y la adolescencia; que llegara hasta el inmenso compromiso de asumir una responsabilidad: trascender.

A través de la escuela del Bachillerato en Artes Escénicas empezó a conocerse el teatro que hoy día sigue desarrollándose en Latinoamérica y el mundo, tanto en formas como en temas; comenzó a comprenderse cómo a través de una experiencia general puede encontrarse el propio camino de creación.

En esa marcha se vislumbraba ya la formación de un teatrista: actuación, dirección, tramo-ya, pantomima, y sobre todo el acercamiento al compromiso del actor conocedor de su futuro. Lo más importante en este sentido quizá haya sido que el artista empezó a definir el rompimiento de esquemas y patrones como la característica principal de todo arte que pretendiera ser nuevo.

Todo lo expuesto anteriormente vino a convertirse en el reverso de la moneda de una práctica mediatizadora ejercida hasta entonces por elencos universitarios, Bellas Artes u otras esporádicas manifestaciones teatrales. Se negó entonces la proyección individual del artista, y la tendencia de trasplantar modelos europeos

y recrearse en las formas, fue puesta en evidencia como producto de una educación pobre y de un gusto dictado por una estética pobremente aprendida.

Se concretó, pues, una lucha más entre una idea vieja y una nueva. Y a partir de la concreción, de ese rompimiento mencionado al principio, se dio la proliferación de grupos "nuevos", a los que se sumaron otros que desde hacía algún tiempo venían trabajando al margen de la óptica tradicional, "El Taller de los Vagos" —por ejemplo—, desde luego sin encontrar apoyo.

Desde el principio de los años setenta el teatro independiente y/o nuevo de El Salvador ha pasado valiosas experiencias, las cuales han hecho surgir los grupos que hoy constituyen el teatro salvadoreño: "Sol del Río 32", "Cipitío", "Tecalote", "Teatro-Grupo Independiente" (TGI), "El Taller de los Vagos", "ELTU".

Estos grupos se han desarrollado sobre los métodos aprendidos en la escuela y acumulando además, experiencias primordialmente latinoamericanas que han alcanzado voz propia. Nos referimos a experiencias como "la creación colectiva" sistematizada en Colombia por el teatro experimental de Cali, coordinado por Enrique Buenaventura. Esta experiencia ha creado en el teatrista la necesidad de garantizar un trabajo grupal, sustituyendo las relaciones de

director - actor - público por las de compañero-compañero-compañero. El arte como la verdad que nos contiene a todos.

El "descubrimiento" de la creación colectiva está dicho como el más renovador y determinante en las nuevas rutas del teatro de América; sin embargo, otros latinoamericanos también han ejercido notable influencia en los derroteros de los grupos: Boal, Valdez, Del Cioppo, Jiménez, Reyes, García, Escudero... son algunos nombres que no son relevantes por su buena estrella sino porque llevan consigo una práctica constante y consciente. Como testimonio de esto encontramos grupos como "Arena", "Galpón", "TEC", "Once del Sur", "La Candelaria", "La Mama"; y todos los teatristas que en alguna medida nos hayan hecho comprender el teatro como un proceso vital.

En El Salvador el teatro no ha sido nunca un arte germinador porque nunca ha contado con los medios infraestructurales (incluida la formación de teatrista).

La falta de un apoyo decidido tanto de sectores públicos como privados ha obligado a los actores a compartir su tiempo dedicado a la labor artística con empleos que proveen algún salario. Indudablemente esto va en detrimento de la creación plena, la que resulta determinada al fin, por el margen que deja al teatrista su trabajo por subsistir.

En las anteriores condiciones se plantea además de una tarea artística, reivindicativa, nacida del artista mismo; una ruptura de los patrones existentes sobre el concepto de "espectáculo teatral" dictado por instituciones tradicionales. Es decir, hacer el trabajo que nos permita la posibilidad de hablar de un teatro mayoritario y nacional, y además, como una fuente de trabajo. Al respecto es necesario mencionar los intentos organizativos que aunque no han cristalizado de una manera total, el teatro salvadoreño ya los tiene como experiencia. Aunque mucho hubo de quijotesco en esos intentos (CETA), Frente de Trabajadores de la Cultura, dieron pie a la actual Corporación Salvadoreña de Trabajadores del Teatro (COSTTEA), que está tratando de responder a las necesidades de los grupos en el sentido de canalizar el trabajo más allá de los proyectos: una producción constante y de calidad, proyectada a través de la trascendencia en la creación.

Así, los grupos se lanzan a la búsqueda de sus propios espacios escénicos ante la carencia de salas de representación; y a la búsqueda de los propios procesos formativos ante la imposibilidad de desarrollo, a nivel de escuela teatral, después del Bachillerato. Aquí cobra papel funcional el nuevo Teatro Nacional como una entidad que puede proveer espacios, fuentes de trabajo e incluso niveles formativos, ya que posee

las posibilidades infraestructurales para iniciar una tradición en cuanto a producción teatral sistemática se refiere.

En este momento hablamos del Teatro Nacional como un fenómeno coyuntural dentro del desarrollo cultural del país; pero que puede constituirse en motivo definitivo para que el arte nacional encuentre un modo creador de relacionarse, dicho de otro modo, no

es que la institución sea la solución del arte independiente y/o experimental o viceversa; sino que es menester un apareamiento para darle al movimiento cultural una coherencia metodológica y sistemática, que trascienda al esquema forma-contenido o cualquier otro; hasta el descubrimiento que dé sitio al teatro salvadoreño dentro del proceso artístico latinoamericano y mundial.

# Concepto para un Acercamiento a mi Mural en el Teatro Nacional

Carlos Cañas.

Todo lo que a crear una forma de arte se refiere, y cuya estructura sea base de una ideología en imágenes, implicada queda en la total particularidad de la forma y sus problemas inherentes, como esencialidad de la propia voluntad del autor, en cuanto a su también particular modo de decir, de comunicar... Por ello, una pintura lo es, en cuanto a su relación de tiempo y de espacio, una ubicación determinada en su presencia como realidad objetiva visual, encarnada. Así pues, materia viviente.

De tal manera, cuando la pintura como materia se extiende, se repliega y se convierte en la piel de la forma ideada, adquiere en el acto y para siempre, su génesis, su existencia. Y cuando por lo

dicho se realiza una imagen ideológica de gran extensión (muralística en el sentido formal del vocablo) y, la cual es realizada o manipulada en el interior de una cobertura abovedada, ésta comprende una variedad de actitudes compartidas únicamente por el creador y el medio donde crea. Estas actitudes compartidas vienen, desde el punto de partida ideológico que del arte se tiene en su aspecto global como en su interacción hasta llegar como punto final, al adecuamiento físico, real de lo sustentante y lo sostenido.

Por ello, para un pintor, que después de crear el mundo de su pintura como hecho visual concreto que es, la habla o la escribe, como en mi caso y en este momento; es siempre un resultado

óptimo como penetración absoluta de la conciencia, **de mi conclencia**, dentro de una operación concluida y continuadora al mismo tiempo. Operación, desde luego, ampliamente significada en lo que es el movimiento, lo cambiante, que es en suma lo dialéctico de la creación en escala infinita reflejada en el espejo real de tiempo y espacio que es el arte.

Dicho lo anterior, pasaré al contexto, a la estructura de **mi mural** en el Teatro Nacional.

Pero qué es ante todo y frente a cualquier circunstancia **una pintura mural como hecho construido**, en tanto sucesión de imágenes ideológicas colectivas y no simplemente esteticistas.

Particularmente quiero decir que el concepto usual y erróneo de que una pintura mural es simplemente lo agrandado en lo grande, como el de llenar una superficie dada solamente por cebarla; o bien de adscribirla a sucesos históricos a manera de ilustraciones al pie de la letra, es algo que no es de mi agrado, ya que tal proceso, no representa lo que es en verdad una pintura mural. Tampoco considero que eso sea lo grandioso de lo pequeño dimensionalmente, o de lo grande desmesuradamente agrandado. Porque antes de lo grande en lo agrandado está en ello el valor intrínseco del asunto. O sea lo verdaderamente grandioso, que es la propiedad del asunto mismo, el cual es depositado en el espacio

utilizable para que la superficie, mínima o máxima lo vuelva comunicable: decidor de las cosas que se han querido decir.

De tal forma pues, la superficie dada, la receptora, debe tener para sí la propiedad de convertir su espacio, en la comunicación viviente de lo depositado en ella. Es decir: la eficacia de los sucesos propios que siendo comunes o antiguos y debidamente conjuntados en una misma idea, necesariamente se convierten en entes nuevos, y no desde luego por lo grande en sus dimensiones, sino por lo que siendo propósito de expresividad, se conmemora grandioso en lo generosamente ejecutado. No se trata por tanto, de resobar un cuento, ni de referir lo anecdótico sin anécdota. Tampoco se trata de gritar el discurso. Un mural así, o su conducción en el sentido de lo equívoco conceptualmente es lo ajeno al muralismo mismo. Porque un mural es lo entendido, lo dialéctico, que es precisamente ser el cuento mismo, la anécdota vivida y lo evidencial en el discurso, cuya esencialidad les otorga su propiedad estructural. O sea lo vivencial del ser social que hace, creando el ser en lo hecho.

Por ello, el concepto muralístico de lo agrandado en lo grande, de lo anecdótico pero sin proceso creativo en continuidad externa ni interna carece de lo específico de la modalidad esencial de los valores de una pintura mural.

Por tanto, creo firmemente, que una pintura de tamaño mínimo, sin ser ella una gran extensión sobre un muro, conlleva en sí los valores de su esencialidad contenida. De tal manera la grandiosidad de una pintura deviene del proceso que comunica, educa y politiza.

\*\*\*

Un mural, una pintura mural, en tanto lo dicho anteriormente, es una continuidad vivencial de la actividad del hacer artístico de un hombre. Es pues, un testimonio cultural-visual, el cual pasa desde lo personal creado por el artista, a ser para siempre, propiedad del pueblo que lo motiva.

No es pues y de nuevo, lo agrandado en lo grande, lo que como arte se le debe dar al pueblo. Sino lo contrario, lo entero, lo puro y lo que resuma felicidad o crítica profunda. Siendo tales aspectos, emergente de la realidad de la pintura, imágenes en tanto materia de una ideología expresada en imágenes subordinadas desde luego, en la concordancia de la realidad humana, como actividad confrontada en la categórica realidad de todos los hombres. Y con ello sus desajustes sociales, sus sueños mágicos y sus potenciales deseos.

Un mural por tanto, no solamente debe ser lo agrandado en lo grande o simple finalidad esteticista o grito deslucido. Para mí es

otra cosa, otra significación, como la de encontrar en lo expresado, en lo ideado, lo real atisbado en la soledad de uno en solidaridad de todos. Y también, claro está, la felicidad de todos, no ya soñada solamente, sino concreta, concientizada, humanizada y pluralizada. Porque la felicidad es parte de lo grandioso del ser humano que no es lo agrandado en lo grande, sino más bien, la importancia y lo importante de la existencia en la partícula infinita del espacio real social en que se mueve. Aunque la felicidad le sea dada desde lo primario, desde lo anterior que es lo soñado y tiernamente acuñado por el artista en el arte como convivencia social. Y también la visión del cambio del mundo, desde lo mágico a lo científico.

Eso es para mí un mural y el arte todo. Y no desde luego otra cosa.

\*\*\*

## El mural

En el interior de una cúpula elipsoidal de unos doscientos treinta metros cuadrados aproximadamente, he desarrollado una secuencia feliz, idílica de la vida. El espacio tratado se divide en cuatro paños que definen los cuatro puntos cardinales. La división se presenta o simboliza por la colocación de cuatro capilares florales y libres, dejando entre base y base, los cuatro espacios o paños

que son las caras del oriente, el poniente, el norte y el sur. Al mismo tiempo son los puntos y las líneas que determinan el cuadrado de las áreas comprendidas en las cuatro esquinas de la cosmogonía maya. Sin llegar desde luego, como es obvio en lo presentado, a la específica tipificación formista de su propia expresión gráfica. Es pues un espacio, cuyos cuatro puntos o esquinas originarias de un encierro octogonal, simbolizan en su frontalidad interna las caras que determinan un cuadrado dentro del perímetro de la bóveda elipsoidal, patrón guía del mural; siendo así y de esa manera, cuatro los espacios derivados, los cuales a su vez forman cuatro instantes, cuatro sueños, cuatro realidades en un solo conjunto ideológico. Es pues, la vida. La creación sobre la creación vista y entendida la vida como creación humana, causal, dialéctica; no metafísica pero sí real, mágica y concreta en su sentido específico y global. Realismo mágico mío y de todos y para todos.

En dos de las caras de los paños, los polos opuestos en la bóveda en su situación de oriente a poniente, se presentan dos fuentes, dos entradas: una es el mestizaje racial; la otra, el mestizaje cultural.

La fuente ubicada en el polo oriental tiene como significación la vida del mestizaje racial. Es pues una figura femenina sosteni-

da en actitud oferente. Su cuerpo está envuelto por una cabellera-agua de colores azules, partiendo de los tonos profundos y suaves hasta llegar a los tonos rojos y rosas, marcando así el encuentro de lo cálido con lo frío. La cabellera simboliza la fuerza del agua que recorre los campos propiciatorios, donde el movimiento de la vida se muestra en su actividad perpetua. En la parte superior de la cabellera-agua, aparece un rostro surgiendo de la interioridad de un huacal vegetal, símbolo del mestizaje aludido. Quedando las dos figuras, flotando en el pórtico mágico, lugar donde los espíritus del agua son portadores de lo transparente. También rodean a las figuras centrales, los espíritus del aire, del sueño, así como dos figuras cuyas cabelleras de cerradas hojas, las transforman en mujeres-arbustos. Ambas figuras colocadas sobre jácaras gigantes, prodigan flores y rostros-flores.

En su opuesto, que es el paño ubicado al poniente, se encuentra la segunda fuente que representa el mestizaje cultural que somos. Es pues, una fuente compuesta de recipientes de vegetales secos, utilitarios de los cuales emerge una figura de pelo negro profundo, rodeada por cuerpos vegetales, humanos, como relación directa de lo mágico en la realidad objetiva. Su atmósfera total queda complementada por las vertientes líquidas de las bocas de los tecomates dominantes. Y

ahí de nuevo, los azules profundos y claros en armonía constante con los rojos vitales. Armonía del agua, espíritus susurrantes, parejos a los espíritus del aire suaves y tronadizos. Las dos figuras de izquierda a derecha de la figura central tienen sus cuerpos desnudos como todas las del conjunto compositivo. Las figuras definen un color de piel natural, sino más bien que insinúan su transformación, su mestizaje, su cultura y su escape del coloniaje. Ambas composiciones sostienen su fuerza expresiva sobre un basamento piramidal, el cual emerge de lo nuestro, de lo propio. Los dos grupos se encuentran en la tierra, en el aire, como el conjunto total. Significante de realidades encontradas: lo mezclado y su producto nuevo.

Los dos paños situados de norte a sur, representan un esquema de la felicidad que es lo fresco y frutal de la vida en su plenitud ofrendada. Así la tierra queda dicha por grandes mangos, mangos dadores de vida, de realidad y de esencias aromáticas, ardientes y frescas al mismo tiempo. Así como lo atestiguan los cuerpos florales en el capítulo de la entrega, tal como se manifiesta en el paño sur. Aquí el amor, la entrega total muestra su presencia en las dos figuras escorzadas en un solo cuerpo, que es la expresión del éxtasis en lo reunido. El episodio se ve en la parte superior del paño aludido.

En ambos paños las cabelleras, largas, abundantes, envolventes, se han tratado en su especificidad, pero refiriendo datos particulares en ricas sugerencias: como tocados de telas y de mantillas que arrastran procedencias indígenas y españolas.

En el óvalo de la parte central de la bóveda, queda presentada alrededor de su anillo o cornisa arquitectónica, una teoría del encuentro total de la realidad con lo soñado. Es pues, el coronamiento donde el principio de las cosas vuelve a ser causa, continuidad creativa, dialéctica. Las figuras femeninas se encuentran adornadas de largas cabelleras negras, castañas y rubias. Sus cabezas están coronadas de flores. Todas ellas tienen un movimiento manifestado por gestos teatralizados como condición plástica de la actividad teatral y su ilusión al contenido del edificio.

Los tres personajes masculinos visten atavíos de distintas épocas del coloniaje, representado así el **memorialismo de mi pintura**. Ello es también, la transformación de dos culturas en una sola.

Las tres parejas, hombre y mujer, tienen como significación la evolución en el tiempo, desde la conquista a nuestro momento, de los gemelos formadores en su encuentro con la visión del cambio del mundo.

El color con el cual se ha tratado esta parte superior del mural, es el azul profundo pleno de mo-



dulaciones tonales que sobrepasan el encierro de la linterna final y sus cuatro vitrales áureos. Logrando con tal procedimiento sacar lo interior al mundo exterior y traer, por el mismo conducto, el mundo exterior al espacio interno y cerrado del teatro.

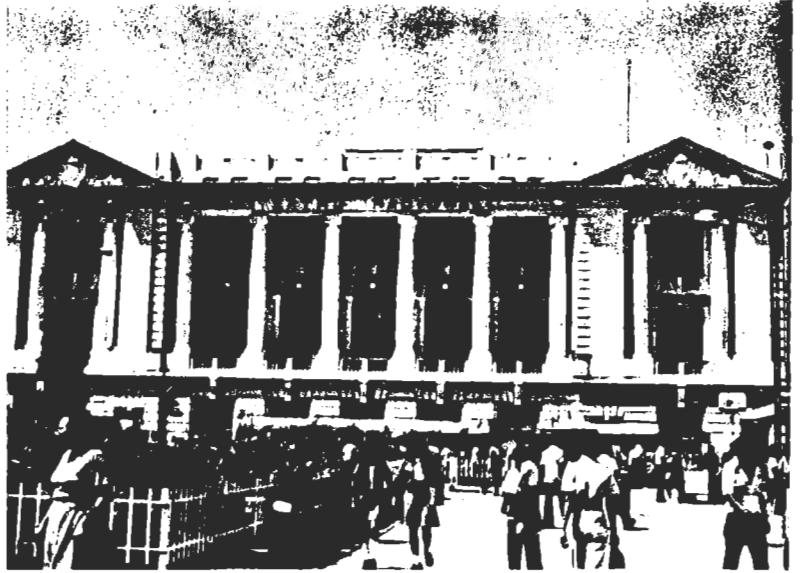
En este mural nuestro dentro de su estructura rítmica y ascendente, real y mágica, mi contribución a lo barroco americano de hoy. Conjuntando totalmente mi pintura con lo arquitectónico, como hecho fundamentalmente material.







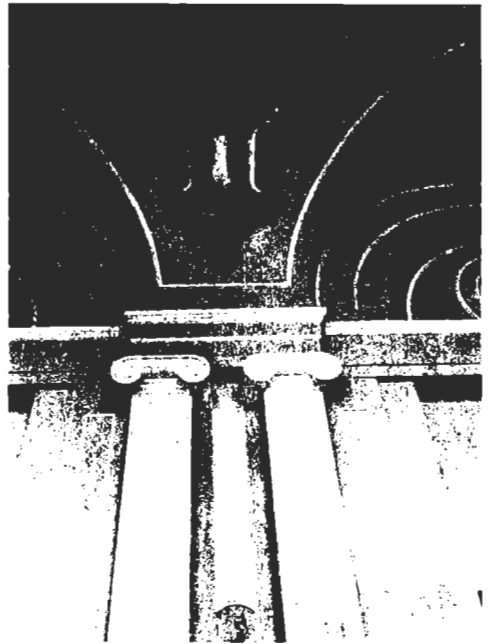




# ARTESANIA SALVADOREÑA EN LA REMODELACION DEL TEATRO NACIONAL



# ASPECTOS DEL TEATRO NACIONAL





# ENTREVISTAS\*

---

\* Las entrevistas siguientes están reproducidas con toda fidelidad, respetando los modos de expresión y opiniones personales de cada entrevista.



## FRANCISCO (PACO) GARCIA

—¿Cómo se inició Ud. en el teatro?

—Desde que era muchacho me gustaba andar metido en veladas y esas cosas. Con otros compañeros del vecindario en los corredores de las casas, con telones improvisados de sábanas, hacíamos nuestras representaciones para un público compuesto por los demás vecinos.

Cuando tenía unos doce años me di cuenta de que cantaba lindo y me dediqué al canto acompañado de la guitarra. Siendo todavía un jovencito, me fui en una compañía y rápidamente me convertí en la primera figura, hacía hasta de barítono.

El Director era don Mariano Rueda, que era fantástico. El tipo hacía de todo y precisamente fue él quien

me profetizó que yo también llegaría a hacer de todo. Efectivamente las hago desde tramoyista, apuntador, actor (cómico y trágico) hasta director.

He viajado por varios países con compañías extranjeras, que fueron prácticamente mi escuela. Más tarde, con mi propia compañía compuesta por artistas nacionales, recorrimos toda Centro América obteniendo grandes éxitos. Soy el único que lo ha logrado hacer.

Más tarde trabajé por un período bastante largo, en el Teatro Nacional. Desde que don Enrique Aberle era Director de Bellas Artes, hasta que el licenciado Béneke quitó la Dirección de Bellas Artes, para formar lo que ahora es el Bachillerato en Artes.

—¿Don Paco, qué idea tiene Ud. del Teatro?

—Es sencillamente mi vida entera. Toda mi existencia ha estado dedicada al teatro... no podría describirle lo que se siente en las tablas. Le repito, que el teatro es la razón de mi vida.

