

CULTURA

REVISTA DEL CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y EL ARTE

No. 77

Septiembre-diciembre

1 9 9 6

Ensayos de Francisco Andrés Escobar,
David Escobar Galindo, Ricardo
Roque Baldovinos, Arturo Arias
y Manlio Argueta.

Entrevista con Claribel Alegría

Un cuento de Alfonso Kijadurías

En el centenario de Raúl Contreras

CULTURA

REVISTA DEL CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y EL ARTE

Ministra de Educación

Cecilia Gallardo de Cano

Viceministra de Educación

Abigail Castro de Pérez

Presidente de CONCULTURA

Roberto Galicia

Director revista *Cultura*

Horacio Castellanos Moya

No. 77. Septiembre-diciembre 1996

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

Dirección de Publicaciones e Impresos



S u m a r i o

Editorial

Un hogar para el diálogo **4**

Ensayos

Santos históricos y moralistas sociales
Por Francisco Andrés Escobar **7**

Retrato hablado de Salarrué
Por David Escobar Galindo **15**

A propósito de Barón Castro y su
Reseña histórica de la villa de San Salvador
Por Diego Roperó-Regidor **21**

Reinventando la nación: cultura estética
y política en los albores del 32
Por Ricardo Roque Baldovinos **31**

Roberto Armijo: voces en el tiempo,
diálogos en el espacio
Por Arturo Arias **53**

Un itinerario en la vida de
Italo López Vallecillos
Por Manlio Argueta **71**

HSR004186

Entrevista	La buena estrella de Claribel Alegría <i>Por Miguel Huevo Mixco</i>	80
Especial	En el centenario de Raúl Contreras	96
Poesía	Poemas de Alfredo Ernesto Espino	106
	<i>Celebración de la rosa</i> de Rolando Elías	111
Cuento	Las olas <i>Por Alfonso Kijadurías</i>	115
Comentarios	Jorge Luis Borges <i>Por Augusto Monterroso</i>	129
	En torno a <i>Desmesura</i> de Hugo Lindo <i>Por Horacio Peña</i>	133
	Los ensayos de Gore Vidal <i>Por Horacio Castellanos Moya</i>	140
Tinta Fresca		145

Un hogar para el diálogo

La revista *Cultura* ha cumplido 41 años. Fundada en enero de 1955 (como una publicación bimestral), durante el gobierno del coronel Oscar Osorio y cuando el ministro de Cultura era el Dr. Reynaldo Galindo Pohl, *Cultura* tuvo como primer director a un periodista y escritor de larga experiencia, don Manuel Andino, y como secretario de redacción al gramático español Juan Antonio Ayala. Surgió, además, en un momento particular de la historia de la cultura nacional: cuando desde el Departamento Editorial (que posteriormente se convertiría en la Dirección de Publicaciones e Impresos) del entonces Ministerio de Cultura, don Ricardo Trigueros de León realizaba una intensa labor editorial con resonancias a nivel centroamericano y continental.

A lo largo de cuatro décadas, la revista ha vivido periodos de estabilidad y esplendor —el más significativo bajo la batuta de la poeta Claudia Lars entre enero de 1962 y diciembre de 1970—, así como largos y agónicos silencios. No es gratuito afirmar que en esta publicación se han visto reflejadas las políticas culturales del Estado salvadoreño durante la segunda mitad del siglo XX: los ciclos de continuidad y ruptura que conforman una tradición.

En su primer editorial, titulado «Propósitos de *Cultura*», don Manuel Andino decía: «Los pueblos se superan y se salvan por la cultura. Son las naciones cultas las que mejor se defienden de los zarpazos de la adversidad, las que resisten más los embates del tiempo. Los hombres como individuos o como pueblos son más aptos para labrarse una personalidad,

para forjarse un destino, cuando la cultura ilumina y fortalece su espíritu y norma su vida». Y más adelante, indicaba: «Aspiramos a que *Cultura* sea un hogar en que dialoguen, cordiales, los hombres de pensamiento y los artistas centroamericanos. Si esa aspiración no se realiza a plenitud, algo beneficioso quedará para Centro América de la exposición de opiniones, del frecuente contacto de las ideas de sus representantes intelectuales».

Los planteamientos de don Manuel Andino siguen siendo válidos. El carácter ecuménico, la vocación centroamericana, la voluntad de rescate y difusión de la tradición nacional permanecen como inamovibles puntos de agenda, en especial en este periodo de reconstitución del Estado a partir de la nueva institucionalidad generada por el advenimiento de la paz. Las cuatro décadas de existencia de esta revista demuestran, además, que la cultura de una nación va más allá de sus vicisitudes políticas y que es la labor de los hombres de pensamiento y creación la que en buena medida garantiza el desarrollo de esa cultura. Claudia Lars lo planteó en su primera «Nota editorial», en la revista No.23, de la siguiente manera: El Salvador «se enorgullece de contar entre sus hijos a un maestro y director de multitudes como Alberto Masferrer, a un humanista como Francisco Gavidia, a investigadores científicos como Santiago I. Barberena y Jorge Lardé, a un cuentista como Arturo Ambrogi, a un poeta como Alfredo Espino. Todos los salvadoreños sabemos —con mayor o menor comprensión de la obra cultural legada por ellos— que gracias a estos hombres ejemplares y a todos aquellos que les precedieron o les siguen por la misma vía de servicio, la patria va estructurando, fortaleciendo, ampliando y perfeccionando su cultura».

Los contenidos de este No.77 buscan inscribirse en esa tradición que combina la reflexión sobre el presente, la investigación sobre el pasado y la creación literaria. No estamos en un periodo para gestos grandilocuentes de cara al futuro, sino de reconstrucción de los instrumentos para la difusión de la cul-

tura —esta revista es uno de ellos—, a fin de dar cauce a la variedad de expresiones que conforman nuestra sociedad. Escribía el filósofo inglés Sir Isaiah Berlin: «la uniformidad mata, los hombres pueden vivir vidas plenas sólo en sociedades cuya textura es abierta, sociedades en que la variedad no es meramente tolerada sino aprobada y alentada». Una concepción similar de pluralidad ha regido a esta revista en sus mejores momentos; ha sido una publicación del Estado que expresa a la nación y no propiedad de los particularismos que enriquecen a ambos.

La reaparición de esta revista como parte de las actividades del Consejo Nacional para la Cultura y el Arte (CONCULTURA) no es, pues, un hecho aislado, sino que se inscribe dentro del esfuerzo de reconstitución del tejido institucional para potenciar la cultura como factor de unidad y proyección nacional; y más específicamente, la reaparición de *Cultura* debe verse como elemento de una amplia iniciativa de difusión editorial de la Dirección de Publicaciones e Impresos. ◆

Santos históricos y moralistas sociales

Francisco Andrés Escobar

El poeta, escritor y profesor universitario Francisco Andrés Escobar obtuvo el Premio Nacional de Cultura 1995, en reconocimiento a su larga y fructífera labor literaria. El texto que reproducimos a continuación es el discurso pronunciado con motivo del recibimiento del galardón en solemne acto en Casa Presidencial.

Preguntó un gurú a sus discípulos si sabrían decir cuándo acababa la noche y empezaba el día. Uno de ellos dijo: "Cuando ves a un animal a distancia y puedes distinguir si es una vaca o un caballo". "No", dijo el gurú. "Cuando miras un árbol a distancia y puedes distinguir si es un mango o un duraznero", afirmó otro. "Tampoco", dijo el gurú. "Está bien", dijeron los discípulos, "dinos cuándo es". "Cuando miras a un hombre al rostro y reconoces en él a tu hermano; cuando miras a la cara a una mujer y reconoces en ella a tu hermana. Si no eres capaz de esto, entonces, sea la hora que sea, aún es de noche".

Anthony De Mello

Amigos del pensamiento, la razón y la palabra:

Salir de la noche y abrazar la aurora, como reza el hermoso canto litúrgico —«En nombre de Dios padre, del Hijo y del Espíritu, salimos de la noche y estrenamos la aurora...»— viene siendo, desde hace tiempo, la gran utopía de los hombres y mujeres de buena voluntad. Cultivar en los seres humanos la sensibilidad para ver a un hermano en el otro, y en la otra a una hermana, ha sido la locura sublime de los santos y de los moralistas sociales de todos los siglos.

Los grandes santos de la historia —entendida la santidad no como un decreto canónico, sino como una tensión real del espíritu, la acción y la palabra hacia la encarnación, en la vida y en el mundo, del bien, la verdad, la libertad y la justicia— empeñaron sus fuerzas y hasta sus sangres, en ocasiones derramadas por el martirio, en hacer que los ojos humanos pudieran verse entre ellos con los fulgores del amor que todo sana y salva, lejos de los velos oscuros de la indiferencia, el rencor o el odio, que todo enferman y matan.

Los grandes moralistas sociales, por su parte —entendida la moralidad no como la emasculación de las plenitudes del ser personal, sino como la formulación de imperativos categóricos profundamente inficionados de los principios éticos más altos para la conducción humanizada y civilizada de la vida social— también han dejado lo mejor de ellos mismos en la tarea de pulir y enderezar las aristas de una vida colectiva desordenada.

Los santos históricos y los moralistas sociales tienen en común la audacia para proponer lo impensable, la entrega persistente para acercar y hacer real lo imposible, y la paciencia activa para creer y esperar los frutos de lo probable. Comparten, también, su

vocación de utopía, esa ilusión del alma que se apoya en la fe, certidumbre de lo invisible. En ese sentido, los santos históricos y los moralistas sociales caminan sobre ese terreno límbico por donde también transitan los grandes locos, los grandes místicos, los grandes creadores, los grandes iluminados, los grandes Cristos, en fin, de los días cotidianos.

Los santos históricos y los moralistas sociales tienen en común la audacia de proponer lo impensable.

El Salvador, con su historia social desordenada hasta límites demenciales a lo largo de su vida como país, con su historia colectiva signada por el mal, la mentira, el cautiverio y la injusticia, tiene ya sus santos históricos y sus moralistas sociales. Santos, no porque los vaivenes vaticanos les hayan conferido un lugar prominente en capillas, basílicas o catedrales. Moralistas, no porque hayan gastado la fuerza de sus días en aniquilar lo mejor que le viene al humano de sus fuerzas espirituales y carnales. No. Santos, porque la ilusión de una vida en común más digna y más alta guió sus horas; porque la tarea de labrar para el bien, la verdad, la libertad y la justicia un lugar preferencial en el entramado de la historia dio sentido a sus mayores acciones cotidianas; porque en la obsesión sublime de hermanar a los unos con los otros

para heredar a los que vienen un mundo más justo y más noble, entregaron lo mejor de sus luces interiores y trasegaron los pálpitos de su sangre. Moralistas, porque la vida toda se les fue en la ineludible tarea de convertir el reino de los hombres al reino de Dios, centrando sus esfuerzos en el trabajo sobre las coordenadas de la historia, lugar donde Dios se manifiesta como voz o silencio en los humanos, lugar donde el humano va siendo cada día en Dios.

El Salvador, con su historia tremenda y dolorosa, tiene en don Alberto Masferrer, en Monseñor Romero, y en el presbítero y doctor Ignacio Ellacuría, a sus tres santos históricos y moralistas sociales que, sin altares ni catecismos o instrumentos de tortura personal, viven desde su muerte, hablan desde su silencio, iluminan desde su sombra, recuerdan desde su olvido, por lo que una vez hicieron y dijeron —cuando era la vida—, para ordenar esta tierra tan dejada de la mano del orden, la palabra y la racionalidad.

Maestros, profetas y mártires los tres, Masferrer, Monseñor y Ellacuría refulgen en la cultura salvadoreña por la calidad de sus vidas y por las condiciones de sus muertes, explicables a la luz de lo que quisieron que el país fuera y a la luz de lo que una parte del país no quiso ser.

Masferrer es el mártir moral. A Masferrer no lo mató una bala durante el oficio sagrado, ni lo aniquiló una ráfaga en madrugada funesta. A Masferrer lo asesinaron la ceguera, la indiferencia y la inmisericordia de los poderosos frente a los poseedores de todo sufrimiento.

Se puede asesinar a un hombre moralmente. Masferrer murió no el día de su muerte pobre, sino el día cuando el candidato presidencial de su tiempo, después de haber sido confirmado en el poder por la Asamblea Nacional Legislativa de entonces, viró en sus propósitos, traicionó las esperanzas populares, hizo a un lado la plataforma social concebida y predicada por don Alberto Masferrer, y se acomodó a las condiciones hegemónicas que le permitieran salvaguardarse en el poder. Cuando a unos meses de haberse sentado en el solio presidencial el gobernante, Masferrer rompió con él y se marchó amargado a Guatemala, el maestro llevaba ya la muerte en el alma. Su plataforma vitalista —que le valió la persecución de quienes se empeñaron en verlo como un peligroso comunista, y el desprecio de quienes lo reputaron como un vulgar reformista— caía despedazada. El deslave social se venía encima, y todo aquello que el maestro hubiera querido evitar mediante el uso de la razón y la justicia en el manejo de la cuestión

social del país, tomaba la velocidad y la fuerza de una repunta cuyo turbión mayor iban a ser los hechos violentísimos de 1932.

Ideólogo, maestro, utopista, profeta, moralista social, Masferrer vio sus días finales en medio de la pobreza y de la soledad cimeras que habitualmente acompañan la finitud de todo hombre y de toda mujer fieles a sus ideales.

Monseñor Romero es mártir de sangre. Su corazón cayó fulminado, mientras hablaba con Dios en el oficio eucarístico. El también quiso ordenar el desorden de la vida nacional y convertir a la misericordia los corazones más duros. Su propósito era detener otro deslave, mediante el recurso de hacer valer la razón moral por encima de la razón económica, de la razón política y de la razón militar. Al igual que Masferrer, sonó peligrosamente extremista para los intereses de unos, y extremadamente peligroso para los propósitos de otros. Puesto en el fuego cruzado, su sentencia de muerte le advino por su encontronazo directo contra todo poder, en elección radical a favor de quienes poco o nada tienen.

Del mismo modo como Masferrer se lanzó a las masas campesinas y obreras a hacerles saber sus derechos, y sistematizó su palabra en una obra ensayística y periodística que viene a constituir el primer pensamiento social articulado en El Salvador, Monseñor Romero inundó con su voz los cuatro costados de esta tierra, y legó una vasta obra homilética —doctrina teológica, análisis de realidad y visión profética— en cuyo cuerpo los pobres, los débiles y las víctimas son los elegidos por el corazón del mártir.

Monseñor, al igual que el maestro de las *Cartas a un obrero*, *El dinero maldito* y el *Minimun vital*, prestó voz a los de abajo para que la oyeran los de arriba, puso palabras a las apretadas lágrimas, en una desesperada búsqueda de la consolación social, pero se encontró, como Masferrer, con la desolación, el rechazo, la tergiversación y, en su caso personal, con la inmolación martirial.

Ignacio Ellacuría, el gran rector, comparte con el insigne arzobispo el martirio de sangre, y con él, y con Masferrer, el desespere por hacer del país un lugar de esperanza. Su aniquilamiento —para siempre injustificable y doloroso, como el martirio de Monseñor— privó al país y al mundo de uno de los pensamientos más lúcidos y de una de las voces más valientes de la última mitad del siglo.

Para Ellacuría, como para Masferrer y Monseñor, se imponía el deber de colocar por encima de todo la realidad del país, porque sabía que es el único modo para acceder al país de la realidad. Se imponía, también, una acción salvífica operante en la historia, pues

entendía, según su decir personal, que «la historia de la salvación pasa por la salvación en la historia», y sabía con claridad que esta salvación histórica consiste en instalar —a través de los diversos modos y medios de cultivo de la realidad— el bien, en el lugar del mal; la verdad, en el lugar de la mentira; la libertad, en el lugar del cautiverio; la justicia, en el lugar de la injusticia.

En la tarea de hacer estas instalaciones desde el modo específicamente universitario que había elegido para su acción, y con el que impregnó el pensamiento y la acción de su universidad, a Ignacio Ellacuría se le fue lo mejor de su vida. La patética imagen del gran hombre caído besando las entrañas del suelo por el que optó, al que amó y sirvió, es aterradora y dolorosa; pero es al mismo tiempo, junto con la soledad pobre de Masferrer y el estampido agónico de Monseñor frente a su Dios, la rúbrica magnífica de una vida que trascendió los límites de la propia piel y del propio yo, en el esfuerzo por indicar los límites de la noche y el día a través del imperio de la razón y la palabra.

Al morir en medio de los fragores de la madrugada artera, el gran rector legaba al país y al mundo una vasta obra histórica, filosófica y teológica a cuya vertiente debe remitirse todo pensamiento responsable.

Masferrer, Monseñor y Ellacuría perdieron la batalla del momento; pero la guerra en favor de una sociedad nacional y humana más libre por justa, y más justa por racional, la definieron a su favor como una victoria del espíritu.

A pesar de un olvido casi prescrito, a pesar de un ejercicio porfiado de la amnesia histórica, la palabra de los tres está allí, dando cuerpo a lo mejor del pensamiento diagnóstico y pronóstico sobre la realidad salvadoreña. De ellos, con toda justicia, puede decirse:

*Si la semilla vive, muere el fruto.
Si muere la semilla, el fruto vive.
Terrible paradoja que prescribe:
para vivir, la muerte es el tributo.*

*Vive su día el ciego, lampo enjuto
que su ronda en lo oscuro circunscribe,
y del hondo pavor con que percibe
se alza un lumen mayor que todo luto.*

*Masferrer, Monseñor
y Ellacuría perdieron
la batalla del momento,
pero tuvieron una
victoria del espíritu.*

La noche es día que entregó su aliento.

El día: noche en alba aniquilada.

El agua: muertos frío, cielo o viento.

*El hombre muere, y su ceniza alzada
sobre todo el escombros del tormento:
luz es, un día, en beatitud colmada.*

A cinco años de terminar el siglo y el milenio, la sociedad salvadoreña, a través de algunas de sus individualidades e instituciones más lúcidas, empieza a dar visos de querer entrar en los años que vienen con cierto grado de responsabilidad y cierto grado de valentía. Podría decirse que está dando los primeros impulsos para una transfiguración nacional, de modo que el siglo y el milenio venideros no la encuentren tan avergonzada de ella misma frente a la talla de otras naciones civilizadas.

La sociedad salvadoreña ha empezado a modernizar sus instituciones, pero ese proceso no parece ir paralelo a la humanización de sus corazones. De seguir construyendo demencialmente hacia arriba la torre fulgurante de la modernidad material, al margen de una paritaria elevación espiritual, la sociedad nacional y los que en ella son más responsables de su destino —porque tienen más, porque pueden más, porque saben más— corren el riesgo de caminar sobre los tiempos venideros con los bolsillos rebosantes y los corazones envilecidos.

De aquí la importancia de volver los ojos hacia nuestros santos históricos y hacia nuestros moralistas sociales: en ellos están los fundamentos para pensar correctamente y para actuar con eficacia sobre la sociodolida patria de todos. En Masferrer están las bases sociopedagógicas, en Monseñor los fundamentos teológicos, y en Ellacuría los marcos éticos, prácticos e históricos para construir con líneas fuertes un proyecto de país y un proyecto de conducción nacional, sin esperar los catecismos y manuales externos que, en la crisis actual de utopías, discurso y liderato, están tardando bastante en salir y en venir.

Masferrer, Monseñor y Ellacuría comparten, junto con figuras de la talla de un Gavidia, un Ambrogi, un Salarrué, una Claudia Lars, el carácter de confundadores de una identidad cultural que ha de saberse heredera y concedora del pasado, activa cultivante del presente, y prospectora utópica del futuro.

Si Gavidia, Ambrogi, Salarrué y Claudia establecen las bases de nuestra nacionalidad estética, Masferrer, Monseñor y Ellacuría

ponen los fundamentos de nuestra nacionalidad ética. Los primeros nos acercan a la verdad, pasando por la belleza; los otros nos acercan a la justicia, pasando por la verdad.

Se trata entonces de salir a su encuentro, de mirarlos a los ojos, de saberlos hermanos, de saber que nos dan los medios y los modos para sabernos hermanos, y de poner a producir sus palabras —siempre actuales, siempre vivas y siempre válidas— en beneficio de una patria común necesitada de una transfiguración de su presente y su destino.

Lejos ya de los sesgos ideológicos —emasculaciones nefastas de la mente, cuyas sombras impiden el acceso a la luz interior de los otros—, es el momento de incorporarlos a la galería nacional de los altos cultivadores de la realidad salvadoreña, aunque tal incorporación deba pasar por la vivencia de una dolorosa verdad, que es siempre mayor y mejor que convivir con una placentera mentira.

La edición y difusión de sus obras; el establecimiento de cátedras universitarias sobre sus ideas; la consulta responsable de sus análisis, a la hora de tirar las grandes directrices de los programas de desarrollo social; la exégesis de sus palabras, a la hora de dar respuestas a las grandes necesidades de elevación espiritual; la implementación de sus éticas, a la hora de ejercer la difícil tarea de la conducción social, deberían ser modos idóneos para llevar a estos pensadores —tan nacionales y tan universales a la vez— hasta la patria mayor frente a cuyas miserias decidieron alzar sus vidas y sus obras.

La gran tarea de transfiguración nacional —que necesariamente incluye la modernización racional de las estructuras materiales y la elevación impostergable de las estructuras morales y espirituales— requiere, hoy por hoy, riesgo, entrega y paciencia. Riesgo, para proponer soluciones inéditas a los grandes problemas de la vida y del espíritu; entrega, para desarrollar el esfuerzo imparable por cuya sola virtud toda utopía se convierte en realidad palmaria; y paciencia, para esperar el momento exacto y propicio de los frutos buscados, sin tratar de someter el tiempo histórico al tiempo biográfico, y sin olvidar la certeza de que «existe un tiempo propicio para cada propósito debajo del cielo».

La gran lección de estas grandes virtudes la ofrecen estos santos históricos y moralistas sociales, el fruto de cuyas vidas apenas empieza a verdear en la campiña dorada de la patria y obliga, por lo tanto, a abonar el maizal para potenciar el color y el olor de una

La gran tarea de transfiguración nacional requiere riesgo, entrega y paciencia.

cosecha abundante y bendita. Eso sólo es posible por la transmutación de la capacidad de los ojos para discernir, por la fuerza del amor, entre el día y la noche. Eso sólo es posible cuando florece la rosa, como pide David Escobar Galindo —alta voz de la poesía conciliatoria contemporánea— en una sentida y entrañable invocación:

*Dios te dé suavidad, tierra convulsa,
ya que en la adversidad te dio corteza,
y te mantuvo, entre el fragor, airosa.*

*Te otorgue Dios la compasión que endulza,
para que, haciendo honor a tu entereza,
en lava de volcán surja la rosa.*

Hermanos y hermanas en nuestro principio original, en nuestro deambular sobre la historia, y en nuestro final destino:

Al agradecer a los buenos compañeros de trabajo su noble gesto de proponer mi labor educativa y mi creación literaria para esta presea; al expresar mi deferencia hacia el jurado que, en nombre del país, tuvo el trabajo de discernir este premio; al patentizar al señor Presidente de la República mi reconocimiento por asumir honrosamente su papel de intermediario entre el país que el premio otorga y mi persona, quiero expresar que acepto y recibo el Premio Nacional de Cultura 1995, en la rama de Letras, profundamente identificado con cuatro vertientes en las que abrevaron y a las que dignificaron los tres ennoblecidos nombres objeto de este discurso: una tradición literaria a la que admiro y respeto; unos principios humanos fundamentales de una creencia espiritual a la que adhiero; una Universidad apasionada y pasionante a la que amo, y un país, necesitado de mucho y de muchos, al que pertenezco por espíritu y sangre, y al que vocacionalmente me debo.

Y aun a riesgo de que las últimas líneas de este discurso puedan resultar disidentes respecto de una sociedad que va optando con preferencia por una secularización a ultranza, quiero declarar que —al margen del poder, que tanto pervierte; del estatus, que tanto engaña; y del prestigio, que tanto confunde, circunstancias todas que obligan a los actos más desproporcionados y extraños—, si en cuanto escribo y enseño existe algo de bueno: la obra es de Dios; yo acaso sólo soy... un esforzado instrumento. ◆

Retrato hablado de Salarrué

David Escobar Galindo

Con motivo de la presentación en San Salvador del Periolibro con una selección de cuentos de Salarrué, publicado en los principales periódicos de los países de lengua castellana bajo el patrocinio de la Unesco, el escritor David Escobar Galindo pronunció el discurso que aquí reproducimos.

«Señor... ¿este país?... es Cuscatlán, una isla en la Historia, una isla emotiva: 7 volcanes juntos; 7 lagos; 7 ríos; 7 ciudades mayores y 7 menores; ciudades pensativas en la Aurora. Extraña geografía: Coraguás, Palem, Boají... y más allá..., Meleconcha y Balanjanguarás. Esto es así en el espejo verde de los pantanos donde, más dulces que los ruiseñores cantan (te cantan, te nombra) las ranas, extraviados corazones indios, latiendo en rondas a media-agua, las ranas extraviadas que cuentan estrellas, buscándote: Usuma, Torolá, Guascorán y el gran Señor de la gran palabra trepida entre hondonadas: ¡Guarajambala!».

Con este párrafo comienza Salarrué su saludo a Francisco Gavidia, el maestro de Darío, cuando don Chico se despojó de su armadura corpórea de 92 años y pasó a depender de la magnificencia de sus palabras, escogidas y depuradas, para que cumplieran con honra su misión después del tránsito.

Veinte años después, en 1975, el propio Salarrué se despidió de su gruesa vestidura, que al final era sólo una percha de impaciencia, y como Gavidia se fue a pasear tranquilamente con su nahual, mientras sus palabras le hacían el relevo infinito. Al fin, pues, son las palabras las que hablan, y ese es un sino que debería servirnos de aliciente y de lección.

Veinte años después de los veinte años, con unos meses de corte-sía que hay que concederles a nuestros señores los trámites, estamos aquí, esta tarde, con un Gavidia que nos recuerda —¡maestro al fin! — que la democracia es un buen sueño que nunca hay que cambiar por aleatorias ficciones, y con un Salarrué que nos dice con su silencio —porque él escribía pero no hablaba— que el país es una fantasía que hay que inventar a diario, con la complicidad de la memoria y con el auxilio de la realidad.

Cuando pienso en Salarrué, la imagen que surge de inmediato en mi mente es la de un hombre sereno y apartado. Toda la estructura espiritual de este personaje está hecha de sustancias decantadas, con el sello último de la excelencia: la apacible sencillez. Pero erraría gravemente quien imaginase que tal serenidad y tal apartamiento eran resultado de la indiferencia o del rechazo. Nadie como Salarrué tan entrañado a la tierra de Cuscatlán, a su gente probada en tantas adversidades, a su tumultoso destino de sociedad en prolongada coacción. Nadie como Salarrué erguido en la empresa suprema de amar su ambiente sin ceder a ninguna de sus alevosas tentaciones. Porque Salarrué, como Gavidia, como Masferrer, más que una fuerza intelectual era una fuerza moral.

*Porque Salarrué,
como Gavidia, como
Masferrer, más que
una fuerza intelectual
era una fuerza moral.*

Al leer ahora sus libros, sean los esotéricos, sean los vernáculos, uno puede formarse fácilmente la idea del hombre que los escribió; pero nadie nos podrá quitar —a los que tuvimos el privilegio de conocerlo y de tratarlo— la ventaja de haber compartido sus pocas palabras, sus muchos y ricos silencios.

En la tierra del trópico, las palabras son profusas como las flores silvestres. Se habla mucho, se dice mucho. Pero se habla poco de las esencias, se dice poco de las verdades. Salarrué fue uno de esos elegidos para predicar con el verbo esencial, con el sustantivo veraz. Escapó siempre —como un venado misterioso— de las trampas ciegas de la política criolla, y de las redes abrasivas de la demagogia doctoral. Recuerdo —cómo no voy a recordar— aquel incidente profundamente pedagógico cuando Salarrué declinó el título de Doctor Honoris Causa que la Universidad Nacional le ofrecía, acompañado de un cheque jugoso. Sin el menor alarde —porque Salarrué era natural como el hombre-pájaro de que habla en uno de sus cuentos—, sin la mínima arrogancia —porque Salarrué era natural, virtud fundante, sin la menor modestia, virtud sospechosa—, el señor de las islas inventadas se

negó a que le concedieran ese «honor» entre comillas. Y una tarde de sábado, en el elevado dormitorio en que recibía a los amigos visitantes, le oí decir: “Ser doctor no es algo que puede regalarse; ser artista tampoco.”

A veces, es mejor no conocer a los artistas, para quedarse sólo con la magnificencia de la obra, de modo que las pequeñeces cotidianas de la persona no interfieran en el resplandor de lo creado. Con Salarrué era lo contrario: conocerlo personalmente realzaba la nitidez de su mensaje. En la mirada firme y reposada estaba impresa la luz de Cuscatlán. En su suave palabra de gigante nórdico vibraba sin veladuras la reticente memoria del indígena que él era por ósmosis trascendida. En su apretón de manos, fuerte como la tenaza de una alianza, estaba la tenacidad y la determinación de un pueblo cuyo prolongado sufrimiento —recordemos la frase de Gavidia— no le ha dejado tiempo para cantar sus glorias.

Yo no sé qué pensaba Salarrué sobre su propia obra. Nunca habló de sí mismo, salvo en sus libros. Y como en él —igual que en Gavidia— el arraigo profundo en los ferrones del pequeño mundo nacional le hacía brotar ramas ansiosas hacia el espacio de las intuiciones universales, a nadie deberá extrañar que su obra sea un espejo bicéfalo, en el que conviven, sin el menor resquemor, las escenas de la tierra con los cuadros de la más pura invención. Ya en los años veinte, Salarrué nos enseñó que eso no sólo era posible, sino deseable. El país no lo oyó, como no oyó a Masferrer, como no oyó a nadie, hasta que los estruendos de la fusilería destapiaron algunos oídos. Si hace sesenta años hubiésemos atendido la advocación moral de Masferrer, el gesto fino y mágico de Salarrué, qué gallos más distintos habrían sonado en nuestras madrugadas. Por años, por decenios, los malos juegos de las ideologías apenas respetaron a estos hombres fieles a sus destinos y al destino de la nacionalidad. Salarrué vivió largo tiempo en un curioso limbo: nadie atacaba su persona; pero tampoco se reconocía la dimensión vital de su enseñanza. Era como si se le viera como un extraño arcángel que levitaba sobre las piedras de la realidad.

En 1975, cuando murió, apremiado por trascender, como él mismo confesaba, el país apenas se dio cuenta. El dato es conmovedor: aquella noche, en la funeraria donde estaba yacente la materia abandonada, sólo nos quedamos a velarlo literalmente tres personas. Pero de seguro a Salarrué eso, lejos de decepcionarlo, le alegró, porque era íntimamente reacio a las multitudes. Cuando el Gobierno, en 1973, decidió concederle una condecoración nacional, junto a

tres de sus más ilustres contemporáneos, Salarrué estuvo unos momentos en el Salón de Honor de la Cancillería, y luego se fue, sin prisa pero sin pausa, con aquel su andar de gigante ligeramente fatigado.