Para el teatro se nace. El artista nace artista, no es algo que pueda adquirirse. Se lleva en las venas y no todos tienen el talento y la disposición para ello. Ahora bien, uno nace artista, pero debe pulirse y no en las aulas, sino en la práctica misma. Sólo haciendo teatro, se puede llegar a dominarlo perfectamente.

—¿Qué características o cualidades cree que debe tener un artista?

—Primeramente debe tener talento, buena memoria, desenvoltura, etc. Debe tener buena voz, ya sea para cantar en una opereta o simplemente para articular bien las palabras y que el público pueda apreciar bien lo que dice.

El artista de teatro es un buen orador, una persona elocuente. Todas estas cualidades se traen desde que se nace, y por supuesto deben pulirse en un aprendizaje, un entrenamiento posterior.

—¿Dentro de sus experiencias cuáles se le vienen a la memoria que crea más importantes?

—Es una pregunta difícil pues son tantas obras en las que he trabajado que no podría decirlo. Son agradables los recuerdos de cuando uno comienza, cuando se es joven y soñador.

Las giras que hicimos con actores

nacionales por toda Centro América fueron fantásticas, tuvimos éxito en todos los lugares que fuimos.

Una de las obras que tuvo más lleno aquí fue LA VIUDA ALEGRE.

^Había ocasiones en que teníamos representaciones en el Teatro Apolo hasta por 10 meses seguidos.

—¿Qué tipo de relaciones cree que deben existir entre el Director y los actores de un grupo?

—Relaciones de amigos, compañerismo, camaradería. Vivir dentro de un clima de confianza y armonía.

El director puede ser amigo de todos, pero a la hora de ensayar una obra, desde el momento que el apuntador se sienta en su lugar: las amistades quedan a un lado. Se debe trabajar en serio, dentro de una disciplina adecuada.

Los actores deben de estar atentos a lo que dice el director y nadie debe hablar u opinar nada. El único responsable es el director.

—¿Qué piensa del teatro en el país?

—Prácticamente no hay teatro en El Salvador. Existen personas que dicen ser artistas y alegan estar haciendo teatro, pero en realidad no es cierto.

Hay artistas, pero no se les aprovecha, ni se les brinda la oportunidad para que desarrollen sus talentos y habilidades.

En efecto, estamos dentro de un medio duro. Se valora poco todo aquello relacionado con las artes en general.

## EDMUNDO BARBERO

—¿Cómo es que comenzó a trabajar en el país?

—Me trajeron a El Salvador de Buenos Aires, Argentina en 1950. En aquel país tenía una buena posición, pero tuve un problema de índole legal por celebrar contratos siendo extranjero.

Acepté la propuesta de Ricardo Trigueros de León y me vine. En esa época, Raúl Contreras, era Director de Bellas Artes y de Turismo.

Durante los años del 52 al 55, dirigí el Departamento de Teatro de la Dirección General de Bellas Artes.

En 1956, el Consejo Superior Universitario, acordó la creación del Teatro Universitario. También se acordó pedir prórroga de mi permiso a Migración, pero éste no pudo concederse y tuve que salir del país. Apareció André Moreau, el director francés, y fue él el que empezó las labores del Teatro Universitario.

En noviembre de 1961, me hice cargo del Teatro Universitario, que entonces pertenecía, como Departamento, a la Facultad de Humanidades. El Rector, entonces, era el doctor Napoleón Rodríguez Ruiz. Al año siguiente, el nuevo Decano suprimió el Departamento de Teatro. Pero el Rector, Fabio Castillo, decidió que me quedara con el mismo sueldo que tenía, de profesor de la Escuela de Letras, y siguiera, ad-honorem con el Teatro Universitario, hasta que pasó éste al Departamento de Extensión Cultural.

—¿Qué otros grupos ha dirigido en el país?

—Además del grupo de Bellas Artes y del Teatro Universitario, he dirigido el del Bachillerato en Artes. Con este último, lo hice ad-honorem mientras estuvieron ubicados en el Instituto Nacional, pero me fue imposible continuar cuando se trasladaron, primero a la Feria Internacional y luego, al actual local.

—¿Qué función social tiene el teatro para usted?

—El teatro —pero el buen teatro— ha constituido siempre un arma de acusación contra los vicios de la sociedad en que se vive. Eso lo vemos desde las comedias de Aristófanes, que eran una gran sátira social.

El teatro puede ser utilizado para denunciar, para hacer ver los vicios y problemas sociales.

—¿Qué le parece nuestro teatro moderno?

—Bueno, no puedo decirle muchas cosas porque no quiero herir a nadie. Existen algunos grupos, que trabajan con bastante seriedad y audacia, realizando infinidad de obras en poco tiempo. Otros grupos trabajan con bastante dedicación, dentro de sus posibilidades, pero lo frustrante es que estas gentes se creen infalibles, incapaces de cometer errores.

Algo que me satisface es la labor de las "Casas de la Cultura", porque están demostrando gran preocupación e interés por formar grupos de teatro.

## ROBERTO SALOMON

—¿Podrías decirnos Roberto, cuál ha sido tu experiencia personal como actor en el país y cuál ha sido tu formación?

—Mi experiencia personal como actor realmente no la he comenzado aquí en el país, sino que en los Estados Unidos. Trabajé también como actor y como técnico, especialmente en esto último, ya que mi ambición siempre fue dirigir teatro, aunque me gusta mucho la actuación. Tuve cuatro años en Teatro Universitario y luego durante dos años trabajé como actor en una compañía profesional en Nueva York (67 y 69). Fue en 1970 cuando empecé a trabajar aquí.

En El Salvador pocas veces he tenido la oportunidad de actuar, ya que mi labor ha sido más bien en el Bachillerato en Artes.

—O sea que desde el 71 al presente has estado más involucrado con grupos de teatro experimental, ¿no es así?

—Sí, dirigiendo, organizando, más que todo trabajando y dedicándome a tiempo completo al Bachillerato en Artes. También he actuado en Teatro Infantil.

—¿Qué fue lo que te motivó para iniciar tus actividades en El Salvador?

—Realmente yo regresé para tomar la Dirección de Artes Escénicas del Bachillerato en Artes en 1970. O sea, regresé por eso, porque había algo concreto que hacer. La escuela había estado funcionando ya un año

sobre papel, pero prácticamente no se había impartido nada. El maestro Barbero, que estaba a la cabeza de la escuela no tenía un apoyo de profesores, entonces él trataba de hacerlo todo prácticamente solo.

De esta manera yo vine con la misión de organizar un Departamento de Artes Escénicas con lo principal, un Bachillerato en Artes, Teatro, que funcionara dentro del programa de Bachillerato Diversificado de la Reforma Educativa.

—¿Qué quieres decir? ¿Qué ustedes estaban más interesados en la formación y en la creación de un teatro salvadoreño capacitado?

—¡Claro! O sea, el punto de partida del Bachillerato en Artes fue y sigue siendo el formar a largo plazo a gente que haga teatro, no a hacer teatro con la gente; porque una de las razones que para mí nunca ha dejado desarrollar el teatro en el medio en forma plena es que, cuando viene algún director que monta o dirige espectáculos, solamente hace eso: dirige, no forma.

—¿Entonces es la formación el principal objetivo del centro?

—Cuando digo que la gente no se ha formado en estos períodos, digo que la persona no ha adquirido suficiente formación para que cada uno pueda funcionar a su propio nivel, o sea, lograr una independencia intelectual, y que no esté esperando el actor a que alguien que quiera meterlo en una obra únicamente lo utilice. Hay que hacer hombres de teatro, gente que se las pueda arreglar por sí sola.

—¿Pretenden ustedes formar directores o formar...?

—Yo no creo que se puedan formar directores así. Además el tiempo es muy limitado. Yo creo que el camino a la dirección es por medio de otros caminos; ya sea por la actuación, la artesanía, la dramaturgia; pero realmente no creo en la formación de directores partiendo de nada; yo creo que hay que pasar por otras etapas primero, o sea, conocer realmente lo que es el medio técnico teatral. Se pueden dar nociones de dirección orientando ciertas clases de interpretación hacia la dirección, pero no creo en clases propias de dirección, sobre todo a este nivel.

—¿Podrías decirme, qué planes tiene la Dirección del Bachillerato para el futuro?

—Uno de los proyectos ha sido incorporar gente salvadoreña que se quede a largo plazo, que se dedique plenamente a esto, y lo estamos logrando integrando egresados al profesorado. Ya tenemos cinco egresados y la reintegración de gente que se fue a estudiar teatro a otro lado; esto le da mayor estabilidad al Bachillerato.

—¿Cuál es, en tu opinión, tomando en cuenta las actuales circunstancias políticas, económicas y sociales de El Salvador, el camino que debería tomar el Teatro Nacional? ¿Hacia dónde crees tú que deberían dirigir los egresados del Bachillerato sus esfuerzos de trabajo profesional?

—Yo creo que deberían de hacer el tipo de teatro en que ellos creen decir las cosas que quieren comunicar, buscando unas formas que sean propiamente relevantes al medio y que sean de una calidad formal; porque si lo que está pasando en escena no está bien hecho, bien dicho y bien realizado, por muy interesante que sea, se va a perder el interés.

Si algo atrae a la gente al teatro es precisamente el deseo de comunicar y de un querer decir, y para ello se necesita hacerlo bien, comunicarlo bien, para que el mensaje no se pierda.

—¿Crees que el movimiento actual de El Salvador se puede ya considerar como un esfuerzo respetable en teatro?

—Sí, yo creo que sí. Lo que salga de este camino que estamos viajando a la creación colectiva aquí en El Salvador (todo el movimiento teatral como generalidad), va a ser propiamente de acá, va a ser una cosa interesante, pero no sé todavía lo que va a ser. O sea, no va a ser una creación colectiva al estilo ni de los colombianos ni de los europeos. Pero va a ser algo que va a estar muy en comunicación con la gente a la que quiere llegar; porque creo que algo que está bien claro es que el concepto de hacer teatro implica que el teatro debe ser muy accesible. Esto es muy importante. Esto lo diferencia del slogan de "vamos a hacer cultura".

—¿Qué piensas en general del teatro latinoamericano?

—Mira, yo creo que la función del teatro, del actor, del director son dos: enseñar y divertir... y digo enseñar, y no educar, porque educar tiene la connotación de que yo sé algo y vos no sabés, y yo te voy a educar. Yo creo que es más bien "enseñar" en el sentido de mostrar dónde están ciertas cosas, comunicar otras; al público hay que enseñarle algo y se le tiene que divertir. El mismo Brecht quien ha escrito las piezas más didácticas siempre mantuvo que si no se divierte, no se está haciendo nada, porque entonces el teatro se convierte en cátedra. Y ese es el trabajo del actor: decir lo que tiene que decir de una manera artística y más interesante que en una cátedra.

En relación al teatro latinoamericano, a mí me impresiona personalmente la realización de textos que ha hecho La Candelaria, en Bogotá. Hay investigación, luego una creación colectiva; también hay dramaturgos que están buscando nuevos caminos realmente latinoamericanos, que no se ubican ya en ninguna tradición europea (Adellach en Argentina). En muchísimos autores latinoamericanos vas a encontrar esa relación tan estrecha con Beckett (que es un irlandés-francés). A mí lo que me entusiasma es que estoy viendo autores que son realmente latinoamericanos, que ya no son obras derivadas de otras corrientes; sin embargo, creo que estamos metidos demasiado dentro del teatro para poder verlo con ob-

jetividad; porque de aquí a 20 años todas las cosas que pensamos ahorita pueden parecer burradas. Además, no hay tantas obras todavía.

—Roberto. Sabemos que estás integrado al equipo encargado en la remodelación del Teatro Nacional. ¿Podrás decirnos algo al respecto? ¿Qué razones hay para dicha remodelación y qué utilización piensa dársele?

—Mira, hay muchas razones. Yo te puedo hablar por qué yo estoy metido en el proyecto, aunque no puedo decirte de los motivos de todos los que están involucrados.

El Teatro Nacional para mí viene a cumplir ciertas funciones que son muy necesitadas. El teatro actualmente se tira a la calle; pero se tira a la calle como una rebelión contra instituciones. Aquí en El Salvador el teatro se tira a la calle principalmente porque no hay dónde presentarse.

El Teatro Nacional viene entonces a cumplir una función. O sea, el teatro es un local, y se necesitan locales identificables con el teatro. Se planean dentro del Teatro Nacional un café-teatro, una sala de teatro experimental, una sala para recitales, además de la gran sala.

¿Por qué en El Salvador se ha restaurado un teatro neoclásico? Mi contestación es porque está ahí. O sea, un teatro se restaura con una cierta cantidad de dinero para que se pueda reacondicionar para su funcionamiento; es mucho más barato hacer esto que hacer otro edificio.



Además hay toda la probabilidad, si se hace otro edificio de que sea inoperante. Entonces, el Teatro Nacional está ahí, es un edificio neoclásico, es un edificio bueno y se puede reacondicionar para que funcione bien.

Otra cosa, ¿qué sentido tiene? Para mí tiene un gran sentido, y es el de que aquí, en El Salvador se acostumbra siempre botar lo viejo y levantar otra cosa nueva, además de que no existe el sentido de mantenimiento. Entonces el Teatro Nacional viene a cumplir, como te digo, diversas funciones. Aquí no hay monumentos. Tenemos dos o tres pero realmente así, que alguien hable con orgullo de un edificio con cierta tradición, no existe.

Existe dentro del medio esa tensión, por medio de un edificio que se identifique con el teatro.

El Teatro Nacional no tiene que ser el vivero, el semillero de artistas. Simplemente es un lugar en donde se va a poder representar teatro, y se va a poder representar teatro bien; es un lugar que va a poder exigir de los espectáculos una calidad que es el producto de ensayos (que hasta ahora se ven muy, muy limitados) y que viene también de tener una cantidad de elementos muy técnicos que no tenemos ahora. En fin, creo que en el ambiente de teatro, el Teatro Nacional va a generar, bien sea en pro o en contra, una serie de posibilidades con las que, desgraciadamente, no contamos ahora.

## ORLANDO FLOR

—¿Podría decirme cómo fue que se inició en el teatro?

—Bueno, la verdad es que eso viene de mucho tiempo atrás. Fue cuando yo estudiaba el Plan Básico. Participaba en el Teatro Escolar, que era entonces el equivalente al Bachillerato en Artes, y que estaba abierto a los alumnos de la Normal, de todos los institutos y los colegios privados. Estas clases se daban normalmente fuera de las horas de escuela. Esto fue más o menos por el año 1953-1954.

El director era Julio Alberto Martí, y la institución era una dependencia del Ministerio de Educación.

A esa edad creo que todos nos divertíamos. La gente llegaba a estudiar ya por afición o por juego, ya que el juego tiene todo el sentido de cierta libertad; luego porque en grados mínimos el teatro es una pequeña comunidad y el tipo de relaciones que uno establece con las personas crea una serie de vínculos y una atmósfera grata. Sea cual fuere la cosa, el señor Julio Alberto Martí, que era por cierto alumno del maestro Gerardo de Nieva, sabía recoger la energía de los jóvenes y sacaba espectáculos. A veces eran comedias para alumnos o para adultos. A veces eran problemas de adultos hechas por adolescentes. A veces me tocaba hacer de amante, de esposo infiel, bueno, cosas que hoy pensaría tres veces para hacerlas.

—¿Cuándo es que se fue para la Unión Soviética?

—Yo me fui en 1963 de El Salvador. Estaba estudiando Derecho en la Universidad Nacional pero no me satisfacían del todo, así que concursé por una beca y eso me dio derecho a estudiar fuera. Diez años que pasé entre estudio y viajes. Era una beca de 250 colones.

Estando yo en la Universidad trabajaba en un centro de bienestar estudiantil.

Estaba en Teatro entonces el maestro Moreau. Conocí muchos de los jóvenes que estaban en el Teatro Universitario. Entonces, cuando había espectáculo, me daba cuenta que sentía el veneno que traía yo adentro.

El Teatro Universitario contaba con un público casi permanente y la atmósfera era estimulante para el espectáculo.

Como no tenía suficiente tiempo, decidí ir a recibir una clase que daban por la mañana en la ex-biblioteca universitaria, que estaba allí por la 5ª Avenida, cerca del Correo. Había facilidad para que uno viera los ensayos, pero a veces el maestro se ponía irascible.

—¿El maestro Moreau?

—Bueno, los dos. Barbero y Moreau, aunque me parece que el francés era más irascible. Pero es normal, porque en el teatro se trata de un proceso que necesita continuidad.

—¿Cuánto tiempo estuvo con el maestro Barbero?

—Dos años. Antes de irme seguí estudiando paralelamente Derecho. En ese tiempo se montó la versión de Miller "Ibsen". También adaptó la obra "El Enemigo del Pueblo", la que salió con mucho éxito... nada más que lamentablemente se presentó muy pocas veces.

Ya en el año 61-62, aprovechando la UID y la AGEUS y gracias a mi currículum fue que hice mi solicitud de beca, siempre buscando en ángulo teatral, aunque no quería tampoco perder la oportunidad de estudiar otra cosa. Opté por el Instituto de Artes Teatrales.

—¿Qué puede decirnos en cuanto al teatro salvadoreño propiamente dicho?

—El teatro de El Salvador hecho por salvadoreños. ¿No? No es que me esté metiendo en cuestiones filológicas, pero teatro salvadoreño en cuanto a expresión temática, expresión oral y corporal salvadoreño, es un teatro costumbrista, pero que conectado con sus problemas, es ya una corriente. Claro que innegablemente, en mayor o menor grado el que haga teatro en El Salvador, tiene que buscar, averiguar, encontrar incluso en sí mismo las posibilidades básicas de los recursos expresivos de nuestra gente. Ver a estos muchachos me dio una fuerza que hasta ahora la mantengo; hay grandes posibilidades tanto plásticas como orales para hacer un buen teatro, de buena calidad y con problemática o con contenidos que

sean importantes y que digan algo, que entablen un diálogo con el público, inclusive a nivel mundial. Hasta ahora ya han pasado cuatro años desde que vine, y tengo probado el medio. Personalmente me interesa el movimiento y el desarrollo; me interesa ver y estudiar, y por eso mismo evito a veces incluso hablar en forma, porque por alguna razón temo inhibir o coaccionar, sin embargo, trato de hablar con los directores o con los actores si es que ellos quieren. En el ambiente hay un gran interés, hay movimiento. Se siente. Aun a nivel de público potencial no se puede detectar aversión o rechazo al teatro, tampoco falta de interés, pero falta crear las condiciones para que ese público pueda llegar. Elaborar cada vez mejores, con mayor contenido, cualitativamente mejor realizado.

Ahora bien, paralelamente podría haber una incidencia de la labor de otros organismos culturales que vayan elevando la exigencia y el nivel crítico de la gente.

—¿Dígame Orlando, los alumnos del Bachillerato se inician con una teoría sobre el trabajo actoral. Es decir, primero estudian los mecanismos de la actuación en libros y después los llevan a la práctica?

—Bueno, por ejemplo, cuando el muchacho está haciendo un ejercicio, siempre trato de que lo analice una vez terminado.

No, a lo que me refiero es a una teoría previa, antes de la ejecución.

No, yo utilizo el mecanismo a posteriori.

En el bachillerato se trata de que el alumno tenga una integración de tres elementos importantes: el aspecto artesanal, la cultura general y la actuación, pero todo va ligado a que se vaya creando una sensibilidad, un cierto sentido de educación estética. Por ejemplo, en lo artesanal, el muchacho debe estar preparado para saber hacer una máscara, ya sea de plástico, de cemento, de yeso. Para esto el tipo ha recibido las formas de hacer una máscara en la Historia del Teatro Griego; ha estudiado un poco por Anatomía la construcción de los huesos y la manera en que una máscara se le adapte mejor. Es decir, en arte, en ciertos oficios, el estudiante utiliza elementos teóricos o elementos estéticos, pero que los ha aprendido en forma directa, no como una aprehensión intelectual.

Escuche: el teatro es una de las artes más imperfectas precisamente porque es una de las más humanas. Tal vez la más imperfecta por ser la más humana.

Las artes plásticas o la música se desarrollan primero en forma abstracta. En las artes escénicas se va más atrás, pero tienen la ventaja de ser inmediatas, es decir, se trata de un producto que se crea y se reproduce en forma viva frente al espectador. No es un producto elaborado de antemano; en ese sentido es más imperfecto, pero está más cerca, tanto del público como del actor mismo. ¡El teatro es vida!

## NORMAN DOUGLAS

—¿Cómo te iniciaste en el teatro?

—Me inicié bajo la dirección del maestro Barbero en 1961. La primera obra en que participé fue "Pelo de Zanahoria" de Jules Renard. Trabajé con el Teatro Universitario hasta 1969.

Totalicé un promedio de 20 a 26 obras, no recuerdo exactamente.

—¿Qué fue lo que te tendió a dirigir?

—En principio, porque sentí la necesidad de expresarme libremente, sin ataduras. Esto como actor no lo experimentaba. La forma de dirección en la que participaba no permitía la creación por parte del actor, lo único que podía hacerse era repetir hasta el cansancio lo que el director quería. Decidí entonces, experimentar por mi cuenta.

Hablamos un poco acerca de la forma en que has trabajado.

Toda mi formación es autodidáctica. He trabajado alrededor de 56 piezas de teatro. Como actor, he participado en unas 36 ó 46 obras. He dirigido: "El Juicio Final" y "El Amanecer de Ulises" con El Taller de los Vagos. En el Teatro Universitario de Occidente dirigí: "La Paz", "El Cementerio de los Automóviles". Con TATEU (Taller Teatral Universitario) "San Matías Destrochado y punto", "Los Papeles del Infierno" de Enrique Buenaventura, en una adaptación del grupo que llamamos "El Salvador, 40 años".

En la actualidad con El Taller de los Vagos, he montado "Dos Viejos

Pánicos". En este momento estamos preparando "El Cruce sobre el Niágara" y "Las Monjas".

—¿Cómo fue que formaste El Taller de los Vagos?

—Un día me encontré con el maestro Enmanuel Jaén. Le conté mis deseos de trabajar y decidió él que sí, que trabajáramos.

Don Manuel Jaén venía igual que yo, de ese teatro caduco, de ese teatro viejo y empezamos a estudiar el análisis estructural y a ponerlo en práctica. "Pánicos" es nuestra primera experiencia con un método estructural.

—¿Qué métodos de adaptación has utilizado en tu carrera como director?

—Al principio comencé en la forma tradicional como yo había sido formado, pero no estaba satisfecho y encontré una nueva forma, fue el estudio de Semiología. Tenía algunos antecedentes como el método TEC (Teatro Experimental de Cali) que es una cuestión un tanto similar. Sin embargo había algo que no me gustaba, me parecía mecanista. Entonces me fui a las fuentes, estudié a Propp, Greismas, Bremond, Barthes.

Junto con Jaén, lo estudiamos primero en teoría, lo que era una función, una secuencia, una acción, el universo semántico de todo esto, etc. El método nos enseñó a ir estructurando la obra en acciones, situaciones, secuencias; a encontrar lo que era la fábula, el conflicto central de la obra, etc. Luego empezamos a trabajar las analogías, que

te permiten ahondar más en el campo semántico de lo que se desea expresar, una mayor frescura en cuanto a comunicación de esa situación y hace que el trabajo del actor se convierta en algo más orgánico, que ya no se limite a la declamación del texto. En los trabajos de análisis en grupo del texto, desaparece el director, su trabajo se convierte en coordinación, todos los actores participan, ya no existe la dictadura del director.

—Este tipo de teatro ¿pretende cuestionar al espectador?

—¡Claro que sí! Lo que nosotros hacemos con nuestro espectáculo es sugerir. Es un teatro polisémico y no es cerrado. A partir de una idea central, el público va a interpretarla de acuerdo a su marco de referencia cultural.

—¿Qué tipo de función crees que tiene el teatro en la sociedad? Yo creo que el teatro es una analogía de la vida social del hombre. Partiendo de eso, el teatro está llamado a cuestionar al hombre, a poner en tela de juicio los factores que castigan a la sociedad. Pero el teatro debe ser también entretenimiento.

A nosotros el teatro nos sirve para divertir, en principio y para desvelar y cuestionar nuestra realidad, son los factores que se ven involucrados en el tipo de teatro que hacemos.

—¿Qué piensas del teatro en El Salvador?

—Yo pienso que en este momento estamos saliendo, vislumbrando la función real del teatro. El teatro

en el país está en manos de gente joven. Se está experimentando mucho. Hace falta encarrilarse, buscar el camino por donde se va a luchar.

Debe lograrse una cohesión entre todos los grupos, aunque esto cueste, porque estamos todavía en una provincia en donde reinan las rencillas y envidias profesionales.

—¿Qué orientación a tu parecer, debe tener el teatro salvadoreño?

—Mira, la verdad es que el teatro en El Salvador, lo primero que tiene que hacer es que nos demos cuenta de que existe una crisis en cuanto a la dramaturgia. Si analizamos cuál ha sido hasta este momento el tipo de obra que se ha escrito en el país, te darás cuenta de que son muy pocos los autores que encaran el problema social. Nuestros dramaturgos evaden la realidad y se van hacia otras latitudes. Una excepción es el caso de Pepe Rodríguez Ruiz.

En cuanto al teatro escenificado, también estamos en un problema, porque me parece que están equivocados los que creen que para cuestionar la problemática social en que vivimos en el país, hay que recurrir al panfleto, cuando hay una vía más accesible, que es la del teatro documental.

En "El Taller de los Vagos", sostenemos la posición de no caer en la inmediatez del teatro que da el panfleto. Creemos que eso es negativo. Nosotros sostenemos que al público hay que hacerlo pensar. No hay que darle digeridas las cosas. Se trata precisamente de elevar la

condición cultural del pueblo a un nivel artístico aceptable.

## ENMANUEL JAEN

Actor, actual miembro de "El Taller de los Vagos".

—¿Me podría decir maestro, cómo es que se inició en el teatro y cuándo?

—Bueno, en primer lugar podría decirle que al teatro llegué por una casualidad, sin darme cuenta de que tenía algunas aptitudes. En mis años de estudiante me interesé por la declamación, me gustaba Pablo Neruda. Me aprendí los "Veinte Poemas de Amor" y los empecé a declamar en la secundaria, teniendo éxito. Me vuelvo un bohemio irredente.

Llego a San Salvador, después de muchas vueltas y revueltas, siendo maestro egresado de la Normal. Maestro de matemáticas.

Me encuentro con un amigo periodista y le digo que no quiero seguir trabajando en el Magisterio porque no me gustaba. Entonces, me enteró que en Bellas Artes acababa de quedar libre una plaza de Secretario en el Departamento de Letras. Fui a ver a don Ricardo Trigueros de León y le dije: Mire, yo soy maestro, pero no me gusta el Magisterio, no sé escribir a máquina, leo mucho y quiero trabajar.

Empecé a trabajar en Bellas Artes corrigiendo pruebas. En ese tiempo se colaboraba con las obras literarias que editaba el Ministerio de Educación.

Era Director del Departamento de Teatro, Darío Cossier y don Raúl Contreras, Director General de Bellas Artes. Me acercaba al Departamento de Teatro, atraído por el trabajo. Un día le dije a Darío Cossier que si podía trabajar con ellos. Me dijo que era muy difícil, que había que estudiar mucho. En fin, vi que me daba un esquinazo. No insistí más.

Edmundo Barbero llegó en 1950 de Sur América y dispuso montar "A Puerta Cerrada" de Jean Paul Sartre. Un día va a la oficina de Letras, se me queda viendo y me dice: —Sabe Ud. Jaén, Ud. tiene tipo de actor. Entonces le digo —Maestro, yo quiero trabajar en el teatro. Decidió hacerme una prueba con el papel que le dan a todo principiante en "A Puerta Cerrada", el de camarero.

Así fue como me inicié en el teatro.

—Tengo entendido que estuvo usted en Honduras...

—Así es. Me fui a Honduras, en donde trabajé con Santiago Toffé, más tarde con Fernando Flaquer.

A mi regreso al país montamos con Roberto Arturo Menéndez, Eugenio Acosta Rodríguez y doña Adeline de Gumero: "La Ira del Cordeiro".

Cuando Margarita de Nieva dirigía el Teatro de Bellas Artes, tuvimos un disgusto y dejé la Dirección General de Bellas Artes.

Comienzo una búsqueda intensa. Miraba por todas partes y no encontraba lo que quería.

En 1961, en un gran deseo de hacer algo nuevo en el país, trabajamos con el argentino Richard Urbino, sobre la adaptación de Eugenio Martínez Orantes de los cuentos de Salarrué. Tomamos "La Petaca".

El argumento es el siguiente: "La Petaca", es una joven campesina que tiene una joroba, vive en un rancho del campo viendo pasar la gente por los hoyitos de la paja que forma el rancho. La llevan a un brujo con la esperanza de que le quite la joroba, pero lo que éste hace es violarla y dejarla embarazada, marcando la rueda del juego, que la petaca o joroba se le baje al vientre. En el momento del parto, en lugar de un niño jorobado, "La Petaca", tiene uno normal.

Nuestra interpretación es que "La Petaca" es la Vieja América (ya es otra dimensión, es una analogía) violada por los brujos, pero que da a luz al hombre nuevo de América.

Lo mismo hicimos con "La Botija", creando analogías y diferentes interpretaciones con el objeto de proyectar algo distinto.

Richard Urbino, un personaje fascinante que recuerdo con todo cariño, fue el que vino a movernos, nos despertó a una nueva idea de lo que podríamos hacer; y considero que no estamos haciendo todavía en El Salvador lo que deberíamos hacer en teatro. Creo que lo que estamos desarrollando con Norman es bueno, pero lo que hacíamos con Richard es lo que deberíamos continuar, por

lo menos un grupo, alguien debería hacerlo, porque el rescate de nuestros valores, llevados en una forma artística para conocimiento del pueblo, es lo más valioso.

—¿Qué significa para usted "Dos Viejos Pánicos" en su carrera como artista?

—Significa indiscutiblemente un ascenso. El trabajo de "Dos Viejos Pánicos" podría renovar un poco la actividad del teatro en el país, aunque no sé en realidad. Ayer me preguntaba a mí mismo, si la expresión teatral de nuestro país está en crisis. La respuesta es sencilla, la expresión teatral jamás ha estado en crisis, quien está en crisis es el ambiente. Lo que podemos hacer —y lo estamos llevando a cabo con Norman— es formar al nuevo público de teatro.

—¿Cree que formando al público, subiría el nivel de exigencia?

—Claro. Si continuamos en esa forma, habremos logrado nosotros la superación del nivel intelectual de estos futuros públicos. Al lograrlo, no sólo en este país, sino que en cualquier lugar del mundo, ya no se podrían hacer mediocridades, estas deben irse eliminando.

—¿En relación a otras cosas y grupos de teatro en el país, qué opina Ud.?

—La verdad es esta. Yo paso medido en esa radio; no sé lo que están haciendo los demás y no es por egoísmo que no voy a verlos, sino

que por la clase de trabajo que desempeño, tengo que levantarme todos los días a las tres de la mañana y el día que voy a una función de teatro, paso partido. No puedo asistir, aunque quisiera. No puedo ir a ver "La Casa de Bernarda Alba", ni "Bodas de Sangre", un melodrama que si no fuera por lo poético de la obra, no pasa de ser una telenovela (el mismo García Lorca lo dijo).

## WILLIAM ARMIJO

—¿Cómo te iniciaste en el teatro?

—Desde pequeño me sentí inclinado hacia el teatro. Cuando era todavía un cipote, oía hablar a mi hermano sobre música, literatura y arte en general. Eso definitivamente me influyó.

Cuando estudiaba, tanto en primaria como en secundaria, organizaba veladas. En estas actividades lo que más me gustaba era "actuar".

Concretamente un hecho que me llevó a dedicarme de lleno al teatro fue, que habiendo ganado algunos festivales de música con unas canciones, que ni yo mismo sabía qué decían, comprendí que para poder llegar al escenario y lograr una mayor comunicación con el público, debía de estudiar arte escénico.

De esta manera, me sometí al examen del Bachillerato en Artes. Gané una beca, dejé la fábrica en donde trabajaba y me fui a vivir al Círculo Estudiantil.

Allí tuve la oportunidad de aprender mucho, sobre todo de unos profesores extranjeros —los Malonda y Jesús Sastre— que introdujeron al Bachillerato una serie de técnicas teatrales muy interesantes, que eran las que estaban en apogeo en Europa y en Sur América. Estudiamos los métodos de Stanislavsky, Brecht, Boal, Buenaventura. Hacíamos cantidad de teatro experimental.

Saliendo del Bachillerato, aún sin terminar los exámenes finales, nos llamaron de Promoción Universitaria, para fundar una escuela de teatro.

—¿Nos podrías hablar un poco acerca de la Escuela Libre de Teatro?

—Por sugerencia del maestro Barbero fue que "Promoción Universitaria" nos trajo a la Universidad, pero nos encontramos con varios problemas. Comenzamos trabajando tres personas: Noé Valladares, que es uno de los que actualmente trabaja en el TGI (Teatro Grupo Independiente), Jaime Olmedo, que en estos momentos estudia en Costa Rica y yo.

La Escuela empezó a fines de 1971, dando clases de expresión corporal, pantomima, acrobacia, diferentes técnicas teatrales, etc. Montamos obras a nivel de experimentación, pero el sistema burocrático universitario no nos proporcionaba las facilidades necesarias. Montamos obras como "Contaminación", "La Peste", "El que dijo sí y el que dijo no", "El Juego de la Pelota". Al-



gunas de ellas, chocaban con la política de la rectoría y vino la orden de suspender la Escuela Libre de Teatro, cortándonos toda ayuda económica.

Continuaba sin percibir un centavo. Seguimos en el montaje de obras, entre ellas, "La Masacre" y "Que ti". Nos sacaron del local y ahora estamos ubicados en esta aula. Nos ha tocado aguantar hambre, pero hemos trabajado seriamente.

Es muy importante la existencia de la escuela, pues lo que más nos interesa es educar actores, pero dentro de la línea científica del teatro.

—¿Cuál crees tú que debe ser la función social del teatro?

—Según las nuevas tendencias la función social del teatro encierra el concepto de que, el teatro deje de ser "elitista" y se vuelque al pueblo; pero no debe caerse tampoco en la propaganda, ni al servicio de la política. Particularmente creo que el teatro debe tomar un camino amplio que deje los grandes auditorios. Debemos protestar ante eso y cuestionarnos un nuevo mundo.

Toda obra es política, pero no debe descuidarse la dimensión estética, por lo tanto el teatro no puede quedarse a nivel del panfleto como muchos afirman.

La función social del teatro, es, ante todo ORIENTAR. Sus metas deben ser: crear cultura, crear públicos que aprecien el nivel artístico del teatro.

Cuando la obra se convierte en panfleto, en manifiesto, pierde su calidad artística.

—¿Qué panorámica tiene el teatro en nuestro país?

—En 1969, cuando nace el Bachillerato en Artes, el teatro se encontraba en un momento crítico. Estaba en manos de la gente mayor, de mucha experiencia y valor, pero que se mantenía en un concepto teatral tradicional ya superado.

El Bachillerato en Artes ha venido a motivar el interés en el teatro. Desde su nacimiento, se ha dado toda una serie de fenómenos, como por ejemplo, la existencia de grupos de teatro compuestos por gente joven, que dejan las ciudades, los auditorios para llevar sus obras al campo, al pueblo.

El teatro se vuelve popular, sencillo para hacer cultura, para educar al público.

Se puede decir que el teatro nacional se encuentra en un nivel de crecimiento. Me parece que estamos viviendo un momento muy hermoso: ¡Creciendo!

## NOTA ACLARATORIA

En primer lugar, queremos agradecer al DEPARTAMENTO DE LETRAS de la "UNIVERSIDAD CENTROAMERICANA JOSE SIMEON CAÑAS", por colaborar con nosotros proporcionándonos los documentos de los que hemos extraído los textos que conforman estas entrevistas.

Este material fue tomado de los estudios elaborados durante las investigaciones realizadas por los estudiantes de Letras en el curso de "Teoría Dramática", del mencionado centro de estudios, durante el período comprendido entre marzo y julio de 1976. Específicamente de los trabajos realizados por dos grupos: el dedicado a la investigación de "El Taller de los Vagos" y "El Bachillerato en Artes", integrado por: María Celia de Ormes, Maribel de Méndivil y Salvador Gálvez Rosales; y el dedicado al análisis de la dirección teatral en general, formado por Aracely Zamora, Silvia Maricela Alvarez Ferrufino y Johanna Aberle.

En segundo término, se hace necesario aclarar que el trabajo editorial de CULTURA, se ha limitado a extraer y seleccionar, respetando totalmente los documentos originales, aquellos datos que ofrezcan una panorámica general sobre el quehacer teatral de nuestro medio. Concretamente sobre siete de las personas que más incidencia han tenido, o tienen actualmente en este campo artístico.

La selección de los textos, obedece al propósito de que el lector puede conocer, de estas personas, tres aspectos fundamentales: su historia personal, su concepto de teatro y la labor que se encuentra desempeñando.

Los datos son vigentes hasta la fecha en que fueron finalizadas las investigaciones.

# NARRATIVA



# BREVIARIO DE FABULAS

David Escobar Galindo.

A Evelin, para que las lea  
algún día.

## LAS DOS GOTAS

Un niño corría por la playa, y de pronto su pie dio contra el filo de una piedra, y en un hueco de ésta quedó una gruesa gota de sangre. Acababa de pasar una ola más grande que las otras, y en otro hueco de la piedra había dejado un espejito de agua de mar. Ambas —la gota de sangre y la gota de agua de mar— se observaron por un instante. Y la gota de sangre preguntó:

—¿Quién eres?

Respondió la gota de mar:

—El mar. ¿Y tú?

—Un niño.

## SERVICIOS

El ojo de agua va depositando gota a gota, en un hueco del paredón lleno de helechos, su líquido puro, que se llevan a las casas vecinas en tecomates y en cántaros de barro. Está casi escondido el ojo de agua entre la vegetación lujosa y apretada. En uno de sus bordes hay una piedra lisa y grande, color de arena. La piedra se refleja en el agua, y de repente le dice:

—Te acabarás cuando avance el verano. Y a lo mejor el año entrante este hueco va a estar lleno de tierra.

El ojo de agua le responde:

—Vos te vas a quedar en el mismo sitio, sin duda. Y nadie se va a dar cuenta.

## EL ARBUSTO Y EL ARBOL

El árbol de mulato estaba en plena floración, cubierto de una suave luz encarnada. Y entonces dijo un arbusto seco, que vegetaba por ahí:

—¡Qué colorido más provinciano!

Luego, la flor del mulato fue adquiriendo una leve tonalidad amarillenta. Y entonces dijo el arbusto:

—¡Qué decadente forma de vestir!

Y cuando las flores del mulato empezaron a desaparecer, el arbusto dijo:

—Merecido se lo tiene: no era digno de ese traje.

## LA IMPORTANCIA DEL SUEÑO

A la par del cerco de piña cayó, quién sabe cómo, una semilla de dalia. Creció la flor hermosísima, con la sensación de hallarse bajo custodia de las inexpugnables hojas espinosas. El gozo mayor de su breve vida fue soñar todas las noches que era la bella durmiente, y que un día, aunque fuere dentro de cien años...

## EL LOCO Y EL CUERDO

Aquel loquito esmirriado y de mirada dulce se detenía ante cada predio baldío donde quemaran basura, y ladeando un poco el torso hacía gestos con la mano derecha, como si estuviera arrancan-

do pequeñas hebras de un imaginario instrumento apoyado sobre su costado izquierdo. Alguien le pregunta:

—¿Y vos quién creés que sos?

El lo mira, sin dejar de hacer sus leves movimientos.

—Nerón.

El otro lo envuelve en su desdén de cuerdo.

—Vos sí que estás loco. Nerón se llama el chucho de mi vecina.

## LOS DOS OJOS

Roberto Huevo —un gran pintor amigo mío— se ha pasado días enteros tratando de descubrir el color entrañable de la pitahaya, que es rojo, magenta y misterio, en mezcla deslumbrante. Y la fruta partida lo mira desde su gran ojo, profundamente satisfecha de ser irrepitible.

## EL UNIVERSO ES EL HOMBRE

Llegó un día en que el hombre tuvo la capacidad de realizar viajes más allá de nuestro sistema solar. Uno de los primeros viajeros con la misión de buscar signos de vida en otros cuerpos celestes, fue el señor Z. Algo pasó, sin embargo, y en cierto momento la nave del señor Z perdió contacto con la Tierra. Siguió volando por el espacio, quién sabe por cuánto tiempo, quién sabe a través de qué clase de tiempo. Llegó así a un lugar de clarísima luz, donde se posó sin violencia. En ese lugar

existía la vida: se sentía su presencia. En un principio, el señor Z creyó que había descubierto —aunque no pudiera comunicarlo a la Tierra— que el hombre no está solo en el universo. Pero después recordó que había perdido las nociones comunes del tiempo y del espacio, y pensó que a lo mejor de lo que estaba teniendo evidencia era de que existía un sitio al que se trasladaban las almas de los hombres.

### MAGNIFICENCIA DE LO SENCILLO

La lámpara de noche, desde su pantalla pulida y resplandeciente, se dirigió a la vieja almohada de algodón, diciéndole más o menos lo siguiente:

—Yo soy tan útil a mi dueño que todos los días, unos momentos antes de dormirse, se acerca a mi radiante claridad para leer siquiera una página de su libro favorito... Esa devoción diaria me llena de orgullo, porque estoy segura de que no la tiene igual hacia nadie...

Y la almohada, sin abandonar su suave actitud, le respondió:

—Pues inmediatamente después de que usted se apaga, mi dueño descansa en mí su cabeza, y así lo acompaño, noche tras noche, sin faltar una sola, en vuelos por un aire de sombras doradas y en recorridos a través de regiones oscuras o transparentes.

### TODA OBRA ES ESPIRITU

Rosario, la molendera, echa unas tortillas suaves y blanquísimas. Tiene las manos toscas y prietas, hendidas por la cal que utiliza para cocer el maíz; pero en el momento de echar las tortillas las manos se le vuelven aéreas, eucarísticas. Todos los días madruga a sacar el maíz cocido, junto a la pila. Y en el silencio de la madrugada, ácido de aroma de limón y apenas roto por el mugido de alguna vaca, la Rosario se pone a hablar sola, bajito, en un murmullo de mujer que se confía a los encantamientos; y de ahí queda como inspirada, como iluminada, ya lista para echar esas tortillas suaves y blanquísimas del desayuno.