El tiempo, por supuesto, más que los hombres mismos, hace su obra. A estas alturas, Salarrué está oyendo cómo crujen las vainas de sus visiones, y cómo empiezan a brotar sus semillas. Su amor tranquilo y entrañable por las gentes anónimas de nuestros campos y pequeñas ciudades es el llamado estético de atención hacia un valor que hoy es de urgente vigencia: la solidaridad. Lean ustedes, si no, lo que está entre líneas en los incomparables *Cuentos de Barro*. ¿Y

Foto: Archivo familia Lindo



Salarrué en 1973.
«Un santo estético
de la no-violencia».

qué oirán? El sonido de la comunidad, el latido de la comprensión, la vibración profunda de la necesidad de justicia. Salarrué no golpea la cara de nadie, ni siquiera de quienes más lo merecerían. Era un santo estético de la no-violencia. Pero sus requisitorias tienen la resonancia de lo que sacude el alma, ahora y siempre.

Acérquense a las esferas fastuosamente imaginarias de libros como *O'Yarkandal*, y sentirán las palpitations de un tras-mundo que tiene al mismo tiempo la exaltación a la fantasía infantil y el sosiego de las sabidurías iniciáticas. Porque en

Salarrué hay una convivencia tan armoniosa entre los tiempos de la aventura humana, que no es posible evitar la sensación de que este hombre es un compendio de vidas. Por esa vitalidad tan suya, y tan propia del trópico, y más propia aún de una comarca volcánica como la nuestra, lo filosófico en la creación de Salarrué no se vuelve peso muerto. Por el contrario, su talante ocultista mantiene lozana una literatura que de otra suerte se hubiera marchitado fatalmente con el tiempo, como le pasó a Rafael Arévalo Martínez en Guatemala.

Tanto en sus cuentos del ambiente como en sus narraciones de la imaginación, lo que asombra de Salarrué es la frescura de su pureza

moral. En un mundo tiznado de insolaciones históricas, en medio de los pantanos de la malevolencia municipal, entre la danza de las paranoias del poder rudimentario y feroz, Salarrué sigue siendo un caballero blanco en su cabalgadura de intuiciones.

¿Qué ángel de la guarda gentil, qué astuto nahual protegería a semejante iluminado? Acaso lo salvó su suave y discreto alejamiento de las doctrinas en pugna. Fue visto por los beligerantes como un inocente auscultador de misterios inútiles, o apenas como un buen señor que tenía el solo orgullo de no meterse en los pleitos de cantina. Afortunadamente no alcanzaron a ver la dimensión superior de su verdad, ni el vigor riguroso de sus verdades, dichas sin retórica programática, pero animadas del más apasionado humanismo.

El humanismo de Salarrué es la dimensión más actual de su obra. Los campesinos salvadoreños ya no hablan como cuando él los rescató de su anciana mudéz, los niños salvadoreños juegan con las palabras de una manera muy distinta como lo hacían los «cipotes» en los cuentos que Salarrué dramatizó con magia insuperable.

Los científicos y los personajes misteriosos que Salarrué hace aparecer y desaparecer en sus deliciosas ficciones ya no se mueven en los espacios limitados que le fue dable figurarse. Sin embargo, la obra de Salarrué parece escrita ayer mismo, porque la milagrosa alianza entre la ingenuidad y el atrevimiento, entre la levedad y el vértigo, es el mejor salvoconducto para seguir el viaje por los laberintos alevosos de la posteridad.

Aunque Salarrué era un personaje voluntariamente intemporal, la raíz más fuerte de su humanismo es la comprensión compasiva de su tiempo. De la misma estirpe de Masferrer, Salarrué no se mancha jamás con las mefíticas emanaciones de la atribulada realidad. Esa actitud —como siempre— confunde a los superficiales y a los fanáticos. No es que Salarrué se evada de su responsabilidad como testigo de la época; sencillamente lo hace de una manera diferente: con la intensidad armoniosa frente al drama crudo. Algunos le reprochan que en *Cuentos de Barro*, de 1933, no apareciera la tragedia que sobrevino al sofocamiento despiadado del levantamiento campesino de Occidente. Lo que éstos no recuerdan es que, justamente en 1933, Salarrué —movido por su generosa comprensión humanista— escribió la única página memorable sobre la muerte de Farabundo Martí.

La raíz más fuerte de su humanismo es la comprensión compasiva de su tiempo.

Salarrué intemporal, y también inespacial. O mejor: transtemporal y transespacial. Y eso no sólo lo plasmaba en sus ficciones, sino que lo practicaba en el vivir cotidiano. Su desapego del dinero, su desatención absoluta del poder, su frugalidad sin estridencias, su sencillez sin poses, su dignidad sin pruritos, su humildad sin segundas intenciones; todo eso —que no es hipérbole, los que lo conocieron lo saben— está en el centro de su destino creador. Por los frutos conoceréis el árbol; por el árbol conoceréis los frutos. En esta dimensión Salarrué fue y es irreprochablemente ejemplar.

Hasta en los detalles mostraba el señorío con la aureola de la mejor sencillez. Era niño, pero no era infantil. Era suave, pero no era débil, ¡qué débil iba ser! Aún recuerdo los prolongados empeños que pusimos Hugo Lindo y yo para hacerlo aceptar un sillón en la Academia Salvadoreña de la Lengua. Se resguardó en el argumento de ser un hombre sin cultura sistemática, y nada lo hizo salir de ahí. Aceptó al fin una medalla de reconocimiento, cuando sintió que negarse sería tomado como un desaire. En todos estos avatares lo acompañó su musa simbólica, Claudia Lars, la Divina Claudia de los versos sin par.

Ahora, todo aquello es recuerdo. Pero las palabras están vivas. Y de eso se trata en esta ceremonia. Un homenaje, no a Salarrué, que se resistía a los homenajes y no vamos a cometer el desaguisado de incomodarlo en su perfecta placidez. Un homenaje a la lozanía natural de su trabajo que nos interpreta y nos redime como pueblo.

Le gustaría a Salarrué la amable prodigalidad del *Periolibro*. Estaría contento de saber que sus cuentos, una vez más, recorren Iberoamérica. Se detendría agradecido en las preciosas ilustraciones de Barrios. Haría un gesto de simpatía a *La Prensa Gráfica*, que cumple la generosa divulgación en El Salvador. Y de seguro se sentiría muy halagado —sin aspaviento— por la presencia de don Federico Mayor, con quién comparte la energía del idealismo visionario.

Porque si Salarrué, cuando habitaba en la tierra, era capaz de los más intrépidos viajes astrales, que narraba en confianza con absoluta seriedad, ¿qué podría impedirle estar aquí, esta tarde, entre nosotros? ◆

A propósito de Barón Castro y su *Reseña histórica de la villa de San Salvador*

Diego Roperó-Regidor

En septiembre de 1996 la ciudad de San Salvador cumplió 450 años. Como parte de los festejos, CONCULTURA reeditó el libro de Rodolfo Barón Castro sobre la fundación de la ciudad. Aquí reproducimos el prólogo a ese libro. Roperó-Regidor se desempeña como director del Archivo Histórico de Moguer, España.

En 1950 se publica en Madrid, en Ediciones de Cultura Hispánica, *Reseña histórica de la villa de San Salvador desde su fundación en 1525, hasta que recibe el título de ciudad en 1546*, una de las obras más significativas del diplomático salvadoreño Rodolfo Barón Castro. La que fuera culminación de muchos años de investigación en los archivos españoles, sobre todo en el Archivo General de Indias de Sevilla, continente documental en el punto de mira de todo americanista que se precie, ve la luz esta vez con nuevo impulso de la mano y patrocinio del Ministerio de Educación de la República de El Salvador, con motivo del 450 aniversario de la concesión del título de ciudad a la capital de este país centroamericano.

Barón Castro, americano y español, en un intento de retomar su legado cultural, es, sobre todo, ese «hispanista de alcurmia», conocedor y entusiasta como nadie del idioma de Cervantes, del que habla Rémoló Botto y «un gran acercador diplomático de España a los países de la América española», como apunta tan certeramente Angel Lázaro en uno de sus artículos de opinión.

Nació en 1909 en San Salvador, ciudad recostada en las faldas del volcán Quezaltepeque, en un territorio en el que las huellas de lo autóctono y lo hispano perviven con fuerza, después de varios siglos de «choque» y aculturación que han hecho posible el nacimiento de un mundo cambiante y rico: Iberoamérica, sería «el todo» y no «lo otro», el referente más próximo a nuestro universo, lo mismo que España y Portugal para las naciones de ultramar, el vínculo ancestral al que aspirara Rodolfo Barón a lo largo de su vida.

Desde 1928 a 1981 perteneció al Servicio de Exteriores de El Salvador, alternando la representación diplomática de su país con otras obligaciones no menos sugestivas y relevantes. No me resisto a reseñar algunas de las ocupaciones que Barón Castro desempeñó a lo largo de su carrera: formó parte de las delegaciones oficiales de El Salvador en una veintena de conferencias internacionales celebradas entre 1931 y 1964, destacando la I Asamblea General de las Naciones Unidas, celebrada en Londres en 1946; fue designado observador neutral por el vicepresidente de la Corte Internacional de Justicia para vigilar el plebiscito que tuvo lugar en Chandernagor (antiguo establecimiento francés en la

India) en 1949; desarrolló igualmente una amplia labor en la UNESCO, como presidente de la Comisión Administrativa (1958-1960) y como presidente del Consejo Ejecutivo (1964). En la misma línea de responsabilidad política no debemos obviar que fue además presidente de la Comisión de Evaluación del Proyecto Principal sobre Extensión y Mejoramiento de la Educación Primaria en América Latina (1965-1966).

Barón es, sobre todo, «un gran acercador diplomático de España a los países de la América española».

Entre 1964 y 1979 fue secretario general de la Oficina de Educación Iberoamericana (OEI), de cuya alta institución ostentó con posterioridad el cargo honorífico y la medalla de oro. Durante su mandato al frente de esta secretaría general se consolidó el carácter de organismo intergubernamental de la OEI, al ratificar la mayoría de los países integrantes de la Organización su condición de Estado miembro.

Estuvo en posesión de condecoraciones, encomiendas y medallas de Argentina, Colombia, República Dominicana, Ecuador, España, Guatemala, Irán, Malta, México y Perú, muchas de ellas de índole cultural. Fue miembro de las Academias Salvadoreña de la Historia y correspondiente Española (1946), de las Academias

Salvadoreña de la Lengua y correspondiente Española (1956) y honorario desde 1967 de la Colombiana y Filipina de la Lengua (1973), entre otras.

Desarrolló una fructífera actividad universitaria: impartió numerosos cursos y conferencias en la Universidad Hispanoamericana de La Rábida, en Andalucía (España), ininterrumpidamente, desde 1943 hasta 1975, a la que estuvo estrechamente relacionado desde siempre. Le podemos considerar, por tanto, como uno de los miembros cofundadores de esta emblemática Sede Iberoamericana de la hoy Universidad Internacional de Andalucía, enclavada en el mismo paraje donde emerge cargado de historia el igualmente emblemático monasterio franciscano, donde el vínculo con América se hace símbolo y referente obligado junto con los lugares colombianos de Moguer y de Palos.

En 1962 residió en Indiana, en los Estados Unidos, como profesor visitante de la Universidad de Notre Dame, y al año siguiente desarrolló una ardua labor como consultor de la Encyclopedia Británica, al margen de su dedicación a la investigación y estudios históricos sobre Hispanoamérica, piedra angular de una vocación que despuntó temprano y que alcanzó el reconocimiento de maestros y jóvenes historiadores de toda la comunidad hispano-hablante.

Barón Castro llegó a Madrid en 1928. Este destino como funcionario del servicio exterior de su país en la legación de la capital de España va a significar un impulso en su formación humanística. Es un período brillante en que toda la intelectualidad se encuentra, conforme a sus necesidades y aficiones, como apostillaría él mismo en un artículo biográfico sobre su amigo León Felipe, hecho que coincide con el centenario del nacimiento del poeta. Es éste uno de los pasajes de la vida de Barón Castro que más me ha interesado desde siempre, tal vez motivado por el entusiasmo que siempre ha despertado en mí la obra de León Felipe, un poeta injustamente olvidado, cumbre de la literatura hispano-americana de este siglo, cuya sabiduría y conciencia desgarrada no sólo agudizaría el ingenio de los que componían su círculo sino que habría de trascender en el «modus vivendi» del entonces joven Rodolfo.

Por él sabemos que le conoció en 1935 en un Madrid donde se daban cita los Unamuno, Marañón, Madariaga, Bergamín, Vázquez Díaz, Valle Inclán, García Lorca, Alberti, Neruda, Concha Espina, Juan Ramón Jiménez, Gómez de la Serna,

Américo Castro, y otros muchos que alargarían la lista. En la calle Prado, 3, compartieron los dos apartamento y, cómo no, el entusiasmo por el universo americano; en interminables charlas irían desgranando las tesis de uno y la poética o los ensayos del otro. Insisto en que esta amistad marcó afortunadamente la trayectoria de Barón no sólo en la elocuencia y dimensión humanas sino es obvio que contribuyó en su formación. Solían acudir juntos a tertulias allí donde las hubiera, siendo el Ateneo madrileño el cenáculo más frecuentado, refugio de sus estudios históricos y punto de encuentro con otros intelectuales del momento, al igual que «La Espelunca», cafetín situado en la Carrera de San Jerónimo, cercano a la calle Medinaceli, en donde se daban cita los componentes de la revista *Tierra Firme* y coincidía con ellos Américo Castro, con quien Barón mantuvo una estrecha relación.

Es el 35 un año integrado y fructífero desde el punto de vista de su formación. Este año Américo Castro, que no hacía mucho había fundado la Sección Hispanoamericana del Centro de Estudios Históricos, decidió publicar una revista trimestral. De la redacción de la mencionada *Tierra Firme* —así se llamaba tan sugerente entrega— se encargaría un grupo español compuesto por Montesinos, Cirre, Ballesteros, Iglesia, Rodríguez Moñino, Morón, y tres jóvenes hispanoamericanos, Angel Rosenblat, argentino, Silvio Zavala, mejicano, y Barón Castro, salvadoreño. La dirección fue confiada a Enrique Diez-Canedo. Un año antes, en 1934, Barón con Cordero Torres, Prat, Rodolfo Reyes, Reparaz y otros fundaron la Sociedad de Estudios Internacionales y Coloniales.

El Ateneo y *Tierra Firme* fueron dos pilares seguros en la formación de Barón Castro, recinto y medio, foro los dos, donde quedaron plasmadas y se difundieron opiniones, ideas, tesis sobre temas generales del mundo, donde la literatura y la poesía en particular ocuparon muchas veces la cúspide de gratas veladas. En el primero seguiría dándose cita la erudición y el ingenio, la creación y la investigación, la reflexión y el magisterio personal de unos sobre otros. La formación de Barón Castro habría quedado incompleta, al menos no sería ni la disfrutaríamos tal cual, sin Carlos Pereyra, a quien debe lo esencial de su formación.

Para llegar a un conocimiento acertado sobre la personalidad y obra de Barón Castro en España, su patria adoptiva en definitiva, es fundamental establecer dos etapas: antes y después de la Guerra Civil. La primera quedaría reducida al Ateneo y tertulias

afines, la segunda giraría en torno al Instituto Fernández de Oviedo del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y la Revista de Indias, en Madrid, la Universidad Hispanoamericana de la Rábida, la Escuela de Estudios Hispanoamericanos y el Archivo General de Indias, y, sobre todo, a su actividad profesional como diplomático.

Los primeros años de residencia en Madrid Barón Castro vivió en la calle Ventura de la Vega, en la del León, en la del Príncipe, y en la del Prado, en donde coincidiría con León Felipe en 1935, en el apartamento de Doña Concha, a quien se refiere el poeta en las postales y escritos que envía a Rodolfo Barón desde América. El domicilio de Modesto Lafuente, 88, es posterior; en él echaría raíces y atendería sus numerosas obligaciones, rodeado de muchos libros y no menos recuerdos, con el talante cordial y exquisito que le caracterizaba. Cuando recientemente visité el piso con su hijo Rodolfo, yo diría primero que por admiración a su padre, tuve ocasión de percibir la dimensión humana y erudita de este salvadoreño amigo de sus amigos hasta lo indecible.

Sabido es por todos los que le conocimos de sus estancias periódicas en los «Lugares Colombinos» de la Rábida, Palos y Moguer, en su chalet de la Playa de Mazagón, rodeado de pinares, frente al mismo océano que sintiera el periplo de las naves descubridoras, en el mismo entorno y con el mismo cielo que el «andaluz universal», Juan Ramón Jiménez, cantara, desde los médanos de la tierra propia y desde el exilio americano. Estos lugares cargados de historia, de encuentros y desencuentros, como todo lo humano, real o imaginario, cierto y necesario, poseía una química especial, algo telúrica y ultramarina, donde dos mundos se reconocen. En 1986 Barón Castro es intervenido quirúrgicamente; aún no repuesto se traslada a Mazagón, muriendo al poco tiempo. Posiblemente rondaran por su cabeza aquellos versos de su amigo el poeta desterrado León Felipe: «Señor del Génesis y el Viento, te lo devuelvo todo:/la arcilla y el soplo que me diste...». Sus restos reposan en el campo santo de Palos de la Frontera, el cual se haya emplazado en una modesta elevación desde donde se divisa la Fontanilla, la iglesia de San Jorge, el cerro del castillo y el brazo de un río Tinto que se ensancha para encontrarse con el río Odiel que van a dar al océano, cuya brisa se dibuja y se palpa en los atardeceres de ésta su residencia en la tierra.

Su aportación a la Historiografía Iberoamericana ha sido meritoria y, en todo caso, de consideración. En 1935 aparecieron en la

revista *Tierra Firme* dos trabajos iniciáticos: «Unión y desunión de Centroamérica» y «Españolismo y antiespañolismo en la América Hispana», ensayos ambos que profundizarían en las raíces de una cultura común repleta de matices, la razón de ser de una conciencia compartida al margen de los estereotipos impuestos por la circunstancias; sea como fuere Barón impone una reflexión sólida y permanente sobre la idiosincrasia de los pueblos que componen Iberoamérica. El segundo artículo sería ampliado y publicado como monografía por ediciones Atlas, en Madrid, en 1945, ya de por sí perfilado con el sugerente y extenso título: *Españolismo y antiespañolismo en la América Hispana. La población Hispanoamericana a partir de la Independencia*.

Temas sobre políticas racial de España en Indias, sociología, literatura hispanoamericana, problemática lingüística, arqueología, ensayos históricos centrados en la conquista y los conquistadores, con la República de El Salvador, su país natal, como objeto de investigación, se entrecruzan conformando un proyecto que Barón trataría de culminar con la CODOHES o Colección de Documentos para la Historia de El Salvador, en un intento de emular lo que ya se había hecho en otros países hispanoamericanos de forma parcial.

Sabemos que Barón Castro investigó por encargo del Ministerio de Educación de El Salvador en el Archivo General de Indias, de Sevilla, cuya documentación de las secciones denominadas Patronato, Audiencia de Guatemala, Indiferente General y Justicia, consulta para sus estudios y transcribe para incorporarla a la CODOHES. Desconozco si este proyecto encaminado a difundir las fuentes históricas de su país, El Salvador, llegó a materializarse. En mis manos he tenido pruebas de imprenta de muchos de los documentos transcritos con extremo rigor paleográfico por su autor, cuyo contenido ya había sido utilizado en sus trabajos de investigación, publicados con posterioridad: *La población de El Salvador. Estudio acerca de su desenvolvimiento desde la época prehispánica hasta nuestros días* (Madrid, 1942), *Pedro de Alvarado* (Madrid, 1943), y, la obra que justifica estas palabras, es decir, *Reseña histórica de la villa de San Salvador desde su fundación en 1525, hasta que recibe el título de ciudad en 1546* (Madrid, 1950). De la misma su autor adelantó a la imprenta el primer capítulo en 1946, al coincidir la fecha con la conmemoración del IV Centenario del otorgamiento del título de ciudad a San Salvador. De esta forma Barón Castro iría consolidando el compromiso adquirido con su país y consigo mismo.

Los antecedentes de la Reseña histórica de la villa de San Salvador se encuentran en otra obra suya, la editada por el Instituto «Gonzalo Fernández de Oviedo», en 1942, bajo el título *La población de El Salvador*, y en la que ya aborda cuestiones importantes referidas a la historia de la capital de su país. En el prólogo el autor explica el origen y elaboración de este libro paradigmático y de consulta casi obligada por historiadores de la conquista de Centroamérica.

La *Reseña histórica* se divide en cinco capítulos y un apéndice.

A diferencia de otros autores salvadoreños anteriores y contemporáneos, Barón recurre a las fuentes manuscritas sin despreciar los textos de los cronistas de la colonia (Remesal, Vázquez, Juarros y otros), aunque situándolas en lugar secundario, al contrario de lo que hicieron aquellos. Las Probanzas o Informaciones de méritos y servicios realizadas por muchos de los conquistadores y sus descendientes han dado pistas muy importantes acerca de la fundación y gobierno de la villa de San Salvador y han despejado dudas y equívocos mantenidos hasta la fecha de la publicación de la *Reseña histórica*. Sin embargo, no es ésta la única documentación manejada por Barón, pues ya sabemos que la información facilitada por los testigos de las probanzas suelen no ser del todo objetivas, de ahí que sea requisito indispensable contrastarla con la contenida en otra tipología documental, ya sean cartas o memoriales remitidos desde instancias americanas al Consejo de Indias. Los resultados de las investigaciones que Barón Castro realizara desde 1935 en los archivos españoles, y en concreto en el de Indias de Sevilla, han sido positivos desde el punto de vista de la interpretación de las fuentes, pues no en vano ha ido acumulando la experiencia de sus maestros y la visión múltiple de algunos de sus colegas más destacados, como Zavala o Villalobos, quienes dedicarán buena parte de su tiempo al análisis de la conquista y a la superposición de las distintas ideologías desde una posición crítica.

Cuando se publica la *Reseña histórica de la villa de San Salvador* ya estaban tomando cuerpo los estudios sectoriales de la conquista española en América, y, como es lógico, desde perspectivas encontradas. En las décadas siguientes asistimos a una cierta normalización en lo que respecta a la interpretación, pasando de la idea «renacentista» del héroe al reconocimiento de la estructura

Barón recurre a las fuentes manuscritas sin despreciar los textos de los cronistas de la colonia.

íntima de las huestes o aceptación del enfrentamiento entre culturas o cosmogonías distintas. La visión dulcificada de la conquista no convence a los críticos y mucho menos a historiadores anglófonos como Brown Holmes (1952) que adoptan una postura aún más visceral al considerar al conquistador español como un forajido o a la mayoría de los españoles que fueron al Nuevo Mundo como aventureros y buscadores de riquezas. No es ésta la postura de Barón Castro, el cual se desmarca de ese apasionamiento partidista de un hecho histórico que incumbe a todos. Su interpretación está más en consonancia con la visión española, algo más equilibrada aunque crítica y sabedora de las consecuencias que conlleva toda guerra de conquista. Hoy podemos decir a tenor del balance que Demetrio Ramos presentó en las IV Conversaciones Internacionales de Historia (Pamplona, 1988), que tras los estudios sobre la conquista se demuestra que las huestes estaban formadas por gentes normales y no por locos sanguinarios con ánimo de aniquilar pueblos y culturas. A estas alturas, estoy convencido, que España y los países de Iberoamérica han superado viejos complejos que más que diferenciar propiciaban el rompimiento de nuestro patrimonio cultural. De todo ello era consciente el autor de la *Reseña histórica de la villa de San Salvador*: el respeto a las diferentes identidades enriquece si cabe la idea del Encuentro, tan difundida con ocasión del Quinto Centenario del Descubrimiento de las Américas.

El vínculo existente entre la saga familiar de los Alvarado y el territorio que hoy conforma la República de El Salvador tiene su punto de partida en la expedición que Tonatiuh (el Sol) —sobrenombre que los tlascaltecas dieron a Pedro de Alvarado— realizó en diciembre de 1523 al Sur desde la meseta mexicana. En 1525 se estableció la villa de San Salvador en el territorio de Cuscatlán, en las proximidades del pueblo indígena de Xochitototl, en un paraje denominado luego de La Bermuda, siendo su primer alcalde Diego de Holguín, a quien debemos unas informaciones valiosas. Barón Castro reconstruye magistralmente la etapa fundacional de la villa de San Salvador, el restablecimiento de ésta, sus distintos emplazamientos, así como las vicisitudes y el grado de gobierno que conoció hasta que el monarca español le concediera el título de ciudad en 1546.

La historia de San Salvador es en buena parte la historia de la República de El Salvador; su jurisdicción respondió en un principio a un punto de vista étnico y lingüístico, así la zona oeste del

río Lempa, poblada por indios pipiles, denominada Cuscatlán, comprendería los términos de San Salvador, y la del este, habitada mayormente por indios lencas, la llamada Popocatepet, los de San Miguel. Nos referimos en definitiva a la casi globalidad del territorio de El Salvador. La nueva ciudad, la capital, que hoy pervive, es la que surgió en la planicie de la hacienda de Santa Tecla, tras el terremoto de 1854, con otra fisonomía.

En cuanto al método y estilo de la *Reseña histórica de la villa de San Salvador*, Barón asume una línea de trabajo que mucho tiene que ver con las obras de destacados americanistas españoles como Giménez Fernández, Muro Orejón, Manzano Manzano, Pérez-Embid, Ramos Pérez, Peña y Cámara, etc. La línea de investigación gira en torno al grupo que conforma la hueste y no en torno al líder exclusivamente; la búsqueda del documento es una tarea a veces intuitiva, y en ocasiones aparecen por sorpresa datos de interés para la historia concreta. El autor impone criterios de selección y un análisis exhaustivo de los textos manuscritos que se custodiaban en los archivos; dicho análisis contempla la búsqueda del «eslabón perdido», por un lado, y el rigor paleográfico, por otro. De esta forma, el capítulo que incluye el examen crítico de las transcripciones de la Real Provisión de 17 de septiembre de 1546, por la que se concede el título de ciudad a San Salvador, es todo un alarde del conocimiento que el autor tiene de la documentación del siglo XVI y, al mismo tiempo, de la literatura generada desde los cronistas a los contemporáneos en función de las distintas acciones y actividades que quedaron en ella recogidas y hoy conforman la memoria histórica de Iberoamérica.

Pocas obras hay que estén tan bien escritas como la *Reseña histórica* de Barón. Los años de preparación que pasó en Madrid fueron cruciales al margen de las dotes inherentes a su persona. Su conocimiento del castellano de España y América le lleva a construir un discurso fluido en el que domina la riqueza de vocabulario y una sintaxis envidiable ajustada a las necesidades de su tesis.

Cuando me propuse el loable compromiso de revisar la edición de la *Reseña histórica de la villa de San Salvador*, consideré oportuno consultar todo el material original con el fin de proceder a las correcciones e incorporación de las notas que el autor dejara previstas antes de su fallecimiento. Lo que en principio me pareció ardua tarea resultó ser lo contrario pues Barón, en su empeño de ir incorporando a uno de los ejemplares impresos aquellas objeciones o novedades relacionadas con las partes o el dato con-

creto, había dejado establecidas las pautas a seguir, respetando la totalidad de la obra impresa, lista para esta ocasión en que el Ministerio de Educación de la República de El Salvador la hace suya reeditándola para conmemorar el 450 aniversario de la concesión del título de ciudad a San Salvador, su capital, patria chica de Barón Castro ahora recordado y por extensión homenajeado. ◆

Moguer, 14 de julio de 1996.

Reinventando la nación: cultura estética y política en los albores del 32¹

Ricardo Roque Baldovinos

¹ El presente trabajo tiene un insuperable carácter provisional. Menos que presentar los resultados definitivos me he propuesto formular una serie de hipótesis que saltan de un primer encuentro con un material documental bastante amplio y en proceso de recopilación. No pretendo pues llegar a ninguna conclusión con el mínimo carácter de permanencia. Me interesa más bien las reacciones e, incluso, refutaciones hacia mi propuesta. Estimo grave aferrarse y persistir en los errores, no equivocarse. Así pues, hago mía la convicción de Karl Popper según la cual el saber avanza por medio de errores. Espero sinceramente que el saber que surja de todo esto no sea del todo inútil, sino que nos arroje alguna luz para poder aclarar interrogantes de nuestro presente.

² Sosa Díaz, Daniel. "Ambrogio y Don Pío", *Revista Dominical de la Prensa Gráfica*, 23 de septiembre de 1979, p. 11.

Los años 20 fueron testigos de un cambio de paradigma en los grupos intelectuales salvadoreños. El tránsito del modernismo al vanguardismo coincidió con tremendas mutaciones políticas y sociales. Ricardo Roque Baldovinos, doctor en Literatura y profesor de la UCA, presenta un minucioso estudio sobre el tema.

I Parte: El cambio de paradigma cultural

Misérias de la dependencia intelectual

En una crónica aparecida en un matutino nacional en 1979 bajo la rúbrica de Daniel Sosa Díaz se expone con cierto detalle un incidente oscuro en la vida de Arturo Ambrogio². Es sabida la proximidad de Ambrogio a los círculos de poder especialmente durante su madurez, cercanía que derivaba tanto de su proveniencia social como del prestigio justamente ganado por su meritoria obra literaria. A la par de su carrera literaria se puede establecer una trayectoria de cargos y encomiendas desempeñadas para los distintos gobiernos de turno, desde la muy honrosa y reconocida de director de la Biblioteca Nacional, donde realizó un servicio invaluable a la cultura del país, como la menos envidiable de amanuense de algún político poderoso o ejecutor de la censura oficial.

En la mencionada crónica se afirma que el que las preferencias del presidente de turno, Alfonso Quiñónez, se inclinaban por Pío Romero Bosque para sustituirlo en la primera magistratura no fue

noticia bien recibida por don Arturo. En sus periódicas visitas al Café Nacional, sitio de encuentro de los literatos, se dedicó a expresarse de forma poco halagadora del inminente sucesor. Según Sosa Díaz, estos comentarios los hacía sin ninguna discreción delante de allegados al bando de Romero Bosque, por lo que este último no tardaría en enterarse. El futuro presidente, empero, daría muestra de prudencia al no actuar vengativamente. Don Pío convocó a don Arturo no para hacerle reclamo o reproche alguno, sino para requerirle que continuase sirviendo como director de la Biblioteca Nacional. Pero la cuestión no quedaba allí. Romero Bosque ofreció dinero de las arcas nacionales para sufragar los gastos de impresión de su último libro y para saldar otras deudas pendientes. Ambrogi aceptó abochornado y de esta manera el político en ascenso compró su lealtad o, cuando menos, su silencio.