### LA PRECIOSA RIDICULA

A la orilla del corredor, en una pequeña maceta cubierta de esmalte, la begonia tiene una expresión de desdén para las matas de cinco negritos y de albahaca que crecen entre las primeras piedras del patio. Les dice, oronda, desde sus florecillas:

—¿Y a ustedes quién las cuida? A mí me riegan todas las tardes. Ustedes se van a secar pronto.

Y las otras le contestan, como quien no quiere la cosa:

—¿Y usted qué va a hacer cuando un día de estos sus raíces lleguen al fondo?

## EL CIEGO

Después de todo un día de ver a su alrededor, el girasol piensa que conoce toda la realidad que lo rodea, y se duerme confiado. Jamás llega a saber que es la flor de un día.

## SOLIDARIDAD

Sobre el candil de luz amarilla y humosa, la rústica viga estaba casi negra. La cubría ya una espesa capa de hollín. Hasta que se quejó de esta manera, ella que era paciente por naturaleza:

—¿No podría dejar de lanzar sobre mí esa columna de humo tan espeso? ¿No ve que me ha cubierto de suciedad, y hasta los murciélagos me esquivan?

Y la llamita del candil respondió:

—Pues le llega el humo del fuego que está consumiéndome, hasta que no quede ni una gota de gas. Pero sin esta luz, ¿qué harían estas gentes?

## EL ENGAÑO DE LAS APARIENCIAS

Una de esas hierbas que crecen azorosamente entre las juntas de los tejados, vio un día a ras del alero una rama con un pequeño nudo verde, que parecía una pequeña testa agobiada. La hierba, luego de un instante, reflexionó en voz alta:

—¡Qué lástima! Nunca alcanzarás a ser tan alto como yo.

El pequeño nudo verde no respondió nada en ese momento, pero a la mañana siguiente lo hizo en silencio, desde una flor encarnada y brillante.

## LAS DOS GAVIOTAS

Una gaviota dijo a la otra:

—¡Qué bella es la libertad! Poder volar sin obstáculos entre la luz... Y nosotras somos libres.

La otra, que se distinguía por sus extrañas respuestas, le contestó:

—¿Libres? Vamos a ser libres cuando no tengamos que pasar la vida entera a la búsqueda de barcos, para alimentarnos de sus desperdicios.

## EL HOMBRE Y EL TIEMPO

Los doce primeros días del año representan a cada uno de sus meses. Así, por ejemplo, si en el tercer día hay nubes en el horizonte, es que las tormentas de los motates estarán a tiempo; si en el sexto caen algunas gotas persistentes, es que junio traerá temporales. El año es como el hombre: en su infancia está su destino.

## LA VIRTUD DEL FUERTE

El ventarrón azotaba furiosamente, levantando millones de hojas entre las ráfagas de lluvia; los árboles y los arbustos se agitaban sin descanso, desgajándose,



au llando, gimiendo, quebrándose. Era un pandemónium el oscuro anochecer entre la rutilancia de los relámpagos. Sólo un hermoso árbol permanecía firme, apenas sacudido, como si fuera el capitán de un buque a punto de naufragio. Después de horas, los maltrechos árboles y arbustos parecían un montón de escombros. Pero a la mañana siguiente, cuando alumbró el sol amarillo, los desolados y ululantes de la noche anterior empezaron a levantarse, a sacudirse la pesada humedad. Y el árbol aquel, que resistiera el asedio huracanado, mostró en el sitio donde su rama principal se unía al tronco, una profunda herida, que era el anuncio de una muerte lenta, callada, irremisible.

### ¿QUIEN ES EL MEJOR?

En el punto más alto de la torre de Don Rúa, se detiene un pájaro y piensa:

—Soy el pájaro rey de la ciudad; ningún otro canto interrumpe el mío; estoy en la cumbre, y debo empezar a cantar para que mi armonía llegue a miles de oídos...

En eso, el son de la campana inunda el aire.

### ESPEJOS

Junto a la ventana, entre el ramaje leñoso del rosal del país, ha aparecido a destiempo una solitaria rosa. Es una flor sencilla, de púrpura común, con el aroma clá-

sico. Asoma un instante por la ventana la dueña del jardín, y piensa:

—¡Qué florecita más insignificante!

En ese mismo momento, la rosa se yergue en su retorcido tallo, y concluye:

—¡Soy la primera entre las flores!

Y es una flor sencilla, de púrpura común, con el aroma clásico.

### EL HOMBRE Y EL MAR

En las profundidades del mar, en las grandes fosas oscuras y heladas donde todo está lleno de una indescriptible quietud, los peces y otros habitantes desarrollan, en su propio cuerpo, pequeños focos luminosos que les permiten vivir en la total oscuridad. Lo cual, desde luego, es solamente otra confirmación de la sabiduría natural, pues en el hombre también se produce fenómeno paralelo, cuando penetra, con afán invencible, a sus propias, saladas y oscuras profundidades, a donde va "sin otra luz ni guía sino la que en el corazón ardía", que dijo el santo.

### LA CAIDA

Sobre el aparador, el enorme ramo de flores de papel lucía toda la gama de su colorido. Muy cerca, en el alféizar de la abierta ventana, estaba un tiesto con una violeta, que nunca había pasado

de ese sitio. Desde su altura, dijo una enorme hortensia simulada a la inhibida violeta:

—¿Cómo resistes quedarte siempre en el mismo puesto? ¿No te entusiasma la altura, donde una se puede lucir?

Antes de que la violeta alcanzara a responder —que de todas maneras no iba a hacerlo— entró por la ventana una fuerte y clara ráfaga de viento de noviembre, que pasó encima del pequeño tiesto y fue a voltear el ramo de flores artificiales, que cayeron al suelo sin poder evitarlo.

### LA FAMA

Una lora oyó, no sé si por la radio o por la T.V., un slogan político. Y quizás lo oyó muchas veces, porque lo aprendió perfectamente; y entre su repertorio de frases hechas, el slogan empezó a ser la frase favorita. Cierta día, se posaron en un árbol cercano unas guacalchías, y en un intervalo de sus estridentes jolgorios, oyeron a la lora decir su frase favorita, y quedaron muy impresionadas por la claridad de la verde pensora al exponer su avanzado pensamiento. Y así comenzó la fama de la lora como animal político por excelencia.

### EL MITO

Cuando las hormigas, luego de indagaciones y deducciones que duraron años y años, sospecharon

que esos seres gigantescos llamados hombres se consideraban los reyes de todas las especies, pensaron de inmediato que se trataba de unos locos de remate, pues por iguales indagaciones y deducciones habían descubierto que las instituciones, las leyes y los sistemas humanos eran los más imperfectos que existían sobre la Tierra.

### ANHELOS

Entre la ceniza de los leños consumidos, quedaron dos brasas rojas como los ojos de un animal alucinado. No había ya nadie en la cocina, porque era bastante entrada la noche. Por la ventana que daba al patio entró de pronto una luciérnaga. Vio las dos brasas rojas y brillantes, y las dos brasas vieron la luz fosfórea y parpadeante que volaba sobre los trastos embrocados. Salió la luciérnaga por una rendija, e iba pensando:

—¡Qué dichosas esas dos brasas, que pasarán suavemente la noche en su almohadón de ceniza!

Y entretanto, una de las brasas le decía a la otra:

—¡Qué hermoso debe ser pasar la noche cruzando una y otra vez las frescas ramas de los árboles!

### EL PODER DE LA FANTASIA

La ventana de la casa de ciudad platicaba todas las mañanas con un soplo de brisa que venía de

quién sabe qué correrías nocturnas. En la ciudad no hay pájaros libres, y por la noche los pájaros duermen; por eso ni la ventana de la casa de ciudad ni la brisa que llegaba de quién sabe qué correrías nocturnas, conocían a ningún pájaro. Y como la brisa contaba siempre historias de aparecidos o de cómo había visto surgir en la medianoche la flor del amate, un día la ventana vio que se acercaba un pájaro y se estremeció de placer, porque a la mañana siguiente ya tendría qué contarle al soplo de brisa. Cuando éste llegó, la ventana le dijo, antes de otra cosa:

—¿Sabés qué? ¡Ayer conocí un pájaro!

—¿Ah sí? ¿Y qué pájaro?

—Un ave del paraíso.

Y empezó delicadamente la descripción de un zanate, que era el pájaro que se había posado el día anterior en un alambre junto a la ventana. Pero ésta lo describió con tanta vehemencia y persuasión, que al final el zanate era una verdadera ave del paraíso.

### UNA DEFINICION

Mi madre se llama Stella, que en castellano quiere decir estrella. Me llena de dulce orgullo que el nombre de mi madre sea la definición de todas las madres.

### LA SEMILLA DEL VUELO

En un portal de San Salvador, a la intemperie, sobre las baldosas, duerme Juan, un cipote que vende diarios por las mañanas, lustra zapatos por las tardes y por las noches cuida carros a la entrada de algún cine. No tiene tiempo para nada que no sea la necesidad de buscar unos centavos. Una noche tiene un sueño, el primero en su vida que recuerda unos instantes al día siguiente: sueña que es un pájaro con el plumaje lleno de luces. El sueño se le olvida de inmediato; pero una semilla de vuelo queda sembrada en alguna parte de su mente.

### LA PAJA EN EL OJO AJENO

Cuando el hombre, luego de leer a distinguidos contadores de fábulas que afirman que el sapo es un ser envidioso por antonomasia, se topó con el primero de esos inofensivos animales, se le acercó con todo respeto, con la intención de hacerle rectificar su conducta. Y le habló más o menos en estos términos:

—Amigo, si me permite unas palabras, quisiera decirle que por pluma de famosos autores me he dado cuenta de que usted, a pesar de no hallarse del todo desfavorecido por la naturaleza, sufre por el brillo o la altura de otros seres... Sentimiento nada edificante, en verdad... Actitud que envenena su vida... Yo quisiera

aconsejarle —si me lo permite— que haga un profundo examen de conciencia, que penetre en su interior, y vea en él, hasta cerciorarse de que no tiene por qué sentir que los demás lo aventajan injustamente...

El sapo se quedó pensativo un

minuto, como sin comprender; y luego, con el brío del que halla una feliz salida, dijo simplemente:

—Y vos, ¿por qué no me das el ejemplo?

San Salvador/Nueva York, 1976.

# EL SOBREVIVIENTE

Ricardo Castorrivas.

“en una edad muy distinta a la nuestra,  
existieron los seres humanos. Se designaban a sí mismos  
con el nombre genérico de Homo Sapiens. No explicaré  
las distintas etapas evolutivas de tal especie, ya que su  
alusión es solamente un punto de partida  
para ilustrar a los inscritos en el presente  
CURSO DE CIBERNETICA APLICADA A LA TEORIA DE LA EVOLUCION  
CIRCUNVALANTE SINCRONICA,  
descubierta hace 1346 años,  
por el destacado homosapiens Urkuyeno Yestarouu, al aislar  
triunfalmente en su laboratorio espacial, el germen  
que produjo la extinción paulatina de la raza humana  
y que dio la clave para encontrar los eslabones perdidos  
de su cadena evolutiva. Pues bien,  
en esa oscura época sucedió el fenómeno que acabó con esa  
ensoberbecida especie y que hizo posible  
que nosotros pudiésemos habitar este planeta caliente.  
Los rudimentarios viajes espaciales de esos primitivos seres  
carecían de los adelantos científicos más elementales,  
de tal suerte, que sin ellos darse cuenta,  
contaminaban su  
atmósfera con virus cósmicos que arrasaron lentamente



# P O E S I A





# POESIA AMOROSA DE EL SALVADOR

## BREVE MUESTRA

### LA OFRENDA DEL BRAMAN

(Poema indostano).

#### I

Yo era un bramán conocedor del Veda;  
yo me vestía mi ropón de seda,  
y el concurso de santos y de sabios  
oía, cual rumor de la arboleda,  
toda la inspiración, la ciencia toda,  
manar, al escaparse de mis labios,  
los versos de Valmiki, en la pagoda.  
Yo congelaba el iris,  
y al rayar de la aurora,  
las nieves eminentes  
de los Dawelaguiris,  
nimbadas de vapores refulgentes,  
que hería un soplo de oración sonora,  
eran tímpanos cándidos de rimas,  
rapsodias profundísimas y extrañas,  
con que daban a Brama, las montañas,  
gracias por las edades de sus cimas.

## II

Oyendo mis cantares y refranes,  
acatando mi fe y sabiduría,  
en premio dispusieron cierto día,  
ofrendarme una virgen los bramantes.  
Y eras tú, mi Aegandyra enamorada,  
de dulce y triste y lánguida mirada;  
tan atractiva y pálida belleza,  
que toda la India te juzgó el extremo  
de un esfuerzo supremo  
del arte de la Gran Naturaleza.  
Y eras mía. Y en medio de oraciones,  
mago solemne, pensador agreste,  
hice las misteriosas abluciones  
y desceñí tu inmaculada veste;  
y entonces con ternura  
di un beso a tu cintura  
fácil cual junco, y adorable y grata,  
y se enroscó a las formas de tu talle  
un deslumbrante cinturón de plata.

## III

Cual fuente que desborda de su lecho,  
como hebras del tejido de la noche,  
formaban manto misterioso y vago  
tus cabellos rodando por tu pecho  
con inocente y con sensual halago.  
Y en el cuello de nieve, casto y bello,  
donoso cual de blanca cervatilla,  
posé el labio, apartándote el cabello,  
y entonces, luminosa gargantilla  
cual sierpe de oro se anudó a tu cuello.

## IV

Nevada e inocente,  
cual la espuma más alba de la playa,

admiré la blancura de tu frente,  
pura como el carámbano  
que corona la sien del Himalaya.  
Allí mi labio, que amoroso quema,  
dio un beso ingenuo cual la luz del día,  
y cuajada de lumbre y pedrería  
engarzóse a tu frente una diadema.

V

Te alzó en mis brazos mi efusión sencilla,  
y con el más sagrado de los goces,  
doblé ante los altares la rodilla,  
y pura, así, te devolví a los dioses.

**Francisco Gavidia.**  
(1865-1955)

de "CASA SOBRE TU PECHO"

Aquí a tu lado, en medio de las cosas  
y del recuerdo . . . tuya, conmovida;  
por tu claro hospedaje detenida  
y también por tus horas dolorosas.

Van a tu amor las arpas de las rosas  
y todos los rosales de la vida;  
ya no pierdo mi frente, ya encendida  
es tu jardín, la tarde en que reposas.

Inmensidad de cielo y tierra envuelve  
esta alianza secreta, que resuelve  
pasos de ayer en casa tan segura.

De ti saldrán los días venideros,  
y en los junios de luz y en los eneros  
tendré el hondo crecer de esta dulzura.

**Claudia Lars.**  
(1899-1974)

## SONETO

¿Por qué has de ser, oh amor, fuente de olvido,  
taje cruel, incurable quemadura?  
¿Por qué has de ser carcoma del sentido,  
fuente de llanto, espejo de locura?

¿Por qué, amor, siendo aroma en el oído  
la boca dejas llena de amargura?  
¿Por qué en el cauce de lo ya vivido  
se agosta el río, mas tu sed perdura?

Mi corazón ha preguntado en vano,  
pero no obstante, amor, a ti me entrego:  
larva de muerte, sueño de gusano.

Ceniza soy apenas de tu fuego,  
signo escrito en la arena por tu mano  
y lágrima en tu rostro de ángel ciego.

**Serafín Quiñeño.**  
(1907)

## ESTE DOLOR INMENSO

Este dolor inmenso que te has vuelto,  
esta piedra en el pecho establecida,  
esta espina sangrándome la vida,  
este amargo sabor a mar revuelto,

esta brasa en las venas encendida  
que me galopa como potro suelto,  
esta avispa de aguijón resuelto,  
esta uña escarbándome la herida,

se apoderan de mí de tal manera  
que ya no sé decir si soy el mismo  
o soy sólo este amor en que me empeño,

que ya no acierto a discernir siquiera  
si mi sueño se llena de tu abismo  
o si lleno tu abismo con mi sueño.

**Pedro Geoffroy Rivas**  
(1908)

de "SOLO LA VOZ"

Cuando digo "te amo",  
yo pronuncio palabras radicalmente nuevas.  
Nunca nadie  
vertió en ellas el tono cabal,  
el mismo arrobo.  
Ni yo mismo dos veces.

Cada ocasión es otro reflejo de otras aguas.  
No puede repetirse  
sino aquello que es repetible. Y esto  
se niega a persistir, danza, se muda,  
se convierte en amor de mil maneras.

Ni el sonido es el mismo: las palabras  
se acortan,  
se tropezan,  
se entrecruzan  
en una fuga alucinante y múltiple.

Una vez, por ejemplo,  
un niño triste se asomó a mis labios

y cayó en tus oídos  
como una flor herida por mitad del aroma.

Otra vez, en las sílabas menudas  
estaban todo el mar,  
todo el olvido,  
todas las dimensiones del naufragio.

Tuviste miedo entonces.  
Miedo de las figuras ya borrosas,  
de los fantasmas ávidos de un beso,  
de las tormentas  
apaciguadas hoy bajo la espuma.

Cada minuto es nuevo.  
Cada voz, otra voz.  
Y cada frase un sueño inaugurado,  
una aurora distinta, una ventana,  
una estrella que brota de repente,  
una camelia virgen,  
una luna,  
una manera intacta de quererte.

Si algún día dijiste  
"ya he tenido esta rosa en mi regazo",  
no logró la verdad sitio preciso  
en tu deseo de afirmar las cosas.

Porque esta rosa es nueva.  
Es otra rosa.

Es una que amanece,  
que perece,  
que vuelve a madrugar dentro del pecho,  
siempre distinta y de fugaz aroma.

Nunca la viste ayer, ni podrás verla  
en instantes futuros.



Se sucede,  
como las lluvias del invierno.  
Cae  
siempre que te susurro estas palabras  
radicalmente nuevas,  
nunca dichas,  
por nadie  
ni siquiera por mí, que las pronuncio.

**Hugo Lindo.**

## AUNQUE DURE UN INSTANTE

Ahora,  
mientras el río de obsidiana  
nos refleja,  
quiero hablarte de amor,  
de nuestro amor,  
de los diversos hilos  
de su trama,  
del amor que se toca  
y es herida  
y que también es vuelo  
y es vigilia.  
Sin él,  
el verde de las hojas  
no tendría sentido,  
ni el farol de la calle  
iluminando el agua,  
ni la imagen ondeante  
de la iglesia.  
Mi amor es la escudilla

en la que tú dejaste una moneda,  
la moneda tañéndome que existo,  
la trenza que forjan las palabras,  
el vino,  
el mar desde la mesa,  
los malentendidos,  
los días  
en que nos damos cuenta  
que ya no somos uno,  
que estamos alejados  
irremediablemente.  
Ayer,  
desde mi exilio,  
inventé que llegabas.  
Salí del hielo,  
espanté pingüinos,  
desplacé a las estrellas  
acechando tu desembarco.  
Quería ayudarte a plantar banderas,  
celebrar de rodillas  
el milagro.  
Ahí quedé  
con mis señales.  
¿Te sorprende mi vértigo?  
Estoy hablando de eso:  
de la alegre punzada  
de saber que sí,  
que de pronto es verdad,  
que no estoy sola,  
que estamos juntos bajo el árbol  
con mi mano en tu mano,  
que nos refleja el río,  
que ahora,  
en este instante,  
aunque dure un instante,  
estás conmigo.

**Claribel Alegría.**  
(1924)

## CANCIONCILLAS CON LA MISMA TONADA

### I

Lo que yo te diré  
después de un tiempo:  
cosas de amor y amores,  
ahora no puedo.

Te diré del milagro de tus ojos,  
hoy tengo miedo.  
De la luz infinita de tu risa,  
hoy no me encuentro.

Te quiero demasiado ¿sabes?  
y el dulce peso  
del quererte tan duro y detenido  
seca el aliento.

Pero me apartaré de ti para mirarte  
desde muy lejos.

Yo sé que al no tenerte tan a mi lado  
vuelvo a mi cuerpo.

Y entonces, desde tu ausencia,  
diré tus besos.  
Diré todo tu ser iluminado,  
desde el recuerdo.  
Diré mi corazón ennegrecido  
si no te veo.

Por eso ya me voy.  
Sólo por eso.

## II

Por las noches me invento la historia  
de tu amor y el mío:  
vamos por un camino de la mano,  
del alma unidos.  
Tú llevas la corbata aquella roja,  
yo, celeste el vestido.  
Tú me dices los ojos, me enamoras  
y yo me río.

No puede ser que todo siga así,  
siempre lo mismo:  
Habrà que regañar o que alejarnos  
"porque el destino..."  
Para después volver más de la mano  
por el camino:  
Tú, la corbata roja.  
Yo, de amarillo.

**Dora Guerra.**  
(1925)

## PRIMERA LLUVIA

"¡Arriba! ¡A perforar los siete cielos  
con vuestros brazos nudos o cubiertos!  
¿Vais con amor? Pues elevad los brazos  
verdes, frondosos, apacibles, mansos".

J. Moreno Villa.

—Ven, vamos a caminar juntos esta vez,  
mañana volveré a estar solo  
y entonces de mi brazo  
irá sólo tu sombra.

—Ven, pienso que mi camino  
puede aún ser muy corto,  
o alargarse de pronto hasta el final encuentro  
de tu sangre y la mía.

—Antes que tú llegaras,  
¿Dónde estaba mi sueño?  
¿Dónde, en qué regiones vegetales del ansia,  
sobre qué soledades se perdían mis manos?

Ya no ciudades grises,  
casas frías raídas.  
Ya no.