La veracidad de esta anécdota queda por confirmar. Pero no interesa aquí hacer ningún juicio moral sobre la persona de Arturo Ambrogi ni mucho menos aprovechar este incidente para restarle méritos artísticos a su obra. Esta anécdota, real o infundada, puede servir para ilustrar la precariedad de la situación del literato con respecto al poder en un contexto como el de El Salvador de la década

El escritor está en situación de precariedad frente al poder en un contexto como el de El Salvador.

de los años veinte. Ambrogi era, desde todo punto de vista, un escritor de éxito, en la cumbre del reconocimiento por parte de los lectores nacionales. Sin embargo, a la hora de la verdad era tratado como un subalterno por los poderosos. El poder simbólico se desmoronaba frente al poder de verdad.

Si un escritor maduro y respetado tenía que aguantarse estas humillaciones con estoicismo, no cuesta trabajo imaginarse cuánto debería estar dispuesto a sufrir un escritor joven, novel y, casi seguramente, salido de un hogar menos afortunado que el de Ambrogi. El camino al reconocimiento, a la consagración oficial, debía pasar muchas veces por el de la servidumbre. Para poder sobrevivir, un escritor necesitaba o bien disponer de fortuna personal o bien recorrer el tortuoso y, con frecuencia, denigrante camino del mecenazgo. Era indispensable encontrar un patrocinador lo suficientemente rico para poder publicar una obra, ya que no existía un verdadero mercado editorial. Pero esto no era suficiente. Para obtener un pecunio había que acceder a favores y prebendas dispensados por los grupos de poder a través del aparato estatal. Eran frecuentes las becas que permitían a los jóvenes talentosos tener el primer empujón para salir del país y

encontrar un clima propicio para desarrollarse en su plenitud en otras latitudes: México, Santiago de Chile, Buenos Aires o, de ser posible, París³. Pero también eran frecuentes cargos en el servicio público que con frecuencia no se correspondían con las habilidades y méritos del artista. En estos casos, la norma era que el verdadero patrón no fuese la nación sino el individuo o la camarilla de poder que había dispensado el cargo como favor. Esta era la situación del artista, especialmente del hombre de letras, hasta principios de este siglo.

Para entender mejor el ambiente en que se desarrollaba la actividad literaria y, en general, la producción de ideas es importante tener un panorama del lugar que tenía la cultura en el incipiente proceso de modernización en que nuestro país se encontraba embarcado a principios de nuestro siglo. Acudamos a E. Bradford Burns, quien ha trazado un panorama más completo de la modernización cultural de El Salvador del último tercio del siglo XIX⁴. Según este autor, por estos tiempos, la intelectualidad salvadoreña — por ese entonces, casi en su totalidad un desprendimiento de la élites económicas— esboza un proyecto de institucionalidad cultural cuyo fin expreso era la modernización del país. Este proyecto veía en la difusión de las últimas ideas y productos de la cultura europea un elemento indispensable para adecuar los espíritus salvadoreños a un proceso de transformación en la dirección marcada por las sociedades más avanzadas de Europa y Norteamérica. Esta concepción llevaba como corolario el desprecio y abandono de formas de las tradiciones de las élites hispanocatólicas y de los diversos grupos subalternos, fueran estos mestizos o indígenas. En esta concepción se permitía a lo más una mirada hacia lo propio en términos de nostalgia o de bálsamo hacia las heridas causadas por la sociedad en su marcha a paso forzado hacia la añorada meta del progreso.

Dentro de esta concepción de cultura, lo estético desempeña un papel fundamental, aunque ambivalente. Por un lado, la actividad estética es la vía de acceso más inmediata a la avanzada de lo moderno. Hacia finales del siglo XIX los centroamericanos veían la industrialización como una meta alcanzable pero todavía lejana; sin embargo, podían inmediatamente leer y escribir a la manera de un Baudelaire, un Rimbaud, un Nietzsche o cualquier otro escritor innovador de moda en las capitales europeas. Prueba extrema de esto será aquel joven salido de un remoto pueblecillo nicaragüense convertido luego en el representante de la punta de lanza artística en el mundo de habla hispana del nuevo siglo. Sin embargo, por otra

³ Como ejemplo de esto, se puede consultar el ensayo «Toño Salazar» del propio Ambrogio, donde se narra con algún detalle como dicho artista plástico se hizo acreedor de un beca oficial que le permitió viajar a México, para de allí saltar con medios propios a París. Cf. Ambrogio, Arturo, *Mostrario*, San Salvador, Departamento Editorial del Ministerio de Cultura, 1956.

⁴ Burns, E. B. «La infraestructura intelectual de la modernización en El Salvador» en Cáceres, L. R. (comp.) *Lecturas de historia de Centroamérica*. San José: BCIE-EDUCA, 1989.

parte los productos que encarnan la vanguardia artística insistentemente conllevan una actitud de rechazo y hostilidad abierta hacia la modernización de las sociedades occidentales casi unánimemente ansiada por los latinoamericanos⁵. Así pues, lo que en Europa era un gesto de rebeldía y protesta, en América Latina se convierte en una suerte de esquizofrenia rayana a menudo en el cinismo y la hipocresía. Quienes denostaban la universalización de la máquina y del utilitarismo, admiraban sin pudor la vida de la gran metrópolis y gozaban de los favores del poder.

A esta situación de la actividad artística que colocaba a los literatos finiseculares en una virtual esquizofrenia podemos denominarla paradigma modernista, teniendo en cuenta que su expresión más prístina la constituyen los autores más sobresalientes del modernismo hispanoamericano como Rubén Darío. En este paradigma, el ámbito estético es un no-lugar en que los miembros más sensibles de las élites y los emergentes sectores medios pueden experimentar el espíritu y el ideal que sus terruños vastos les niegan. Entre ese no-lugar y el mundo de la prosa gris y espesa de la realidad cotidiana hay evidentemente una radical ruptura. Así pues el arte conforma un espacio de consuelo o de refugio para expresar descontento, pero permite pocas posibilidades de retorno al mundo para transformarlo.

Cambios en la sociedad y la cultura

El mundo ideal del arte planteado en los términos de los modernistas deviene más problemático, más evanescente, en la medida que su contraparte, el proceso de modernización de la sociedad, se vuelve más incierto. El contrapeso emocional y sentimental a un mundo racionalizado y de acumulación de bienes materiales comienza a carecer de sentido cuando el mundo se vuelve irracional y la prosperidad aparente. Es así como en el terreno estético se comienza a cuestionar de manera más conciente la separación entre el arte y la vida. En este sentido, comienzan a surgir otros planteamientos que no ven a la cultura como una mera fuerza equilibrante, sino como un verdadero agente promotor de nuevas posibilidades de vida social.

En el primer tercio del presente siglo, se viven en El Salvador transformaciones importantes que afectan el estatuto de la actividad artística. Estas transformaciones se registran especialmente en el

⁵ Remito a mi ensayo «El modernismo hispanoamericano como modernidad estética», *Realidad, revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, No. 43, enero-febrero 1995, pp. 229-248.

papel de la cultura de élites —cuyo eje principal son las letras— en la construcción de la joven nación⁶. Aún a riesgo de simplificaciones groseras, es válido conceptualizar este cambio como una sustitución del paradigma modernista a un paradigma más propiamente de vanguardias. Y al hablar de paradigmas artísticos no hago referencia a un problema exclusivamente de lenguajes artísticos e influencias. Aludo a algo mucho más de fondo: a un cambio radical en la concepción del papel que desempeña la praxis artística en la vida social, sobre todo en un contexto como el latinoamericano donde la transformación de la sociedad neocolonial se ve como un horizonte por alcanzar. Este cambio va de la mano de nuevas concepciones de política donde se concibe un estado que intervenga activamente en las distintas esferas de la sociedad, en contraposición al estado limitado y regulador del modelo liberal hasta entonces dominante. Así, se vislumbra la posibilidad ya no de oponer el arte como una vía de escape de las formas perversas de convivencia social encubadas por el proceso de modernización, sino de ver en el arte un verdadero factor de socialidad armónica y reconciliado. En otras palabras, se plantea aquí una auténtica disolución de las fronteras entre el arte y la vida. Por ello, es preferible denominar a esta concepción paradigma de vanguardias.

Interesa demostrar en el presente ensayo que este paradigma cultural de vanguardias entra a la escena nacional de nuestro país durante el primer tercio de nuestro siglo. Su impacto trasciende la textura de las obras literarias escritas por ese entonces. Estas nuevas ideas afectan significativamente el grado de conciencia que los salvadoreños «cultos» tienen de su realidad y, por ende, influyen en las decisiones que inciden en la marcha de la sociedad en su totalidad. No es una casualidad entonces que sea precisamente un literato, Alberto Masferrer, quien comience a diseñar las bases de un proyecto de nación alternativo al de la república liberal en crisis.

Los factores extraculturales y culturales

En el período que abarca el presente estudio, se registran de manera lenta pero no despreciable ciertas modificaciones en las limitantes objetivas al ejercicio de una tarea intelectual autónoma. Para comenzar, se pueden detectar estos cambios en tres factores que, si bien son ajenos a la dinámica interna de la esfera cultural, la afectan sensiblemente. Estos cambios no son absolutamente deter-

⁶ El problema de las culturas populares, sin lugar a dudas importante, rebasa el enfoque de la presente investigación

minantes, pero aportaron las condiciones de posibilidad para la superación del paradigma estético del modernismo. Entre ellos destaca, en primer lugar, la ampliación de los sectores medios. En segundo lugar, deben considerarse las peculiares condiciones del relevo generacional. Finalmente, no debe pasarse por alto el desarrollo y fortalecimiento del periodismo.

El primer aspecto es sin duda el de más peso estructural. La dinámica social salvadoreña desde principios de siglo permite la ampliación y diversificación de los sectores medios urbanos. El ascenso de estos sectores está ligado al crecimiento del aparato estatal y de una serie de actividades derivadas y colaterales a la agricultura de exportación. No es mi interés profundizar en este fenómeno⁷. Sólo me interesa señalar que este desarrollo hace posible que la cultura de élites amplíe su espectro de partícipes. Son más (aunque ciertamente no muchos) quienes tienen acceso a la cultura escrita y sus intereses, aspiraciones y sensibilidades son mucho más heterogéneas. Ya no se trata simplemente de una élite minúscula ansiosa de emular los modos y patrones de vida de las grandes metrópolis europeas. Participa ahora un grupo más amplio cuyo espectro de disposiciones ante el proceso de modernización del país es más heterogéneo y polivalente. Así, el entusiasmo con el estado de cosas y el optimismo respecto del futuro no es tan unánime. Tenemos ahora, entre otros, a quienes se consideran insatisfechos de la cuota de riqueza social que se les asigna.

Esta diversificación del espectro de partícipes en el mundo de la cultura escrita de las élites se hace evidente en el relevo generacional entre los escritores e intelectuales que tiene lugar a principios de la presente centuria. Si bien hasta finales del siglo anterior la mayoría de escritores era de extracción de la élite privilegiada, a medida que el siglo XX avanza es cada vez mayor la presencia de escritores provenientes de los sectores medios. En este sentido, Masferrer es una significativa excepción a la regla. Tomemos como contraste a dos de sus contemporáneos más ilustres, Arturo Ambrogí y José María Peralta Lagos, quienes no sólo eran de extracción de élites sino que habían recibido una educación formal y esmerada. Masferrer, en cambio, a pesar de haber sido recogido por un padre que gozaba de una posición solvente, cargaba con un estigma que le impedía participar con pleno derecho de la posición social de su familia paterna: el ser hijo ilegítimo, procreado con una campesina. Matilde Elena López señala con acierto el impacto que esta marca tuvo sobre don Alberto⁸. En su propia trayectoria biográfica llevaba Masferrer la

⁷ Remito a quienes deseen ahondar en esto al capítulo dedicado a la emergencia de los sectores medios de la tesis doctoral de Everett Alan Wilson, *The crisis of national integration in El Salvador, 1919-1935*, (Stanford University, 1969).

⁸ Cf. «Prólogo a las obras escogidas de Alberto Masferrer» en Masferrer, Alberto, *Obras Escogidas*, San Salvador, Editorial Universitaria, 1971, pp. 10.

herida de la sociedad salvadoreña, de allí por qué la reivindicación de las mayorías excluidas fuese una convicción profundamente sentida. Esto no es un simple dato curioso, sino una evidencia del nuevo espectro de experiencias sociales que tenían posibilidad de expresarse desde dentro de la esfera cultural de las élites⁹. La generación de escritores e intelectuales posterior, de la cual Masferrer toma en buena parte el liderazgo, vendrá casi siempre de cunas de clase media sólidamente establecida pero llevará la impronta de desafío hacia el monopolio de los grupos tradicionales en la vida nacional.

El tercer aspecto al que quisiera hacer mención está íntimamente ligado al primer punto y no está del todo desconectado del segundo. Me refiero al fortalecimiento de la industria periodística. Es notable la proliferación de publicaciones periódicas que tiene lugar en la primera mitad del siglo actual¹⁰. Este fenómeno tiene un significado de primer orden, por cuanto en ausencia de una industria editorial que permita la profesionalización del escritor, vendrá a abrir espacios nuevos para el ejercicio libre del pensamiento y la creatividad un dinámico sector periodístico. Estos espacios posibilitan la difusión de ideas y creaciones literarias, pero sobre todo dan lugar a dos consecuencias que no deben desestimarse. En primer lugar, da origen a la profesión de periodista que si bien no está exenta de dificultades y limitaciones, permite un ejercicio de la palabra en condiciones de menor dependencia que los esquemas de mecenazgo privado o estatal. En segundo lugar, estos periódicos permiten la cohesión y movilización de públicos lectores, de conglomerados de individuos que se identifican con tal o cual corriente de pensamiento. El intelectual literato posee así un nuevo espacio de comunicación con el público. Sería ingenuo suponer que las posibilidades de independencia y autonomía abiertas por la prensa fuesen totales e ilimitadas. Hay evidentemente dos claros obstáculos para ello: la existencia efectiva de una práctica de censura por parte del estado y la comunidad al menos parcial de intereses entre los propietarios de los medios periodísticos y la élite dominante. Sin embargo, el hecho de que los ingresos del medio periodístico (al menos en ese entonces) proviniesen en parte de un público lector que rebasaba al de los miembros de dicha élite, abría posibilidades para voces divergentes. Estas posibilidades se decantarán especialmente en la década de los veinte gracias tanto a la flexibilización de la censura y, sobre todo, a la voluntad incansable de algunos escritores y comunicadores sociales por fundar una prensa libre e independiente.

El desarrollo de la industria periodística contribuyó a la profesionalización del escritor.

⁹ No está de más traer a colación el caso paralelo de Augusto César Sandino, otro hijo ilegítimo que asume la causa de los oprimidos.

¹⁰ Como estudio sobre la historia del periodismo salvadoreño sigue siendo imprescindible el trabajo de Italo López Vallecillos, *El periodismo en El Salvador*, San Salvador, UCA Editores, 1987.

No interesa, sin embargo, sugerir que los cambios culturales obedecen ciegamente a transformaciones estructurales y, sobre todo, a procesos exclusivamente gestados en el ámbito geográfico limitado de la sociedad salvadoreña. En ningún ámbito de la realidad humana es más fuerte el peso de tendencias mundiales que en el de las ideas y las representaciones, sobre todo en aquellos ámbitos donde hay una conciente avidez por estar al tanto de los desarrollos de centros de cultura allende las fronteras patrias. Aquí se conjugan pues tanto una tendencia casi patológica a estar al día, a la moda; como una genuina búsqueda de respuestas a preocupaciones sinceras. Consecuentemente, el atraso de las estructuras de producción no tiene por qué corresponderse con un atraso intelectual. Tenemos razones para suponer que los intelectuales literatos salvadoreños de la década de los veinte permanecían al tanto de los debates que tenían lugar en los centros de cultura de occidente. Sabemos también que muchas de esas discusiones llegaban a través de otras capitales latinoamericanas con mayor acumulación cultural, especialmente México y, en menor medida, Buenos Aires.

Interesa pues considerar en este apartado los factores propiamente culturales que jugaron un papel en el cambio de paradigma que estamos tratando de explicar. Mencionaré dos. El primero es un fenómeno occidental, mientras que el segundo es una variante latinoamericana. El primero de estos factores es el ánimo de desencanto ya no sólo con las consecuencias de la modernidad, sino con sus mismos fundamentos: la fe en el progreso, la subjetividad autónoma, el sistema democrático liberal de gobierno. Ante esto se comienza a hacer manifiesta una marcada nostalgia de épocas pasadas en las que predominaba el estilo comunal de vida¹¹. Un texto típico e influyente de este espíritu antimoderno radical es el célebre *Comunidad y Sociedad* del alemán Ferdinand Tönnies, publicado en 1887. En su planteamiento, la comunidad se compara favorablemente con respecto a la sociedad. Mientras la primera representa formas de vida armónicas, de relaciones cara a cara, la segunda es condenada como expresión de un mundo mecanizado, impersonal y calculador. Algunos llaman a este estado de ánimo de la intelectualidad anticapitalismo romántico¹², para efectos de la presente reflexión llamémosle simplemente antimodernismo¹³. El antimodernismo evidentemente conlleva a menudo connotaciones claramente reaccionarias: revive el ideal conservador de la comunidad cerrada, organizada jerárquicamente. Sin embargo, también pueden derivarse otros usos. Este pasado idealizado puede verse como una

11 Wolin, Richard, *Walter Benjamin. an aesthetics of redemption*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 14.

12 De hecho el término pertenece a Georg Lukács. Para un excelente estudio sobre este tema, consultar Hohendahl, Peter U., «Neoromantic anticapitalism: Georg Lukács's search for authentic culture», en su colección de ensayos *Reappraisals*, Ithaca, Cornell University Press, 1991, pp. 21-52.

13 Mis fuentes del antimodernismo son la obra citada de Wolin, y Berman, Russell A., *The Rise of the Modern German Novel*, Cambridge (USA), Harvard University Press, 1986, especialmente los capítulos: «The category of charisma: Max Weber», pp. 25-54 y «The charismatic novel: Robert Musil, Hermann Hesse, and Elias Canetti» pp. 179-204.

fuente de inspiración para la búsqueda de formas de sociedad más solidarias, participativas y equitativas. Sería pues erróneo atribuir una etiqueta política *a priori* al antimodernismo.

Ahora bien, el antimodernismo tiene repercusiones importantes en el terreno de la cultura. En primer lugar, el ideal de sociedad orgánica y armónica es una proyección del ideal estético de las relaciones sociales. La sociedad misma se vuelve una obra de arte. Consecuentemente, la actividad artística autónoma, contenida dentro de una esfera específica de acción pierde razón de ser. Los antimodernos abogan por una fusión del arte y la vida, por una disolución de las fronteras que cuidadosamente había levantado la sociedad moderna. El ideal de la actividad artística ya no es tanto crear un espacio virtual en el que la persona libre pueda encontrar refugio y nuevas energías sino, por el contrario, la actividad artística que modela el mundo, que deja su impronta en la realidad. Por otra parte, paralelamente, se demanda que el mundo de las relaciones sociales esté conformado por la comunidad de la sensibilidad, de las emociones, antes que por las ideas o los principios racionalmente asumidos. A esta concepción de la actividad artística y cultural la hemos llamado más arriba paradigma vanguardista, por cuanto plantea realizar el ideal de las vanguardias artísticas de principios de siglo: llevar el arte a la vida¹⁴.

La intelectualidad de América Latina encuentra una manera de adaptar el antimodernismo, que surge en los países industrializados, a sus propias circunstancias. En primer lugar, hay que señalar una diferencia fundamental entre el centro y la periferia de Occidente¹⁵. En el primer tipo de sociedades el proceso de modernización ha llevado a un exceso de racionalización de las relaciones sociales, lo que ha dado como resultado la angustia de un mundo donde se ha perdido la dimensión cualitativa de la experiencia. En el segundo tipo de sociedades, en cambio, el proceso de modernización ha acentuado los desequilibrios heredados de los regímenes coloniales anteriores, lo que ha dado como resultado una creciente sensación de vivir en un mundo de irracionalidad, en una dimensión planetaria refractaria al entendimiento racional¹⁶.

El antimodernismo en este ámbito no busca pues corregir excesos de racionalidad, sino la verdadera «esencia» de estas sociedades, esencia que se suele conectar con la raza, el mestizaje, la heterogeneidad cultural o cualquier otro elemento que las distinga de las industrializadas. En el caso latinoamericano, este proceso se da en el marco de las tensiones con las ambiciones imperiales de los Estados Unidos. No resulta extraño pues que la esencia de la identidad lati-

¹⁴ A grandes rasgos esta es la tesis defendida por Peter Bürger en su *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984 (existe versión castellana de la que no dispongo por el momento de datos). Una excelente reflexión sobre el planteamiento de Bürger a propósito del caso latinoamericano puede encontrarse en López, Silvia L., «Fin del 'Arte': culturas híbridas e institución del 'Arte'», comunicación expuesta en el congreso de 1995 de la Latin American Studies Association (LASA), Washington, September 28-30, 1995.

¹⁵ Cf. Quijano, Aníbal, «Modernidad, identidad y utopía en América latina» en Lander, Edgardo (editor), *Modernidad y Universalismo*. Caracas, Nueva Sociedad, Unesco, Rectorado de la U. Central de Venezuela, 1991. He trabajado este tema en mi tesis doctoral *From Modernism to Testimonio: the late of modern Latin American literature* (University of Minnesota, 1996).

¹⁶ Este es el supuesto de lo «real-maravilloso» carpenteriano y sobre todo de sus variantes.

noamericana se configure en relación inversa a la imagen demonizada del vecino del norte. Los Estados Unidos representan las tendencias exacerbadas de la modernidad occidental mientras que los países al sur del Río Grande representan la negación de la modernidad o su síntesis dialéctica. Esta preocupación por la búsqueda de una identidad definida de entrada como heterogénea con respecto de Occidente es el matiz que carga el antimodernismo latinoamericano¹⁷. Además del elemento antinorteamericano carga con otra preocupación: la unidad de la América de Bolívar fragmentada como resultado del fracaso de la modernización. Por ello, esta tendencia de pensamiento se expresa frecuentemente bajo el término de «panamericanismo». Para efectos prácticos adoptemos este nombre.

En conclusión, además de los factores estructurales que influyen en la transformación cultural que experimenta El Salvador durante el primer tercio del presente siglo, constatamos dos factores propiamente culturales: el antimodernismo y el panamericanismo. Es la conjunción de estos factores la que va a posibilitar una transformación significativa de la vida cultural de El Salvador, pero, sobre todo, cambios en la conciencia que los salvadoreños tienen de su realidad y de su futuro. En la segunda parte que sigue a continuación trataremos de ver más en concreto cómo funciona el proceso de transformación cultural del que hemos delinado los contornos hasta ahora.

Segunda Parte:

La cultura y la reestructuración nacional

La palpitante cuestión social

Corría el año de 1937, atrás habían quedado el movimiento revolucionario del 32 y el intervalo democrático de Romero Bosque y Araujo. Estábamos pues en plena dictadura del general Hernández Martínez. Sin embargo, se seguía insistiendo en un tema que había atraído el debate nacional cuando había mejores condiciones para opinar libremente. Me refiero a la cuestión social. Un trabajo publicado en 1937 por la revista «de valorizaciones vitales», *Colmillos* —editada por cierto en los talleres de *Patria*— reproducía un ideario anti-comunista que llevaba precisamente el título de «La cuestión social»¹⁸. Se definía este problema en los siguientes términos: «Por cuestión social se entiende la afluencia de la riqueza en manos de un pequeño número y la indigencia de la multitud».

17 Dentro de las corrientes de antimodernismo latinoamericano tiene una difusión considerable en nuestro país el pensamiento de José de Vasconcelos, quien de hecho visitó El Salvador a comienzos de la década de los treinta. La presencia de sus planteamientos y la discusión de sus ideas salta a la vista en la revisión de las secciones culturales de los diarios de la época. Este lema sería sin lugar a dudas un problema interesante de investigar más sistemáticamente.

18 Sin autor, «La cuestión social» en *Colmillos, revista de valorizaciones vitales*, Año I, No. 5, Sábado 29 de mayo de 1937. Esta revista al parecer de existencia efímera era dirigida por José Ortiz Narvaez y editada en las instalaciones de *Patria*. El trabajo en cuestión fue publicado originalmente en *Brisas Nuevas*, Revista del Liceo Salvadoreño

Aunque la intención conservadora de este trabajo es visible en una primera lectura: condenar in toto el movimiento socialista; no puede evitar partir de algo ampliamente aceptado para ese entonces: la noción de que el dinamismo de la sociedad salvadoreña es peligroso por cuanto tiende a la polarización. Así pues, aunque se afirme que la desigualdad material es un hecho de «todos los tiempos», este hecho se ve agravado en el presente por cinco factores: «1º progresos de la industria; 2º la alteración de las relaciones entre patronos y obreros; 3º el papel preponderante desempeñado por el capital; 4º la mejor opinión que los obreros tienen de sí mismos; 5º la mayor unión de estos últimos».

El artículo pues llama la atención a este problema y a la búsqueda de una efectiva solución inspirada en «principios cristianos», con el fin de conjurar el peligro de «la solución socialista». Ya que esta situación virtualmente explosiva de la sociedad da lugar a que «hombre turbulentos y astutos ... [traten] de desnaturalizar el sentido del problema y aprovechar para excitar las multitudes y fomentar las revoluciones».

Cinco años después de ser suprimida a sangre y fuego la insurrección popular campesina, se seguía insistiendo en la existencia de la cuestión social y se reclamaba implícitamente la intervención activa por parte del estado en el curso de la sociedad para evitar una reedición de la catástrofe recientemente vivida. Descreer que la dinámica de la economía agrícola de exportación por sí sola resolviese los problemas del país distaba de ser un distintivo de las posiciones progresistas. Era un punto de partida común del que arrancaban incluso los más conservadores.

Ya desde la década anterior eran insistentes las opiniones respecto la necesidad de un cambio de dirección en las naciones centro-americanas, y más aún una verdadera reestructuración para poder enfrentar los retos del progreso. Evidencia de esta opinión es el primer editorial del periódico *El Día*, que inició su publicación el 3 de enero de 1921 y cuyos primeros directores fueron dos hombres de letras de reconocido prestigio: Alberto Masferrer y Juan Ramón Uriarte¹⁹. Este primer editorial es interesante por cuanto *El Día* sale a la luz con la intención manifiesta de ser un órgano de opinión independiente, sin filiaciones políticas de ningún tipo, pero comprometido con llevar una labor de escrutinio crítica y constructiva de la «acción oficial». Para dar mayor realce a esta tarea y a la emersión de su periódico, el editorialista se preocupa de hacer una relectura de la historia salvadoreña. Así pues, se afirma que El Salvador ha entrado en un «tercer ciclo» de su evolución histórica.

¹⁹ Dicho editorial aparece reproducido en su integridad en López Vallecillos, Italo, Op. cit., pp. 357-359. No sería audaz suponer a Masferrer como autor de este editorial, aunque esto debe confirmarse como fruto de un trabajo filológico más serio del que permite la presente investigación.

El primer ciclo de esta evolución histórica comprende el período de la independencia donde las esperanzas de progreso y libertad se vieron trucas porque se cifraron en «decretos de legislación teorizante». Así pues: «Sin conocer el medio o despreciándolo, copiamos y quisimos implantar las más avanzadas constituciones del mundo civilizado. Pero la democracia norteamericana no se realizó más que en el hecho de transcribirse. En la realidad, nuestra vida fue, ha sido y todavía tiene manifestaciones de colonial».

El segundo período «lo marcan las revoluciones, consecuencia legítima de la desarmonización entre el ideal sustentado y perseguido y la condición social no mejorada por la educación». Se creyó entonces que estos problemas se resolverían cambiando las personas del gobierno, pero esta sería una búsqueda en vano puesto que «el mal no está sólo en el gobierno, sino también en todo el cuerpo social del que aquel es representación más o menos legítima».

No se trata entonces ni de importar las mejores ideas ni de seleccionar los líderes más capaces, sino de curar un mal que afecta al cuerpo social. Esa es la tarea que se impone para la tercera fase de la historia en que, según el editoria-

lista, nuestro país está ingresando. El período que se abre es el de «una nueva era, sintetizada en la reorganización social, en un total cambio de frente en la manera de sentir, pensar y obrar. Este es el deber que se impone a todos, imperativamente; a gobernantes y a gobernados, a dirigentes y a dirigidos: la reorganización social de

Centro-América».

Así pues la cuestión social reclama una reorganización social, un saneamiento, un expurgación de los lastres coloniales que arrastran las sociedades coloniales. Esta reorganización social se plantea en términos políticos, pero también se reconoce el protagonismo de la cuestión cultural, en esas nuevas maneras de «sentir» y «pensar» que se reclaman. No es de extrañar que la cuestión cultural en su articulación con lo político o, más explícitamente, con la reconstrucción y construcción del país ocupe buena parte de las preocupaciones de los intelectuales de aquel entonces.

La reorganización social se plantea en términos políticos, pero también desde la cuestión cultural.

La cultura y el destino nacional

En la medida que el curso de la trayectoria histórica de la nación reclama la adopción de medidas que acaben de raíz con sus males radicales, la actividad cultural no puede permanecer al margen. La cultura en tanto que autoconciencia del país es vista como la esfera más adecuada no sólo para tener una perspectiva privilegiada sobre los acontecimientos sino para iniciar el proceso de transfiguración anhelado. Por dicha razón, el espacio de autonomía defendido por el paradigma estético modernista empieza a parecer inadecuado. Se comienza, entonces, a buscar alternativas desde las cuales el acontecer cultural tome un papel más activo y efectivo en incidir en el futuro de la nación que necesita modificar su curso.

Examinemos tres muestras donde este problema se plantea de manera más o menos explícita. Me refiero a tres planteamientos que pertenecen a Miguel Angel Espino, a Alberto Masferrer y a Salvador Salazar Arrué, mejor conocido por su nombre literario de Salarrué²⁰. La propuesta de Espino data de 1919, la de Masferrer está contenida en artículos publicados entre 1923 y 1927, y la de Salarrué fue escrita y publicada justo en los momentos de la sangrienta insurrección de 1932. Pretendo sugerir que las tres propuestas nos arrojan luces del marco en que se plantea la incidencia de la praxis artística en el período que nos interesa. Veámosla cada una por su cuenta.

Cuando Miguel Angel Espino publicó su *Mitología de Cuscatlán* era poco más que un adolescente; sin embargo, el planteamiento estético contenido en el ensayo introductorio a dicha obra sorprende por su coherencia y fuerza argumentativas. Además, es evidencia clara, tanto retórica como en ideas, del espíritu que animaba la actividad artística muy en boga de los países latinoamericanos de aquel entonces. Espino manifiesta allí una clara determinación de la misión que su obra está llamada a cumplir: «Es la obra sociológica de los poetas la que yo amo. Levantar al pueblo vigorizando el sentimiento nacional; poner en sus manos y ante sus ojos la omnipotencia de su energía».