—Sepultureros, devuelvan esa cara que era mía,  
quiero recuperar toda mi antigua forma  
que era mi propia vida.

He vuelto con la lluvia,  
con la primera lluvia deshojada  
a encontrar la raíz  
que latía entre el barro.  
Voy al mañana  
a recoger las horas que perdí cada día.  
Voy a buscar mi rostro,  
mi antiguo rostro,  
y las dos manos firmes que llevaba.

—Ahora, escucha,  
voy a iniciar la vida,  
vamos a caminar unidos esta vez.  
Porque mañana,  
si yo vuelvo a estar solo,  
habré aprendido a caminar contigo,  
y entonces, siguiendo el mismo ritmo  
de tus pasos,  
apoyada en mi brazo me llevaré  
tu sombra.

**Ricardo Bogrand.**  
(1930)



## UN POCO DE TIEMPO

A Silvia

En tus manos hay rutas  
para mí perdidas.  
Es como si empezara de nuevo  
la vida que tengo adentro  
y se quemara de puro, de exacto,  
el tiempo:  
el de ayer, el de hoy, el que ya viene  
presuroso a quitarme  
tu presencia.  
No basta recordar, hay que ir,  
volver, detenerse un instante  
en los viejos caminos. Hallar  
acaso, ciega,  
la antigua estrella. Conversar  
con los derruidos balcones.  
Apretarse un poco en el alma

EDB



los poemas no escritos,  
los que se dijeron en alguna esquina  
y el viento se encargó  
de aventar como cenizas.

Claro. Esto tiene su alegría  
muy honda.  
Es lo que pasó,  
lo que fue,  
y vuelve a vivirse, de pronto,  
en unos ojos,  
en una palabra cualquiera,  
en un papel de lágrima.

Estás junto a mí, lo sé, lo siento.  
Oigo tu corazón,  
veo tus ojos,  
tus manos, tus palabras.

En el silencio, tan de cristal,  
la noche quema sus veleros de sombra,  
y no hay, en este momento,  
ni ayer ni mañana. Tan sólo  
tu presencia y la mía  
y un poco de tiempo que diluye  
entre los dos,  
su misterioso asombro.

Preguntas —por preguntar—  
que cómo es la poesía.  
Callas. Abres un libro  
y te vas —quién sabe adónde—  
hasta que tomo nuevamente tus manos,  
y vienen a la memoria  
fechas y nombres olvidados.  
Se instalan jardines  
y de mis ojos surgen rosas,  
ríos,  
manzanos floridos.

Hay niebla,  
soledad, calles y veranos  
fecundos. Alguien nos llama  
desde un lugar extraño  
y, sin embargo, yo sé que todo es falso.  
Que estás aquí, conmigo,  
y está, también, aquí el silencio.

**Italo López Vallecillos**  
(1932)

de "LAS MANOS EN EL FUEGO"

(Primera Voz)

Yo esperaba en la vía y tú llegabas  
de una noche sin luz.  
El guardaagujas acotó el instante  
en su viejo reloj  
y el tren de los homeópatas del tedio  
se fue sin avisarte...

Hablamos de tu ayer y de mis antes  
y los incineramos...

Me internaste en la niebla de tu madre  
y encontramos estrellas...  
Te hablé de vinos agrios y ojos muertos  
y me diste tu mano...  
La lluvia nos lavó de aconteceres  
y fuimos liberados...  
Cortaste una campánula silvestre  
y encendiste mis labios...

Fuimos al mar, entramos a las olas  
—el viento era dorado—  
y esa noche estallaron mil granadas  
y aprendimos a amarnos...  
Desde entonces me cubre tu estatura  
y aliso tu impaciencia...  
Y te has vuelto ovejero de mis pasos  
Y Amo, y Señor y Dueño...

Desde entonces me anima tu alegría  
y me turba tu pánico...  
Desde entonces me asumes y resumes  
en la sal de tus manos...  
Desde entonces no hay yo, sólo hay nosotros...  
¡Desde entonces!... ¡Ahí vamos!...

Del mar viene tu nombre... Eres marino  
de brisas y huracanes  
y en tu velero yo, mientras la vida  
no me reduzca a nada...

**Mercedes Durand.**  
(1933)

## RECUERDO CUANDO HABLABA DE LISA

Caminaba yo un día por las calles de Viena  
pobre con el verano como una gran maleta más  
hasta la calle del Príncipe Eugenio  
sobre adoquines doctos bajo las propagandas  
hombro con hombro junto a los escaparates  
naciéndole a Europa como un terrón lejano  
que algún turista vehemente trajera  
de la última peregrinación.

Me emocionaba Tchaikovski como una hazaña  
(era se ve muy tonto y cómodo)  
y en cada puerta casta presentía  
algo capaz de batir las banderas de mi lujuria.

Lo único que ahora me reconcilia con aquel día ácido  
es el recuerdo de un viejo mendigo que me miró pasar  
como a un niño desnudo  
y que momentos antes me había sorprendido  
pronunciando en alta voz tu nombre.

**Roque Dalton.**  
(1935)

115

de "TODOS LOS DIAS EL HOMBRE"

Ayer bebí,  
y mientras bebía hablé de mi impotencia,  
confesé mi orfandad y mostré mis manos  
que nunca tienen nada, salvo el corazón de Ligia.

Yo le quité el corazón porque era la única mujer  
capaz de amar a un poeta pobre.

La besé, la tendí en medio de las horas  
y fui señor de la fiesta,  
de aquella hoguera azul...

Ayer bebí, y mientras bebía le di un puntapié al  
(hombre responsable,

caí de bruces, miré por última vez el sol  
y en mis manos que nunca tienen nada  
continuaba el corazón de Ligia.

**Julio Iraheta Santos.**  
(1940)

## LOS MAS VIEJOS AMANTES DE ESTE PAIS

Somos los más viejos amantes de este país.  
Todas las cosas que vimos hace tiempo  
parecen destruidas o próximas a desaparecer.

Preferiríamos que el invierno durara siempre  
para que lavara el recuerdo  
que cada noche viene a roer nuestra casa.  
Nuestro hogar no está en una colina  
pero carece de húmedas gotas que espantan por razón natural  
nuestra alegría.  
Tu estirpe es buena y ha luchado conmigo  
levantando puentes  
y evitando ríos que pudieran invadir nuestro techo.  
Por todo eso,  
he retirado los espejos de los lugares comunes  
y las butacas las he puesto a secar  
y se han levantado techos por donde tú circules  
no sea que un día te levantes en sedición  
y arruines la dulzura de este hogar.

**José María Cuéllar.**  
(1942)

117

## CONOCIMIENTO DEL PAISAJE

De miel espesa, antigua, es la piel de tus hombros,  
imagen firme, humana, de mujer envolvente,  
toda aroma quizás como leche espumosa,  
toda sabor quizás como azúcar sin miedo.  
Leve sudor de fruta sobre un muro pensado,  
fruta de madurez perdida en el zodiaco,  
toda brillo quizás como intensa naranja,  
toda aliento quizás como pan inminente.

Y yo el sediento, hambriento, saliendo de la sombra.

**David Escobar Galindo**  
(1943)



# ENSAYO



# MASFERRER HUMORISTA

CONFERENCIA DICTADA  
POR EL SEÑOR INGENIERO

DON JOSE MARIA PERALTA LAGOS,

CORRESPONDIENTE DE LA  
ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA.

Septiembre de 1933.



Señor Subsecretario de Instrucción Pública;

Señor Rector de la Universidad;

Distinguida Concurrencia:

He sido altamente honrado por la Universidad al encomendarme un número en la ceremonia que nuestro primer centro docente celebra hoy en homenaje a la figura esclarecida del más alto de nuestros pensadores y apóstol de la cultura nacional, el talentoso escritor don Alberto Masferrer.

Sin capacidad ni merecimientos para juzgar, ni para encomiar siquiera la labor proficua del maestro, no solicité el difícil encargo, pero tampoco podía rehusarlo.

Conocí a Masferrer en el Liceo, siendo ambos niños, y jamás mis ojos perdieron de vista su estela luminosa, ya que fui siempre uno

de sus constantes admiradores, aun en aquellas ocasiones en que intereses secundarios y hasta mezquinos nos distanciaron en apariencia, mas no en ideología. La suya encarnó cuanto de noble cabe en lo humano, y todo hombre en cuyo corazón pueda prender una chispa de las doctrinas inefables de Jesús o del amor en que ardía Francisco de Asís, había de sentirse atraído por la palabra dulce, convincente y profunda de nuestro pensador eximio.

Alberto Masferrer, por lo mucho que valía ha sido discutido, a veces agriamente, como bien lo sabéis; pero en esta casa no se le discutió y se le hizo justicia.

Nuestra Universidad, templo donde se rinde culto a la razón, abrió sus puertas al modesto edu-

cador al mismo tiempo que le concedía el máximo honor: el título de Doctor honoris causa.

Desde hace un mes el nombre de Masferrer aparece en la primera plana de nuestros diarios, y últimamente, distinguidos admiradores suyos difundieron por la radio diversos estudios sobre los distintos aspectos de la vida y actividades del ilustre ensayista.

Además, por encima de cuanto pudiera decirse en su honor está su obra impresa, unos modestos volúmenes, no muy numerosos y pobres en apariencia, pero cuyo contenido es oro, no de ley sino de veinticuatro quilates.

Con menos ejecutorias que algunos de sus muchos admiradores, ¿qué podré decirles que no sepáis ya?

Masferrer educador; Masferrer apóstol; Masferrer periodista, Masferrer poeta, Masferrer y los niños...

Desde todos esos puntos de vista y en cualesquiera de aquellos planos, la figura de Alberto se agiganta en su serenidad augusta, marcada con el sello de tristeza que acompañó siempre a los grandes pensadores.

Sin embargo, hay un aspecto en el Masferrer escritor que no ha sido tratado de un modo especial: su humorismo.

No me siento con fuerzas para profundizar en este tema ni para tratarlo siquiera somera-

mente; mas ha de servirme de pretexto para refrescar vuestra memoria leyéndoos páginas suyas que algunos saboreamos ya, pero que muchos de mis oyentes no conocen porque son muy jóvenes y aquéllas fueron escritas quince años ha.

¿Masferrer humorista?

Sí, y nada hay de extraño... Tenía que serlo como lo fueron otros grandes decepcionados —Cervantes, Quevedo— y los atormentados de todos los tiempos, al comprender que es utópica por ahora, y acaso lo sea siempre, la realización de su ideal o sea el bien colectivo.

No hace mucho, en un pobre elogio al amigo cuya pérdida lloremos, escribí esta frase: "Y amable supiste esgrimir la burla fina y la ironía sutil contra el poderoso egoísta y engreído, y manejaste con tu maestría habitual el género festivo ennobleciéndolo".

Masferrer, escritor completo, dotado de un talento especial, cultivó todos los géneros con igual habilidad, discreción y elegancia, y las musas, subyugadas por sus nobles sentimientos, digno corolario de aquellas cualidades, le favorecieron a manos llenas...

Por no haberseme advertido sino hace pocos días que os dirigiría la palabra en esta solemne ocasión, no he podido documentarme, y faltándome arrestos para lucubrar sobre un tema tan difícil,

en vez de exponer sólo ideas propias pobremente vestidas, que otra cosa no me sería dado hacer, prefiero traer a cuento las de autores de indiscutible mérito, que éstas sí, vienen vestidas con la opulencia de riquísimo lenguaje.

El humorismo es UNO, pero hay cuatro modos de expresarlo: con la palabra, con el lápiz, con la pluma y con la mímica. Esta forma es nueva y no es otra cosa que el humorismo llevado a la pantalla. El rey, hoy día, es el inglés Carlos Chaplin.

El humorismo en la oratoria es arma formidable que usan con éxito los más prominentes políticos en asambleas, mítines y congresos.

Una burla oportuna o una frase irónica soltada a tiempo, a veces producen más efecto que un discurso sesudo y erudito. Por eso la sátira es un arma tan temible, y como su manejo no es dado sino a quienes reúnen el gracejo al talento, muchos abominan de ella y piden que sea declarada fuera de la ley, lo mismo que si se tratara de gases venenosos o de bombas cargadas con mortíferos microbios.

Pero, ¿qué es el humorismo?

No es cosa nueva, indudablemente, que algo de ello encontramos ya entre los satíricos griegos y latinos.

Del humorismo en pintura, o sea la caricatura, el ilustre crítico

de arte don José Francés se expresa así:

“Porque la caricatura, además de ser como es en otros países y empieza a serlo en España, piqueta y tea incendiaria y florete que busca el corazón, es un elemento decorativo extraordinario”.

Es cierto. No podré olvidar nunca el efecto que me hizo la sala de redactores de “A. B. C.”, con aquel maravilloso friso pintado por Bagaría, el genial caricaturista de “El Sol”.

De Thackeray es esta frase: “El humorista no sólo pone de relieve el ridículo de las cosas, sino que, además, evoca la piedad, la ternura y la compasión en pro de los que sufren. El humorista es una especie de predicador laico. El humor es una manera especial y singularísima de ver y sentir las cosas; es una anticipación, un paso adelante —a veces dado en falso— para romper el ritmo de lo normal”.

¡Predicador laico! ¿No lo fue siempre Alberto Masferrer?

Pasemos ahora al humorismo literario, que es el que atañe particularmente a nuestro dilecto escritor.

Lestrangle ha dicho: “Los más profundos filósofos han declarado que una definición del humor era cosa humanamente imposible”.

“El humor fue introducido en el vocabulario de la crítica por los ingleses, según algunos, y entre

ellos hay que buscar los más grandes humoristas”.

El diccionario de la Universidad de Oxford lo define así: “una imaginación jocosa, menos intelectual, pero más simpática que el ingenio”.

Según el gran Menéndez Pelayo, gloria de las letras españolas, “el humorista no se fija en una locura o extravagancia individual; para él no hay necios sino un mundo de necedad, una necedad infinita”.

“Rebaja lo grande o exalta lo pequeño, pero no a la manera que lo verifican la parodia y la ironía, sino aniquilándolos el uno por el otro, ya que delante del infinito toda es igual y todo es nada. Esta **universalidad** del humor puede expresarse simbólicamente y por partes, como lo han hecho Rabelais, Sterne y otros, o bien, y es procedimiento más elevado, presentando totalmente las grandes antítesis de la vida como las presentan Shakespeare y Cervantes. El verdadero humorista es dulce y tolerante con las flaquezas particulares que tanto excitan la bilis del satírico, porque el humorista empieza por reconocerse afín con la humanidad y partícipe de su miseria”.

“En el fondo el humorismo es cosa muy seria, como que entraña la idea aniquiladora e infinita... El humorista divide su **yo** en dos factores, finito e infinito, y hace salir el segundo del primero.

**El humor** nunca es involuntario ni se ignora a sí mismo”.

“EL VERDADERO HUMORISTA ES DULCE Y TOLERANTE CON LAS FLAQUEZAS PARTICULARES...” dice el gran montañés.

¿No es éste uno de los aspectos más simpáticos de Masferrer?

Cejador, otro erudito español, dijo: “El humorismo es la ironía filosófica del sabio desengañado, que, cansado de buscar lo que su alma ansía, cae desfallecido y se sonríe de todo para consolarse; es el epifonema del escéptico...”

En España fue don Ramón de Campoamor, el poeta filósofo de los “Pequeños Poemas”, el portavoz del escepticismo de su tiempo.

Ya es hora de que os regale, y al hacerlo comprobaré mis asertos con los párrafos que he entresacado de aquellos ocho artículos maravillosos que Masferrer escribió ahora 14 años, pocos días después del terremoto del 28 de abril de 1919.

Vais a permitir una pequeña digresión.

El año 16 puse a mis hijos en el Colegio de Masferrer.

Fui a los exámenes de fin de año, como era mi deber, y recuerdo este detalle que referiré para que os convenzáis de que Alberto era humorista, y de los finos.

Notando que los pupitres no tenían candado, le dije:



—¡Cómo! ¿Usted ha logrado evitar los robos entre los alumnos?

—No —me respondió bajando la voz—; pero he logrado que el delito sea menor... Así no hay robo con fractura: sólo hurto...

• • •

El terremoto de junio del año 17 le obligó a ausentarse de la capital y a refugiarse en Alegría, su pueblo natal.

Y desde aquellas remotas alturas continuó incansable su obra redentora, publicando al efecto un semanario minúsculo.

Como yo le instara a regresar y a reanudar su labor docente, en una carta me expuso las mil dificultades con que tropezaba, y me refirió que acababa de recibir proposiciones del Presidente de Honduras para fundar un Colegio en Tegucigalpa.

Apenado con la noticia, pensé que no debíamos permitir que aquel gran maestro se ausentara del patrio suelo para llevar la luz a otro país, y le hablé del caso a don Carlos Meléndez, quien, de acuerdo conmigo, me pidió que escribiera a Masferrer ofreciéndole su apoyo.

Y así fue como Alberto permaneció en su patria y tuvo motivos de gratitud para aquel mandatario.

No habían pasado dos años cuando la capital fue víctima del terrible sismo del 28 de abril de 1919.

A raíz de este nuevo desastre fue cuando Masferrer escribió los ocho bellísimos artículos que publicó en un diario local con el título colectivo de "En Busca del Epicentro".

Voy a leer una parte del primer artículo, seguro de que os regocijaréis agradeciéndomelo, y luego añadiré a los vuestros algún comentario de mi cosecha.

## "EN BUSCA DEL EPICENTRO"

### I

«Tarea agradable, a lo que parece».

«Mas no fácil».

«Ahí tienen ustedes que todavía no estamos de acuerdo sobre cuál fue el epicentro de aquellos del 7 de junio, hace apenas dos años, y ya nos vemos obligados a correr y husmear y bucear y hablar jergonza, para llegar, si llegamos, a la conclusión de que, "en nuestro concepto humilde podría sospecharse con algunas probabilidades de acierto, que el foco se halla, tal vez por ahí, debajo del suelo, a más o menos profundidad de la superficie, y a una distancia imprecisa, no demasiado lejos ni cerca en demasía, con intenciones más o menos aviesas, según lo manifestarán los sucesos que vengan; a menos que el tal foco se haya mudado de habitación y ya no esté ahí sino en otra parte».

«Confesemos que para llamarle a esto ciencia, se necesita una

gran dosis de humildad, y para correr desalados por esos cerros, con estos calores, en caballos de alquiler y con las tortillas tan escasas, en busca de semejantes resultados científicos, se necesita de veras, amor a la ciencia, a una ciencia que, por supuesto, algún día lo será de cierto y merecerá llamarse así; pero que, entre tanto, es un rompe-cabezas que nos está quitando a los profanos el poco juicio que nos dejaron los terremotos de hace dos años y los de hace diez días».

«Naturalmente, no censuramos a los tres o cuatro hombres sinceramente estudiosos que se vienen consagrando a sismologizar en tan difíciles condiciones. Al contrario, los admiramos y aún les envidiamos: se necesita corazón, entendimiento, desinterés, fortaleza moral y física para entregarse a investigaciones que no pueden hacerse en el escritorio, con la taza de café a un lado y la cigarrera del otro lado, sino entre peligros y fatigas e incomodidades de todo género. Y, todavía más, se necesita paciencia de santo para confiar los escasos resultados de esas fatigas y peligros a un público que, o casi no sabe leer, o lee con arrebatado, sin comprender apenas los términos y entiende las cosas a la diábola, cogiéndolas siempre al revés, mirándolas por su aspecto desfavorable, o simplemente censurándolas, por hábito, sin haberlas siquiera leído».

«Antójasenos que nuestros jóve-

nes sismólogos son, pues, casi unos héroes, dignos de respeto, admiración y ayuda, y la única tacha que ponemos a sus esforzadas labores es... que nos están causando bastante daño actual a cambio del grande y seguro provecho venidero que nos traerán sus investigaciones, cuando, al andar de los años, hayan visto y revisto, compilado y comparado, examinado y vuelto a examinar, refutado o confirmado, rectificado o ratificado, repetido y vuelto a repetir la observación, una, diez, cien y mil veces, hasta que los fenómenos se vean obligados a entrar en el molde sereno de las series, y éstas se armonicen y unifiquen hasta cristalizarse en leyes».

«Tal manera de trabajar, digámoslo de una vez —único método que conviene al trabajo científico— tal sistema de trabajar, reposado, asiduo, sereno, vigilante, paciente y minucioso, no sólo no puede encontrar una atmósfera conveniente en la prensa diaria, sino que, precisamente los diarios son su peor enemigo. Los diarios, leídos de carrera, escritos de carrera, comentados de carrera, no son, absolutamente, el campo de acción para hombres que necesitan tratar sus cosas con entera serenidad; discutir fríamente, imparcialmente, acuciosamente; examinando todos los matices, de las palabras y de las ideas, todas las circunstancias de cada

hecho, todas las variantes de cada fenómeno».

«Positivamente, los diarios no son campo adecuado para los trabajos científicos».

«Si todavía se tratara de cosas ante las cuales los lectores pudiéramos permanecer tranquilos, no tan malo: por ejemplo, poco daño habría en que nuestros astrónomos discutieran en la prensa diaria sobre los anillos de Saturno, o sobre el espacio de cuatro dimensiones. Seguirán la discusión únicamente los iniciados, y la gran masa de lectores pasaría sobre ella, indiferente o simplemente curiosa, entendiendo mal, adquiriendo retazos de nociones, que, por ser retazos, aumentaría un tanto su pedantería».