Esta «obra sociológica» va en clara oposición hacia sus antecesores inmediatos y contemporáneos, quienes «han olvidado al Cuscatlán querido de himnos pasados... Enfermos de histeria han vivido, como borrachos de opio, gastando migas sobre mares glotonas». En clara alusión a los herederos del modernismo dariano eleva la acusación de haber sido «idólatras de todo lo que no es nuestro». Frente a ellos, Espino propone un literatura diferente:

²⁰ Espino, Miguel Angel, «Introducción» a su *Mitología de Cuscatlán*, San Salvador, Dirección General de Publicaciones, 1967, pp. 9-34 (la edición original de dicha obra data de 1919). Masferrer, Alberto, «La misión de América» en *Páginas Escogidas*, San Salvador, Departamento Editorial del Ministerio de Educación, 1961, pp. 247-270 (la recopilación original de estos artículos se publicó como volumen independiente bajo el mismo nombre en 1945 por la Tipografía La Unión de San Salvador); Salarrué, «Mi respuesta a los patriotas», reproducido en la revista *El Salvador, en construcción*, No. 12, marzo 1996, pp. 61-64 (este trabajo fue publicado originalmente en la revista costarricense *Repertorio Americano*, Semanario de Cultura Hispánica, Año XIII, No. 575, sábado 27 de febrero de 1932).

«[una] Literatura que llene el alma de autoctonismo, con un sabor a cosas americanas y un fermento de los viejos panales indígenas.

«Ese es el porvenir de la literatura lógica y educadora, de tendencias nacionalistas, y el futuro del verso americano».

Su crítica rebasa la pura queja chauvinista. No sólo resulta obje-
table dar la espalda a lo nacional, sino no asumir la tarea de forjar la
nueva nación. La literatura que propone Espino es más que un
canto a lo propio. Su obra es más que mera literatura, aspira a ser
«mitología» que forme parte de una pedagogía nacional». Desde la
perspectiva de la estética modernista esto es anatema. Esta mitología
pedagógica rechaza el desinterés, valor central de la estética
moderna, y plantea un uso «utilitario», una instrumentalización de
la literatura, al proponer hacer de ella un arma pedagógica, un útil
de enseñanza.

Pero este uso instrumental de la literatura que plantea Espino no
es pedagógico en un sentido convencionalmente ilustrado del tér-
mino. Esta literatura no pretende simplemente inculcar o esclari-
ficar el entendimiento racional de sus eventuales receptores. No es
casualidad que Espino opte por el término mitología, el enemigo
por antonomasia de la Ilustración. Así entonces la comunicación
literaria que propone tiene mucho más en común con la religión. La
orientación de los aspectos afectivos y emocionales de los lectores
hacia una comunión en lo numinoso, en lo arcaico. Esta mitología
tendrá como principal función servir para despertar «las tendencias
ingénitas», «las direcciones subconscientes» sumergidas en una raza
adormecida, o mejor dicho postrada y degradada por siglos de opre-
sión colonial.

Aquí Espino introduce un nuevo elemento. La crisis nacional ya
no es formulada en términos propiamente históricos y mucho
menos sociales. La crisis obedece a un dinamismo de otra índole: la
raza. Aquí recurre Espino a una tradición de mucho arraigo en el
medio cultural latinoamericano: el análisis cultural fundado en el
racialismo²¹ y el darwinismo social. En esta visión, el destino de la
nación es el destino de la raza. La raza como entidad biológica es
pues una fuerza determinante en el destino de la sociedad.

La postración de la raza indígena, substrato genético mayoritario
de la población centroamericana, preocupa especialmente a Espino.
Empero, no presenta dicha postración como expresión de una infe-
rioridad biológica fatal sino el resultado del proceso de conquista y
colonización. La raza india sufre el trauma de la conquista y los

²¹Tzvetan Todorov propone distinguir entre racismo y racialismo. El racismo es un conjunto de actitudes, de hábitos, de prejuicios que perpetúan la noción de la desigualdad inherente de las razas. El racialismo, en cambio, representa los intentos de fundamentar teóricamente la existencia de razas como entidades que determinan las diferencias no sólo físicas sino culturales entre los grupos humanos. Aunque con frecuencia doctrinas racialistas sirven de legitimación y acicate a conductas racistas, la relación entre una y otra no es necesariamente directa. Cf. Todorov, Tzvetan, *On Human Diversity*, Cambridge (USA), Harvard University Press, pp. 90-91.

desajustes de un mestizaje disonante con la raza arabo-ibérica. Pero, no hay que resignarse a jugar un papel de subordinación en el concierto internacional de naciones. Existe una esperanza: la cultura como medio ideal de contrarrestar los dinamismos involutivos inscritos en la dotación racial de los pueblos americanos. A través de la tarea de renovación cultural se podrá restituir la raza americana a su grandeza ancestral y a reemprender su camino ascendente desviado como resultado del trauma de la conquista. De allí su optimismo de que surja una «literatura americana» y que esta funde una sociedad «viril»²².

Para esta tarea de renovación por la vía de la cultura es importante que el literato culto se acerque a la «Literatura popular». Esta «literatura de cantón», como la denomina con una cariñosa condescendencia, es importante porque «su estructura es un resabio de la alta imaginación americana». En ella subsiste aquella gran cultura ancestral derrotada por la pasión sanguinaria e intolerante de los conquistadores peninsulares. De la mano de esta vuelta a las fuentes ancestrales por el intermedio de lo popular va la tarea de la «paulatina deshipanización» del continente, de la cancelación del legado colonial que lo mantiene postrado y sometido. Aquí es importante recalcar que al hablar Espino de la vuelta a las fuentes indígenas no tiene para nada en mente un acercamiento a las culturas indígenas contemporáneas ni mucho menos a otros sistemas culturales de los grupos subalternos. Para Espino, estas son manifestaciones degradadas de una grandeza original que radica en los grandes imperios autoritarios, jerárquicos y portadores de un saber esotérico. De allí que no sea fortuito que un examen de los textos de su *Mitología de Cuscatlán* nos ponga en evidencia que lo popular y lo indígena se recuperan principalmente a través de los motivos, de los contenidos, y que esta materia prima se trabaje con los dispositivos estilístico-formales del modernismo dariano.

Sería arriesgado y, hasta cierto punto, inútil atribuir al joven Espino intenciones políticas explícitas y conscientes en su propuesta estética. Sin embargo, tampoco podemos afirmar que planteamientos de este tipo carezcan de connotaciones político-ideológicas. Cabe repetir, en primer lugar, que el argumento racialista tiende a desplazar la relación del problema cultural con los factores sociales e históricos. Al volverse la raza el factor determinante quedan de lado otros aspectos que sin duda marcan de manera mucho más decisiva el estado de crisis que vive el país. En pocas palabras, en una propuesta como la de Espino la «cuestión social» se identifica con y es

²² La imagen de identificar la sanidad de una raza a la virilidad aparece en el texto de Espino. Una de las razones que explican en su argumento la degeneración de la raza amerindia es la mortandad de los mejores varones en las guerras de conquista y la sobrevivencia de las mujeres y los niños: «Todos los elementos viriles, todo lo capaz de ser grande, murió en aquella sublime lucha libertaria. Los ancianos, los niños y las mujeres, en poco número relativo, sobrevivieron a aquella hecatombe de sangre».

desplazada por la «cuestión racial». Debemos añadir, además, que esta búsqueda de la raza, de la expresión auténtica de la raza, históricamente va de la mano de las ansias de reconciliar forzosamente una sociedad profundamente heterogénea en una comunidad sin fisuras sin atacar los procesos decisivos que producen heterogeneidad, sean de índole social, económica o cultural. Esta preocupación por alcanzar la comunidad reconciliada no tiene para nada como modelo la comunidad mítica primigenia, donde se registra una participación más plena e igualitaria del producto social. Por el contrario, elige como modelo las altas culturas precolombinas, expresiones de imperios teocráticos, jerárquicos y autoritarios.

La cultura en esta concepción se percibe más como un elemento integrador, unificador, que como un cultivo de diversidad, de participación libre y simétrico. Puesto que el genio de la sociedad viene dictado por la «raza» es muy poco el papel que en esta le queda por jugar a la discusión, al debate. En conclusión, dentro de la gama de posibilidades que se abren en el debate cultural de los veintes, la propuesta de Miguel Angel Espino es la que evidencia mayores afinidades electivas con el autoritarismo de nuevo tipo que está por despuntar.

Entre 1923 y 1927 Masferrer publicó una serie de artículos breves que serían luego recogidos en sus obras completas bajo el título de *La Misión de América*. Estos trabajos pueden considerarse la expresión más elaborada de la intervención de Masferrer en el debate que giraba en torno a la misión de la cultura en la construcción de la nación en su nueva fase histórica, aun cuando en este caso las ideas se enuncian a propósito de una encuesta realizada por el *Repertorio Americano* entre intelectuales latinoamericanos sobre el tema de la «Defensa de la Raza Americana».

Ya de entrada Masferrer toma una postura polémica al distanciarse de las visiones similares a la de Miguel Angel Espino: «En nuestro sentir, esta palabra raza, sobre la cual se hace descansar todo el andamiaje de nuestro patriotismo indoamericano, es, en este caso, una mera suposición; una palabra sin sentido real». El problema americano para Masferrer pues «no es de raza, sino de culturas». Este paso de separar la raza de la cultura, aun cuando recuerde a Martí, es importante y se ubica a contracorriente del sentido común predominante entre la intelectualidad latinoamericana y salvadoreña. Para Masferrer, entonces, el problema de la desintegración de América Latina no se debe a la predominancia o marginalidad del tal o cual raza, «ni porque nadie intente destruir o

alterar sus caracteres raciales», sino porque [nuestro continente] «no tiene, no ha sabido crearse una cultura propia, original y elevada, que justifique su existencia como elemento de valía en el concierto de naciones; porque no aspira con fuerza e insistencia a hacer la expresión de una nueva forma de vida; en fin, porque su preocupación y oficio, hasta hoy —salvo raros momentos y raros países—, en vez de crear, ha sido copiar y caricaturizar». Esta actitud mimética a llevado que América Latina no haya sabido comprender su misión, «porque en vez de ser un elemento creador de porvenir, se ha revelado, se está definiendo como un elemento conservador de pasado».

La cultura para Masferrer es ante todo elemento de creación, no la expresión de determinismos ineluctables, de la carga de un pasado opresivo. De allí su esfuerzo por desvincularla de la raza. Así, «al hablar de cultura, hablamos del espíritu que es causa y no efecto; que es, y fue siempre, el modelador y no el barro». Así pues la cultura debe asumir la *Misión de América*, una tarea que define en términos de un destino manifiesto, de un designio providencial. Para Masferrer América es el «continente destinado por la Providencia y la Naturaleza para ensayar y realizar las nuevas formas de vida que la humanidad necesita y quiere». América encarnará «la raza cósmica».

Las alusiones a Vasconcelos son las más explícitas; sin embargo, el espíritu de la propuesta masferreriana está más próximo a *Nuestra América* de José Martí. La cultura está llamada a realizar una labor de transformación de «las instituciones», «las leyes», «la administración», «las costumbres» y «la educación». Con el fin no sólo de lograr una comunidad racial y simbólicamente homogénea sino «de incorporar a todo lo nacional los vastos elementos ahora subordinados malamente; oprimidos y deprimidos». El designio secular de la *Misión América* está pues impregnada de mesianismo cristiano. Porque para Masferrer lo que el nuevo hombre americano anhela es: «[el] Reino de Dios: es decir, la Sociedad Humana viviendo del trabajo, de la equidad y de la concordia; con una vida limpia en el que el pan no se amase con sangre ni prostitución ni embriaguez ni miseria».

Esta vuelta a la comunidad cristiana primitiva aparece así indisolublemente ligada a un proyecto de transformación social, donde la reconciliación se logra, se hace posible superando problemas estructurales y no simplemente buscando el equilibrio de

El espíritu de la propuesta de Masferrer está más próximo a Nuestra América de José Martí.

las sangres que componen una raza determinada. Así pues la cultura que esboza Masferrer es una cultura ligada a la política y no una cultura que suplanta la política como en el caso del joven Miguel Angel Espino.

Además de las concepciones de Espino y Masferrer que se presentan como dos polos dentro de la nueva concepción de interconectar la cultura con otras dimensiones de la vida, podemos examinar la que formula Salarrué en un documento hasta ahora ignorado por historiadores y estudiosos de la cultura. Me refiero a «Mi respuesta a los patriotas», carta abierta que Salarrué fechara la víspera del levantamiento campesino de 1932, y que apareciera publicada el mes siguiente en el semanario cultural costarricense *Repertorio Americano*, por entonces uno de los foros más importantes del pensamiento panamericanista. Este documento nos abre una dimensión inédita de la figura de este importante escritor nacional. En ella queda bien establecido que la creciente sustracción de Salarrué del mundo de la política y del debate público no obedece a su proverbial distracción, a una «mistificación escapista», sino que constituye en sí un gesto político, una protesta de repudio total y visceral a los términos en que se conduce la política en el ámbito nacional.

Salarrué da vigor polémico a su argumento haciendo una declaración que, sin duda, en su momento debió haber sido escandalosa: «Yo no tengo patria, yo no sé qué es patria. ¿A qué llamais patria vosotros los hombres entendidos por prácticos? Sé que entendéis por patria un conjunto de leyes, una maquinaria de administración, un parche en un mapa de colores chillones». Salarrué se refiere pues en forma despectica al estado-moderno, a los fundamentos ilustrados y liberales de la nación: el marco normativo legal, el aparato estatal, el territorio. En su lugar, Salarrué invoca una entidad política más primitiva: «no tengo patria pero tengo terruño (de tierra, cosa palpable). No tengo El Salvador (catorce secciones en un trozo de papel satinado); tengo Cuscatlán, una región del mundo y no una nación (cosa vaga)».

Así, frente a la vacua abstracción del estado nacional moderno, Salarrué impone la comunidad ancestral, palpable, concreta, arraigada sobre la tierra. No en balde resucita el nombre indígena para designarla. Su invectiva se nutre pues de esa contraposición entre el estado nacional como entidad abstracta y la comunidad ancestral como lo tangible: «Mientras vosotros habláis de la Constitución, yo canto a la tierra y a la raza: La tierra que se

esponja y fructifica, la raza de soñadores creadores que sin discutir labran el suelo, modelan la tinaja, tejen el perraje y abren el camino».

Frente a la polis, a la sociedad civil asentada sobre el principio de la discusión y la racionalidad, Salarrué opta por una verdadera comunidad carismática, por una comunidad que prescinde del debate y del aparato legal porque participa de manera igualitaria y transparente de un sentido compartido²³. Es así una organización social donde el decir, el pensar y el hacer están en continuidad total; o, en otras palabras, la utopía romántica de total fusión entre arte y vida: «Raza de artistas como yo, artista que quiere decir hacedor, creador, modelador de formas (cosa práctica) y también comprendedor».

Es importante recalcar que para Salarrué esta entidad no tiene una mera existencia ideal. Para él es algo muy palpable y viviente, se encuentra encarnado en la sociedad campesina, o más concretamente, en la comunidad indígena. Por lo tanto, substraerse de la política no equivale a substraerse del mundo de la vida, a encerrarse en una torre de marfil, sino a renunciar a un espejismo a una mascarada carente de sustancia: la polis nacional. No es gratuito que al hablar de su estar fuera de la política recurra a imágenes que no denotan elevación o incorporealidad sino a lo tangible, al suelo, a la tierra.

Salarrué resulta pues bastante agudo a la hora de captar el fenómeno de la modernización en las sociedades periféricas. Y ello lo expresa en las imágenes que emplea para referirse a la experiencia de lo moderno. Mientras en las sociedades del centro la vida moderna suele equipararse con una prisión, con un peso asfixiante y opresivo —recordemos la jaula de acero de Max Weber— que acaba por volver evanescente la experiencia; en Salarrué lo que es evanescente son las formas vacuas de la modernidad. Salarrué compara este mundo con «el humo (del feo)»: «¡Qué cosa es nuestra patria, que yo no la vivo! ... Me pedís que descienda a vuestra realidad y no sé donde poner el pie; por todos lados encuentro arena movediza».

Para Salarrué, la crisis nacional fruto de la modernización fallida, de la imposición de las «formas teorizantes», de las que habla el editorialista de *El Día*, sobre una sociedad que tiene un peso «colonial», carece de futuro. Salarrué está así renunciando menos al ideal emancipador del proyecto moderno que a la uto-

²³ Cf. Berman, R. Op. cit.

pía del progreso que constituye su piedra angular. De allí que capitalistas y comunistas reciban su condena por igual. Ambos atrapados por la ilusión del progreso dan la espalda a la utopía en ciernes de la comunidad ancestral indígena que subsiste todavía en la sociedad campesina.

Esta postura es novedosa porque representa una ruptura total y tajante con el ideal de modernidad encarnado en las dos propuestas anteriores. La raza no necesita redimirse y aspirar a un estadio de evolución superior porque ya está redimida y el pecado reside precisamente en haber abandonado ese momento primigenio de comunión con lo natural. También es vano apostarle a una utopía cristiana de comunismo primitivo porque esa utopía ya existe a espaldas de la arrogancia de los ilustrados. No está de más insistir que Salarrué idealiza sobremanera la sociedad campesina y, de hecho la distorsiona al situarla al margen de la historia. Sin embargo, su postura no se puede subsumir tan fácilmente en el arcaísmo reaccionario por cuanto lo que se añora verdaderamente no es la armonía social fundada en un orden de jerarquías naturales sino la ausencia de jerarquías, la libre e igualitaria participación de todos en los beneficios de un

trabajo social no depredador de la naturaleza. Quizá podría afirmarse sin temor a equivocarse demasiado que Salarrué se inscribe en la más genuina tradición anarquista o en lo que los marxistas llaman despectivamente «socialismo utópico».

Cabe agregar que el desencanto de Salarrué no fue una mera pose. A lo largo de su vida fue

congruente con lo que plantea en su carta. Escéptico frente a los movimientos de redención social comprometidos con el mito del progreso, despectivo de los poderes oficiales y de las prebendas que dispensaban, encarna el genuino anarquismo radical de la vanguardia estética en retroceso luego de su fallido intento de conciliar arte y vida, desarraigada del mundo moderno, en perenne búsqueda de nuevos puertos, en la persecución de algo que la historia todavía no le puede entregar: «Sabed, de una vez por todas, que no tengo patria, ni reconozco patria de nadie. Mi campo es más amplio que esa tajadita de absurdo que queréis darme. Mucho más amplio. Ni siquiera el mundo. Ni siquiera el Cosmos...».

El desencanto de Salarrué no fue una pose. A lo largo de su vida fue congruente con ese escepticismo.

A manera de conclusión

Los tres planteamientos anteriores son evidentemente distintos. Miguel Angel Espino ve en la cultura el cemento de una sociedad sin fisuras fundada sobre la homogenización racial. La cultura debe ser vista como el dinamismo que permite a la raza disgregada volver al cauce del destino que traía trazado desde tiempos precolombinos. En esta propuesta, la óptica racialista insiste sobre un proceso de integración refractario a reconocer los factores históricos que han llevado a las sociedades americanas a un impasse. De esto es precisamente de lo que quiere desembarazarse Masferrer. Para este autor, la unidad nacional fundada a partir de la cultura pasa necesariamente porque América asuma su «misión» que es ensayar formas de convivencia social más humanas, igualitarias y solidarias. La cultura es el punto de apoyo de esta misión que tiene que realizarse políticamente. Finalmente, para Salarrué, lo que debe cancelarse es precisamente la política, o al menos el absurdo al que ésta ha llegado como resultado de la modernización perversa de las sociedades americanas. Si Espino y Masferrer no renuncian al camino del progreso, es decir a identificar el bienestar con el crecimiento material, Salarrué es radicalmente antimoderno. El ideal está en la sociedad tradicional campesina e indígena, no tanto en los grandes imperios teocráticos, sino en las apacibles comunidades que sobreviven en una armonía primigenia con la naturaleza.

A pesar de todas estas diferencias, sin embargo, queda claro que existe un punto de contacto entre todas ellas. La cultura no puede seguir siendo el cultivo de un ideal etéreo e inmaterial. La cultura estética de las élites proporciona las claves para poder superar la crisis de la república liberal y el proyecto de modernización cultural sostenido por ésta. América, y las repúblicas del istmo no son excepción, no puede seguir viendo su redención en el transplante de la modernidad venida de Europa. El futuro del país requiere una búsqueda de sus propias fuerzas internas, una mirada instrospectiva que recupere su «esencia» negativa por la tiranía del racionalismo moderno. Aun en el caso extremo de Salarrué, donde el arte se vuelve a plantear como una vía de salida del mundo, esta salida se da por la búsqueda de modos alternativos de vida, modos totalmente en pugna con las normas y los valores predominantes. Lo irónico de todo esto es que este movimiento de renovación terminó aportando —sin proponérselo—

las bases doctrinarias de legitimación del proyecto nacional autoritario, instrumental a los intereses de un grupo social reducido, pero con un vocabulario populista que echaba mano de las nuevas concepciones de cultura y de nación que en años anteriores se estaban virtiendo por primera vez en nuestro país. He aquí por qué el destino de las ideas de un Masferrer tiene algo de trágico.

Hay que añadir, para finalizar, que los paradigmas estéticos que persiguen una autonomía cerrada de la actividad artística no desaparecen del todo. Seguirán predominando paradójicamente en las políticas culturales oficiales. Sin embargo, de manera intermitente enfrentarán el reto del ideal vanguardista resucitado, basta recordar el caso del grupo de escritores de la llamada «Generación Comprometida». Por todo esto, el primer tercio de nuestro siglo y, en especial, la década que antecedió al golpe de estado del general Martínez, fue uno de los más ricos y fundamentales, desde la perspectiva cultural, en la historia de El Salvador. ●

Roberto Armijo: Voces en el tiempo, diálogos en el espacio

Arturo Arias

Este texto es un capítulo del libro inédito titulado Gestos ceremoniales: narrativa centroamericana 1960-1990. Arturo Arias (Guatemala, 1950), doctor en sociología de la literatura, ha ganado en dos ocasiones el Premio Casa de las Américas (en ensayo y en novela). Este trabajo lo realizó para la Universidad de Stanford.

El período guerrillero se cierra en Centroamérica en 1990 con la derrota electoral del frente sandinista. Ese mismo año sale a la luz la novela *El asma de Leviatán* del salvadoreño Roberto Armijo.¹ Apropiada y simbólicamente en el contexto centroamericano, el manuscrito fue presentado a UCA Editores por Ignacio Ellacuría, rector de la Universidad Centroamericana. El padre Ellacuría fue asesinado en noviembre de 1989, en lo que constituyó la última atrocidad de relieve internacional cometida en la región antes de las elecciones nicaragüenses de febrero de 1990. Quizás una de las consecuencias del crimen fue el acelere de las negociaciones de paz que condujeron a la legalización del FMLN en El Salvador, y la reconversión de dicho frente revolucionario de combate en un partido político legal. Este fenómeno contribuyó a cerrar el ciclo guerrillero que se había iniciado en 1960 y a dar inicio al nuevo período histórico que se abre en Centroamérica en la última década del siglo veinte.

El presente capítulo propone una relectura de *El asma de Leviatán* (EADL) que ponga en evidencia el valor simbólico de

¹ Roberto Armijo. *El asma de Leviatán*. San Salvador, El Salvador: UCA Editores, 1990.

Todas las citas en el presente trabajo corresponden a dicha edición.

dicho texto como emblemático del cierre del período histórico antes mencionado. A nuestro modo de ver, este texto es una especie de gozne/bisagra entre el período que se cierra, y el nuevo momento que tentativamente se abre a partir de la década de los noventa. El texto se ubica todavía dentro del marco ideológico de la época que se sierra. Idealiza aún el rol de la literatura como instrumento de liberación nacional. Anuncia, sin embargo, en su misma forma textual que «huye» del realismo mimético, una nueva comunidad imaginada y enunciada ya con parámetros post-modernos.

EADL se encuentra ubicada entre la forma «culta» de «alta literatura» representada por la novela del boom en el resto del continente (el boom nunca se asomó por las costas o los cielos centroamericanos) y el «discurso popular» del género testimonial.

El asma de Leviatán
está ubicada entre la
«alta novela» y el
«discurso popular»
del género testimonio.

Es un texto que no cuestiona la centralidad de lo literario como discurso que conforma una identidad y una cultura nacionales. Pero sí cuestiona la centralidad del escritor/intelectual como vanguardia protagónica de cualquier transformación social, como líder político-moral de la nación. Las contradicciones conceptuales y formales de *EADL* se encuentran inscritas precisamente en esta incongruencia: no renunciar a la centralidad

de lo literario, pero sí renunciar a la centralidad del «pueta» como ser iluminado, como «pequeño dios», como el autodesignado vocero oficial de los que no tienen voz. Veamos entonces cómo opera dicha disyuntiva, que representa a su vez la grandeza del esfuerzo de la escritura de *EADL* como experiencia-límite, pero que a la vez constituye un marco que encasilla, que genera una disparidad en su sistema de pensamiento.

El punto de vista, el juego de los enfoques narrativos

El había vivido en aquella bóveda y había descendido a esos mares donde suena la tempestad y se oye el resoplido de las fieras como la tiburona, y se acostumbró a su piel en los instantes que a pique, con la velocidad del rayo, partía el agua de los océanos...

...Su vientre se agitaba en convulsiones. En una sacudida fue aventado en medio del torrente de vómito que tenía olor de las algas, y fue arrastrado por la espuma de los alfaques a las arenas de una playa desconocida. No sabe las horas, los días que permaneció enterrado en las dunas. Al despertar vio sobre el mundo el sol, y a lo lejos Babilonia... (7-8)

¿Quién habla? En la primera sección de *El asma de Leviatán* tenemos un narrador en focalización zero² que nos habla de un personaje innombrado, «él», que ha descendido al fondo del océano. Es obvio que estamos en un plano paragramático que suele caracterizar la ficción no mimética. Podría ser una pesadilla, podría no serlo. Pero sin duda todas las imágenes de esta primera sección están cargadas de elementos codificados que tenemos que leer como un código simbólico por rev(b)elarse en el transcurso del texto. Al ¿despertar? el personaje, que todavía no sabemos quién es, se encuentra en medio de la primavera parisina y camina desde el Boulevard Sebastopol hasta el Boulevard St. Michel.

Hasta este momento pensaríamos que la mitad de esta primera sección no es sino una «introducción poética» que nos va a llevar a «aterrizar» el personaje en París, para en seguida desencadenar una trama de corte convencional. Pero no. La sección concluye con la frase «brotaban estrellas en el cielo de Babilonia (8).» Enseguida, el texto salta a una nueva sección en el cual se enuncia un largo listado de animales que residen en las montañas fronterizas entre Honduras y El Salvador. En medio de dicha sección aparece, sorprendentemente, la frase «me contó Jacinto Pichinta que nuestros abuelos indios los domesticaron desde los tiempos de antes ... (10).»

Dicha sección entonces representa un cambio en el punto de vista narrativo. Ahora el mismo es focalización interna, el punto de vista de un personaje. ¿A quién se está dirigiendo este narrador innombrado? ¿Y dónde se encuentra localizado? ¿En qué espacio y en qué tiempo? El punto de vista de la segunda sección nos dice que «el dundo de Servando se hizo famoso en las ferias *de por aquí* imitando el canto de todos los pájaros» (11; subrayado nuestro). Mas adelante el narrador dice: «*cuando eras cipote*, en la casona de la finca del Carrizal, había una mata de jazmín del cabo...» (11; subrayado nuestro).

Tenemos entonces que el narrador está hablando a alguien menor a él en edad, quizás a su hijo, en El Salvador. Pero en la sección anterior «el» (aún innombrado e indefinido profesionalmente) se encontraba en París, ciudad designada por la voz narrativa como «Babilonia».

La vida se sigue complicando. Inmediatamente después tenemos una sección en itálicas. Es un diálogo, entre otras voces, cuyos narradores tampoco son nombrados. El diálogo, sin embargo, deja claro que es sobre una huida de Nicaragua a El Salvador a través del golfo de Fonseca. La implicación de la frase



² El término focalización se refiere a la instancia que ve, y que no está representada. Focalización cero se produce cuando el narrador entrega más información de la que los personajes poseen. Se le llama también ausencia de focalización porque no existe ningún personaje que realice la función localizadora

Foto: Luis Galdámez



Manlio Argueta,
Roberto Armijo y J.
R. Cea en 1993.

«lo que olvidas es que en Managua, al no presentarnos este día a la policía a las nueve de la mañana han enviado a varios cuilios a buscarnos» (12) es que dicho escape sucede todavía en un tiempo anterior a la revolución sandinista.

El texto sigue. Ahora tenemos otro narrador que podría ser el mismo de la segunda sección, pero no hay nada que le indique al lector que así sea. Simplemente sabemos por medio de una focalización interna cargada de paralipses, que el mejor amigo del receptor de los enunciados narrativos se llamaba Ricardo, tenía once años, y fue violado por un viejo apodado Cachás en el barrio de Las Victorias.

En seguida, otra breve sección pero ahora en focalización externa. La voz narrativa dialoga con el personaje-objeto de la acción. El personaje se encuentra posiblemente en un hospital (¿sufriendo un ataque de asma?). El texto no lo explicita, pero se puede inferir de ese otro elemento del paratexto que es el título. Aunque la voz narrativa no es la del personaje, lo que nos está narrando es, en última instancia, la corriente de pensamiento del personaje que tiene una máscara de oxígeno sobre su rostro y pondera referencias que nos indican París (la Venus de Milo, Victoria de

Samotracia, Monalisa, *Le Monde*) pero que también evoca el río Neva y Groenlandia, y se ancla en un espacio particular: El Salvador, gracias a referencias tales como los volcanes, las chinampas, las letanías a la Virgen y un cura arrodillado frente a San Judas Tadeo.

¿Cuál es entonces la estructura de este texto? ¿Quiénes son sus personajes? ¿Y cuál es la estructura interna de la obra? ¿Dónde se localizan los «manojos de sentido» que establecen las conexiones entre los fragmentos discursivos de manera que podamos descubrir algún tipo de unidad en *EADL*?

Estas respuestas sólo serán respondidas al final de la lectura del mismo. Como el conjunto del mismo está construido enteramente de discursos «del otro», habla dentro del habla, enunciación dentro de la enunciación, el sentido que el texto comunica no es linear ni racional. Estamos fuera del sub-género de la novela realista decimonónica fetichizada por Lukács y por Zhdanov.

Sin embargo, la diégesis, el relato puro, la historia contada, es el proceso del poeta Roberto de escribir, durante su exilio en París hacia finales de los años setenta, una novela titulada *El asma de Leviatán*. Mientras escribe la novela, discute el contenido y las primisas ideológicas del mismo con su amigo chileno Lucho, sufre ataques de asma provocados por el clima parisino y por la crisis política que se está viviendo en El Salvador, y tiene una relación afectiva con la Gacela Cartesiana. Su padre muere durante su estadía en París. Esto lo lleva a recordar al mismo, el médico rural Terencio Pineda, y a evocar todo lo que le contó sobre la historia, geografía y naturaleza de su país más o menos durante los anteriores 100 años (lo cual incluye lo que a su padre le contó también su propio padre, su suegro Francisco Navarrete, su hermano Alfonso y su amigo y vecino Jacinto Pichinta).

Las historias de su padre se centran alrededor de la creación, apogeo y destrucción de las grandes propiedades de su vecino, Maximiliano Navarro en Chiltiupán, El Salvador. Estos episodios incluyen las desventuras de sus mujeres Esmeralda —la hija mayor del general Isidro Angulo que fue ajusticiado por Siete Pañuelos y que le dio dos hijos, Isaac y Jacob— y Lilith Landaverde, quien también fue amante de Isaac y de Hipólito, el hijo ilegítimo de Maximiliano. Lilith se relaciona también con el «bandido bueno» Miguel Mármol alias Siete Pañuelos, Hijo de Matatías Mármol quien fuera asesinado por un caporal de Maximiliano, y cuya carrera de banditismo se inició al enterarse de la muerte de su padre. Siete Pañuelos es perseguido por saturnino Montenegro y por la banda de

El Cadejo, pero finalmente es o bien fusilado después de ser capturado por una traición, o bien capturado y degollado después de haber sido traicionado por Mariana, su mujer. Al final, el poeta prepara su retorno a El Salvador.

Tiempo y espacio

Al desplazarse (casi podría decirse «desparramarse») por el tiempo y espacio, *EADL* plantea la problemática del sujeto periférico/subalterno en sus dimensiones espaciales y temporales. Después de todo, buena parte del planteamiento del texto es sobre lo que significa ser un sujeto periférico/subalterno (salvadoreño) en un centro metropolitano (París). La novela se interroga sobre el ser periférico al funcionar el arte y la vida como un modo de ser y una búsqueda ética. se unen en Roberto, el «poeta asmático», que responde a su pueblo con su voz y con su compromiso político.

La palabra textual opera en la zona de contacto entre el centro y la periferia. Roberto está en París recordando a su padre y su nación mientras evoca a Jacques Brel y otras manifestaciones de la cultura parisina. En otras palabras, el texto es sobre ser un sujeto marginal en un mundo cosmopolita, «del lado de allá».

Sin embargo, en este último sentido el texto —así descrito— podría diferir poco de otros que han tratado *grosso modo* el mismo tema con anterioridad, tal como sería el caso de *Rayuela* de Julio Cortázar. En lo que difiere *EADL* es en lo señalado al principio de este artículo: al desaparecer la narración a focalización cero con una trama lógico/racional de causa y efecto basada en la mimesis, el texto acelera deliberadamente la confusión conceptual. La misma surge precisamente de la pluralidad de voces, y de hecho de que estas voces están esparcidas en el tiempo y en el espacio. Sin embargo, esa deliberada confusión, este caos formal es, a mi manera de ver, la fuerza misma del texto, ya que obliga al lector a reexaminar la constitución del sujeto periférico sin la guía de una voz autoritaria.

Esto es porque para que el poeta pueda ser quien es, para que este sujeto periférico encuentre la autoridad para hablar como sujeto subalterno, tiene que sentirse cargado del poder que le da el ser vocero de la historia de su pueblo (pero que esa voz sea precisamente la del poeta y que el mecanismo de transmisión de «la nación» sea por medio de la literatura, no deja de ser problemático como veremos más adelante). Para eso tiene que recoger dentro de su voz las voces de los que vinie-

ron antes que él, las voces del padre, de Jacinto Pichinta, las voces que narran la historia de su pueblo, de su nación. Sólo en la medida en que el poeta está plenamente consciente de que su voz no es «solo su voz,» sino que es una voz heteroglótica, cargada de todas las voces que cuentan, que constituyen, el discurso sobre «qué es ser salvadoreño» y «qué es El Salvador». puede hablar el poeta.

Lo anterior se articula de dicha manera precisamente porque el poeta no quiere erigirse en «voz de los que no tiene voz en Autoridad (con «A» mayúscula) que habla «en nombre del pueblo», que subsume al pueblo dentro de su propio ethos. De allí que su única justificación para poder contar la historia de su pueblo es que su padre se lo contó a él —el lazo filial— a quien se lo contó a su vez Jacinto Pichinta, campesino, de origen indígena que es un igual de su padre ya que es también pequeño propietario. El juego de voces, entonces, autoriza al poeta a hablar sin que su habla sea un apoderarse de los discursos de los «que no tienen voz» como solía decirse cuando desde la óptica de un modelo vertical de representación que coincidía con la lógica del vanguardismo comunista que dirigiría la revolución y ejercería el papel «en nombre del pueblo», se pensaba que sólo la voz de El Poeta (con «P» mayúscula) podía redimir a las «masas mudas».³

Es una voz cargada de todas las voces que constituyen el discurso sobre «qué es ser salvadoreño»

La constitución del sujeto «pueta»

EADL genera muchas preguntas sobre la naturaleza del discurso y la naturaleza del sujeto periférico. La enunciación, el habla oral, es una preocupación fundamental de la novela, el tamiz a partir del cual transcurre toda la historia moderna de El Salvador. La narración verbal del doctor y de su hijo, el poeta Roberto, crea una interacción dialógica, por medio de la cual el poeta intenta constituirse como sujeto.

La dialógica del sujeto periférico puede visualizarse como un proceso de auto constitución del sujeto en el cual el mismo surge de un proceso recíproco, de un proceso dialógico en oposición a ese «otro» que emerge desde la centralidad de la historia. Potencialmente se puede constituir así una subjetividad contrahegemónica, cuyo poder emerge de la carnavalización/canivalización del discurso estético centralizante sobre la esencialidad del poeta, alimentado por esa contrahistoria que acerca al poeta a una posición discursiva similar a la que

³ Ver sobre este punto la reflexión de John Beverley en *Against Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, pp. 17-18.

surge en el género testimonial; es decir, una posición discursiva en la cual el poeta no se visualiza a sí mismo como hablando solamente en nombre propio, sino como portavoz de una experiencia colectiva de la cual él es tan sólo una partera, un instrumento emblemático de la transmisión de dicho discurso colectivo.

Esto nos explica la pregunta que abre este artículo: ¿quién habla? Habla todo el pueblo salvadoreño. ¿Por qué habla? Para autorizar al poeta a hablar en su nombre. Para darle permiso al poeta a convertirse en portavoz de un discurso colectivo, que es la contrahistoria del pueblo salvadoreño, el discurso histórico que se opone al oficial, pero con el cual se articula dialógicamente en una pugna por ganar una nueva hegemonía y una autoridad moral.

El concepto de dialogismo es uno en el cual las diferencias sirven como elementos para construir la simultaneidad. En una conversación, ambos hablantes son diferentes y sus respectivas enunciaciões son también diferentes; sin embargo estas diferencias están sostenidas por la relación del diálogo.

Este diálogo está presente a todo lo largo de *EADL*. El diálogo une al padre del poeta con su hijo Roberto, une a ambos con Jacinto Pichinta que es la voz de la tradición indígena (y cuya relación con su propio padre Tadeo reproduce como *döpelganger* la relación doctor/Roberto), une a ambos con Maximiliano, el terrateniente feroz, con Siete Pañuelos, el indómito «ladrón bueno», El Cadejo, el criminal feroz, con las mujeres de Maximiliano, Lilith Y Esmeralda, finalmente une París/Babilonia con El Salvador/ Centroamérica, centro/periferia, tierra de exilio y tierra prometida. La existencia se convierte en un evento de co-ser. Es una vasta red de interconexiones que están todas unidas como participantes en un evento cuya totalidad es tan inmensa que ninguno de los personajes llega a comprenderla del todo. Este evento aparece textualmente como una serie de diálogos interconexos que constantemente crean sentido y lo intercambian. Esta mutualidad de diferencias hacen que el diálogo en *EADL* sea efectivamente el elemento central del texto, pues es el elemento que está conectado a gente en diferentes espacios y tiempos, y hasta a diferentes organismos con su ecosistema. A manera de ejemplo las citas siguientes:

Tú tienes la tercera parte de Débora, la otra de Judith, la otra de Salomé y, por último, la parte de Berenice. Yo sólo sé que haces falta, y que salgo en estos días a buscarte, a proyectarte en la estación de *Sèvres-Babylone*. Tú no me comprendes cuando te hablo que luchó contra los demonios. Tú no me comprendes cuando te leo por teléfono algunos

fragmentos de prosa del «mestizo gigantesco». ¡Si yo pudiera ver mi cielo! ¡Si floreciera en mi corazón la vara de un lirio! (74)

Tres años pasó Miguel ausente de estas regiones. Cuando su madre pensaba en él, lloraba y decía «¿Qué será de mi hijo?» Mi hermano Alfonso me contó que lo había encontrado en un puente que construían los gringos en el río Ulúa. Lo saludó, pero él se hizo el dasatendido. Otros, dicen que se fue a trabajar a los bananales de la costa norte. Otros cuentan que vivió como aserrador en las selvas de Olancho. Hasta refieren que anduvo por Panamá y que trabajó en el canal. El asunto es que volvió y se convirtió en el terror de los ricos. (68)

El poeta no existe, salvo en la medida en que tenga sentido su existencia dentro del contexto de la discursividad. El poeta llega a existir en la medida en que pueda construir sentido de las prácticas discursivas que lo bombardean interminablemente como estímulos. El sujeto existe sólo en la medida en que pueda construir sentido, y el sentido sólo llega por medio de las enunciaciones. Por eso el poeta dice:

Subo al metro *Pigalle* y siento que en mi cabeza se entierran agujas que me friegan... ya no sé si estoy en París o si estoy en Chalatenango pero escucho el ruido de la carreta chillona y los rostros, no son rostros son calaveras y ya no sé si voy o no voy al barrio Latino a la librería Maspero... o voy en tren para la estación de oriente y no sé si al caminar por la *rue de la Huchette* estaré en realidad caminando por la Avenida Independencia y no sé si al entrar en un bar en el barrio Latino estoy entrando en *La Praviara* y hasta me veo pidiendo una cerveza Pilsener... (126)

Físicamente, el poeta está en París, pero las enunciaciones que se entierran en su cabeza como agujas provienen de El Salvador, de otro tiempo y otro espacio, porque lo invade el deseo de estar en El Salvador, cuando se sabe que no puede hacerlo por estar exiliado. El Salvador es entonces el espacio del deseo. El inconsciente del poeta es «el discurso del otro», que en este caso son otros en plural: las voces salvadoreñas que lo llaman como las sirenas a Ulises.

Pero esa llamada es también la llamada de la muerte. La vuelta a El Salvador implica morir, como murieron los compañeros del poeta cuando desembarcaron de Nicaragua:

Siempre que lo recuerdas te sientes mal: cuando subías unas rocas, oíste el estampido de unas balas, y desde la colina viste varios guardias nacionales tirando con sus fusiles sobre el cayuco que iba cabalgando las olas. Los pepinazos caían en la espuma, y miraste cuando el cayuco dio vuelta, y cuando los guardias nacionales corriendo en la playa, subieron a una duna, y desde allí disparaban contra los compañeros que caían en los tumbos. Después, uno a uno caían los otros. Sobre el oleaje flotaron por horas sus cadáveres como peces envenenados...(63)

Esta imagen se va a conjugar simbólicamente con la imagen de las ballenas muriéndose en la costa:

...contaba mi abuelo que una noche bajo la luna, después de la tempestad, cuando la mar comenzaba a estar calma, vio varios de estos monstruos estrellándose en los acantilados. Los moradores asombrados salieron a verlas revolcándose como cerdos de las olas por la fuerza de la corriente. Cuando chocaban en las piedras soltaban una quejumbre como de mujeres en parto. El abuelo decía que los sollozos partían el alma, y que el espacio marino se poblaba de llanto... Al final del día algunas habían muerto. ¡Era un espectáculo mirar a miles de cangrejillos y pececillos atacar a las ballenas! Aprovechaban la corriente para meterse en sus bocas y devorarles la lengua y los ojos y la cabeza. De nada servían los coletazos que daban a diestra y siniestra. (154)

Se establece la relación entonces entre los compañeros, las ballenas, las mujeres, y la vuelta a la tierra salvadoreña. Volver a la tierra natal es volver a morir como murieron los compañeros, como murieron las ballenas, como mueren las mujeres Esmeralda y Lilith, consumidas por el odio de Maximiliano. En la oposición binaria masculino/femenino, como en la de centro/periferia, el poeta se ubica del lado femenino y del lado periférico: consumiéndose de tristeza por el deseo no realizado, pero cuya realización conduce inevitablemente a la muerte: el retorno al Salvador. Y porque el poeta sabe que tiene que volver pero que volver es morir, es que sufre asma. *El asma de Leviatán* es el asma del poeta preparándose para la vuelta/muerte.

El deseo del poeta es estructurado por esas voces. El poeta se sublima en esas voces y quiere absolutizarse en ellas, una exigencia que no puede ser realizada completamente, pues el poeta vive en París y existe una discrepancia en la relación espacio/tiempo entre las voces y la vida del poeta. El deseo por el Salvador surge de la discrepancia entre la necesidad del poeta y la disponibilidad del país para poder acobijarlo, país que en este sentido se convierte casi en emblema del complemento femenino de la necesidad del poeta.

De allí que el rechazo por «Babilonia»/París, ciudad del exilio y de cautiverio, se traduce en el rechazo de la Gacela *Cartesiana* (itálicas nuestras), emblema de la tradición occidental racionalista que se opone al elemento instintivo, popolvujiano, prehispánico, en las cuales el poeta Roberto intuye la esencia de su identidad.

Querida Gacela, le dice. Yo soy un desdichado aquí en Babilonia. Yo soy un ave de paso. Me he esforzado por integrarme. «Te comprendo, dijo ella». «¿Me comprendes, Gacelita?» le replica con cariño. «Sí, poeta. Tú sueñas con tu suelo natal. Qué puedo yo hacer»... Las luces se fueron apagando y en la noche de Babilonia oyó que la gacela lloraba en la oscuridad... (191)

El elemento racionalista subrayado en el mote de la Gacela es acentuado asimismo por la otra referencialidad de la imagen de la ballena. Al fin y al cabo, Leviathán es la ballena bíblica en cuyo interior vivió Jonás, pero *Leviatán* es también el texto de Thomas Hobbes: el estado como monstruo.

Desde luego, de la misma manera que el poeta rechaza a la Gacela Cartesiana a pesar de su atracción por ella, rechaza también al padre de la filosofía moderna (aunque no la tentación de volver a residir en el seno del monstruo). El poeta cree en las obligaciones políticas pero rechaza viseralmente el absolutismo hobbesiano encarnado en la acumulación sin límites de Maximiliano. El rechazo, sin embargo, aparece en el texto lingüísticamente: el rechazo del monologismo que niega la otredad. El monologismo repudia la posibilidad de que cualquier conciencia fuera de la suya responda en términos de iguales. El otro es un objeto y nunca es reconocido como otra conciencia. El monologismo pretende ser la última palabra. Para el poeta, en cambio, no hay últimas palabras. Hay un interminable concierto de voces que anuncian su retorno. Pero ese concierto de voces no se detiene en el tiempo.

La imagen de la ballena

Acab es aquel monarca del libro primero de los reyes, que se casó con Jezabel, y que ambicionaba el viñedo de Nabot... y que su mujer —no olvides que Leviatán es femenino (itálicas nuestras)—, al verlo triste, le dijo: Pero tú eres el rey, mátao y quítale el viñedo. Acab de Melville representa el poder. El poder como un afrodisíaco supremo. (187)

«Leviatán es femenino». La ballena es femenina. Entonces, si «el símbolo político y religioso de Leviatán debe ser alegórico y metafísico» (187) como Lucho, su amigo chileno, le dice al poeta Roberto, ¿en qué consiste precisamente esta alegoría? Sin duda, una sexualización de El Salvador. Pero, ¿podría ser también una inversión del poeta, que se ubica del lado «femenino» simbólicamente, frente al poder «masculino», el poder de Acab, el poder del «imperialismo»?

Asimismo, afirmamos con anterioridad que Leviatán es la ballena bíblica en cuyo interior vivió Jonás, pero es también el texto de Thomas Hobbes. Sin embargo, es aún más que eso. Hacia el final, leemos: «Me desperté a las siete de la mañana. A través de la ventana vi el gris panza de ballena» (263). La panza de la ballena es entonces también el húmedo y frío cielo de París, el clima que enferma al poeta. Pero es también el barco que conduce al poeta de vuelta al salvador, es

Leviatán es el mundo bíblico, el estado hobbesiano, el cielo enfermizo de París/Babilonia.

decir, a su muerte: «sobre los navíos vuelan las gaviotas, y escucha el oleaje, y en las primeras luces del día, entre la bruma, descubre un navío bamboleando y dice: *Mi barco...* y cuando va subiendo las escalerillas lee sorprendido: LEVIATAN...» (265).

Leviatán es el mundo bíblico, el estado hobbesiano, el cielo enfermizo de París/Babilonia, el barco que conducirá al poeta de vuelta al verdadero mundo de Xibalbá que el poeta alucina desde un principio. La oposición binaria se da entre Leviatán/Xibalbá, mundo de la vida/mundo de la

muerte, cosmovisión judeo-cristiana/cosmovisión maya.

El juego intertextual con el Popol Vuh

Existe a lo largo del texto una marcada añoranza por el pasado prehispánico perdido. El mismo es verbalizado a través de la voz de Jacinto Pichinta que se lo cuenta al padre del poeta. Es una voz que no sólo articula de manera explícita episodios del *Popol Vuh*, sino que se articula como un discurso fundante a la manera del discurso de creación del mundo del mismo texto.

En las montañas fronterizas con Honduras, en las sierras del Cayaguanca y el Congolón, todavía merodea el tigre. Se encuentran el puma, de pelaje de oro viejo; el tigrillo; el linco que duerme en los árboles; la danta; los coyotes que en el invierno bajan a los pueblos; el zorro de agua que en las noches viene a pescar al río Sumpul; el mapache de piel manchada; el tacuazín que acaba con los gallineros y que es un animal sabio, protector de sus hijos... los chumpipes salvajes, que andan en manadas. Me contó Jacinto Pichinta que a nuestros abuelos indios los domesticaron desde los tiempos de antes... (9-10)

Fíjate que Quetzalcóatl llegó a Cuzcatlán huyendo del usurpador rey Huémac atravesando peligros sufriendo bajo los árboles bajo los bejucos Venía rodeado de orfebres de pintores de poetas de astrónomos y cuando vio el valle del Jiboa creyó que había llegado al paraíso. Enseñó a nuestro pueblo a cultivar el maíz el cacao el frijol el jiquilite el tomate A construir templos pirámides y palacios y prohibió los sacrificios humanos. Quetzalcóatl fue el gran civilizador del pueblo pipil (199).

A mi modo de ver, tenemos aquí un fenómeno muy interesante que va más allá de los límites intratextuales de *EADL*. Al equiparar dicha tendencia con otros textos de la época, tales como *Cenizas de Izalco* (1966) de la salvadoreña Claribel Alegría o bien *La mujer habitada*

(1988) de la nicaragüense Gioconda Belli —para no hablar de los autores guatemaltecos, pues esto lo hacen casi sin excepción— vemos que en prácticamente toda la novelística centroamericana que abarca el período guerrillero 1960-1990 aparece el deseo de una identidad que se funda en el *Popol Vuh*. En otras palabras, la novelística de este período busca o bien negar o bien huir del discurso fundante occidental para rearticularse al interior de otro espacio simbólico: el espacio maya, prehispánico, no occidental.

Existen peligros en la expresión de dicho deseo. A veces pueden crear un binarismo autenticidad/inautenticidad, en el cual lo maya es representado como «lo auténtico», y lo europeo como «falsa conciencia» en el viejo sentido marxista. La problemática surge al plantearse dicha situación como deseo nostálgico de un mitificado pasado que no representa necesariamente la totalidad de la experiencia fundante para seres híbridos como lo son los mestizos centroamericanos que articulan dicho discurso. Está también el problema de vaciar de contenido la representatividad real de la población maya a quien se le usurpa su legitimidad para validar de hecho el poder mestizo en la región.

Sin embargo, más allá de dicha problemática, existe en dichos gestos un deseo por negar la hegemonía del discurso racionalista europeo, por revalidar el discurso subalterno que en este caso lo constituye el discurso fundante de la nación maya-tolteca. El discurso subalterno aparece entonces articulado dentro del discurso literario, de manera que lo que aparece representado no es el discurso subalterno sino la esquizofrénica voz fragmentada de la identidad híbrida del mestizo. El sujeto silenciado por la opresión colonial habla desde dentro de los discursos mestizos que reinstalan la cultura indígena en el centro de la identidad centroamericana y exigen dicha centralidad para que la misma identidad pueda validarse y legitimarse.

En este caso, el discurso subalterno no es entonces el que mima y parodia un discurso colonizante para así emerger con luz propia. Más bien, el discurso mestizo mima y parodia el discurso hegemónico racionalista, para enseguida hacerse una especie de quite y cederle su lugar al discurso subalterno. El ejemplo de *EADL* es elocuente:

Jacinto Pichinta cuando hablaba del maíz decía que era el don que el cielo dio al indio, y contaba el milagro de la hormiguita que —según él— fue enviada por un dios de enantes. Este animalito había descendido a lo profundo de la tierra a buscar el grano. Jacinto decía que nosotros habíamos sido hechos de maíz, cosa que yo siempre le rebatí, pues para mí, la Santa Biblia dice que fuimos hechos de un soplo de polvo pero volviendo al maíz, es una plantita que nos sustenta y nos da fuerza. (1988)

Lo anterior implica desde luego una suerte de paradoja. Los escritores centroamericanos que en su gran mayoría son mestizos, precisan simultáneamente de la discursividad europea y de la identidad indígena para constituir un contradiscurso que los valide como sujetos. Por lo tanto, en dicho proceso canibalizan con lujo de creatividad — como estrategia literaria y política— elementos de ambas culturas. Este fenómeno, más allá de poner en evidencia su condición híbrida, nos muestra la posición ambivalente y precaria que el escritor centroamericano es forzado a ocupar en la compleja tarea de simultáneamente recuperar las voces nativas y combatir el discurso occidentalizante en el estrecho espacio político y cultural centroamericano contemporáneo.

El problema de dicha situación, desde luego, es que los escritores mayas empiezan asimismo a reclamar dicho espacio para sí, y a disputárselo al escritor mestizo tanto en el plano discursivo como en el político. De allí que tales rasgos, a mi modo de ver, progresivamente desaparecerán del discurso literario mestizo conforme nos acerquemos al fin del siglo.

El texto dentro del texto

La textualidad en EADL aparece como una banda de Moebius. Dentro del texto mismo se nos narra cómo el poeta se encuentra en el proceso de escribir EADL. De hecho, parte del objetivo mismo del texto es la narración de su propia construcción, de manera que el lector tiene frente a sus ojos la evidencia de que lo que tiene frente a sí no es la «realidad» en el sentido positivista, sino la «realidad discursiva». No es la «realidad salvadoreña», sino más bien los discursos que buscan construir una cierta realidad salvadoreña.

Tan evidente es este elemento del juego textual, que al final mismo aparece anticipado —aunque con otro tipo de discurso— en su proceso mismo de elaboración:

...¿Cómo va tu novela?» «Fijate que tengo problemas con el cierre de Leviatán.» «¿Qué ha pasado?» «Bueno, yo he pensado, a ver qué te parece, con un viaje.» «¿Cómo? ¡No entiendo!» Es decir, yo recorro mi itinerario. Camino de Xibalbá a Sevres Babilone, y deambulo toda una noche por París, después regreso, cojo mis valijas, y me voy»... ¡Ah, Netza, no está mal!... (sic; 224)

Dentro de la «historia», el poeta Roberto (a no confundir con el autor, otro poeta llamado también Roberto Armijo) está en el proceso

de escribir una novela llamada *El asma de Leviatán*. De hecho, «un sábado se encontraba rodeado de amigas y amigos y leía fragmentos del *Asma de Leviatán* cuando de improviso se instaló la tragedia» (229). En ese momento le informan de la muerte de su padre, cuya voz es evocada a todo lo largo del texto.

El juego textual apela a la emergencia del ser poeta que se encuentra en el centro de este discurso narrativo. De manera diferente a Roque Dalton, en este texto tenemos prácticamente otra versión del «Pobrecito poeta que era yo».⁴ El final del texto de Dalton termina diciendo:

Waldo insistió en convencerme para que aceptara lo que él aceptó años atrás y me decía casi suplicante: «No se te pide que dejes de ser comunista. Puedes seguir siendo comunista en Europa. Y mientras te desarrollas artísticamente, puedes militar perfectamente en el Partido Francés, un gran Partido, un Partido sabio, de larga experiencia.»⁵

La cita implica un posible exilio parisino, opción no seguida por José, el personaje principal de dicho texto. Sin embargo, esta es la opción problematizada por Roberto Armijo en EADL, opción encarada a su vez por su alter ego, el «pueta Roberto».

La meditación del texto se vuelve entonces el proceso a través del cual el sujeto «pueta» se constituye como objeto de conocimiento por medio de una autorreflexión a través de la cual el poeta llega a entenderse a sí mismo como sujeto. Para hacer esto, el poeta se sitúa en plano discursivo que Miguel Angel Asturias delineó para la «generación comprometida» a la cual pertenece Armijo: «El poeta es una conciencia moral.»⁶

La dificultad del poeta Roberto en el texto es cómo ser una conciencia moral y tener una práctica ética en el exilio, aislado de su pueblo. Por eso el poeta nos dice que «cuando las oleadas de música me envuelven gimo aúllo y leo en voz alta al nicaragüense o los poemas del Coyote Hambriento y encuentro en ellos la dificultad de conocerse a sí mismo (itálicas nuestras)... ahora habito en las tinieblas... me quedaré escarbando mi pensamiento para mirar horrorizado que es un pedazo de *Roquefort*» (19).

Roque/Roquefort, la distancia entre la conciencia de Roque Dalton y los pensamientos podridos por el deseo es la problemática que el poeta Roberto sitúa en su práctica ética. El poeta asocia la inmoralidad con el deseo irrefrenado que lleva a excesos sexuales, alcohólicos, gastronómicos y valoriza la moderación y la rigidez ideológica como mecanismo de autocontrol que posibilite la conducta diaria de un

⁴ Ver mi análisis de la novela póstuma de Roque Dalton, *Pobrecito poeta que era yo...*

⁵ Roque Dalton. *Pobrecito poeta que era yo...* San José: EDUCA, 1976. p. 476.

⁶ La llamada «generación comprometida» se reúne en San Salvador alrededor de 1956. El grupo de Roque Dalton incluía a Manlio Argueta, Roberto Armijo, Italo López Vallecillos, y José Roberto Cea entre los más conocidos.

poeta auténticamente revolucionario. A su vez, el texto nos pone en evidencia que el poeta no consigue escapar a sus tentaciones, que las pasiones lo envuelven y se lo llevan a «Xibalbá», mote con el cual designa su apartamento parisino, pero que es también el nombre dado en el *Popol-Vuh* al oscuro reino del subsuelo y de la muerte.

Sin embargo, a pesar de sus tentaciones, el poeta se constituye en un sujeto moral con un comportamiento ético. La «nobleza» del poeta no se sitúa tanto en su habilidad para efectivamente suprimir su deseo, sino en el proceso de su lucha por suprimirlo. El poeta voluntariamente busca restringirse, como mecanismo para no perder su vínculo con su pueblo. En la heroicidad de dicho gesto que articula la búsqueda política con la estética se encuentra la victoria del poeta, y no en el parámetro ideológico dentro del cual busca situarse.

De alguna manera, lo que tenemos aquí es la verbalización estética de una búsqueda ontológica sobre el sujeto que desea. El poeta llega a estar preparado para iniciar su regreso de «la noche de Babilonia» cuando llega a reconocerse como sujeto de sus propias acciones, no a través de una retórica ideológica cuya disciplina hay que acatar, sino a través de la soberanía que ejerce sobre sí mismo en el proceso de re/construir su discurso fundante, su gran narrativa, a través de la escritura de una novela llamada *EADL* que es una polifonía de las voces que son sus voces, las voces de su pueblo, de su familia, de sí mismo. La única alternativa del poeta es la escritura, la salida estética. Es en la escritura que se encuentra su práctica ética y no en su comportamiento cotidiano. El poeta no puede «salir de mí mismo como un espectro y dejar en medio de la habitación mi cuerpo con sus pasiones» (19). Pero sí puede escribir y registrar el concierto de voces que alienta su ser, y es ese gesto escritural que lo redime. Por eso, no basta con narrar la polifonía de voces salvadoreñas. Tiene que aparecer el poeta como personaje en el exilio, en la noche de Babilonia, en Xibalbá.

En este sentido podemos afirmar que la ética que busca el poeta se sitúa en la interrogante de los límites de la identidad. En la racionalización impuesta por el mundo occidental, es sólo en el gesto irracional (creativo) que puede darse el gesto transgresor. El gesto ceremonial del poeta Roberto es un gesto transgresor porque al empujar el acto creativo hasta sus últimos límites desafía radicalmente su propio ser y reconfigura su identidad. Su gesto es, desde luego, una actitud crítica auto-reflexiva que posibilita una ética personal.

La retórica ideológica

Signo de su naturaleza transitoria, el texto aparece con un conjunto de referencias de corte ideológico, que prácticamente se constituyen como una retórica en la voz del poeta. En algún momento, el poeta dice «he regresado de buscar a mi amigo *a quien le serruchó el piso la ITT* (235; itálicas nuestras). Asimismo, nos cuenta que «cuando pienso en Danton me digo Allende» (162).

Reflexiones finales

Si el poeta re/construye su discurso fundante, su gran narrativa como afirmamos anteriormente, esto lo ubicaría dentro del discurso de la modernidad. Simultáneamente, sin embargo, el poeta manifiesta su rechazo a la gran narrativa al rehusarse a personificarlo. La gran narrativa no es «el», «su» voz. La gran narrativa es el coro de voces del pueblo. El poeta no utiliza su discurso fundante para figurar como un «pequeño dios», como un endiosado Prometeo a través de quien hablan «los que no tienen voz». No. El poeta ya trasciende el individualista afán de figuración de la modernidad. El poeta busca escapar de sí mismo, disolverse como un hombre sin rostro. «El» es el pobrecito poeta que no consigue disciplinar su deseo y, condenado a la noche de Babilonia, no tiene ninguna otra alternativa — más allá de los excesos sensuales— que escribir. De tal manera, el poeta ratifica el escepticismo de los discursos fundantes como sistema de creencia a pesar de que el personaje Roberto «cree» en sus principios ideológicos. Sin embargo, la evidencia textual apunta en dirección de una ética que surge de una base individualmente localizada, proveyendo así elementos para una estética de la existencia.