«Pero en el caso actual, casi no hay un solo lector que no esté agitado por la tristeza, por el miedo, por la zozobra, por la ruina: unos quedaron sin trabajo, otros sin bienes, otros sin hogar, otros sin padres o sin hijos, otros inválidos, otros afligidos en infinita forma. La psicología de todas estas gentes es de dolor, de inquietud, de temor, de pesimismo, en fin. Si pudiera mostrárseles algo cierto, seguro, evidente, algo en fin, que fuera verdad, eso les confortaría o por lo menos, les llevaría al campo de la certidumbre, que siempre vale más que el de la oscuridad y de la duda. Dígasenos, por ejemplo; demuéstrenos que dentro de ocho días nos

vamos a hundir, o que mañana, mañana no más, volaremos por el aire o pereceremos asfixiados, y por tremenda que sea la noticia, nos servirá siquiera para arreglar nuestras cuentas con Dios, que no es poco arreglar».

«Pero todo ese hablar incierto, contradictorio, arrebatado, impreciso, nervioso, a un público trastornado por el miedo y por la tristeza, no sirve sino para aumentar nuestros males, para rematar nuestro desorden moral, y llevarnos el poco dominio de nosotros mismos que todavía nos queda».

«En un segundo artículo de esta serie, concretaremos y detallaremos algunos de los daños causados por este sistema de hacer sismología, y procuraremos también indicar lo que en justicia les debemos a nuestros sismólogos, indudablemente esforzados y bien intencionados».

\* \* \*

En lo que acabo de leerlos habréis notado la solidez de los conocimientos generales de Masferrer, y la suavidad con que se burla de la incipiente sismología y de sus ingenuos sacerdotes criollos.

La lógica de su crítica no puede ser más simple, y el estilo, reposado o fogoso, sin chocarrerías ni exageraciones, corresponde al humorismo de buena ley.

En los capítulos siguientes priva

la seriedad, aunque no faltan las observaciones picarescas y donaires del mejor gusto.

Trata a fondo el criminal error de haberse empleado los adobes en nuestras construcciones después de la severa lección del año 17, y su crítica fue tan contundente que, el Gobierno, inspirándose en las ideas del maestro, dictaba poco después las reglas básicas de la construcción en San Salvador, y prohibía en absoluto el empleo de los adobes.

Porque Masferrer, a ese respecto escribió este párrafo: **“Corresponde a las autoridades, antes que todo, reglamentar y controlar la edificación, a fin de que ésta ofrezca el máximo de seguridad, para reducir así y de antemano, los daños de la catástrofe inmediata, a su expresión mínima”**.

Cuando se habla así, los que escuchan, por altos que se hallen, no tienen más remedio que inclinarse.

Tratando del mismo asunto y refiriéndose a los que cumplirían difícilmente las nuevas ordenanzas, escribió este párrafo en el capítulo IV:

«Parece duro esto, y en algunos casos lo sería, sin duda; pero en otros, en la mayor parte quizá, sería de visible provecho para todos. Tal casero —y son muchos— que apenas dispone de recursos para edificar una ratonera, madero de cristianos, húmeda, estrecha, con patio que se salva de un

paso, con ventanas supuestas, con excusado que casi se mete a la cocina, con agua que se vierte a seis gotas por hora, con dos piezucas que sirven de sala, dormitorio, comedor, gallinero y cuarto de telengues; tal propietario exangüe, vendería muy bien su mansión por mil o dos mil pesos; se iría a Zaragoza, a Sensuntepeque, a Ozatlán, a San Cristóbal, a cualquier parte; con doscientos pesos compraría un terreno, con otros tantos tendría buena casa; y con los seiscientos restantes se haría director de la cosa pública. Al año siguiente fuera Alcalde, o vendría en forma de diputado, al Salón Azul, a resolver problemas o a timonear la nave del Estado».

«Ocasión es ésta de que digamos que vive en San Salvador mucha gente, pero mucha, que nunca debió vivir aquí; que nunca hubiera venido acá si estadistas entendidos y serios hubieran a tiempo, emprendido el trabajo de evitar la despoblación de los campos. Este mal grandísimo, fecundo en toda clase de calamidades, que se llama despoblación rural y que produce inmediatamente la saturación urbana, la superpoblación de las ciudades, aqueja gravemente a nuestro país, según puede verlo todo el que quiera observar las cosas atentamente».

«En 1879, San Salvador tenía 25,000 habitantes; hoy, a los cuarenta años justos, alcanza a 100,000, por lo menos. La pobla-

ción se ha cuadruplicado, y a primera vista, el hecho es muy satisfactorio».

«Pero ¿averigüe Ud. de dónde provino la mayor parte de la población nueva? No fue del aumento de natalidad de los aborígenes, de los oriundos capitalinos, porque San Salvador carece —y antes era peor—, de régimen sanitario y condiciones físicas, morales y mentales para dar origen y sostener ese aumento de natalidad. Una ciudad que en cuarenta años ha sufrido cinco terremotos, dos o tres epidemias de fiebre y de influenza, y una de viruela, una batalla en sus calles, varias veces el estado de sitio, luchas electorales mortíferas, rencillas políticas que duran años, incendio de sus mejores edificios públicos, escasez de agua, zancudos a pasto, caballerizas y jabonerías, paludismo constante, falta casi absoluta de baños públicos tolerables y un sistema de barrido que casi se limita a cambiar las basuras de un lado a otro de la calle; una ciudad, así decimos —aunque día por día ha ido mejorando—, no ofrece ni remotamente las condiciones necesarias para originar y sostener un aumento considerable de natalidad».

«No; lo que ha pasado es otra cosa; es que se han venido a centenares, a millares, los campesinos de Chalatenango, de Usulután, de Morazán, de La Unión, de todos los departamentos; las familias

pobres de una infinidad de poblaciones pequeñas y medianas, que perdieron allá su modesto pasar, su manera humilde pero suficiente de ganarse la vida, y han invadido la capital en busca de lances de fortuna o de míseros expedientes que les permite vegetar mientras les llega el día de acabar sus días».

«Aquí están viviendo de empleos innecesarios, creados caritativamente para ellos; de vender billetes de la lotería, de lustrar zapatos, de enseñar lo que no saben, de agentes electorales, de vender novelillas tontas e indecentes; de la proxenecia, de pequeños oficios de tan escaso lucro, que no les da sino para vivir en cuchitriles y nutrirse de queso podrido; clientela perenne de mesones y de montepíos, que viven sin vivir, hambreado, mendigando, corrompiéndose y corrompiendo».

«A cuántas, ¡ay!, a cuántas de esas gentes conocimos, en nuestra niñez allá en sus aldeas, sencillas, sanas, alegres con su pobreza y su trabajo...»

«¿Pero dónde nos ha traído la pluma? ¿No era de los epicentros de lo que estamos tratando? Justamente, pero es que los epicentros, las causas de los estragos, de los terremotos; aquéllas por lo menos, sobre las cuales podemos influir; aquéllas que nos es dable únicamente modificar en favor nuestro, no se hallan debajo de la tierra, sino encima: en nosotros,

en nuestra manera de vivir; en nuestro régimen social, político e individual; en nuestro concepto de la vida; en la manera que tenemos de realizar ese concepto».

\* \* \*

¿Quién ha tratado entre nosotros estos problemas con tan buen criterio y desenfado igual?

En el capítulo V trata del **segundo epicentro** o sea de **nuestra actitud familiar e individual en presencia de los terremotos**.

Tampoco aquí hay nada desperdiciable.

Hablando de la necesidad de adaptarse al medio, escribe esto:

«¿Llegó uno a Liverpool, a San José de Costa Rica? Guarda el revólver, para que no se lo quite la policía. ¿Regresó a San Salvador? Saca los revólveres y se mete uno en cada bolsillo, para que no digan que uno es miedoso y para que la sociedad elegante no le cierre las puertas. En lo moral y en lo físico nuestra inclinación, nuestro interés, nos lleva a ponernos de acuerdo con el medio. En lo moral se paga la falta de adaptación con grandes disgustos, con enojos constantes, y a veces con la vida; en lo físico se paga con la pérdida de la salud; hartas veces con la pérdida de la vida».

«“Herrar o quitar el banco”, dice el proverbio: adaptarse al

medio, o irse del país o irse de este mundo”.

• • •

¿Puede concebirse una ironía más cruel?

En ese **brochazo** el maestro no empleó el pincel sino el látigo.

«Adaptarse al medio o irse del país». Esto fue lo que hizo Alberto muchas veces. «Pero volvía» —dirán ustedes—. Es verdad: más adelante daré la penosa explicación.

El capítulo VI lo dedica al «arte de salir corriendo», que es el medio más elemental de evitar que la casa nos aplaste en caso de terremoto.

Bien quisiera leerlos el capítulo entero, mas no es posible. Sin embargo, apelo a vuestra benevolencia y me permito regalaros con estos párrafos:

«Con seguridad a nadie le ocurrió jamás la idea, menos la obligación de escribir sobre un tema cual éste que me toca desarrollar: **el arte de salir corriendo**. Se necesitaba ser muy miedoso y además un tanto loco, para imaginarse que en el acto instintivo, y no muy elegante, de echarse a correr, podía esconderse una filosofía, una norma de conducta y hasta una virtud”.

«Así es, sin embargo, y hasta se me antoja que al andar de los tiempos, este descubrimiento mío,

que yo aplico únicamente a la defensa contra los terremotos, se hallará ser una verdad fecunda, trascendental, capaz de aplicaciones infinitas; una levadura que dará sabor y textura nuevos a la moral y a la ciencia, al trabajo y a la política».

«Como todas las grandes invenciones, que acaban por atribuírsele a un descubridor único, ésta contó con numerosos precursores: el instinto de las multitudes había presentido la grande eficacia de la fuga y habían expresado su presentimiento en diversos refranes, de los cuales estos dos, son gráficos: "ojos que no ven, corazón que no siente", medicina para todos los males del sentimiento, y "poner tierra de por medio", infalible contra una infinidad de dolencias, especialmente las de carácter financiero, en su forma aguda. Entre los grandes políticos de la Historia, hubo quienes, como Enrique IV, debieron la mayor parte de sus éxitos al talento de huir a tiempo, y en estos días, los Imperios Centrales acaban de mostrarnos cómo una derrota definitiva y total se puede convertir en una semi-victoria, en una paz bastante aceptable, con sólo tener miedo en el instante preciso».

«Quede, pues, sentado que en la frase "tomar las de Villadiego", entendida generalmente como despreciativa, puede esconderse, y se esconde una profunda filosofía,

una regla de prudencia, una seguridad de éxito».

«La religión, en fin, nos enseña que el principio y el resumen de toda sabiduría se halla en el temor de Dios. Delante de Dios, nada de bravatas, ni de argumentos, ni de citas científicas, ni de sismología; si Dios se nos muestra irritado y nos patentiza su cólera en forma de terremoto, a causa de nuestra sempiterna bellaquería, lo prudente, lo cristiano, lo provechoso, no será quedarse ahí esperanzados en el microsismógrafo, mientras la casa se derrumba y nos mata, sino echar a correr a toda vela, con todas nuestras piernas, arrojando de nosotros durante la carrera, la costumbre de escribir mentiras, de hacer pan de bicarbonato, de sacar aguar-diente, de vivir del póker y del **cuchumbo**; de no remunerar debidamente el trabajo de nadie, así nos maten; de no difamar a los mismos a quienes diariamente les pedimos favores; de no confundir la patria con nuestro depósito en el Banco; de, de, de, de, de...»

«Pero señor —contesta usted— ¿y los mañosos? Si dejo las puertas de par en par ¿no se van a meter los mañosos?»

«La objeción es seria y merece capítulo aparte».

\*\*\*

Este «capítulo aparte» con que

nos obsequió puntual al día siguiente, es de los más hondos y regocijantes.

No me perdonaría si no os robara otros minutos para que saboreéis lo más sustancioso. Hélo aquí.

«La dificultad, pues, consiste en los mañosos. Si no fuera el miedo a los mañosos, no habría inconveniente en dormir con las puertas abiertas».

«Pero, ¿hay mañosos en San Salvador? Si se les pregunta a nuestros detectives, dirán que sí, que hay muchos y muy atrevidos. Si se toman en serio los relatos bombásticos e interminables de algunos diarios, llegará uno a creer que esta ciudad es una ciudad de ladrones, donde si no nos quitan cada noche la sobrefunda de la almohada y la camisa de dormir, es únicamente porque nos guarda una policía más lista que un regimiento de Rocamboles».

«Sin embargo, hay motivos para dudar que así sea. Cuando el terremoto de junio, ha dos años, muchas casas aportilladas gravemente, quedaron solas, una, dos, tres semanas; sin vigilancia de ningún género; con las sillas, mesas, lavatorios y otros muebles portátiles tirados en los patios; con los tapiales enteramente destruidos, de tal manera que no había sino alargar la mano para llevarse algo. Sin embargo, nadie se llevó nada. Por darnos facha, corría la voz de que el Gobierno, para hacer respetar la propiedad, había fusilado a una infinidad de

ladrones; y la decepción fue grande en los pueblos, cuando gentes bien informadas que llegaban de San Salvador, aseguraron que no se había podido comprobar un solo caso fusilable y que los mañosos no se habían dignado dar a la policía ni la ocasión de estirar las piernas en una carrera de velocidad».

«Quien haya visto cómo guardan las gentes en Italia y en Chile sus casas y sus cosas, lo mismo que en otros muchos países de Europa y de América, se reirá al recordar que se habla tanto de ladrones en una ciudad como ésta, donde los patios, en cantidad tan grande, se hallan circundados y defendidos por **acapetates**, costales viejos, vara de caña brava ya decrepitas, pedazos de latón oxidado y otras defensas similares, tan inexpugnables como ésas. Lo único que podría infundir algún respeto son los **chuchos**; pero como en vez de uno, fuerte y bien cuidado, tienen en una casa diez y siete descriados y convalecientes, resulta que no se les alcanza a oír los ladridos, y que los mañosos, provistos de sendos **semitones**, en un instante podrían atraerles a todos a su partido».

«No; eso de mañosos en San Salvador, son meras imaginaciones. ¿Para qué habían de robar, exponiéndose a ir a la cárcel, lo que amigablemente se puede obtener, y se obtiene, con sólo pedirlo en las calles, en los parques y en los teatros, a toda hora?»



Mendigos y pedigüños, sí, a nubadas; ladrones, no. Naturalmente, allá muy de tarde en tarde, se presenta algún caso, para que no se oxide la Sección de Pesquisas, y para sacar de apuros a los diaristas, agotados de tanto pensar y discurrir; pero, justamente, esos rarísimos ejemplos confirman la incapacidad del salvadoreño para el robo. Es una inhabilidad tan grande, que no sólo no logran nunca quedarse con lo hurtado, sino que ni siquiera lo ocultan y defienden lo bastante para que se luzcan los detectives».

«Así es la mañosería en San Salvador; a menos que no haya sido el joven primogénito, que se sacó los argollones de oro de mamá, o la gargantilla de coral de la tía Dominga, para venderlos y llevar con el precio una hora de marimba a Juanita».

«Esto en cuanto a la supuesta abundancia de los mañosos y a su habilidad pasmosa. Ahora, en cuanto a la posibilidad de ser robado, haremos otra clase de consideraciones. Luis Lagos, de grata memoria, nos enseñó y demostró en Santiago de Chile, en la Calle Nueva Valdez, donde él fundó y dirigía una casa de pensionistas, esta doctrina que yo profeso desde entonces. «Un ladrón que merezca el nombre de tal, jamás se meterá en una casa en donde no haya nada que robar, ni se robará nada que no pueda serle útil».

«Ahora bien, dos tercios de las

casas de San Salvador, se hallan en ese caso; no hay en ellas nada que robar, nada que pueda servir de tentación a un ladrón que se estime».

«Del otro tercio, la mitad son las mansiones de don Ricardo, de don David, de don Emeterio, de don Salvador, de don Ramón y otros demócratas que tienen su dinero en el Banco y no en casa. Lo que tienen en casa es un par de mastines, grandes como toros, capaces de hacer polvo a un mañoso de cada mordisco; además, el teléfono, para llamar inmediatamente al Jefe Blanco, y dos pistolas automáticas de esas de a cinco tiros por segundo, para entretener a los mañosos mientras llega el apreciable Jefe».

«La otra mitad se compone de los ciudadanos que guardan en casa, a más de sus interesantes personas, un lazo de mecapalero, o una sartén de freír nuégados, o una batea de lavar, o un violín de aplanchadora, y raramente y muy raramente alguna boleta del montepío, valor de un rebozo o unos zapatos. Suma, veintidós reales, sin contar la persona».

«Los mañosos conocen bien la situación financiera de estas dos categorías de ciudadanos, y se dicen muy justamente: a casa de los primeros no nos conviene entrar, porque hay demasiado; a casa de los segundos, tampoco, porque no hay nada».

«Así, no les queda otro campo de acción que las casas de que hablamos primero; de los dos tercios de familias que, en realidad, no tienen nada que merezcan robarse; pero en las cuales hay una infinidad de cosas, de todas edades y estilos, que sus dueños llaman sus bienes, que estiman y guardan más que a las niñas de los ojos».

\* \* \*

El capítulo VIII y último lo dedica a hablarnos de los **chunches y telengues**, o sea de esa cantidad enorme de cachivaches que conservamos amorosamente por diversos motivos y a los que tienen particular apego las amas de casa, sean pobres o ricas.

Esta vez habla con las señoras, y entre otras cosas les dice:

«Chunche, chinche. La palabra misma es repulsiva y talepatosa, y una señora como usted, que sin duda es joven, elegante y bonita, no debiera ponerse a riesgo de que sus labios pronunciaran tan vulgar y roñoso vocablo».

«La palabreja esa, lo mismo que la cosa, han nacido, aunque de ello usted no se haya percatado, del egoísmo y de la mezquindad más acendrados que cabe imaginarnos».

\* \* \*

Y para terminar con el jocundo ensayo que tituló Masferrer: «En

Busca del Epicentro», vais a escuchar la despedida del Maestro:

Escribió esto:

«Señora, lo he reflexionado mejor, y... francamente... no se puede».

«No se puede, y le voy a decir por qué: la serenidad del ánimo, esa que demuestran los niños cuando encuentran motivos de juego en los terremotos, y las calandrias, inermes y mínimas, que sueltan el canto apenas entreasoma la Aurora, sin detenerse un instante a pensar en las infinitas fuerzas hostiles de la Naturaleza: la serenidad del ánimo es no sólo una virtud suprema, sino la flor de las virtudes conjuntas. "No se pueden contar —decía Nietzsche— las virtudes que se necesitan para dormir bien". Dormir bien, largamente, profundamente, serenamente, eso quiere decir que no tenemos envidia, ni rencor, ni despecho, ni avaricia, ni concupiscencia, ni odio, ni ambición, ni melancolía, ni pereza, ni gula, ni contaminación ninguna que nos ensombrezca el alma o nos oprima el corazón».

«Para dormir tranquilamente, sin miedo a los mañosos, dejando las puertas abiertas, se necesita por lo menos alguna levadura de virtudes, y si usted tiembla por sus chunches, usted no puede tener esa levadura».

«¿Guarda usted, y cuida y vigila y acrece su tesoro de chunches?».

«Pues acabará usted por amarlos, y su corazón estará en ellos, y no podrá dormir si cree que se los pueden robar. Y para que no se los roben, preferirá cerrar todas las puertas, y exponerse a que la maten los adobes». «Porque donde está tu tesoro, allí está también tu corazón».

\*\*\*

Masferrer, como otros muchos, se volvió escéptico a fuerza de recibir golpes y desengaños.

En su juventud fue optimista y creyó que con leyes alcanzaríamos la soñada meta. Y allá por los años 95 y 96 se hizo parlamentarista, en unión del Maestro Gavidia, Víctor Jerez, José B. Navarro, Alonso Reyes Guerra y otros soñadores.

Años después nos refirió en festivo estilo la odisea de los que intentaron el generoso ensayo.

¿No recordáis el cómico relato que nos hizo de cuando se presentó diputado de la oposición; de su triunfo en las elecciones de la capital y de su oprobiosa derrota en Panchimalco?

Porque fueron los humildes inditos **come-cuétanos** los que pusieron el veto al exótico parlamentarismo. «Nada de reformas —dijeron— así estamos bien». (Quizás conocían la fábula de «Las Ranas pidiendo Rey»).

¡Qué triste es nuestra historia!...

Posteriormente, y de esto hará unos ocho años, un diputado ganadero pidió que se gravara con derechos prohibitivos el queso duro importado.

Masferrer saltó a la palestra defendiendo a los consumidores de queso, que aquí estamos en abrumadora mayoría, y manejando la lógica y la burla con el donaire acostumbrado, infligió una sonada derrota a los **queseros proteccionistas**.

Pasados cuatro años, se planteó en España idéntico problema, y allá fue Fernández Flórez, el sutil humorista, quien usando las mismas armas y argumentos que nuestro Masferrer, se apuntó señalada victoria en contra de las pretensiones exageradas de montañeses, manchegos, asturianos y gallegos —es de advertir que los últimos son sus paisanos— logrando que por esa vez triunfaran la razón y el buen sentido.

Si no supiera que ello era imposible, yo habría creído que el feliz autor de «Las Siete Columnas», copiaba al autor incomparable de «Las Siete Cuerdas de la Lira».

\*\*\*

Prometí explicaros el porqué de los frecuentes viajes de Alberto Masferrer y de aquel su continuo retornar al patrio suelo.

Poseído por la más sublime de las inquietudes —el ideal de justicia— Alberto tuvo que huir a menudo de esta tierra de ciegos.