El poeta se encuentra así en la transición misma del modernismo al postmodernismo. El poeta «cree» en su normalizante régimen de verdad, a la vez que lo reconstruye con su comportamiento estético incapaz de acatar la normatividad racional que su mismo régimen de verdad le impone. La ideología obliga al poeta a subordinarse a un conjunto de principios que negarían su misma creatividad. El poeta, inconsciente de sus opciones, se culpabiliza

El poeta no utiliza su discurso fundante para figurar como un «pequeño dios», como un endiosado.

por su incapacidad para vivir de acuerdo al código moral de sus principios ideológicos. En su mismo comportamiento los niega, se rebela contra la presión a la conformidad, y se auto-afirma por medio del acto creativo hasta el punto en el cual llega a sentir el poder de su misma auto-constitución. Dicho poder le da la fuerza para la «vuelta» a El Salvador.

Metafóricamente, sin embargo, el poeta *no* vuelve a El Salvador. Por eso, la vuelta tiene la alucinación similar al final de *8 1/2* de Fellini, en el cual los personajes de su vida comienzan a rodearlo carnavalescamente:

Uno por uno, fueron apareciendo personajes de rostros conocidos por mí. El resplandor de la lámpara me ayudaba a conocerlos. Brindemos, dijo entonces el chileno, por tu próximo retorno. Cuando alcé la copa, la lámpara nos inundó... reconocí a mi abuelo, a mi padre, a Maximiliano, a Jeremías Chicas, a don Antonio el Santero, a Servando, al Cadejo, a la Esmeralda, a Lilith, a Tadeo Pichinta, a la Casilda, a Jacinto Pichinta, a Teodosio y a la Imelda; y acompañado de Emigdio, tío Ramón y Chabelo apareció Siete Pañuelos. Sonaron las guitarras y las mandolinas. ¡Un momento, dijo el chileno... recibamos con aplausos a nuestra amiga, la Gacela Cartesiana!... El chileno repitió: «¡Poeta, tus amigos, brindamos por tu próximo retorno!...» (263)

La vuelta final es un subirse a un barco que puede estar en el Havre «o duerme en Xibalbá» y ese barco se llama «Leviatán». No es entonces, incluso dentro de la ilusión literaria, una vuelta «real» a su tierra natal. El poeta se va al Salvador que ha constituido discursivamente como un gran huipil de palabras, a El Salvador soñado, imaginado, que está equiparado con Xibalbá. El poeta se va a su casa pero siempre estuvo en ella. El poeta nunca salió de su casa pero su casa es su infierno porque su infierno es su ser, su Xibalbá, y del mismo sólo puede escapar por medio del acto creativo y sólo puede llegar al espacio de la imaginación. La verdad del poeta sólo es extraída por medio de la única técnica disciplinaria que el poeta puede efectivamente acatar: el acto creativo. ◆

Un itinerario en la vida de Italo López Vallecillos

Manlio Argueta

Italo López Vallecillos (1932-1986) ha sido uno de los principales editores y de los más finos poetas del país. Su carácter emprendedor y su visión institucional lo llevaron a crear empresas editoras fundamentales a nivel salvadoreño y centroamericano. El novelista Manlio Argueta ofrece una semblanza de su amigo generacional.

1. La edad de ogro en la poesía salvadoreña. Desde muy temprana edad se evidenciaron las inclinaciones de Italo como poeta y editor. Su primera manifestación en ese orden fue dirigir un suplemento infantil. Es la edad del ogro en una época también de aperturas. Un golpe de estado se promueve como la «revolución salvadoreña», 1948; con todo y nada es un primer intento de ir a la modernización institucional del país. El golpe fue dirigido por jóvenes militares que habían vivido exiliados en México, atraídos por la práctica de la revolución en el norte hecha desde los caballos que se tornaron menos de cuarenta años después en autos de lujo. En la nuestra —que no se hizo a caballo ni tuvo la autenticidad de la mejicana— en tanto golpe militar nocturno, el cambio notable fue convertir en chatarra los viejos aviones de guerra «Corsairs» y adquirir «Mustangs», desechos de la guerra de Corea. Con todo, el país invirtió en infreestructura y le dio fundamento jurídico a valores de carácter social, aunque muchos quedaron en el papel y, en esta época, ya han sido borrados, por las dudas. La intentona modernizadora del 48 quedó a medio camino; más bien profundizó la crisis del país de la que apenas estamos saliendo a finales del siglo.

No cabe duda, la era de las libertades que se promovieron en la Carta del Atlántico ¹, fue punto inicial para el disfrute de algunos derechos políticos, especialmente después de la derrota del fascismo euro-

¹ Carta del Atlántico firmada el 14 de agosto de 1941 por Franklin D. Roosevelt, Presidente de los Estados Unidos y Winston Churchill, Primer Ministro de Gran Bretaña: libres de miseria, libres de temor, libres para expresar el pensamiento y profesar cualquier religión.

² Dice Adolfo Bioy Casares que en un momento inicial de la mutua amistad que cultivaron con Borges, éste le previno: «Si quiere escribir, no dirija editoriales ni revistas. Lea y escriba» («Libros y amistad», *La Gaceta*, Fondo de Cultura Económica, México, # 306, mayo-junio, 1996). Italo prefirió orientar la mejor parte de su tiempo a la promoción de valores culturales, consciente de nuestras vacíos lamentables; quizás por eso incursionó en el ensayo histórico, y lo hizo con éxito. Claro, pudo habernos dejado más obra poética, más obras de teatro o más ensayos sobre el pasado histórico. Pero con todo, Italo dejó una obra sobresaliente que enumeramos al final de este trabajo; de modo que lo que podría considerarse «sacrificio» de su tiempo, en contra de su obra de ficción, no fue en balde, visto desde la perspectiva de esa obra; ello es independiente del hecho que su literatura e ideas no sean divulgadas en nuestro país; pero esto es un mal común que no extraña ni conmueve en nuestro país.

³ Italo Eduardo López registra la anécdota de cuando su padre López Vallecillos recibe junto con Waldo Chávez a los diez años un premio de poesía organizado por *El Diario de Hoy*. («Memoria de una biblioteca, evocación de un padre», *Suplemento Tres Mil*, del diario *Co-Latino*, San Salvador, 9/03/96.

peo. El Salvador se abre al debate de propuestas ciudadanas y revolución de ideas, para dar un salto en el vacío y caer en un nuevo autoritarismo. El período, así, tuvo repercusión al darse voces disidentes y alternativas; bajo tales signos cobijaba su talento precoz un niño-poeta que llegaría a ser el editor más importante de nuestro país quizás en detrimento de su propia obra, que pudo ser mayor². Sólo en EDUCA, editorial de universidades centroamericanas en San José Costa Rica, editó unos 150 títulos, entre poesía, ensayo, narrativa y memoria histórica. ¿Y qué decir de UCA Editores y de la labor que hizo al fundar una real Editorial Universitaria en la Universidad de El Salvador a principios de 1960? Y algo muy propio en la personalidad de Italo, apenas se publicó un libro de él en los quince años como director de las tres editoriales: *El periodismo en El Salvador*, Editorial Universitaria, Universidad de El Salvador, 1964.

2. Poesía, el más inocente y peligroso oficio. Conocido como poeta **2** a los diez años de edad³, no era ajeno a ese entorno de contradicciones. El talento temprano por la comunicación lo llevaría a dirigir una página de los niños en *La Prensa Gráfica*, bajo la iniciativa del humorista Jorge Laínez, jefe de redacción de ese periódico que escribía bajo el seudónimo de Mr. Ikuko. Llamó a Italo, cuando éste no había sacado aún su sexto grado, para dirigir dicha sección; antes había estado al frente de esa página Waldo Chávez Velasco y una de las condiciones puestas por el escritor Laínez era que debía dejarse el cargo al sacar la primaria; así, al terminar su sexto grado hereda la página al otro niño. A los jovencísimos directores les unía una amistad que partía de circunstancias y sueños comunes: ser compañeros en la escuela «Joaquín Rodezno», vocación precoz por el activismo cultural y la poesía. Y por el lado de Jorge Laínez, su intuición lo llevaba a generosa confianza en dos menores de edad que no comprendían las dimensiones del problema político aunque sí el social, no sólo por vivirlo a diario sino por sensibilidad e imaginación que muy pronto se convertiría en expresión crítica.

Las limitaciones materiales y aspiraciones unieron a los dos niños-poetas que no procedían de un hogar de intelectuales sino de familias modestas. En todo caso, había oferta de tiempo y espacio para iniciarse en la creación artística a la modernidad expresiva. La decisión de Jorge Laínez fue más que visionaria, por creer en los futuros escritores, y por dar cabida a lo que abría una nueva etapa de la literatura nacional que tuvo su fulgor clásico en Gavidia, Ambrogio, Claudia Lars y

Salarrué; que se convertía en rebelión creativa con el Gruposeis y «Escritores Antifascistas» (1941-46): Oswaldo Escobar Velado, Matilde Elena López, Alfonso Morales, Antonio Gamero, Manuel Alonso Rodríguez, Cristóbal Humberto Ibarra, Elba Cubas, Margot O'Connor, Carlos Lobato, Ramón Hernández Quintanilla, Rafael Álvarez Mónico, Toño Gamero y Ricardo Trigueros de León.

Todos los citados fueron antecedentes de los jóvenes del 50, que plantearían un compromiso social con la literatura; y a quienes los derechos sociales expresados en la Constitución Política aprobada ese mismo año, parecían lo justo y conveniente para el país. Surge entonces el grupo cuyo nombre tiene connotaciones de insurgencia: Octubre, con López Vallecillos, Chávez Velasco, Orlando Fresedo, Irma

Lanzas, Menendez Leal, Martínez Orantes y otros; sería el origen de lo que más tarde se denominó por López Vallecillos como la Generación Comprometida.

*Era un poeta triste,
pero su tristeza nunca
oscureció su visión
profesional como
editor y escritor.*

3. Infancia como biografía del hombre triste. La sensibilidad se cultiva por otra gran escuela, para bien o para mal, que es el entorno contradictorio y específico de El Salvador. En especial para Italo que, además de privaciones económicas, quedó huérfano a temprana edad; un gran impacto en la vida. Era como si se acabase el amor y quizás por eso quiso hacerlo florecer en el poema. Y no porque otros no le ofrecieran cariño sino porque en esa edad vulnerable lo azotaron siempre vientos en contrario. Lucinda López Cuéllar, la madre, murió cuando el poeta apenas cumplía los siete años; su padre Renato Castello Escrich, lo había abandonado, aunque llegaron a encontrarse gracias a que Italo no quiso ser privado del amor paterno y lo buscó hasta dar con él; el niño hizo viajes al oriente del país para vivir cortas estancias con su padre biológico. Estas circunstancias hicieron del poeta una persona triste, tristeza que nunca se interpuso a su inusual energía, no oscureció la visión profesional del editor y escritor, ni lo desvió en su rigor orgánico de intelectual en pugna contra las injusticias. Quizás porque su drama lo equilibra con poemas de catarsis. Su poesía tiene visiones de soledad y ausencias, que no es sufrimiento; por el contrario la poesía para López V. es un alivio, tal como debe ser, según el maestro Borges⁴. Ya en *Inventario de soledades* (Dirección de Publicaciones, Ministerio de Educación, 1977) Italo haría su desquite emocional con uno de sus más bellos poemas, «Paternidad», dedicado

⁴ Borges, Jorge Luis, «la última conferencia», *Cuadernos hispanoamericanos*, México, mayo-junio, 1995.

Foto: Archivo Familia López Vallecillos



Cea, Quijada Urías, Italo, Argueta y Canales; sentado, Carlos Cañas.

a sus hijos; himno a la alegría y a la felicidad familiar, donde hacen presencia sus hijos Silvia Lucinda, Italo Eduardo y Víctor.

Tristezas y soledades son evidentes en sus dos primeros poemarios (el otro es *Imágenes sobre el otoño*, San Salvador, 1962). El más importante para conocer las etapas del poeta es el que escribe a sus veintidos años: *Biografía*

del hombre triste (1954). Hace de la soledad confesión personal dirigida más hacia él que a los demás, lo que no se contradice con el hecho que lo publicara pleno del entusiasmo que despierta el primer libro y con el rigor de lo que él con ironía llamaba «poesía menor», y que mereciera elogios de Vicente Aleixandre⁵. Porque su poesía, a diferencia de otros jóvenes, no tendría connotaciones políticas; pero su oficio de comunicador, le acarreó otro tipo de privaciones, exilio y cárcel. Sus poemarios persisten en el tema de lo sufrido o bien en la unión ideal con la persona amada que podría interpretarse contradictorio a la militancia partidista. Ese dualismo es otra entrega: llega a la política por humanidad poética e intimidad humana. Su mundo de la poesía es testamento íntimo que se reconvierte en legado a la cultura nacional:

*Sentí hambre,
hambre de besos y pan, hambre de Ser,
hambre de llenar un espacio y una actitud
en el silencio cuadrado de mi reloj sin tiempo.
Hambre de contenerme y tocarme
como un dolor que nace y se proyecta...*
(Poema II)⁶

Muerta su madre natural, el poeta tuvo el cariño de padres adoptivos, don Víctor Vallecillos y doña Juana de Vallecillos, que llegan a sustituir a la familia que había perdido en la niñez. Pero la mala

⁵ En nota de presentación del poemario *Inventario de Soledades* (López Vallecillos, Dirección de Publicaciones, Ministerio de Educación, S. S., 1977) se registra la opinión del poeta Aleixandre sobre el poemario *Biografía del hombre triste* como «un bello y hermoso testimonio».

⁶ López Vallecillos, *Biografía del hombre triste*, Madrid, España, 1954.

muerte, que también es mala suerte, llegó a su padre sustituto. Dos dramas que desde la infancia lo encaraban con la muerte. Hay golpes en la vida, como dice Vallejo, que el poeta debe mitigar en poesía intimista.

*...Murió mi madre,
—pequeño como una lágrima que ríe—
yo me quedé solo en el mundo
mordiendo los silencios amargos de la vida!
(Poema IV)⁷*

O este otro poema, que es la manera personal de compartir las emociones con los demás sin llegar al poema himno. La madre sigue siendo su fuerza creativa, que como la madre de Oswaldo Escobar Velado en «Elegía Infinita», nunca la admitirían muerta:

*Los hermanos corren por el patio,
suelos venados de una fábula casi perdida en la
memoria.
Madre no está. Nunca estuvo, excepto aquella
noche...
Esta vez sí vi a mi madre entre los cristales de un
sueño. Nunca hablé de ello a nadie. Madre estuvo
junto a mí
y se hizo el milagro de todos los días...⁸*

El poeta vive en las cercanías de la iglesia del Calvario. Ahí trabaja en la colchonería de los Vallecillos. De ellos toma su segundo apellido literario; pero el nuevo padre muere muy joven y al poeta-niño le toca compartir nuevas penurias. Tiene que dormir bajo una mesa, no por falta de aprecio sino por las incomodidades y pobrezas de la viuda de Vallecillos. Con todo, al sacar su sexto grado ingresa al Instituto Nacional Francisco Menéndez.

Las necesidades se vuelven apremiantes aunque las limitaciones nunca enturbiarían su proceso de formación intelectual. El poeta niño debe buscar otra manera de ganarse la vida. Se hace vendedor en el negocio de mueblería «Gabay Gun», sin darse cuenta que ya comenzó el salto hacia la figura sistemática y estudiosa que sus amigos conoceríamos. Se pone al frente del periódico estudiantil del Instituto arriba mencionado. Era guiado en el tortuoso camino por la luz pálida e incendiaria de dos madres muertas redivivas en su poesía; ha optado por el más inocente de los oficios y el más peligroso de los dones,

⁷ López Vallecillos, Obra citada.

⁸ López Vallecillos, Puro Asombra, Dirección de Publicaciones, San Salvador, 1970.

según el poeta alemán Hölderling. También ejerció la palabra no menos peligrosa del periodismo en una sociedad desprovista de la mínima tolerancia hacia la palabra que disiente frente al poder establecido⁹.

Italo es un poeta que surge de una particular experiencia de vida: el niño trabaja para defenderse de las adversidades. Pero esta situación modesta, nunca la exteriorizó, ni como desahogo personal ni como argumento para tener una disputa idealizable; en el debate no era muy dado a mostrar su usual benevolencia y, por el contrario, al defender sus principios mantenía una posición de fuerza frente a argumentos que consideraba extremismo inmaduro, siendo él mismo un extremista ante la realidad. Eso podría mostrarlo frío porque vivíamos una edad romántica, con la paradoja de estar signada por persecuciones a los intelectuales; los jóvenes pugnábamos por tener la «sombra de un amate», como decía Roberto Armijo. A Italo, por su parte, la vida le había enseñado a ser racionalista ante la realidad.

Hay entonces dos fuerzas auténticas en López Vallecillos: la que sostiene frente al entorno político y la que defiende en su poesía. Conducta que asume con convencimiento pues su condición nunca fue la de un favorecido, pero las posiciones logradas, donde le fue posible decidir y dirigir, las compartió con sus compañeros de letras —muchos de ellos negados y perseguidos por el poder— tanto en *Hoja*, como en el diario *El Independiente* o la Editorial de la Universidad de El Salvador.

No cabe duda, Italo es una persona pragmática, en el mejor sentido de la palabra, es decir un racionalista que no se deja arrastrar por ideas preestablecida. Cuando no tiene credibilidad en la persona o propuestas, plantea dudas, inquiere, pregunta, pide explicación lógica no ideológica. Ese espíritu lógico pareciera plantear una contradicción con las opciones que escoge para escribir poesía amorosa y familiar. No es así, Italo era y será lo que es su poesía. Para entenderlo, están sus poemarios.

Pero también ejerció la profesión del periodismo y ello no le desvió de su ruta por las aventuras de la imaginación y las emociones, hizo teatro, poesía, narrativa e historia —la obra más conocida en esta rama es *El periodismo en El Salvador*, 1964—. Por su formación periodística impulsa valores sociales y políticos; por su proyección literaria promueve valores culturales. Esa vocación de promotor de cultura nacional le llevó, a finales de la década del 60, a editar varias revistas de la Universidad de El Salvador hasta cul-

⁹ En las revistas universitarias *Abra y Eco*, de la UCA, y *Universidad de El Salvador*, encontraremos sus ideas políticas de gran vigencia en el presente.

minar con la más sencilla y la más trascendente por su alcance latinoamericano y por cohesionar una guía estética, la fundación de *La Pájara Pinta*, muy controvertida en su tiempo —en especial por jóvenes estudiantes que se perfilarían poco después como dirigentes guerrilleros¹⁰.

4. Un organizador nato con ideas de mundo. Hacemos recuento de su itinerario: en su adolescencia, es inspirado por el periódico estudiantil, del cual es distribuidor y editor. Sale a venderlo a centros educativos; entre otras, la Escuela Normal España; ahí se encuentra con la directora Antonia Portillo de Galindo, quien le dio apoyo en esa etapa; que le llamó la atención aquel niño esmirriado de estatura pequeña, tez blanca, ojos café y pelo claro, activo e inteligente, dejando traslucir a veces un temperamento inquieto; que no podía ocultar su tristeza, ni su extracción desfavorada, pues venía de barrios humildes¹¹.

Terminados los estudios de secundaria, Italo es becado por el Instituto de Cultura Hispánica para estudiar periodismo en España, concedida por apoyo de quien fuera otro protector: Reynaldo Galindo Pohl. Su estadía en la España franquista, donde la Generación del 98, y presencia invisible de Miguel Hernández, Alberti, León Felipe, García Lorca, Salinas, los Machados, entre otros, le hacen avizorar a un artista nuevo, que participe con la palabra en la transformación de El Salvador¹².

El grupo al que pertenece y que después se le ha denominado Generación Comprometida, surge de un cenáculo literario donde figuran Waldo Chávez Velasco; un poeta soñador de maldades, como los cipotes de Salarrué: Orlando Fresedo; Eugenio Martínez Orantes, Mercedes Durand, Irma Lanzas, Ricardo Bogrand¹³. La Generación atrae también a Carlos Sandoval, Manuel Olsen, Mauricio de la Selva y a René Arteaga, periodistas, poetas, ensayistas y narradores. Los dos últimos emigran a México a principios de los años 50 para no retornar al país¹⁴.

Italo se convierte en organizador para quienes compartió su adolescencia. Ideas utópicas, libre pensamiento, conocimiento universal, se convierte en búsqueda de modernidad para el país; con su activismo de editor una ventana a la literatura de vanguardia y a la poesía de los más jóvenes, de Roque Dalton, Otto René Castillo y los poetas que se fueron integrando a partir de 1956 en el Círculo Literario Universitario¹⁵.

10 Dentro de ese sarcasmo muy salvadoreño y autodestructivo, que incluso lleva al suicidio, los jóvenes universitarios de una izquierda que se orientaba ya a la clandestinidad le llamaban «la pájara puta». La revista literaria a propuesta de Italo debería tener una dirección colectiva. La idea que nos planteó era hacer una revista de «sobrantes de papel», pues no había financiamiento para ello. No eran tales sobrantes sino una especie de vuelta contable para evitar las consabidas retenciones del burocratismo. Se procedió a darle un nombre; ganó la propuesta de Manlio Argueta, influenciado por un poema de García Lorca sobre la pájara pinta. La publicación obtuvo reconocimiento en América Latina y el grupo fundador fue conocido en el exterior como los escritores de *La Pájara Pinta*. La crítica reciente coloca a esta publicación como una de las más representativas del movimiento literario joven latinoamericano de los años 60.

11 A su esposa Silvia y a Víctor, el menor de sus hijos, les hace mucha gracia cierta anécdota de la niñez del poeta: un mono que la había tomado contra él y que siempre se le avalanzaba furioso, cuando iba camino a comprar las tortillas; el poeta niño pierde la paciencia y se decide por darle una vapuleada al mono que le chingaba la tranquilidad. Hasta ahí llegó la furia animal. Título de la obra: «El mono aunque se vista de furia y poder se puede vapulear». Historia simbólica para quien toda su vida tuvo que reñir contra la cultura simia. Escena de paradoja para quien cinco años después

Italo convierte la Editorial Universitaria de una simple imprenta en una editora de libros.

estaría dirigiendo una página infantil y llegaría a ser uno de los intelectuales más importantes para promover la lectura y el libro y hacer del debate ideológico una práctica cotidiana aunque significase dar con la cabeza en las piedras.

12 En la solapa de la edición de *Biografía del hombre triste*, Madrid, 1954, se anuncia la investigación que hace el poeta sobre la generación del 98 en España. No se conoce de su publicación.

13 También es parte fundamental, aunque a desgano, Álvaro Menéndez Leal, soñador de destellados, de refugios atómicos, con lo cual quiere propiciar el salto a la modernidad literaria, ante una realidad que pareciera afirmarle a los jóvenes que se vive en un país donde todos los fuertes quieren ser reyes y edificar sus castillos de hadas. «Generación española», le llama Álvaro Menéndez Leal al grupo que daría los pasos a la creación de una vanguardia artística, en el centro de un vértice de una política autoritaria fundamentada a principios de 1930.

5. Revista *Hoja* y Editorial Universitaria. Con el apoyo de la asociación Amigos de la Cultura, y el grupo Octubre, abre la revista *Hoja* que, por el espíritu liberal que conlleva, es portadora de pensamiento libre, independiente de las ideas oficialistas, busca tomar la palabra al poder gubernamental que predicaba un proceso «revolucionario» cuya vida terminó con un golpe de estado en 1960 después de doce años de fanfarria. *Hoja* no llega a cinco números pero es el impulso con que arrancan los grupos de nuevos intelectuales. Más adelante, Italo da cabida, a la poesía extrema y vanguardista de Roque Dalton, Otto René Castillo; a ensayos de Jorge Arias Gómez e ilustraciones de los pintores Camilo Minero y Luis Ángel Salinas.

Agotado el proyecto de *Hoja*, Italo pasa como editor-gerente del periódico *El Independiente*, de Jorge Pinto h., aquí vuelve a reunir a colaboradores como Roque Dalton, Raúl Castellanos y otros, que tienen ya una definida militancia de izquierda.

Un problema privado de conmoción nacional, que se relaciona con jóvenes de un grupo de basquet ball, origina la renuncia de Italo al no estar de acuerdo con una primera plana del escándalo, aprobada sin su consentimiento. Los problemas relacionados con la noticia causaron el fin del periódico; ingresa así a la Universidad de El Salvador, a dirigir la Editorial Universitaria, que en verdad era una imprenta, pero que pronto se convierte en editora de libros bajo la dirección de López Vallecillos, apoyado por el rector Romeo Fortín Magaña.

La Editorial le da a Italo la oportunidad de buscar consensos, y más si se trata de un proyecto en el que ha soñado y le ha puesto grandes esfuerzos. Es así como llegamos a propuesta suya: Armijo, Cea, Argueta, Quijada Urías y Canales; de la estética extrema; pero ya Italo se ha formado la idea de llevar adelante los planes de editor relacionados con la literatura. Su solidaridad es acercamiento en función de la idea principal como editor, para ello nada mejor que hacerse acompañar de quienes podrían vivir con él su proyecto. Compartirlo fue también inicio de fraterna amistad; se rebatían ideas de carácter formal, una de ellas, que ahora parecería ser tan sencilla, era incorporar el color a las portadas de los libros. Italo acepta si el diseño lo hace Carlos Cañas. Se trata de la Colección Contemporáneos, por la cual el poeta apoyó la publicación de escritores jóvenes. Su proceder tenía siempre el ingrediente de la madurez frente a los poetas de extrema —de ahí sus dudas con el color—; generosidad con los poetas más jóvenes del

Círculo Literario Universitario; pronto nos convoca, trabajando ya en la Editorial, para ver si podemos editar una revista modesta —diferente a lo que era *La Universidad y Vida Universitaria* que ya se hacían en la Editorial, pero que considerábamos muy académicas—; editar una «menos seria». Como no hay financiamiento, Italo plantea una revista de cuatro páginas; no hay siquiera para papel, hay que buscarlo de sobrantes. Aceptamos de inmediato. Así surge *La Pájara Pinta* en 1967.

En todo ello había de parte de Italo un profundo respeto hacia el poeta; los que por razones de trabajo éramos sus cotidianos amigos y colaboradores, inclusive lo sonsacábamos para que rompiera su rutina como director; ponía su afecto y confianza hacia el colega de letras perseguido. Caso de la solidaridad permanente con Roque Dalton y con todo el Círculo.

6. Presencia de Italo en Costa Rica. En 1970 deja la Editorial Universitaria para trasladarse a Costa Rica a dirigir la recién fundada EDUCA. Aquí realiza una gran tarea creando colecciones novedosas sobre la realidad centroamericana. Regresa a El Salvador en el 75, a dirigir la naciente UCA Editores, en la cual hizo una relevante labor similar a la realizada en Costa Rica. Su trabajo como editor y comunicador le acarrea amenazas a muerte que culminan con la colocación de una bomba en su casa y otra en la Editorial. Esto lo hace retornar a Costa Rica en el 83. Mantiene una página cultural en el *Diario de Costa Rica* que le hace acreedor al premio «Joaquín García Monge», quizás por única vez concedido a un extranjero. En 1986, viaja desde Costa Rica a México para hacer una visita de carácter político, donde muere de una enfermedad repentina.

7. Obras para ser rescatadas. Algunas fueron publicadas en ediciones poco promovidas; otras están en originales: *Monografía histórica de Usulután*, y *Monografía histórica de Ahuachapán*, ambas ganadoras de premios en esas ramas. *Burudi Sur*, obra de teatro, obtuvo Premio Nacional de Cultura, 1966; *Las manos vencidas*, también tetro, mereció premio en los Juegos Florales de Quezaltenango, 1964; *Gerardo Barrios y su tiempo*, obra de historia que le valió otro Premio Nacional de Cultura en 1965. ♦

14 El grupo generacional al que pertenece López Vallecillos apenas está saliendo de las conmoviciones sociales dejadas por la dictadura militar de trece años del general Hernández Martínez, 1932-1945.

15 Hay otros escritores de la Generación Comprometida y que, por diversas razones relacionadas con la edad, no participaron de su activismo inicial, pero sustentaron los principios comunes, caso de Jorge Comejo (1923) y Rafael Góchez Sosa (1921-88); o porque vivieron fuera del país durante la vigencia del grupo, caso de José Napoleón Rodríguez Ruiz (1930), que gozaba de una beca en Italia; o de Armando López Muñoz (1932-1961), que hacía estudios de filosofía en la Universidad de Veracruz, México, pero que al regresar se integró al grupo, más por la hermandad que lo unía a Dalton. López era de una línea existencial, como lo comprueba su poesía o el diario de vida que donara a Roque Dalton y que éste incorporó en su novela *Pobrecito poeta que era yo...*; no sé hasta donde le reformó la imaginación de Dalton, se nota su mano en algunos textos, pero en general el estilo de López Muñoz es advertible a lo largo del diario. Los datos sobre la donación fueron relatados a este autor por el mismo Roque Dalton.

Agosto/96

Foto: Giuseppe Dezza



Una Buena Estrella

Entrevista con Claribel Alegría

Por: Miguel Huevo Mixco

A Claribel Alegría la persigue una estrella, y desde hace unos meses también una amorosa sombra, la de Darwin Flakoll. Esa es una de las primeras sorpresas de nuestro encuentro en el aeropuerto de Comalapa el 21 de agosto: mirar la sombra de «Bud» Flakoll, su marido, muerto en abril de 1995, cuando nos saluda haciendo línea para chequear su equipaje. Esa mujer menuda, de una alegría y una vitalidad contagiosa, ha cumplido ya 72 años y es la escritora salvadoreña más conocida internacionalmente. Pero, por un incomprensible mecanismo «nacional», a menudo ni siquiera se la considera salvadoreña, sino nicaragüense. “Me ha dolido mucho ser más conocida en otras partes que en mi propio país”, confesará más tarde, frente a la grabadora.



Nacida en Estelí, Nicaragua, de padre nicaragüense y madre salvadoreña, Clara Isabel Alegría, vivió en El Salvador desde los 9 meses de edad. Esta mujer forma parte de la constelación de los principales autores latinoamericanos de la segunda mitad del siglo, y su obra ha sido traducida ya a varias lenguas. Salarrué —en sus propias palabras, “uno de los más

grandes narradores de América”— ejerció una influencia definitiva en su vida. José Vasconcelos la bautizó con su nombre de poeta, Claribel, cuando era todavía una niña. Él mismo prologó y publicó su primer libro de poemas. Y Juan Ramón Jiménez, el premio Nobel de Literatura, se convirtió en su «iniciador», sometiéndola a un magisterio duro y exigente. Carlos Fuentes la

Miguel Huevo Mixco. Escritor, poeta y editor salvadoreño nacido en 1954. Ha publicado cuatro libros de poesía: *Una boca entrando en el mundo* (1978), *El pozo del tirador* (1988), *Tres pajaros de un tiro* (1989) y *Memoria del cazador furtivo* (1995). También publicó un libro de ensayos titulado *La casa en llamas* (1996).

invitó a escribir sus obsesivos recuerdos de infancia en la convulsionada zona occidental salvadoreña, y de allí surgió *Cenizas de Izalco*, escrita al alimón con Darwin Flakoll, y que en 1962 le mereció el segundo lugar del celebrado premio convocado por la editora española Seix Barral. Precisamente, a raíz de la edición en El Salvador de esta novela, a instancias del poeta José Roberto Cea, inicié una verdadera persecución de aquella pareja a través de cartas y mensajes, hasta dar con ellos en Deià, Mallorca, persecución que culminó con la publicación de *Cenizas...* en la Dirección de Publicaciones y un encuentro en San Salvador, en 1976. Dos años más tarde, su poemario *Sobrevivo* ganó el Premio Casa de las Américas de La Habana, Cuba. En la década de los 80, José Coronel Urtecho publicó un libro entero sobre su poesía, y Carlos Martínez Rivas hizo la selección de sus poemas para el libro «Este Poema Río». Claribel ha publicado más de una docena de libros de poesía, cuatro novelas cortas y un libro de cuentos para niños. En agosto de este año Curbstone Press publicó en Estados Unidos una edición bilingüe de su más reciente libro *Umbrales*. Y la Editorial Visor, de España, prepara la edición de ese mismo libro, el cual también será editado en San Salvador a principios de 1997. Ella tradujo al español la poesía del norteamericano Robert Graves, con quien estableció una entrañable amistad durante su vida en Deià, como la tuvo también con Julio Cortázar, su mejor amigo de todos los tiempos, y con Italo Calvino, y Mario Benedetti. Viajera incansable, fijó residencia en ciudades como Washington, México, París, Mallorca, Buenos Aires,

Montevideo y, desde 1982, en Managua. Cálida, amena, vital, Claribel nos da en esta entrevista un recorrido esencial a través de su vida.

Claribel Alegria, tu vida parece dividida entre dos o más «patrias». En Nicaragua se te considera nicaragüense. En El Salvador, salvadoreña. Tu obra aborda realidades, ficciones, testimonios y personajes de uno y otro lugar. ¿Cuál es tu relación con una y otra tierra? ¿Dónde están tus raíces? ¿En la tierra de tu niñez?, ¿en la de tu juventud?, ¿en la de tu madurez?

Bueno, mis raíces están en El Salvador, yo pienso que las raíces están donde ha transcurrido la niñez, donde ha transcurrido la adolescencia y parte de la temprana juventud. Yo amo a Nicaragua, allí nací, pero a los nueve meses de nacida me trajeron a El Salvador, por cuestiones políticas, porque a mi padre lo perseguían los norteamericanos que en ese momento ocupaban Nicaragua. Mi madre era salvadoreña, y se vinieron a vivir a El Salvador. Lo perseguían mucho. Mi madre me contaba que una vez en Estelí, donde nací, ella estaba conmigo en brazos, y los yanquis por espantarla empezaron a tirar sobre nuestras cabezas. Claro, las balas volaban, y allí mi mamá le dijo a mi papá que ya no quería seguir en esa situación. Mi papá le dió toda la razón. Él hablaba y escribía mucho contra la invasión. No regresé a Nicaragua sino hasta cuando tenía cinco años, a ver a mi abuela y posteriormente volví hasta el triunfo de la revolución sandinista. Prácticamente desde entonces vivo allí y los nicaragüenses me han recibido con un gran cariño. Como yo digo a veces, tengo mi patria y mi *matria*. Mi patria es

El Salvador y mi *matria* Nicaragua, pero soy sobre todo centroamericana, y si me empujás un poquito más, latinoamericana.

Tu padre, ¿se llamaba...?

Daniel Alegría. El está enterrado aquí en El Salvador. Me llevó a Nicaragua a conocer a mi abuelo cuando yo tenía apenas cinco años; para entonces Sandino ya andaba en Las Segovias. Mi papá era médico y sandinista, y lo llevaban a él a curar heridos de la guerrilla de Sandino. En su hacienda «Las Nubes» los sandinistas enterraban armas. Luego, como te he dicho, se vino a El Salvador, a vivir en Santa Ana donde ejerció su profesión. Mi padre era un enemigo tremendo de Somoza. Me acuerdo perfectamente una vez que llegó un señor a mi casa. Yo tenía unos doce años. A través de este emisario el general Somoza enviaba a decirle a mi padre que se dejaran de diferencias, que volviera a Nicaragua y que le dijera dónde quería ser embajador, si en Londres, en Washington o en París. Mi papá se puso colorado colorado —mi papá era muy blanco, como buen esteliano—, y le dijo: “usted se va de aquí inmediatamente”; y agregó: “jamás le voy a servir a un tirano y no quiero tener al lacayo de un tirano en mi casa”. A mi padre le pasó lo contrario que a mí: él se vino de Nicaragua a vivir a El Salvador y aquí murió; yo salí de El Salvador y ahora estoy en Nicaragua... mirá qué cosas.

Mi madre era una mujer maravillosa, muy culta; ella fue gran amiga de Claudia Lars. Las dos se graduaron juntas del colegio de La Asunción de Santa Ana. Tengo un retrato precioso de mi mamá y de Claudia Lars, las dos muy lindas. Ella sabía hablar y escribir el francés mejor que el español. Mi abuelo se había educado en Francia y tenía una biblio-

teca maravillosa, toda en francés, así conocí desde muy temprano a los clásicos franceses. Mi mamá conocía todos los poetas del siglo de oro español. Yo tuve mucha suerte porque me crié oyendo a mi mamá recitando a San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús; y escuchando a mi papá, que me recitaba a Rubén Darío, y me llevaba obras de Gabriela Mistral y de Rómulo Gallegos. Mi mamá me leía la Biblia, en una edición muy hermosa, ilustrada por Gustavo Doré. Tuve una infancia y una niñez muy lindas.

Hablanos de tu formación personal como mujer, como escritora e intelectual. ¿Cuáles fueron tus lecturas o figuras tutelares? ¿Cuáles son los libros que te formaron e informaron?

Voy a empezar por contarte algo muy lindo, porque fue muy importante en mi vida: José Vasconcelos, el filósofo mexicano, pasó por El Salvador como en 1931, me parece; 1930 o 1931, antes de la masacre. Yo tenía unos 16 años. Y entonces mi papá, con el doctor Menéndez Castro, le habían organizado unas conferencias en Santa Ana, y yo oía decir siempre: “va a venir un gigante a la casa, va a venir un gigante a la casa”, y estaba maravillada con todos los cuentos que había leído antes sobre gigantes, y en eso va apareciendo Vasconcelos que era chiquitito. Ah, y yo con un desencanto terrible le dije: “me habían dicho que usted era un gigante”. Allí empezaron grandes momentos, yo le declamé a Rubén Darío y comenzamos a hacernos grandes amigos. Vasconcelos me dijo: “fíjate que tú vas a ser poeta, yo lo veo en tus ojos y no te vas a poner Clara Isabel, sino que Claribel. Va a ser mucho más lindo ese nombre de Claribel Alegría para tí como escritora”. Y ese día yo llegué a la casa saltando y bailando y

diciendo: “no me llamo más Clara Isabel, me llamo Claribel”.

José Vasconcelos me bautizó, fue él quien hizo el prólogo de mi primer libro que salió en 1948, *Anillo de Silencio*, y siempre me siguió muy de cerca. Me hizo un bien increíble, tenía mucho como de abuelo para mí. Cuando yo pasé por México, él me hizo conocer a Alfonso Reyes...

¿Eso fue en los días de los amores de Vasconcelos con Consuelo Suncín?

No, para entonces eso ya había pasado. Consuelo Suncín fue otra amiga de mi mamá. Y te voy a contar una cosa: yo era muy inocente, pero rayando en la tontería. Vasconcelos me llevó a conocer Alfonso Reyes. Yo tenía 18 años en ese momento; Vasconcelos era un señor de más de 60. Te juro que Vasconcelos por muy enamorado que haya sido, conmigo tuvo una relación paternal. Entonces estaban hablando él y Alfonso Reyes y, en un momento, éste le dice a Vasconcelos: “veo que te siguen gustando los volcanes salvadoreños”. Y le digo yo: “Sí. Es que los tenemos maravillosos. El Izalco está siempre en erupción” (se ríe). Los dos se volvieron a ver como quien dice: “ay, que tonta” (se ríe). Fíjate, así le dije: “¡El Izalco está siempre en erupción!”. Bueno, entonces Vasconcelos fue alguien tutelar para mí, pero claro, yo lo veía muy de vez en cuando, nos comunicábamos casi siempre por cartas. Cabalmente, José Emilio Pacheco me pidió las cartas de Vasconcelos para un museo y se las presté.

Pero en El Salvador, en primer lugar está don Francisco Luarca, que daba clases en el colegio José Ingenieros. Yo lo menciono en *Cenizas de Izalco*, no sé si te acuerdas, como

el «indio» Luarca. El y su compañera Mercedes Maití, y luego mi tío Ricardo que era el director, un gran profesor también, dirigían el colegio. En ese colegio, sobre todo por Francisco Luarca, yo me empecé a dar cuenta de lo que era la vida salvadoreña, y él nos empezó a decir lo horrible que había sido la matanza de Izalco en 1932. Yo empecé a ver otras cosas, que no veía en mi medio. Además te voy a decir otra cosa: el colegio de Ricardo no era como el Colegio de La Asunción al que sólo iban las niñas burguesas, sino que allí había de todo y eso para mí fue una cosa importantísima.

Cuando tenía ya nueve años, llegó Salarrué a ese colegio. Y entonces don Francisco, que era nuestro profesor de literatura, nos dijo que hiciéramos algo para que Salarrué lo viera. A saber qué es lo que hice, pero fue algo que a Salarrué le cayó en gracia. Entonces me mandó a llamar y me dio un gran abrazo, y yo me enamoré de Salarrué. Pero es verdad, me enamoré de Salarrué. Llegué a la casa; yo sentía oleadas frías y calientes (se ríe), tenía 9 años; oleadas frías y calientes en el corazón; yo sentía que las mejillas se me ponían rojas de sólo verlo y pensar en él. ¿Te das cuenta qué maravilla? Yo decía: ¿cómo hago para que Salarrué venga a la casa? Mis padres ya lo habían conocido en casa de Alberto Guerra, pero yo ni siquiera lo sabía; porque Alberto y su mujer Margoth Turcios eran grandes amigos de mis padres. Margoth era íntima amiga de mi madre desde que fueron chiquitas. Entonces yo dije: “¿Cómo hago dios mío?”. Salarrué se quedó como dos o tres días en Santa Ana, entonces llegué al colegio, y le digo: “Salarrué, dice mi mamá que si por favor se puede ir a tomar café a mi casa el miércoles a las cinco de la tarde”. “Claro”, me dijo, “dile que con muchísimo

gusto". Entonces me fui corriendo para la casa y le digo: "Mamá, dice Salarrué que le encantaría venirse a tomar un café con usted". "¿Cómo, hijita?", me dijo, "¿de verdad?".

— Sí —le dijo mi papá—, ¿no te acuerdas que lo conocimos donde Alberto Guerra? Dile que con muchísimo gusto, que venga.

Y así fue que Salarrué llegó a la casa por primera vez. Lo horrible fue que no me dejaron que estuviera con ellos sino que me mandaron a que jugara. Para mí fue espantoso, porque yo seguía con el gran amor por Salarrué. Cuando ya se iba a ir de Santa Ana yo no sabía qué hacer. Entré corriendo a la Dirección del colegio y entonces le dije: "¡Salarrué, deme un beso!". Mi tío se me quedaba viendo con ojos de rabia, porque no sólo era el Director sino también mi tío. Era peor. Entonces Salarrué me dijo: "Claro mi amor", y me dio un beso en la frente. "¡No!", le dije, "¡béseme en los labios!" (se ríe). ¡He sido enamorada! ¿Visté? Mirá qué terrible, a los nueve años; él se moría de la risa después, recordando, porque entonces me hice muy amiga de las hijas de Salarrué que son de mi edad: la Olguita, la Tere y Aída. Yo creo que Aída todavía vive en México...

Claribel, Aída ya murió...

¡No me digas! ¡No me digas que se murió Aída! ¿Y la Tere, la monja, se murió?

Maya (Tere) Salarrué también murió...

¡No me digas!, ¡qué barbaridad! Yo no sabía. ¿Únicamente Olga está viva? Cuánto lo siento. Maya estuvo en Washington con nosotros. Sus conductas eran... ¿Cómo decirte?... Por ejemplo, ella salía y no quería tocarnos la puerta. Y de repente Bud y yo abríamos la puerta y allí

estaba la Maya, y la encontrábamos, muerta de frío. Y le decía: "mi amor por qué no nos tocaste la puerta". Tan linda...

Bueno, entonces hubo una amistad muy bella con Salarrué. Cuando llegaba a Santa Ana, iba mucho a mi casa y él era una de las pocas personas, como Francisco Luarca, Serafín Quiteño y Alberto Guerra después, a quienes les enseñaba lo que escribía. Salarrué me alentaba. Tengo cartas bellísimas de Salarrué, me alentó muchísimo, me daba a leer cosas increíbles, él me regaló libros maravillosos, mágicos. Tuvo una influencia muy grande en mi vida...

¿Qué visión mantienes de aquel grupo -privilegiado- de escritores salvadoreños que surgen a la literatura en los alrededores de los años 30?

Son una maravilla. Hay un romance muy lindo de Claudia en el que habla de todos ellos, ¿te acuerdas?, de Serafín, Alberto y Salarrué. A Claudia la conocí menos. Fíjate que la ví mucho menos, pero a Serafín, a Salarrué y Alberto, muchísimo. Serafín se casó con una tía mía. Este no influyó mucho en mi poesía, porque era muy distinta su visión y a veces hasta chocábamos. Cuando yo tenía unos 16 años él me llevaba al mercado para que yo viera el colorido, y a mí me fascinaba verlo, pero no tenía ganas de escribir sobre eso. Mi onda era otra, y Salarrué entendía más mi onda.

Alberto Guerra también influyó mucho. Él era una maravillosa persona y tenía una mente privilegiada. Yo tuve una gran dicha, porque cuando tenía unos 16 o 17 años, por un año entero Alberto Guerra se fue a vivir a Santa Ana y llegaba a la casa a almorzar todos los días o casi todos los días, más o menos en el año 1942...

Ese año, justamente en Santa Ana, Alberto Guerra dictó su conferencia, que luego se publicó como separata, «Poesía versus Arte»...

Exactamente. Era un hombre de una cultura enorme. Y además la sabía dar, compartir. Alberto llegaba siempre con libros, me recomendaba lecturas, me hizo ver muchas cosas, porque yo no sabía nada de museos, no había salido de Santa Ana, casi nunca, pero él tenía libros de arte maravillosos. Cuando yo llegué a los Estados Unidos y fui a los museos, los pude ver mejor por Alberto Guerra. Estaba empezando escribir los poemas de este libro que te digo que va a cumplir 50 años, *Anillo de Silencio*; se los enseñaba a Alberto y él me hacía observaciones. Era un hombre de una gran generosidad. Considero un privilegio enorme haber estado tan cerca de todas estas gentes. Claudia fue a la única que no la veía porque casi no llegaba a Santa Ana, pero Claudia también era de una generosidad enorme. Me acuerdo que cuando Dora Guerra y yo empezamos a escribir —porque Dora Guerra y yo somos de la misma edad, María Teresa Guerra es un año mayor— Claudia Lars escribió algo que yo tengo allí todavía. ¿Y sabes lo que decía con esa gran generosidad?: “estas dos muchachitas escriben ahora mejor de lo que yo escribía a esa edad”. ¿Te imaginás?...

¿Cuál es el principal legado de estos señores y señoras?

Creo que fue por ellos que nosotros empezamos a ver que hay que escribir bien. Nos enseñaron a escribir bien, nos enseñaron a ver también nuestro paisaje; pero nos enseñaron a ver no sólo los cerros, sino nuestro paisaje humano. Espino, por ejemplo, y por supuesto

Salarrué, que para mí es de los grandes cuentistas de toda América. El nos enseñó el habla popular. Es un gran legado porque yo pienso que ese grupo fue privilegiado. Quizás no hemos tenido otro grupo, como grupo, que se compare a éste; y como te digo, yo me siento privilegiada porque goce mucho, estuve muy cerca de ellos.

¿Y aparte de él? ¿Cuáles son los escritores no salvadoreños que te influyeron?

¿Sabes quién fue determinante? Rilke. Yo tenía unos doce o trece años, cuando cayó en mis manos *Cartas para un joven poeta*, y me hizo una impresión tan enorme que yo bajé por el jardín de la casa en la noche y decía para mí: “Sí, eso es lo que yo quiero ser, no importa que sea difícil: yo quiero ser poeta, yo quiero ser poeta...”. Rilke me impresionó enormemente. Creo que ese que fue el libro más determinante para mí y el que verdaderamente fijó mi vocación de poeta. También Dostoievsky, sobre todo cuando yo era adolescente. Dostoievsky me hizo mucha impresión, me acuerdo que hasta me dio fiebre. Más tarde, el Quijote. No lo leí entonces completo, pero leí pasajes que me impresionaron muchísimo...

Tu salida del país, ¿cuándo ocurrió y a dónde te llevó?

Sí, mirá, mi salida del país ocurrió en el año 43, a principios del 43 y cabalmente fue Vasconcelos —porque mis padres querían que yo fuera a estudiar a una cosa que fuera buena y segura— quien recomendó un colegio muy pequeñito, muy lindo, en Hammond, Louisiana, y mi hermano y yo nos fuimos para allá.

Mi madre me fué a dejar y me quedé allí para aprender el inglés. Cuando estaba aprendiendo

Dezra



el inglés — ya me había bachillerado en El Salvador— supe que Juan Ramón Jiménez vivía en Estados Unidos, en Washington, y como te digo que yo era una ingenua, le escribí una carta a Juan Ramón Jiménez. Y cuál no va siendo mi susto cuando Juan Ramón me contestó. Juan Ramón me escribe y seguimos carteándonos, y fijáte la casualidad, las grandes casualidades... Te voy a contar: yo en El Salvador no publicaba nada porque en esos tiempos era horrible que una mujer, una muchacha, empezara a hacer versos; te veían como loca. Temía que mis amigas me dijeran que yo era una pedante y que mis amigos no me sacaran a bailar. Y yo les decía a todos ellos, a Salarrué, a Serafín, a don Chico Luarca, que no le dijeran nada a nadie. Pero Chico Luarca era amigo de Joaquín García Monge que en ese tiempo era el director del *Repertorio Americano* y le mandó mis poemas, y don Joaquín García Monge, publicó mis poemas en *Repertorio Americano*.

¿Has tenido mucha suerte ...?

La verdad es que he sido muy suertuda. Por eso te digo, nací con buena estrella, nací parada. De verdad nací parada, de verdad (risas). Pobrecita mi mamá, pero así es, nací parada. Bueno, y entonces Juan Ramón se acordaba de mis poemas y dice Zenobia que empezó a buscar los poemas, porque él se acordaba de mi nombre que le gustaba, Claribel Alegría, y entonces me dijo que le interesaría, que le gustaría conocerme. Yo me había ganado una beca para estudiar cuatro años en la Universidad de Loyola. Entonces me voy con mi hermano para Washington, y nos reciben Juan Ramón y Zenobia, y nos hospedan en su apartamento. Juan Ramón empieza a hablar conmigo y me dice: "Claribel, yo quiero ser tu mentor, pero te tie-

nes que venir a vivir aquí". Y yo le digo: "ay, Juan Ramón, y yo cómo hago. Fíjese que tengo una beca...", entonces me dice que eso no importa: "yo te voy a conseguir un trabajo de medio tiempo porque tengo muchos amigos en la Unión Panamericana. Tú ya sabes bastante inglés". Entonces me consiguió un trabajo de secretaria haciendo traducciones por medio tiempo. Abandoné mi beca y lo que ganaba me servía para pagar mi universidad. Tenía 20 años. Mi universidad me la pagaba yo y mi papá me mandaba para pagarme la Casa Internacional de Estudiantes, pero ya era mucho más poco. El aprendizaje con Juan Ramón fue algo maravilloso. Fueron tres años. Ellos vivían en el número 16 de Dorchester House, todavía me acuerdo, en Washington D.C., y yo iba dos veces por semana a casa de ellos. Acaba de salir en España un diario de Zenobia donde habla de ello.

Juan Ramón fue muy duro conmigo, no te imaginas, pero pienso que me hizo un bien. En primer lugar, me dijo que yo era muy ignorante, que toda mi cultura había sido de aquí y de allá, porque no había tenido una cosa cronológica ni nada. Y entonces empezó por hacerme leer desde los Mester de Juglaría y los Mester de Clerecía, hasta él. Después me llevaba a los museos, me enseñaba a ver la relación que había entre la poesía y la pintura, y allí Alberto me había enseñado mucho ya. Me hacía oír música, me hacía escribir, me decía, por ejemplo: "¿Qué es lo que más te gusta?". "El verso libre", le decía yo, "a mí no me interesan los versos rimados"; era una pedante. Me dijo que si iba a estudiar con él tenía que ir por todo: por las silvas, por los romances, por las décimas, por los sonetos, por todo, y estuve llevándole poemas dos veces por semanas. Nunca me dijo "este poema es bueno",

nunca. Yo llegaba llorando a mi cuartito y me acordaba de Rilke, porque Juan Ramón me decía: "esto es vulgar, ésto es un lugar común, esto es tal cosa", muy duro. Hasta que un día Juan Ramón y Zenobia me reciben con una sonrisa pícaro. Me dicen: "te tenemos una sorpresa". Juan Ramón había hecho una selección de todos mis poemas que había escrito en esos tres años para hacer un libro. "Ahora", me dijo, "tienes que ver tú quién te lo publica, pero esta es mi selección". Así nació *Anillo de Silencio*. A mí se me ocurrió escribirle a Vasconcelos, a ver si se podía publicar en México, y Vasconcelos me dijo que lo publicaba con una sola condición: él quería hacer el prólogo, y salió publicado en su editorial, Botas de México, y Vasconcelos hizo el prólogo.

¿Me dijiste una vez que habías ido con Juan Ramón Jiménez a ver a Ezra Pound al manicomio...?

Sí, Juan Ramon me llevó a Saint Elizabeth, que es donde estuvo recluso Ezra Pound. Te estoy hablando del año 44-45, uno de esos dos años. Yo no conocía a Ezra Pound. Juan Ramón me hizo conocer la poesía de Pound, y me contó su tragedia. Era un manicomio horrible. Pound hablaba un poquito de español y a mí me causó un dolor... El me dijo "ven a verme otra vez", pero no volví, no volví.

¿En qué momento de tu vida aparece Darwin Flakoll? ¿Cómo aparece?

Yo estaba estudiando Filosofía y Letras. Lo conocí un 13 de septiembre. En realidad, yo era la novia de un amigo de Bud. Pero este muchacho había salido, lejos, y conocí más de cerca a Bud. Allí fue que me enamoré.

"Este es", me dije para mis adentros. Quince días después me estaba proponiendo matrimonio, y dos meses después nos estábamos casando. Nos casamos, prontísimo. Bud y Salarrué con el tiempo se hicieron muy amigos. Yo escogí a Salarrué para que me entregara en matrimonio, pero no pudo llegar porque una tormenta de nieve espantosa paró el tren y no pudo llegar a tiempo, pero él fue el elegido. Me casé el 29 de diciembre de 1947. Cuando llegó ya se había hecho la boda porque no había tiempo que esperar. Nos dimos un gran abrazo y le dije: "no importa, usted fue el que me entregó, usted fue mi papá". Yo a Bud lo molestaba porque le decía: "me enamoré de tí porque te pareces a Salarrué" (se ríe). Salarrué en ese entonces vivía en Nueva York y estaba muy enamorado de una escultora, Eleonora. Salarrué no era ningún santón. Te quiero contar que una vez Bud le dijo a Salarrué: "ya me contó mi mujer que a los nueve años le pidió a usted un beso en los labios". "Sí", le respondió, "lo malo es que lo hizo a los nueve y no a los 18".

Nos quedamos viviendo un año y medio, como dos años, cerca de Washington, yo estaba desesperada, no me gustaba allí, era otra ya mi vida, me había graduado, ¿o no? Déjame ver... Ah, sí. Me gradué en el 48, estando embarazada de mi primera hija, Maya. Nació mi hija y, después del 50, quedé embarazada inmediatamente otra vez y nacieron gemelas. Y bueno, nosotros eramos pobres y no teníamos quién me ayudara, y a mí no me quedaba tiempo de escribir; aquello era un desastre. Pero entonces Bud consiguió un empleo en México como editor del *Daily City News*, que era un periódico que salía junto con *Novedades*, y nos fuimos a México en el año 51, y eso fue una maravilla.

Allí sentí que otra vez volví a renacer, que mi idioma volvía a nacer, que descubría de nuevo mi idioma. Fue maravilloso, hicimos amigos entrañables, y allí estaba otra vez Vasconcelos, que ya para entonces era muy reaccionario, pero nos invitaba todos los domingos a su casa a almorzar.

En México tuvimos una gran suerte, mirá: allí conocimos amigos que son hasta ahora entrañables, a Tito Monterroso, por ejemplo en el año 53, a Juan José Arreola que llegaba todos los días a jugar ajedrez con Bud, y hacían avioncitos de papel y los ponían a volar, y a Juan Rulfo, que llegaba a la casa todo el tiempo. Nunca se me va a olvidar que Juan llegaba con sus manuscritos de *El llano en llamas*. Nos leía sus cuentos y nos maravillábamos, y le decíamos: "Juan, ésto es una maravilla, una verdadera maravilla...".

¿Tienes idea cómo conoció Rulfo la obra de Salarrué?

No sé, pero le tenía una gran admiración a Salarrué. No sé cómo llegó a sus manos, nunca le pregunté. Yo sé que ellos se vieron en un Congreso en México, pero fue mucho después que nosotros nos habíamos ido de México. En México me puse a escribir. Allí nace *Vigilias*. Bud trabajaba en las noches en el periódico y se levantaba como a las 11 o a las 12 de la mañana, y después llegaban los amigos en la tarde y él se iba al periódico como las 8 de la noche. ¿No te parece increíble? Todos estos escritores tan maravillosos entonces eran jóvenes totalmente desconocidos fuera de sus países. ¿Quién los iba a conocer? Nadie.

Bud me dijo un día: "No te gustaría que hiciéramos una antología de todos estos

escritores desconocidos fuera de sus países". Así comenzó nuestra colaboración con Bud. Entonces se nos ocurrió la idea de la antología de poetas y de cuentistas jóvenes. Tardamos como cuatro años en hacerla y luego decidimos irnos a Chile porque ya conocíamos mucho todo el ambiente de México, pero no conocíamos casi nada del Cono Sur. Y nos fuimos para Chile, con las tres niñas, y con mi hijo Erick, que nació en Chile, en mi barriga. En Chile pasamos más de tres años haciendo la antología. También allá hicimos amistades entrañables, porque viajamos a Buenos Aires y a Montevideo. En Montevideo conocimos a Mario Benedetti. Luego en Argentina estaba de visita Julio Cortázar, y de ese año, 1953 o 1954, data nuestra gran amistad con Julio Cortázar. Y viviendo en Chile, hicimos amistad con Manuel Rojas, Pepe Donoso, Nicanor Parra... ¿Viste?, así que ha sido una vida muy rica...

¿Y cómo se costearon esos viajes?

Cuando nos fuimos para Buenos Aires fue por una beca, pero después fue por un concurso, porque ya no sabíamos qué hacer. Regresamos a Estados Unidos para publicar el libro. Entonces hubo un concurso para el Departamento de Estado y Bud lo ganó. Así llegó a ser Secretario Segundo de la embajada en Buenos Aires y en Montevideo. Del año 58 al 60 estuvimos en Montevideo, y del 60 al 62 en Buenos Aires. En Buenos Aires escribí *Huésped de mi tiempo*. Pero te voy a contar algo. Por ese tiempo escribía casi solamente acerca de mí. Cuando gana Fidel Castro, Bud y yo lo celebramos. Recuerdo que estábamos en Punta del Este, pero Bud comienza a enfriarse con Fidel. Yo al contrario. Y allí sí

tuvimos momentos muy difíciles. Esos fueron los años difíciles de nuestro matrimonio. Recuerdo que Bud estaba representando en ese momento al gobierno de los Estados Unidos, y nos peleábamos mucho por toda esa situación. Estuvimos a punto de divorciarnos, pero nos amábamos demasiado. En 1962, cuando estábamos ya en Buenos Aires, fue la invasión de Bahía Cochinos. Allí Bud se decepciona del gobierno de Estados Unidos y renuncia a la diplomacia. Entonces nos regresamos a los Estados Unidos, donde Bud tenía muchos contactos, sobre todo en el campo del periodismo. Y consigue un empleo de corresponsal y nos vamos a París. Fue maravilloso. Allí nos encontramos con muchos amigos que habíamos conocido en el Cono Sur. Allí vi a Julio Cortázar con su mujer Aurora. Ellos llegaron a ser íntimos amigos nuestros, verdaderos hermanos. Allí estaban Mario Benedetti y Carlos Fuentes, grandes amigos nuestros. Allí nace la idea de *Cenizas de Izalco*, que luego voy a contarte. Nos reuníamos, claro. Pero a Julio no le gustaba invitar a mucha gente. Nos reuníamos los cuatro casi siempre, además de una amiga muy querida de Aurora, Chichita, que se casó con Italo Calvino. Calvino era un hombre muy silencioso y muy culto. Las tres parejas nos reuníamos muy a menudo, ya fuera en mi casa o en la de los Cortázar. Y llegaba de vez en cuando Miguel Angel Asturias. Nuestra amistad con los Cortázar era fantástica. Recuerdo muy bien que una vez daban el *Marat-Sade* en Londres, y hasta allá nos fuimos, los cuatro, en barco, y comenzamos a comer, y en eso Julio se enferma. Te imaginas aquel gigantón con mareos. Julio terminó vomitando. Aurora y yo también nos enfermamos. Y Bud, el lobo de mar, estaba muerto de la risa.

Como sabes, Bud había sido marinero en la segunda guerra mundial.

Cuando murió mi padre en 1965, Bud andaba de viaje y Julio venía a la casa a hacerme compañía, a jugar con Erick de carritos, tirado en el suelo cuan largo era. Era una maravilla Julio. A él fue la primera persona a quien le dí *Cenizas de Izalco* para que la leyera. Pero, ¿quieres que te cuente como nació *Cenizas*...?