¿Por qué regresaba?

¿Acaso se sentía inadaptado en otras partes...?

Probablemente...

Cierto es que vivió en Chile, en Nicaragua, en Honduras, en Costa Rica y en otros lugares de América, ganando el pan noblemente, con su pluma.

Residió luego en Bélgica y en New York, en muy distintas condiciones...

Lo que por allá vio de novedades en organización social, muy superior a lo nuestro, tampoco podía satisfacerle... ¡falta tanto!

¿Dominaba en él el amor al terruño y nos lo devolvía la morriña?

Tal vez...

Masferrer amaba a los hombres por igual y a la tierra toda y sus criaturas; pero... siempre sintió predilección por este rincón amable a pesar de ser tan castigado, y un amor especial por los infelices parias aquí nacidos y que no tuvieron la dicha de morir cuando eran niños...

Alberto sabía que en su patria hacía falta, y volvía para confortarnos con palabras de esperanza...

La política, las formas de Gobierno, para él fueron cosas secundarias... Su obsesión era el problema social, la consecución de la justicia y como consecuencia el reinado de la paz...

Por otra parte, Masferrer no estaba armado para la lucha moderna, que es combate encarnizado en el que se usan todas las armas, más las ruines que las nobles, desde la garra y los dientes hasta el veneno y la calumnia...

Como suelen serlo los hombres de intelecto y de valor moral, él era modesto, casi tímido; odiaba la intriga y prefirió sufrir privaciones antes que codearse con aduladores en las antecámaras de los poderosos, o que empuñar el incensario para sahumar figuras ridículas, que no otra cosa fueron los más de nuestros políticos de pacotilla.

Para triunfar, sobre todo en un país extraño, más que méritos hacen falta un espíritu aventurero, mucha audacia y sobre todo no tener ningún escrúpulo: mentir o fingir siempre; prestarse a todo.

Alberto no podía hacer eso: estaba inerme.

El valor que le sobró siempre fue el más noble: el cívico, el del cumplimiento del deber, y desafió a los poderosos y privilegiados con sus prédicas de neocristiano, al pedir justicia para el desvalido y un poco de amor entre los hombres.

Falto, para dicha suya, de las cualidades que distinguen al logrero y al caballero de industria, sólo vio abrirse a su paso las puertas de las redacciones y cenáculos literarios, donde el ayuno suele ser la recompensa del trabajo; pero las puertas doradas de los palacios que habitan los explotadores modernos o las medianías que la Fortuna loca encumbró, permanecieron herméticas.

Verdad es que él no quiso llamar, porque siendo hombre digno no manejó la adulación, ni habría ensuciado sus labios pronunciando un sésamo infamante.

Su altruismo le condujo a veces a la exageración, que no otra cosa fue aquello de «Cabemos, hermano», tratándose de nuestro país.

Y no es que Masferrer transigiera con el aventurero vulgar, porque todo hombre honrado está en el deber de repudiarlos, como se desprecia al soplón y al espía. Alberto temía hacer excepciones y pedía que nuestras puertas se abrieran para todo el que llamara, sin saber ni averiguar quién era.

¡Error...!

Nuestro país cuenta con 80 habitantes por kilómetro cuadrado, y no necesitamos de brazos extraños, y menos de gente maleante o indeseable por otros conceptos.

Más de 100,000 salvadoreños se han visto obligados a buscar el pan al otro lado de las fronteras,

en tierras donde los brazos hacen falta.

¿Por qué con población de sobra hemos de abrir nuestras puertas, si el pan escasea para los de casa y cuando tantos países se han visto obligados a cerrarlas? ¿Por qué acoger al elemento nocivo de otras razas o los desechos de la nuestra?

En Costa Rica, el país más libre de América, pero previsor también, acaba de negársele la entrada a un grupo de profesionales israelitas, de los expatriados de Alemania.

Sí... basta ya. Ha llegado la hora de escoger, o por lo menos de entornar la puerta...

Mas si en aras de un altruismo sin límites pudo Alberto Masferrer equivocarse en ocasiones, no por ello amenguó su grandeza, que nunca fue tan grande como al escribir desde el negro abismo del máximo desengaño y casi al borde del sepulcro, aquella magistral imprecación en verso, digna del bronce y que tituló «BLASON».

Sí... tuvo razón. «Para juzgarlo, ¡nadiel! Para acusarlo... ¡sólo su conciencia!»

¡Su figura de apóstol será más luminosa con el tiempo, y no se borrará del corazón de los salvadoreños que lo tengan bien puesto!

HE DICHO.

San Salvador, septiembre 7 de 1933.

## B L A S O N

*Un andrajo de vida me queda: se perdió  
en misérrimas luchas lo que era fuerza y flor.  
Rateros y falsarios hacen explotación  
de mi luz, de mi anhelo, de mi fe y mi valor.  
¡Cuánta odiosa mentira serví, sin querer, yo!  
¡Cuánto lucro y engaño con mi luz se amasó!  
Porque fui humilde y simple; porque en toda ocasión  
creí que quien me hablaba tenía sed de Dios . . .*

*Lo que no profanaron los demás, lo mejor  
que me diera el Destino, eso lo manché yo:  
porque siempre fui débil, inestable y porque soy,  
tal vez, un pobre loco que enloqueció el fervor . . .  
Y entre el diablo y el mundo hicieron de mi sol,  
en vez de luz, tinieblas; en vez de paz, dolor.  
Mas yo no culpo a nadie de mis caídas, no,  
ni me inquieta un instante mi justificación:  
si por necia o por débil mi vida fracasó  
y en mi jardín florecen el mal y el error,  
inútil ya sería saber si he sido yo  
el culpable, o la víctima de una maquinación.*

*Si el fruto está podrido, es que el gusano halló  
en él propicio ambiente para su corrupción.  
¿Fue la obra de un demonio, del azar o de un dios?  
Es igual . . . : no revive la flor que se agostó.*

*Ahora, con los harapos de mi fe y mi valor,  
y lo que todavía me resta de ilusión,  
he de alzar un castillo, y en él, como blasón,  
en un palo de escoba y hecho un sucio jirón,  
haré flamear al viento mi enfermo corazón.  
Y en ese vil andrajo que será mi pendón,  
escribiré con sangre, menosprecio y rencor,  
este emblema del hombre que es su propio señor:  
PARA JUZGARME, NADIE; PARA ACUSARME, YO.*

ALBERTO MASFERRER.

# EL HUMANISMO VITALISTA DE MASFERRER Y SUS IDEAS ECONOMICO—SOCIALES

Matilde Elena López.

Vida para todos —pedía Masferrer—. En este lema expresaba su profundo humanismo que alienta en toda su obra. El *Mínimum Vital* es humanismo integral y militante, y un humanismo creador envuelve todo el libro de la vida. Todo humanismo es una ideología. Así, Masferrer emprendió una lucha ideológica encendida de puro humanismo. ¿Y qué entendemos por ideología y qué entendemos por humanismo? Ideología es un conjunto de coherencia relativa de representaciones, valores, creencias, en el cual los hombres expresan la manera de como viven sus relaciones con sus condiciones de existencia. La ideología es idéntica a la superestructura, cuyos movimientos y cambios están determinados, en última ins-

tancia, por los cambios en el dominio de la producción. Se trata de concepciones y postulados de los hombres que conforman su comportamiento social en consideración a un propósito determinado, a un fin conocido del desarrollo socio-económico y de un sistema de valores, sobre cuyos fundamentos se erigió todo un cuerpo de doctrina. Al definir así —ideología— debemos contar en su campo también a la antropología filosófica, que pertenece a este tipo de concepciones. La obra de Masferrer se encuentra en el refugio de la lucha ideológica y se centra en la antropología filosófica, a partir del *Ensayo Sobre el Destino* Masferrer queda ubicado en la arena en que atacan y se defienden las distintas orientaciones

y corrientes humanísticas. Porque es indudable que la obra de Masferrer tiene un alcance ideológico por la influencia que ha ejercido y sigue ejerciendo en la configuración de un ideal social erigido en la época en que le tocó vivir y luchar. En ello consiste, en última instancia, el peso y el significado social de la obra masferreriana, desde el punto de vista de la concepción del individuo humano y de la antropología filosófica en general. Ahora bien, ¿y qué entendemos por humanismo? Por humanismo entendemos un sistema de reflexiones sobre el hombre colocado en el centro de todos los problemas. Porque el hombre, en definitiva, no es sólo la medida de todas las cosas, sino el supremo bien.

El humanismo se esfuerza en la práctica en procurar las mejores condiciones de felicidad humana, y esto es justamente lo que buscaba Masferrer. ¿Qué se propone el *mínimum vitalismo*? Un nuevo sistema social que sea "una mera extensión de la familia a la sociedad; una ampliación, en grande escala, de lo que han experimentado y consagrado los siglos como lo mejor entre las conquistas del hombre que es la vida en familia; una mejor distribución no fundada sólo en los méritos de cada uno, sino también en sus necesidades". Muy cercano está el principio socializante de Saint Simon: "A cada cual según sus capacidades y a cada capacidad según sus obras".

No vamos a referirnos aquí al desarrollo del humanismo desde los sofistas, pasando por el Renacimiento hasta llegar a nuestros días, sino del tipo de humanismo que alienta en las obras de Masferrer. El pedía vida para todos, acercándose al ideal humanista más avanzado. Más cercano a las concepciones de Gandhi.\*

Mas, lo que ocurre con la ideología de Masferrer es que conlleva una teoría ética descoordinada que partía de manantiales encontrados. El pensamiento social masferreriano tiene una cierta inspiración laborista, un cristianismo primitivo, más teorías utópicas que se vuelven metafísica en la religión vitalista. (Conversaciones con Salarrué: El vitalismo es una religión), una crítica anti-capitalista que procedía del socialismo utópico; una búsqueda de soluciones a través de una reorganización de la sociedad y de una forma que atajara la revolución. No hay una coherencia teórica en Masferrer que pudiera vincularse a una acertada acción social. Porque si fue capaz de exponer la diagnosis de su tiempo, si pudo trazar los diagnósticos económico-sociales, fue incapaz de hallar la solución correcta a los problemas que planteaba en términos políticos. Lo que salva la obra de Masferrer es el humanismo expresado en el más diáfano estilo irradiado por una poesía inefable. El humanismo radical apoyado en el aforismo clásico: "Ser radical



es tomar problemas por la raíz y la raíz en el hombre, es el hombre mismo”.

El humanismo de Masferrer parte del concepto de que lo más valioso en el hombre, es la vida, valor absoluto. Le es dada una vez y debe vivirla de manera que al morir pueda exclamar: Toda mi vida y todas mis fuerzas las he entregado a lo más sublime en el mundo: la lucha por la liberación del pueblo.

El punto de partida del humanismo contemporáneo —el radical— es el hombre como supremo bien y la lucha por el cambio de las relaciones sociales que degradan al hombre. Este punto de partida otorga a la obra de Masferrer un carácter especial decisivo al analizar su pensamiento, porque constituye el sistema conceptual masferreriano. Es un humanismo real, realista, en sus postulados, especialmente en la labor del periodista de “Patria” que es expresión del salvadoreño abrumado de miseria, inmerso en problemas emergentes. En la doctrina del *Mínimum Vital* hay una búsqueda de una solución social que de pronto se queda en el compromiso... Y entonces ya deja de ser radical. En el periodismo masferreriano, el punto de partida es el individuo humano, real y concreto en el marco social.

El centro de la preocupación masferreriana en “Patria”, es el hombre salvadoreño bajo el ago-

bio de la crisis. Allí esboza el *Mínimum Vital* que después se convierte en religión vitalista, en una doctrina más amplia y totalizadora —el vitalismo— hasta derivar nada menos que en un partido vitalista. (Conversaciones con Gabriela Mistral y correspondencia entre los dos escritores).

El humanismo contemporáneo —radical y avanzado— es dialéctico: el hombre en el transcurso de la transformación de la realidad objetiva, crea su mundo e influye sobre su propio desarrollo. Explica la realidad en el juego de las fuerzas históricas y no se evade a especulaciones sobrenaturales, sino que enfrenta la realidad, toma parte en la batalla del hombre. Este humanismo se distingue y se distancia de todas las elucubraciones de carácter idealista. El hombre real concluye —es el forjador de su destino y creador de su mundo y de sí mismo. Sus antecedentes están en Protágoras. Un humanismo que niega la injerencia de fuerzas que están por encima del hombre. La salvación del hombre con las enteras fuerzas del hombre más a tono con Sócrates. Humanismo que combate por la dignidad humana.

Masferrer, casi llega a este concepto del humanismo, al final del *Ensayo Sobre el Destino* que lo convierte en militante frente a los problemas sociales.

En la primera parte del *Ensayo Sobre el Destino*, Masferrer se

halla en la mitad del camino del humanismo. Pero no se puede permanecer en la frontera de la contemplación humanista del destino del hombre. Eso lo sabe ya en **El Libro de la Vida** y en **Cartas a un Obrero**. Pero el punto de partida del humanismo de Masferrer, es el hombre y el hombre es también su punto final. La grandeza masferreriana es su vinculación profunda con el humanismo. No del hombre abstracto, sino del individuo humano concreto, real, inmerso en las relaciones sociales y en las luchas y conflictos resultantes de éstas. La meta de "El Mínium Vital" y de "El Libro de la Vida", es la felicidad del hombre. Sólo que envolvió su doctrina en arena sentimental y en puro altruismo. El humanismo verdadero proclama el cumplimiento del humanismo radical con todas las raíces sociales, y busca el desarrollo de la personalidad del hombre.

La obra de Masferrer a partir del **Ensayo Sobre el Destino**, es obra que toca la conciencia del hombre. Pero como dice Kafka: es saludable que en la conciencia se abran heridas, porque así se vuelve más sensible a los remordimientos, creo que sólo deberían leerse libros que a uno le muerden y le puncen. Si el libro que leemos no nos despierta con un puñetazo en el cráneo, entonces ¿para qué leemos el libro?

La obra de Masferrer es de esas que alcanzan la conciencia, que la sacuden hasta que ya no se pue-

de hallar reposo. Sus libros son acusaciones, nos duelen profundamente como si fuésemos arrojados al bosque, como el hacha para el mar helado que muchos hombres llevan por dentro. Por ello, está tan vivo el pensamiento de Masferrer en nuestros días. Porque aún se cuestionan aquellas ideas por las que luchó Masferrer.

\* \* \*

Es importante ubicar a Masferrer dentro del marco de su época en el momento histórico en que aparece su figura. Dentro de la maraña de problemas que se suscitan bajo el signo de una crisis explosiva a la cual es arrastrado El Salvador. Crisis del capitalismo que arrastra a los países de su órbita, aquellos dependientes económicamente de la nación que fija los precios de los productos como el café, y que dependen de un producto fundamental para la exportación, como en aquella época ocurría en El Salvador. Situación de crisis, situación explosiva que coloca a las masas en condiciones de miseria y al borde de la insurrección. Todo este problema está planteado en la obra de Masferrer. Eso ocurre de 1929 al 30, época de la crisis y de la insurrección agraria del 32. Para examinar correctamente el pensamiento y acción de Masferrer, debemos partir de este movimiento de crisis capitalista, de la caída de los precios

del café y de la situación nacional sumamente grave por la desocupación y la miseria.

Masferrer surge en el momento preciso en que las fuerzas sociales de El Salvador se desplazan históricamente. En el instante en que se abre paso el capitalismo con rígida mano prusiana, sobre los mismos escombros feudales y cuando todavía sobreviven algunos de sus elementos más reaccionarios. Este proceso especial que corresponde al desarrollo capitalista de El Salvador y que se deriva esencialmente de las transformaciones operadas en la propiedad agrícola —reparto de tierras a los campesinos en la época de Barrios y Menéndez— (o más bien el amago de un reparto de tierras, cuando en realidad se opera una centralización de la propiedad para desarrollar el cultivo del café) es el que pinta Masferrer en su obra.

Las ideas económico-sociales de Masferrer se encuentran en todos sus escritos. Particularmente trató el problema de la tenencia de la tierra, la vivienda y los salarios.

En relación con el problema de la tierra, su planteamiento es claro en **Cartas a un Obrero**. ¿Por qué los que siembran, cuidan y cosechan el pan han de carecer de él? ¿Por qué el campesino que soporta todas las fatigas del trabajo agrícola ha de vivir hambriento, mientras el ocioso burgués que

jamás ha trazado un surco ni abrió jamás un hoyo, vive en la abundancia? ¿Es esto lo que llaman orden social? ¿A esto es a lo que llaman República y civilización? Tan injusto y torpe desorden no tendrá remedio mientras no se alcance la liberación de la tierra. De la tierra que, lo mismo que el aire y el agua, no pueden ser objeto de monopolio sin que se cometa el mayor de los crímenes contra Dios y los hombres.

¡La liberación de la tierra!... ¡Qué hermoso, justo y bienhechor ideal, y cuán digno de que le consagren su vida todos aquellos que se lamentan de no tener en qué emplearla!

¡Desgraciadamente, la tierra no es como el aire, y los hombres pueden monopolizarla y esclavizarla. Y la han esclavizado. La tierra es de unos pocos, donde quiera que existe la civilización.

La mayoría de los hombres, en los países civilizados, no poseen un pedazo de tierra ni un rincón donde levantar una cabaña. Pero, ¿a qué equivale despojar al hombre de la tierra? Exactamente a quitar a los pájaros el aire y el agua a los peces. Privados de su elemento natural perecen o degeneran rápidamente, convirtiéndose en seres monstruosos o deformes. Y más adelante, nos dice:

“¡Monopolio de la tierra! Verdaderamente, es difícil hallar una frase más irritante ni que signifique un absurdo y una injusticia

mayores. ¿En virtud de qué pueden los hombres monopolizar la tierra? Todos los argumentos, más o menos aceptables con que se defiende la propiedad privada, aparecen como burdas patrañas cuando se trata de justificar el monopolio de la tierra". El problema de la concentración de la tierra en pocas manos, es uno de los planteamientos fundamentales de Masferrer.

Dos crisis fundamentales ha sufrido El Salvador en los últimos siglos: la que produjo el alzamiento de Aquino en 1831, y la insurrección agraria de 1932. Esta última sirve de marco a toda la obra de Masferrer, y no puede entenderse *El Mínium Vital* sin este análisis.

De nuevo vuelven a plantearse graves desequilibrios en la estructura que hacen urgente una transformación radical. Es por esta razón que en el 109º aniversario del nacimiento de Masferrer, se plantean problemas similares y vuelve a cobrar vigencia la doctrina social del maestro, no porque sean soluciones adecuadas a nuestra hora, sino porque pueden ayudarnos a una toma de conciencia cabal de la magnitud de los desastres que podrían ocurrir, de no hacerle frente a la situación. El problema reside hoy, fundamentalmente en la cuestión agraria, en la tenencia de la tierra, como entonces lo era.

La única solución posible en los

actuales momentos es una correcta reforma agraria. En las últimas décadas, la crisis de estructuras en el continente, se ha agudizado de nuevo, y reaparece ahora en su plena madurez. En el transcurso de un cuarto de siglo, el cuadro general del desarrollo socio-económico de la región, cambió mucho y se hizo más complejo, en primer término como consecuencia de un intenso proceso de industrialización en algunos países latinoamericanos. Pero los nuevos elementos no han cambiado cualitativamente el carácter de la economía de América Latina, y ellos mismos se ven ahora más afectados por la crisis general de estructuras. Sigue profundizándose la crisis de la economía agraria latifundista —iniciada en las primeras décadas de este siglo— y la crisis de las condiciones de intercambio con los países capitalistas desarrollados, que con tanta fuerza golpeó a la economía latinoamericana en los años treinta, ha reaparecido con tal vigor que hoy es el problema más dramático de todo el continente.

Pero esa descomposición hoy no se compensa ni mediante una coyuntura económica externa favorable —como la surgida en la postguerra— ni con la creciente afluencia de capital privado extranjero que durante algunos decenios actuó como peculiar "droga" estimulante del crecimiento económico latinoamericano, encubriendo la incurable dolencia de

sus entrañas y prorrogando la agonía de las viejas estructuras.

Nos encontramos en la época similar al período en que Masferrer esbozó sus soluciones económico-sociales, aun cuando la salida masferreriana no fuese la mejor: interesa la agitación que produjo. Hemos dicho que las ideas económico-sociales de Masferrer giran en torno a tres problemas fundamentales: tenencia de la tierra, vivienda y salarios. En **Cartas a un Obrero**, denuncia el monopolio de la tierra. Desde "**Patria**", el antecedente más caracterizado de la prensa democrática e independiente, clama contra el terraje, que él llama: "Ese derecho feudal, subsistente, como la mayor parte de los derechos feudales, dondequiera que la tierra es el privilegio de unos pocos, y por consecuencia, origina la sujeción de los más".

Cuando protesta por el conflicto que entre la vida y la propiedad establece el capitalismo "Manchesteriano" en el cual las leyes optan por la propiedad, por su símbolo que es el dinero. Cuando clama: ¿Grano de oro o de sangre? Cuando denuncia el dinero maldito.

Masferrer tiene profundo conocimiento de los problemas sociales de su tiempo, y luchaba por una justa distribución del ingreso, de la riqueza, como base para el desarrollo económico.

Masferrer sabía por su personal

experiencia que el problema agrario era esencial, testigo como era del despojo.