Estábamos en París, y a mí los acontecimientos de Cuba me abrieron puertas en la conciencia. Me decía: si los cubanos pudieron, ¿por qué no podríamos hacerlo también los salvadoreños? Hasta Cuba, yo pensaba que los dictadores en Centroamérica eran interminables y que iban a seguirse uno detrás del otro y que no se podía hacer otra cosa. Entonces se me aflojaron los recuerdos de mi infancia. Y comencé a hablar casi de manera obsesiva de mis recuerdos del 32, cuando yo tenía apenas siete años. Y no sólo lo hablaba con Bud sino también con mis amigos. Nunca olvidaré que fue Carlos Fuentes quien me dijo: "Claribel, tienes que escribir ésto". Le respondí que no, porque consideraba que no tenía oficio de narradora. A mí Juan Ramón Jiménez me había inculcado mucho que el oficio era algo muy importante. Allí saltó Bud, quien tenía mucho oficio como periodista, y me dijo: "Bueno, por qué no lo escribimos los dos". Así fue que empezamos los dos. Ya habíamos trabajado juntos en una antología y en traducciones. Hicimos un plan. Saqué todos mis recuerdos de infancia. Entonces urdimos la historia de amor. Al principio el acuerdo fue que yo escribiría de la novela lo que correspondía al personaje femenino, y Bud lo del personaje del gringo. Pero él escribía en inglés y yo se lo traducía al español.

Hacíamos cosas tremendas. Uno agregaba y la otra cortaba, y allí venían los pleitos. Literalmente, casi nos tirábamos los platos a la cabeza. Hasta que al final dijimos: vamos a trabajar juntos por el hijo, que era la novela, tenemos que ser más humildes. Esta actitud nos ayudó muchísimo. Y entonces, te juro, una vez el libro estuvo terminado, nos asombrábamos y nos preguntábamos el uno al otro, ¿quién escribió esta parte?

Le mostramos el manuscrito a Julio, y a Julio le gustó. El fue quien me propuso que la enviáramos al concurso de Seix Barral. Y lo enviamos, y quedó en segundo lugar. Otro de los grandes amigos que estaban allí, y que sigue siendo un gran amigo a pesar de que políticamente somos muy distintos, es Mario Vargas Llosa. Mario nos llamó por teléfono a París, muy contento, cuando supo que nos ganamos el premio. Entonces —y esto lo digo cada vez que me preguntan por este libro— *Cenizas...* se publicó por primera vez en España, en 1966, y por tí en El Salvador, diez años después, en 1976. Yo creía que nunca se iba a publicar en mi país. Todavía me parece increíble.

Tu obra literaria es muy variada: poesía, narrativa, testimonios... Cuéntanos algo sobre tus procesos creativos. ¿Se te imponen? ¿O tú los buscas?

En general, los libros de poesía se me imponen. La idea viene de repente. Por ejemplo, mi último libro *Umbrales*: estábamos en casa de mi hija con Bud enfermo, y yo también me puse muy enferma; me dieron una dosis extremadamente alta de cortisona y me puse a delirar, y en mi delirio vi el libro. *Cenizas...* fue más bien una obsesión que me vino a raíz de la revolución cubana.

Los libros que he buscado han sido los testimonios. Y sobre esto quiero dejar una cosa muy clara: los testimonios los hicimos Bud y yo, juntos; y Bud es el piloto. Pero Bud fue tan maravilloso que nunca quiso protagonismo. Me decía: "tú tienes que firmar primero, porque tú eres latinoamericana, y éstos son temas latinoamericanos". Pero me parece justo que esto se sepa. Y bueno, las novelas, como la que tiene lugar en Mallorca, *Pueblo de Dios y de Mandinga*, pues eran cosas que ocurrían allí. Bud también colaboró conmigo en esta novela sugiriéndome cosas...

¿Cómo vas a parar hasta Mallorca? Me parece que tu estadía en Mallorca es una de las etapas más espléndidas de tu vida... Sí, y la más productiva...

¿Cómo llegaron hasta allá y montan la famosa -Vieja Casa Azul-?

Bueno, por Bud, que tenía economizada alguna plata, y había conocido a un señor que le ofreció un trabajo para remodelar casas viejas en Mallorca. Nosotros habíamos estado antes en Mallorca. Cuando vivíamos en París habíamos ido a veranear y a Bud le fascinó. Y nos vamos para allá, en el año 1966. Nos instalamos en Palma Nova, en dos apartamentitos, porque mi madre estaba viviendo con nosotros —mi padre para entonces ya había muerto— además de nuestros cuatro hijos. Pero Palma Nova comenzó a ponerse de moda y a llenarse de gente que le gusta la bulla y todo eso, y entonces nosotros comenzamos a buscar una casa. Y fueron mis hijos quienes encontraron ese pueblecito maravilloso de Deià. Un pueblo maravilloso, de pescadores, que queda entre el mar y la montaña. Vendimos los apartamentos. Y al fin encontra-

mos una casa deshabitada hacía setenta años, que había sido guarida de marihuaneros, pero Bud, con un ojo tremendo, de remodelador de casas, me dice: "con esta casa se puede hacer una cosa maravillosa". Eso fue en 1969 que tuvimos, como tú dices, nuestra «vieja casa azul». La compramos por dos mil dólares. ¡Imagínate! Una casa de piedra, antícuísima, con más de treientos años. Todavía conservo la casa. Ahora la alquilo y creo que tengo que venderla...

¿Por dos mil dólares?

(Se ríe) ...Cuando la remodelamos nos llegó a costar mucho más. Bueno. Hicimos nuestra casa. En Deià el clima es muy lindo, aunque para mí es muy frío en el invierno porque las casas no están preparadas. En la casa de nosotros, Bud hizo una chimenea en cada cuarto. Ya por último instalamos una de esas estufas alemanas que calientan toda la casa. Era una casa de tres pisos, con una terraza bellísima, que miraba a toda la montaña. Cuando nosotros llegamos allí había muchos poetas, sobre todo ingleses y norteamericanos, y pintores. Ahora no. Se ha convertido en una cosa, como dicen, de moda. Y allí, en Deià, vivía Robert Graves. Hace una semana he recibido una carta de su viuda. Entonces nos hicimos muy amigos de Robert Graves. Nunca olvidaré cómo fue. Estábamos asomados al balcón de lo que iba a ser nuestro dormitorio, que por entonces no estaba terminado, cuando en eso veo venir a un viejo con «shorts», con una cesta colgada al hombro y con un enorme sombrero cordobés. Lo veo pasar y le digo a Bud: "ese debe ser Robert Graves". Bud era mucho más cauteloso, yo no, era mucho más aventada. Y le digo, desde un segundo piso: "¿usted es Robert

Graves?". Y él se me queda viendo y me dice: "Yes. ¿Who are you?" (ríe). Entonces lo invitamos a tomarse una copita de vino, entró a la casa y allí comenzó una gran amistad. Robert iba casi siempre a mi casa a tomarse una copa de vino. El y Bud se ponían a cantar canciones de la guerra. Su mujer, Beryl, una maravilla, también llegaba a la casa. Pero cuál no fue mi sorpresa, cuando un día yo venía con mi cestita al hombro, ya años después, y me encuentro con Robert que me dice que vayamos a mi casa que tiene algo muy importante que decirme. Entramos y me dice: "mira, en España yo no soy conocido como poeta. Ahora me quieren publicar en España, y yo les he dicho que sí con la única condición de que tú seas la traductora, y nadie más". "Robert, le digo, eso es demasiado para mí. Yo no voy a poder", porque su estilo era muy diferente al mío; el suyo era un estilo clásico, difícilísimo. "Ah, entonces será tu culpa de que no se me conozca en España", me dice. Al fin acepté, con una condición: de que fuera yo quien eligiera los poemas. Escogí cien poemas. Y le dije a Bud: "amorcito lindo, aquí necesito tu colaboración también, porque yo sola no puedo". Me pasé casi tres años traduciendo a Robert. Primero lo traducía directamente. Luego me paseaba leyéndolo en voz alta, para oír si el ritmo iba bien. Un trabajo tremendo. Bud me hacía miles de sugerencias. Robert todavía estaba bueno de su cabeza. Ese libro lo editó Lumen (y ya lleva tres ediciones), y cuando salió publicado Robert ya casi no reconocía a nadie. Bud y yo lo fuimos a ver, con el libro. Robert, sin hablar, se puso a mirarlo, hoja por hoja, después nos agarró a Bud y a mí las manos, y se echó a llorar.

Yo he vuelto a Deia de vez en cuando. La última con Bud, en 1994. Y ya no quiero ir más. Tengo miedo de ir sin Bud, no quiero...

¿Por qué salen de Deia?

Bueno, por la revolución sandinista. El 17 de julio de 1979, que es el Día de la Alegría, se va el hombre éste, Somoza, para Miami. Y es Bud el que me dice, siempre con sus cosas de periodista: “¿Qué te parece si vamos a Nicaragua, a escribir un libro sobre la Revolución? Un libro testimonial que comience con William Walker y termine con el triunfo sandinista”. Y yo le digo: “Vámonos unos seis meses y volvemos a Deia a hacer el libro”. Este libro lo publicó luego la editorial Era, de México. Ese día, 17 de julio, llega a la casa Julio Cortázar, a quien ya nosotros esperábamos, con su tercera esposa, no, su segunda esposa, Carol, que es la que murió. Ellos no se habían dado cuenta de la huída de Somoza, porque habían estado viajando y todo eso. Fuimos a la terraza de nuestra casa. Nos hemos tomado no sé qué cantidad de vino y champagne. Y dice Julio: “pues si ustedes se van, nosotros vamos a visitarlos”. Nosotros nos fuimos en septiembre para Nicaragua, y en noviembre llegó Julio con Carol a visitarnos. Y le fascinó Nicaragua. Julio se enamoró de la revolución nicaragüense, y pasó gran parte del resto de su vida en Nicaragua.

Nosotros nos regresamos a Mallorca para escribir el libro, pero ocurre algo. Me invitan a La Sorbona y cuando yo preparaba en París mi recital, me llama Roberto Armijo y me dice: “Claribel, han asesinado a monseñor Romero”. Me quedé de una pieza. Y Bud me dice: “tú no vas a dar un recital, tú vas a hablar sobre ese crimen”. Carol, la mujer de Julio,

hizo la traducción para que yo leyera mi texto en francés. Allí fue que yo comencé a tomar conciencia de mi pueblo, de mi El Salvador. Casualmente, en 1975, también fue Roberto Armijo el que me llamó a Deia para decirme que habían asesinado a Roque Dalton.

En 1981, voy a Managua a escribir mi libro *No me agarran viva*, que es el libro con el que yo más he aprendido a conocer cómo son las mujeres salvadoreñas, la maravilla, la valentía de la mujer salvadoreña.

Vamos de regreso: tu relación con El Salvador. ¿Qué hilos sostienen tu relación con el país durante el largo período de la guerra?

Mira, antes volvía todos los años, pero después que empecé a hablar de monseñor Romero y de la situación del país, mi primo hermano —que era en ese tiempo ministro de Defensa— Eugenio Vides Casanova, me mandó a decir que no volviera a El Salvador. Y no pude volver, ni siquiera cuando murió mi madre, a quien yo adoraba. Yo estaba en Nicaragua en 1982. Fue un dolor espantoso. Regresé a El Salvador hasta un poco antes de los Acuerdos de Paz, cuando me invitaron a dar un recital en el Teatro Nacional.

Vamos ahora a Nicaragua: ¿Qué haces allí? ¿Quiénes te frecuentan?

En 1982, volvimos a Nicaragua y decidimos quedarnos. Y desde entonces hemos estado viviendo allá. La gente ha sido maravillosa. Tú no sabes el despliegue de amor que hubo cuando murió Bud. Ahora, quien más me frecuenta, de los salvadoreños, es Jacinta Escudos. También Ernesto Cardenal. Antes Coronel Urtecho, cada vez que venía a Managua. Con Sergio Ramírez y Tulita nos

vemos de vez en cuando. Con Lisandro Chávez Alfaro y su mujer, mucho. No me dejan sola, siempre me caen, a eso de las seis de la tarde.

¿Tus proyectos? ¿Tus éxitos interiores?

Mirá, yo soy una mujer que necesita mucho cariño. Y cuando me doy cuenta de que me quieren, es una alegría enorme para mí. Ese es un éxito interior muy importante para mí.

¿Insatisfacciones?

Que no he dado todo mi aporte en lo que yo hubiera querido dar como persona y como escritora. Debo decirte que me ha dolido mucho ser más conocida en otras partes que en El Salvador.

¿Proyectos?

Sigo escribiendo. Y he vuelto a la poesía. ¿Ves? Es como un círculo. Empecé por la

poesía hasta que en el 64 me meto a la prosa y hago mis novelas y libros de testimonio. Y luego, con una gran fuerza, la poesía me llama. Mi proyecto no está terminado; yo me tardo bastante en los libros. No te estoy hablando de *Umbrales*, que pronto saldrá publicado, sino de lo que estoy escribiendo ahora: son poemas muy de la muerte, muy del amor, de la soledad. Esos son mis temas, que ahora sí los hablo con conocimiento de causa.

Mis proyectos son seguir escribiendo, seguir queriendo mucho, rodeada de amigos. Francamente pienso que ya terminé mi vida, pero sigo viviendo cada día con plenitud, pero ya no me importaría morirme hoy, en absoluto. Si por ejemplo ahora viene alguien con una pistola para matarte a vos, yo me pongo enfrente, ¿ves? (*ríe y solloza*). No le tengo ningún miedo a la muerte. Sé que debo seguir escribiendo, no me importa si publicando, porque ahora me he vuelto más severa conmigo misma. ◆

CENTENARIO

Raúl Contreras

◦ Luis Gallegos Valdés

Este año se cumple el primer centenario del nacimiento del poeta Raúl Contreras (1896-1974). Contemporáneo de Claudia Lars, Salarrué y Alberto Guerra Trigueros, Contreras creó a la poeta Lydia Nogales (su heterónimo femenino). Como homenaje, Cultura reproduce un artículo del crítico Luis Gallegos Valdés, tres poemas de Nogales y uno de Claudia Lars.

Cuando Raúl Contreras llega a Madrid, España, a principios de la segunda década de este siglo, lleva muchas ilusiones y muchos proyectos literarios, de los cuales pocos en verdad realizará. De esto ha quedado constancia en una correspondencia con su amigo Romeo Fortín Magaña, quien asimismo se siente fuertemente atraído por las letras, aunque ya está a punto de terminar —o acaba de terminar ya— sus estudios de jurisprudencia. Raúl y Romeo cambian cartas, cada uno con su particular estilo; bromista y de un buen humor invariable el primero; sencillo y un poco tímido, pero de inteligencia clara y lógica, el segundo. Raúl tiene el don de la palabra bella, hecha con igual eficacia e inspiración para el verso como para la prosa; en reciente campaña unionista se ha dado a conocer también como orador de verbo brillante.

Pronto se adapta al ambiente madrileño, en aquel entonces tan peculiar e interesante con sus peñas y tertulias establecidas en los diversos cafés de la Villa del Oso y del Madroño, como el café de Levante, el Gato Negro, el Regina, el Varela, el Negresco, el Pombo. En este último oficia, sábado a sábado, el insuperable Ramón, creador

de las greguerías, transformando semanalmente, con su inagotable ingenio y don de mando, la noche sabatina en acontecimientos literarios donde la broma y el juego quitan a lo literario toda seriedad y envaramiento, donde al final del banquete o de la cena pantagruélicos, Ramón Gómez de la Serna tiene la suprema habilidad de orquestar los temas y los temperamentos en aras del arte y de la musa risueña y cascabelera.

Pero otros ilustres literatos como Benavente, Valle Inclán, los hermanos Manuel y Antonio Machado, Gregorio Martínez Sierra, tienen cada uno su tertulia aparte. Y así van brotando de esas tertulias, de esas peñas, la frase ingeniosa que recorre todo Madrid, la ocurrencia y el chiste surgidos al calor de la taza de café con leche y de la media tostada, o del café con «carajillo» para entonar el cuerpo en las frías noches invernales cuando desde la vecina sierra de Guadarrama llega a la Villa y Corte un airecillo sutil que mata un hombre y no apaga un candil, según el dicho popular madrileño.

Raúl absorbe a pulmón pleno ese encantador ambiente, frívolo y serio a la vez, aristocrático y popular, pero en el que el aire está saturado de especial gracejo y de buen humor, sobre todo para la juventud que se inicia en las diversas carreras y que estudia en la Universidad Central, o que, bajo el signo del más audaz optimismo y de las más encumbradas ilusiones, se inicia en el oficio literario, creyéndolo fácilmente glorioso. A poco de estar allí se da cuenta Raúl —con su inteligencia rápida y su don de observación— que la vida literaria, tal como aparece en el teatro o en las novelas, es muy distinta de la de todos los días y que, aun cuando los libros reflejen algo de ella, la realidad es muy otra. Madrid es todavía una ciudad relativamente pequeña, con un lejano trasunto, apenas perceptible ya, de pueblón manchego, a pesar de la belleza y suntuosidad del Palacio de Oriente, del Museo del Prado, de sus avenidas elegantes como la Gran Vía, de sus paseos, plazas y glorietas. Pero lo que acaba de darle más sabor a la vida madrileña, son las pensiones y fondas, donde se vive en un ambiente familiar y donde se come y bebe bien y por poco dinero. El mismo Raúl me contaba, cuando lo visité en su apartamento frente a la plaza del Conde Suchiles en 1966, a finales, que antes de la guerra civil (1936-1939) cada comida constituía algo opíparo, rociadas siempre esas comidas por el generoso Vadepeñas, tinto o blanco, con los sabrosísi-

El poeta se formó en el Madrid de los años 20 y participó en las principales tertulias de la época.

mos callos los viernes y la rica gama de pescados y mariscos, merluzas mediterráneas y mejillones malagueños y esos imponderables percebes traídos, me parece, del Cantábrico y que suelen acompañarse con cerveza en los días calurosos del verano.

Tiene oportunidad Raúl Contreras de ver desfilar ante sus ojos de hispanoamericano vivaz la agitada política de entonces; los finales del eterno turno de los gobiernos liberales y conservadores; el golpe de estado incruento del general Miguel Primo de Rivero, en 1924, que inauguró la dictadura de seis años llamada la «dictablanda»; y, en lo literario, la entrada de Azorín a la Real Academia Española, la investidura de Maeztu como embajador de España en la Argentina, con la desaprobación de los intelectuales liberales, el derroche de sabiduría y arte hecho por don Ramón del Valle Inclán en su tertulia del café la Granja del Henar; en fin, trabaja Raúl como redactor de la *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes*, fundada por José María de Gamoneda y dirigida a la sazón por Juan B. Acevedo y a la que lo llevó su amigo Alberto Martín Alcalde. Poco antes ha obtenido un triunfo magnífico al leer, ante sus Majestades don Alfonso XIII y doña Victoria Eugenia, su Canto a la Raza un 12 de Octubre, poema que le granjeó simpatías en el mundo oficial y literario. A fines de 1925, el Ministro de El Salvador, don Ismael G. Fuentes, es trasladado por el gobierno salvadoreño a la misión diplomática de Berlín, Alemania, otorgándole el Rey la Gran Cruz de Isabel la Católica. Elevada de rango por ese mismo Gobierno su representación diplomática en aquella corte, designó como enviado extraordinario y ministro plenipotenciario a don Rodolfo Schonenberg, quien presentó sus credenciales al Rey, acompañado en la ceremonia por el secretario de la legación don Raúl Contreras.

Ya en aquellos años lejanísimos para nosotros Raúl Contreras comienza a sentirse inquietado por una criatura, hecha de niebla y ensueño, a la que bautizara con el nombre de Lydia y apellidara Nogales: surge así al mundo de la poesía Lydia Nogales, de quien yo sólo conozco una tocaya: Lydia de Cadaqués, la que se creyó haber sido modelo de la «Bien Plantada» de Eugenio D'Ors, una mujer de ésa, de carne y hueso, en tanto que la del salvadoreño es hecha de intangible materia para volar muy alto. De acuerdo con lo que me comunicó Alfredo Huertas García, amigo íntimo de Raúl cuando ambos formaban parte de la tertulia madrileña llamada «Amigos de Cervantes», ya en aquel tiempo Raúl había escrito versos inspirados por Lydia y que aparecieron en *La Voz de Correos*, de Madrid; en esa tertulia también participó otro salvadoreño ilustre, Rodolfo Barón



Raúl Contreras (de sombrero), Salarrué y Alberta Guerra T.

Castro, historiador preclaro, autor de *La Población de El Salvador* y actual secretario de la Oficina Iberoamericana de Educación, con sede en Madrid, y la cual depende del Ministerio de Educación y Ciencia de España. Lydia Nogales se le impuso a Raúl, su creador, con fuerza incoercible de tal modo que éste, ya desde aquellos remotos años, hubo de componer muchos de sus poemas bajo el signo de ella, dictados por ella, con ese desdoblamiento natural en el dramaturgo, en el novelista, pero infrecuente en el poeta lírico, cuyo subjetivismo le hace hablar y componer sólo para sí.

Lydia Nogales nació, pues, en la plenitud del proceso creador de Raúl Contreras, por una impostergable necesidad psíquica y literaria, con una voz purísima de doncella enamorada y con un don de canto que llamaría fuertemente la atención de los poetas tanto en Centro América como en España. Pero ésta es otra historia que amerita párrafo aparte.

Regresa Raúl a El Salvador, acompañado de su esposa Isabel y de sus hijas Mabel y Alma, jovencitas las dos, en 1946, tras haber pasado la dolorosa experiencia de la guerra civil española y la no menos dolorosa de la segunda guerra mundial en Vichy, Francia, adonde tuvieron que trasladarse las misiones diplomáticas luego de la caída de París.

Por ese entonces Alberto Guerra Trigueros, quien tanto me estimuló en mis primeras andanzas literarias, me presenta a Raúl

Contreras. Surge entre nosotros simpatía y más adelante amistad, que el tiempo consolidaría.

Una mañana de domingo del mes de junio de 1947 fui a visitar a Alberto, que adolecía de molesto quebranto de salud que lo hizo guardar cama por largos meses. A su cuarto de enfermo íbamos los amigos a visitarlo y a tener con él largas e interesantes conversaciones, a veces animadas discusiones sobre arte y literatura. Entre nosotros los jóvenes, y aun entre sus amigos con un nombre en las letras nacionales, Alberto Guerra Trigueros ejercía indudable magisterio debido a su

Raúl Contreras creó un personaje irreal pero bello, con voz auténtica, un aporte a la lírica femenina.

sólida cultura y aguda inteligencia hecha para la controversia y la discrepancia, suavizada esta tendencia de su espíritu por su bondad innata. Alberto sabía interesarse por sus amigos y hacerles oportunas sugerencias sobre sus obras; era un maestro del buen gusto y de la erudición bien trasegada y pertinente; crítico de arte excelente, supo aconsejar a

nuestros artistas y animar las primeras exposiciones pictóricas realizadas en el país. Aquella mañana me mostró Alberto la página literaria de *La Tribuna* y, como quien no quiere la cosa, me indicó unos versos aparecidos allí firmados por una tal Lydia Nogales, a la que no presté mayor atención.

Me permito transcribir párrafos de mi artículo «Lydia Nogales: un infundio literario», aparecido en el diario *La Tribuna*, de esta capital, el miércoles 16 de julio de 1947, hace pues la friolera de treinta años... bastante agua ha corrido desde entonces bajo los puentes del Acelhuate...

«La súbita aparición de una poetisa, como un meteoro en el cielo de nuestras letras; una poetisa, que según la opinión de sus elogiadores, es de las buenas, es asunto que no podemos menos de comentar los que somos aficionados a estas cosas.

«Bajo los auspicios de tres poetas: Hugo Lindo, Raúl Contreras y Manuel José Arce y Valladares, tres padrinos de ringorrango de quienes la afortunada neófita ha tenido el honor de recibir el espaldarazo consagratorio, aunque suene un poco mal esto de dar el espaldarazo, por muy literario y metafórico que sea, a una dama; bajo los auspicios de esos tres poetas, digo, Lydia Nogales sale al escenario de nuestras letras a bombo y platillo y bajo abundante luz de teatrales reflectores.

«A última hora, un padrino más, Alberto Guerra Trigueros, también de mucho ringorrango, ha brindado a la «inspirada» su aquiescencia y aplauso; con lo que el trío padrinal hase convertido en un

cuadrilátero de poetas que aplauden a rabiarse movidos por el sacro entusiasmo...»

Así me expresé en parte, incrédulo, ante la aparición de Lydia Nogales, y mi artículo fue el detonante que puso en el disparadero muchas plumas y máquinas de escribir. La primera vez que supe de Lydia Nogales fue el 22 de junio de aquel año. Leí entonces el soneto «Holocausto» y la presentación hecha de Lydia por Hugo Lindo, director de *La Tribuna* en ese entonces. La verdad es que Hugo sabía tanto como yo de la inesperada poetisa duende como la llamé en mi artículo. Tampoco el bueno de Manuel José sabía más que nosotros. Si algo sabía Alberto Guerra Trigueros y, desde luego, Raúl sí que lo sabía todo acerca de ella; claro, él era el padre de la criatura...

Raúl Contreras, habilidoso, supo rodearla de misterio y expectación, esto es evidente. Supo crear un personaje irreal pero bello, con perfil desdibujado para excitar aún más las imaginaciones; pero, eso sí, con voz auténtica, que vino a sumarse, por derecho propio, al coro de voces líricas femeninas de lengua española. No todos los días es posible crear, dentro del plano del más puro lirismo, una sombra de mujer que diga cosas portadoras de subida emotividad en cadenciosos versos, echando mano de los más difíciles recursos de la métrica. Ya en su primer libro, *Armonías íntimas*, publicado aquí en San Salvador en 1919, Raúl había dado muestras de poseer capacidad creadora innegable y dominio del verso, cualidades confirmadas más adelante en «*La Princesa está triste...*», *Glosa escénica en tres actos de la Sonatina de Rubén Darío* (Madrid, 1925) con prólogo de Julio Cejador, quien se expresó: «Raúl Contreras, el conocido poeta salvadoreño, ha glosado la Sonatina poética y dramáticamente, desarrollando los personajes en ella esbozados, bosquejando los paisajes, desarrollando el sentir de las almas, desabrochando los pechos, desmenuzando la psicología del corazón virginal de la doncella, cumpliendo sus deseos en parte; pero rematando con remate trágico, para cerrar con broche de oro y muy personal la linda glosa escénica».

Tal el juicio del crítico literario español, juicio que confirmó Manuel Machado al decir: «la Princesa es la misma princesa de Rubén, pero el poeta es un gran poeta también»... La generosidad en las letras siempre ha existido y yo estimo que debe seguir existiendo, a menos que se echen por la borda la caballerosidad y la buena educación o cortesía literaria como gustaba decir Alfonso Reyes. Pero la realidad es que Raúl Contreras, con su glosa escénica, contribuyó a dar brillantez al teatro postmodernista al lado

de Fernández Ardavín y otros dramaturgos de la época.

Valiosos son sus dos libros *Presencia de humo* y *En la otra orilla*, póstumo este último. Rara habilidad muestra el poeta en el manejo del soneto; pero creo sinceramente que nunca superará al extremado lirismo con que hizo cantar a Lydia Nogales, y que poemas como «Hermana tristeza» y otros, recogidos en *Niebla*, serán inmortales mientras haya poesía¹.

Partió Raúl Contreras muy joven a España en busca de la gloria literaria; allá luchó en buena lid en sus primeros tiempos en el siempre azaroso y difícil campo de las letras; fue diplomático y desde su puesto de diplomático salvó muchas vidas españolas durante la guerra civil, secundado por otro salvadoreño de fibra, Rodolfo Barón Castro. La vida redujo sus proyectos iniciales tal vez desmesurados, mas no para el mozo ingrátido de las ilusiones; pero así y todo, la obra de Raúl Contreras, breve materialmente, posee en *Niebla* gran intensidad lírica, y seguramente Lydia Nogales perdurará en la poesía de lengua española con acusado acento y dolorido sentir íntimo, con palabra tierna hecha de matiz y de ala.

Despojada la historia de la gentil poetisa de la anécdota circunstancial, que no he podido menos de evocar, desvanecida mi incredulidad que, un poco irreverente, quiso, en un momento dado, poner alas de plomo a aquel vuelo —pecados de la insensibilidad con que a veces demostramos a contrapelo, que el lirismo es decantación suprema del buen gusto y del hondo sentir—, el tiempo, y sobre todo una lectura más atenta para captar los valores contenidos en los poemas de *Niebla* me hizo apreciarlos con otra óptica, más segura y amplia. ♦

San Salvador, junio de 1977.

¹ Para formarse un juicio completo del asunto, es preciso leer el libro de Juan Antonio Ayala *Lydia Nogales, un suceso en la historia literaria de El Salvador*, Departamento Editorial del Ministerio de Cultura, San Salvador, 1956. Allí estudia Ayala, de primera mano, el Nogalismo y el Anti-Nogalismo y todas las incidencias que trajo consigo la aparición de Lydia Nogales. A su vez este libro provocó, al cabo de casi una década, nuevas discusiones y acres comentarios en torno a Lydia Nogales y sus admiradores. Lydia Nogales representa, para los antinogalistas, el estertor de la poesía romántica, subjetivista,

torremarfileña, frente a la poesía de cartel, de protesta, hecha por los jóvenes «comprometidos». Dos posiciones irreconciliables, con implicaciones incluso en el campo de la política, surgieron en esa época. El crítico Jorge Arias Gómez relacionó a Lydia con la juventud neurótica «con sus horizontes oscuros, sus puertas cerradas y su mundo esotérico envuelto en metafísica». «Nosotros no queremos muerte sino vida dentro de la colectividad». Ante el elogio de Claudia Lars, que llamó a Lydia «niña de la palabra de agua pura» en el soneto que aparece antecediendo a *Niebla*, la poesía de aquella última hor-

nada pedía «una nueva estética humana, con música de azada, de martillo y de sierra; la que nuestra juventud debe cultivar porque le habla no al corazón sino a los músculos». Ante lo aéreo y leve —la rosa—, lo musculoso, pedregoso, galpante; poesía de extremismos que, en su devenir, ha llegado a ser llamada anti-poesía; poesía de extremismos que, en ese comentario, parecía apelar a las extremidades inferiores... [«Hay que enterrar a Lydia Nogales» por CANTA-CLARO, *El Diario de Hoy*, 15 diciembre de 1956].

DANZA DE LA HORAS

I

*El signo de partida... pero ¿cuándo?
El vuelo inexorable... pero ¿cómo?
Todavía mis alas son de plomo
y el que espera mi arribo, está esperando...*

*Así como quien ríe, así cantando
la parte inútil de la vida tomo.
Sí algunas veces al jardín me asomo,
mi savia dulce a los rosales mando.*

*