Sobre la vivienda, sobre los collares de miseria de las zonas marginales —esa **fuerteza** que denuncia Claudia Lars— nos dice: "Alguna maldición muy remota y muy enconosa pesa sobre el hombre para que a esta hora, después de tanta filosofía y tanta ciencia, y tanto legislar, y tanto dar su sangre para hacer la vida tolerante, aún esté con la incertidumbre y la zozobra de no hallar un techo que le abrigue. Como hace dos mil años, Jesús podría repetir, doliéndose de su propia vida y de la indigencia de los otros: "Los pájaros tienen un nido y las raposas una guarida, sólo el hijo del hombre no tiene dónde reclinar su cabeza..." Y clama contra los cuartos de mesón ¿Qué diría ahora de las casas de cartón arrimadas a los barrancos? Y todo ¿por qué? "Porque unos tienen demasiada codicia, y otros demasiada imbecilidad. Porque sólo una codicia infinita puede impulsar a unos al acaparamiento de las cosas; y sólo una imbecilidad infinita puede inducir a los otros a consentir ese acaparamiento". El diagnóstico es completo: ¿Cuál será la medida prudente? Masferrer no lo dijo. En términos económicos: reforma urbana.

Y también planteó el problema de los salarios, del salario mínimo. De los salarios justos como

pedía un *mínimum vital* para el hombre. Sus planteamientos económicos son exactos, objetivos. Pero no así la salida, la solución. Porque al final **El Mínimum Vital** termina con una plegaria conciliatoria y un llamamiento a la caridad.

Lo que pedía para el trabajador, es una demanda justa: derecho al trabajo remunerado en justicia, alimentación suficiente, nutritiva, habitación amplia, seca, soleada, ventilada, agua buena y bastante, vestido limpio, asistencia médica, justicia pronta, fácil e igualmente accesible para todos.

Educación, descanso y recreo para restaurar las fuerzas del cuerpo y del ánimo. Masferrer planteó correctamente las necesidades mínimas del pueblo. Su bandera fue el *mínimum vitalismo*. La crítica de **El Mínimum Vital**, nos llevaría otro ensayo.

Vale por su mensaje que agitó conciencias. Como la obra de Masferrer es un apostolado humanista, de humanismo vitalista. El sueño de la humanidad es "vida para todos", como en la bandera vitalista de Masferrer donde un sol amanecía. Masferrer ensayista, el de la prosa diamantina. Masferrer filósofo situado en una antropología filosófica. Masferrer, maestro del pueblo, Masferrer humanista con dimensiones universales. Y así como Ingenieros en Argentina había tallado piedra a piedra, los soberbios monumentos de la evolución de las ideas argentinas

(1917-1922) y había echado las bases de la unión latinoamericana, así también Masferrer construye su doctrina vitalista y su proyecto de constitución de la unión vitalista hispanoamericana.

Los hombres representativos del momento de un pueblo o de una raza, dejan huella profunda en el alma de las generaciones. Como los grandes cataclismos en el alma profunda de la tierra. En la obra de los grandes maestros, hay una perdurable repercusión espiritual, como si el soplo que los animara en vida, se difundiera después en el alma colectiva. Díjese que la voz de Masferrer no ha callado. Continúa **encendida y encendiendo ideales**. Exaltando energías, conminando a los pueblos a la acción, como Martí, como Mariategui, como Sarmiento e Ingenieros. Masferrer es una de las fuerzas morales que el pueblo salvadoreño necesitará para tomar conciencia de sí mismo: ¡Sembradores, el pueblo es el terreno de la siembra!

(\*) **IDEARIO DE GANDHI**. Las ideas de Gandhi son humanistas y se materializaron en su militancia social. El creó la técnica del SATYAGRAHA. Literalmente significa: **PERSISTENCIA EN LA VERDAD**. Su premisa básica consiste en que ningún hombre capta la verdad total, por lo que no tiene derecho moral a imponer su interpretación particular de la verdad a los demás. Sin embargo, tiene el

derecho y el deber de vivir según sus propias ideas, y de oponerse a todo lo que le parece incorrecto en las ideas ajenas. **EL SATYAGRAHI** es el hombre que practica el SATYAGRAHA y se niega a cooperar con un sistema social asentado sobre la inmoralidad. Al mismo tiempo procura elaborar una nueva forma de vida en términos de lo que considera moral. Así, el SATYAGRAHA tiene dos aspectos: uno constructivo y otro que conduce a la oposición militante —pero civil— a las imperfecciones. Gandhi lo llamó LA RESISTENCIA PASIVA. Vivir armónicamente con sus propias ideas pero aceptar todo lo que puede haber de correcto y justo en las opiniones de su adversario. Gandhi fue el abanderado de la práctica colectiva de la desobediencia civil en la India, que condujo a su independencia.

Ruskin influyó en Gandhi. De él asimiló las ideas capitalistas:

- 1º El bienestar del individuo está implícito en el bienestar general.
- 2º El trabajo de un abogado vale tanto como el de un barbero, en la medida en que ambos tienen el mismo derecho a ganarse el sustento con su trabajo.
- 3º La vida de trabajo —labrador o artesano— es la más digna de ser vivida. (Masferrer también elogia el trabajo del obrero: (ver **Cartas a un Obrero**).

“Creo que la Constitución eco-

nómica de la India, y en verdad, de todo el mundo, debería ser tal que nadie sufriera por falta de alimentos y ropa. En otras palabras, todos deben estar en condiciones de conseguir el trabajo suficiente para cubrir sus necesidades. Y este ideal sólo se puede materializar en escala universal si los medios de producción de los artículos de primera necesidad deberían hallarse al alcance gratuito de todos, tal como se hallan o deben hallarse el aire y el agua de Dios, y no se deben convertir en objeto de tráfico para la explotación de terceros. Es injusto que estén monopolizados por cualquier país, nación o grupo de personas. El olvido de este sencillo principio constituye la causa de la miseria que presenciamos actualmente, no sólo en este infortunado país, sino también en otras regiones del globo”. Gandhi.

**GANDHI Y LA RESISTENCIA PASIVA.** El 2 de marzo de 1930, Gandhi informó al virrey que la desobediencia empezaría nueve horas después. El 12, partió hacia el mar seguido por setenta discípulos. Los campesinos empavesaban, tendían ramas sobre los caminos, se arrodillaban al paso de los peregrinos. Trescientos jefes aldeanos renunciaron a sus funciones. Frente a los setenta, convertidos en varios millares, Gandhi recogió la sal abandonada por las olas, infringiendo la Ley del Impuesto a la Sal. El calor tropical hace indispensable la sal

para los hombres y los animales que trabajan. Pero todos sabían que Gandhi enfermo, no lo había probado desde hacía seis años. De golpe, acababa de conmover a toda la India.

A lo largo de la costa, los pescadores recogieron la sal; los campesinos se unieron a ellos y la policía empezó los arrestos en masa. Los resistentes se dejaban arrestar pero no entregaban su sal. En Bombay, 600,000 personas se reunieron frente a la casa del Congreso; en la terraza refinaban sal sucia. La sal recogida por Gandhi se vendió en 1600 rupias. Cuando Nehru fue condenado a seis meses de prisión, la India respondió a los encarcelamientos con los HARTALS. En Patna, la multitud se arrojó al suelo ante la tropa gubernamental, que no avanzó. En Karachi, 50,000 indios miraron a los que recogían sal: la policía no había podido arrestarlos. Sin embargo, pronto hubo cien mil prisioneros. La noche del 4 al 5 de mayo, Gandhi fue detenido en una aldea, entre sus discípulos.

\* \* \*

**(\*) HUMANISMO: DOS ESCUELAS DIFERENTES Y UNA TERCERA POSICION:** elementos constantes:

1º Complejo de valores perdurables formulados hace muchos siglos, en la antigüedad y complementados por ciertas ideas

del Renacimiento, valores que tienen idéntico significado para todos los hombres, con abstracción de lugar y tiempo.

2º La otra escuela aduce que el término "HUMANISMO" se refiere a un fenómeno históricamente variable que se desarrolla y transforma de un modo determinado en el curso de los siglos.

3º El concepto del hombre y del humanismo contiene elementos constantes. Estos elementos siempre existen concretamente en las condiciones específicas de tiempo y espacio, y en consecuencia, se enriquecen gracias a la introducción de elementos nuevos y a la perduración de los viejos. El humanismo también debe ocuparse de aquello en lo que los hombres se están convirtiendo en el curso del desarrollo histórico; de lo que en condiciones cambiantes anhelan y procuran corregir éstos.

Mas, como dice Schaft, el humanismo no debe ceñirse al problema de lo que los hombres siempre han sido y de lo que siempre han valido, sino también debe ocuparse de aquello en lo que los hombres se están convirtiendo en el curso del desarrollo histórico, de lo que —en condiciones cambiantes— éstos anhelan y procuran conseguir.

(\*) Hay muchos tipos de huma-



nismo, desde el humanismo católico representado por Jacques Maritain, hasta el humanismo socialista representado por Marx, en especial, por el joven Marx de los manuscritos económicos y filosóficos. El humanismo integral es una tendencia de nuestro tiempo, de cara al neohumanismo liberal que arranca del liberalismo con sus raíces filosóficas, religiosas, económicas, políticas y sociales.

Se habla de un humanismo existencialista, aunque en el fondo sea negador del hombre en su nihilismo y en su apostasía social. Así como el existencialismo puede ser cristiano en la angustia de Kierkegaard; o puede ser ateo: Sartre. O el llamado existencialismo humanista de Camus.

Para expresarlo en la frase de Sartre: "Todo pasa como si el mundo, el hombre y el hombre en el mundo, no llegaran a realizar sino un Dios frustrado". (Tout se passe comme si le monde, l'homme et l'homme dans le monde n'arrivaient á réaliser qu'un Dieu manqué —Sartre: L'Étre et le néant).

Los antecedentes del humanismo los encontramos en Sócrates, notable expresión histórica que representa la salvación del hombre por las enteras fuerzas del hombre. Desde los sofistas que en la segunda mitad del siglo V expresaron la frase definidora: "El hombre es la medida de todas las cosas".

Ellos fueron los precursores de los humanistas del Renacimiento con su orgullosa afirmación del hombre, del individuo humano que derivó al "individualismo burgués". El Renacimiento propugna una reforma en beneficio del hombre y una cierta inversión de los valores vigentes durante la Edad Media. Su representante cabal es Erasmo de Rotterdam. El punto de partida del humanismo contemporáneo —el radical— es el hombre como Supremo Bien y la lucha por el cambio de las relaciones sociales que degradan al hombre. Ese punto de partida otorga a la obra de Masferrer un carácter especial, porque constituye el sistema conceptual masferreriano.

Es un humanismo **real, realista**. En la labor del periodista de **Patría** se define la expresión de la realidad del salvadoreño inmerso en problemas emergentes. En la doctrina del **Mínimum Vital** hay una búsqueda de una solución social que de pronto se queda en el compromiso. En el Masferrer periodista, toma como punto de partida el individuo humano, real, concreto, delimitado en su marco social. El centro de la preocupación masferreriana en "**Patría**", es el hombre salvadoreño abrumado de miseria y bajo el agobio de una crisis profunda. Allí esboza el **Mínimum Vital** que después se convierte en Religión Vitalista. El vitalismo así, se convierte en Partido Vitalista.

(\*) El Renacimiento empezó a comprender que la verdadera autonomía del hombre consistía no sólo en la libertad respecto de las autoridades religiosas y filosóficas, sino también en la emancipación respecto de la esclavitud del mundo social, que contradecía la índole humana. El "hombre auténtico" que el Renacimiento buscó y halló debía ser libre tanto del "sacerdote exterior como del interior", de las formas de vida anti-humanistas engendradas ya fuera por los antiguos privilegios feudales o por el nuevo poder del dinero, como dice Schaft.

Pero el hombre ¿es producto de su naturaleza o de las condiciones y circunstancias que lo obligan a comportarse de un modo y no de otro, a ponerse un determinado disfraz y una máscara sin revelar su verdadera identidad? ¿Quién es el hombre? Este es el problema que se planteó el Renacimiento. Maquiavelo, desde su realismo político, vio a los hombres en la lucha por el poder; vio cómo es el hombre en su vida social y política. Tomás Moro, su adversario, destacó que los campesinos ingleses vivían como ladrones y criminales porque los señores ingleses los habían despojado de sus tierras y les habían quitado sus medios de vida. Moro desnudó la hipocresía social que castiga a los reos impulsados a cometer fechorías por fuerzas ajenas a su control.

A la misma conclusión llegó

Masferrer. En su "Elogio de la Locura", Erasmo de Rotterdam, amigo de Moro, asimiló la idea de que la forma de vida del hombre refleja la estructura social y no la naturaleza de éste. El hombre "auténtico" usa una máscara que le impone su vida y su posición.

La antropología filosófica moderna ha planteado el problema básico para el conocimiento del hombre, a saber, la relación recíproca entre el hombre real y el hombre auténtico. Hacia las postrimerías del Renacimiento, Cervantes y Shakespeare formularon este problema con contornos más dramáticos, al demostrar cómo los hombres auténticos, que no se adaptaban a las condiciones sociales de vida, debían perecer o traicionarse. Porque el ideal es irreductible a la realidad. El humanismo del Renacimiento que había nacido con la idea de liberar a los hombres de las cadenas del mundo sobrehumano de la metafísica eclesiástica, enunciaba así un problema capital de la filosofía del hombre, el problema de la liberación de éste respecto de las ataduras seculares que le han sido impuestas.

Pero el problema del hombre auténtico que chocaba con la realidad social, sigue siendo el interrogante de la antropología filosófica hasta nuestros días (desde Bacon, Campanella, hasta los racionalistas e iluministas): el hombre vive en un mundo creado

por él mismo, mundo cuestionado por él mismo.

(\*) **ANTECEDENTES DEL VITALISMO.** La reflexión en torno a la vida tiene antecedentes remotos; y las doctrinas que han tomado cuerpo en esta dirección, llegan a la época actual como "**Vitalismo**", "**Existencialismo**", "**Intuicionismo**".

La filosofía de la vida, también conocida como filosofía vitalista, o simplemente vitalismo —y es una actitud moderna muy importante— se presenta en dos grandes etapas, una **INICIAL**, envuelta en ropaje religioso; otra, **ULTERIOR**, en la cual se erigen sus grandes sistemas. Como dice Miguel Bueno en sus *Grandes Direcciones de la Filosofía* (Fondo de Cultura Económica, México, 1957): "En su primera etapa, expone la inquietud del hombre frente al problema de la existencia y revela un doble matiz, con el predominio alternante de lo ético y lo religioso, orientándose a la conquista de lo bueno, de la felicidad y vida eterna. Es una filosofía ética y religiosa, con un carácter un tanto subjetivo. La segunda etapa —la moderna— reviste mayor objetividad y evoluciona a través de los dilatados sistemas de la época moderna".

El primer antecedente del **Vitalismo** está en el pensamiento oriental, más antiguo que la filosofía de los griegos. El nacimiento del **Vitalismo** hay que buscarlo en las doctrinas religiosas antiguas,

en la preocupación oriental por el sentido de la mística: la existencia del mundo es sólo una preparación para la vida eterna. Este es en general, el pensamiento de todas las religiones orientales. Se debe purificar el espíritu y mantenerlo en estado de gracia hasta el momento de la metamorfosis.

El pensamiento religioso no desapareció entre los griegos: fue difundido principalmente por los pitagóricos. Puede señalarse a Pitágoras como el autor del primer gran sistema de filosofía; su doctrina abarca varios aspectos entre los que resalta el cultivo de la matemática, apoyada por una profunda devoción al ritmo, a lo que es rítmico y exacto.

También ocupa una parte significativa la creencia en la transigración de las almas o **metempsicosis** que proviene de la cultura oriental. De Pitágoras tomó Masferrer las bases de su **Ensayo Sobre el Destino** y el fundamento total del **VITALISMO**. El pitagorismo tiene dos facetas distintas. La primera está en su aspecto objetivo, utilizado por los griegos, en quienes influye poderosamente. La otra se da en el aspecto esotérico y revela una marca de influencia oriental. De esta segunda faceta, toma Masferrer el sentido de su **VITALISMO**, la preocupación de la vida eterna así como el anhelo de realizar una existencia terrenal tan perfecta como sea posible: "**CAMINOS DE LA PAZ**", de Masferrer.



# RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

## "EL CORAZON DE CUATRO ESPEJOS"

Escobar Galindo, David  
Primera edición, 1976  
1,500 ejemplares  
236 páginas  
18.2 x 23,7 cms.  
Tipo de texto: Bodoni  
Papel Biblia  
Rústica ₡ 5.00

"EL CORAZON DE CUATRO ESPEJOS", es el libro que ahora nos ofrece David Escobar Galindo, en una especie de antología de su ya numerosa producción poética; agregándole sus cuadernos de viaje: algo así como un diario lírico de sus experiencias por el mundo.

En general la poesía de David Escobar Galindo es una profunda reflexión filosófica sobre el hombre y su gran aventura en el universo. "EL CORAZON DE CUATRO ESPEJOS", viene a representar la biografía inconsciente del poeta, su búsqueda de una poesía urbana hambrienta de significado propio.

## GUIRNALDA SALVADOREÑA

(Tres tomos)  
Segunda edición, 1977.  
5,000 ejemplares de cada tomo  
Tomo I: 511 páginas  
Tomo II: 403 páginas  
Tomo III: 401 páginas  
14 x 21 cms.  
Papel perlódico  
Rústica ₡ 40.00 (los tres tomos)

"GUIRNALDA SALVADOREÑA", de Román Mayorga Rivas es una valiosa obra, que recoge —rescatando para la posteridad— la producción poética salvadoreña del siglo XIX.

La Dirección de Publicaciones, se complace en ofrecer este arduo trabajo de Román Mayorga Rivas, que contiene desde notas biográficas y juicios críticos, hasta breves antologías de cada uno de los poetas estudiados por el autor.

"GUIRNALDA SALVADOREÑA", debería de ser una obra de consulta para todos aquellos estudiosos, interesados en el desarrollo de las letras en el país.

### CLAUDIA LARS. SUS MEJORES POEMAS

Primera edición, 1977

8,000 ejemplares

266 páginas

12 x 18 cms.

Tipo de texto: Bodoni

Papel Bond

Rústica ₡ 4.00

Claudia Lars es realmente un personaje dentro del ambiente artístico-literario salvadoreño, no solamente por su capacidad de alcanzar una poesía de increíble espontaneidad y perfección, sino también por su eterno afán de trabajar por el florecimiento y expansión de la cultura en nuestro país.

Este libro es una selección de sus mejores Poemas, hecha por el prestigiado poeta David Escobar Galindo, con el objeto de ofrecer al lector una significativa muestra de la producción poética de una de las mejores voces de la lírica femenina latinoamericana.

### ANDANZAS Y MALANDANZAS

Rivas Bonilla, Alberto

Quinta edición, 1976

3,000 ejemplares

130 páginas

17.3 x 11.8 cms.

Tipo de texto: Bodoni

Papel periódico

Rústica ₡ 3.00

Narración discursiva de una serie de aventuras y hazañas de "Nerón", un calamitoso "chucho", "una triste ruina perruna que dejaba de tener pelos por tener pulgas". El relato es movido, gracioso e irónico, constituyéndose en motivo para hacer disquisiciones filosóficas ligeras.

En sus episodios, el lector encontrará el verdadero placer de la lectura, en tanto a todos se nos ha cruzado un "chucho" que sin llamarse "Nerón", puede fácilmente ubicarse en las anécdotas de este personaje.

### TIEMPO IRREDIMIBLE

Méndez, José María

Primera edición, 1977

3,000 ejemplares

84 páginas

11.1 x 18.1 cms.

Tipo de texto: Bodoni

Papel Bond

Rústica ₡ 2.25

"TIEMPO IRREDIMIBLE", obtuvo el Primer Premio en los Juegos Florales Centroamericanos de Quezaltenango en la República de Guatemala en 1970.

El libro constituye una muestra más, de la fantasía creadora del Dr. José María Méndez, que dejando la línea humorista nos brinda en esta ocasión una serie de cuentos de corte existencial, con una tonalidad profunda y filosófica, perdiéndose en algunas de las historias, las fronteras entre la realidad y la ficción; pero manteniendo su característico estilo ágil, picante e irónico.

"TIEMPO IRREDIMIBLE", en los catorce cuentos incluidos retrata las frustraciones y los conflictos a los que se ve sometido el hombre contemporáneo; en ellos encontramos la angustia y el tedio unidos constantemente al tópico de la muerte.

### ETNOHISTORIA DE EL SALVADOR

(Dos tomos)

Primera edición, 1977

5,000 ejemplares de cada tomo

Tomo I: 280 páginas

Tomo II: 210 páginas

18 x 23.5 cms.

Tipo de texto: Permanent

Papel periódico

₡ 7.00 (2 tomos)

"ETNOHISTORIA DE EL SALVADOR", de Santiago Montes constituye una verdadera investigación sobre nuestro pasado cultural. Es una obra que, trasciende los límites de los estudios sobre el folklore, para brindarnos un análisis profundo sobre el proceso de transculturación y la cosmovisión del Indio centroamericano ante la Colonia; conteniendo además, un detallado e interesante análisis del origen y significado de las "cofradías" en El Salvador.

La Dirección de Publicaciones, se enorgullece de editar una obra de tanto valor, que viene a ser un aporte más en la investigación de la cultura hispanoamericana.

La presente edición consta de 5,000 ejemplares.  
Este libro se terminó de imprimir el 12 de  
diciembre de 1977, en los Talleres de la Dirección  
de Publicaciones del Ministerio de Educación.  
San Salvador, El Salvador, Centro América.





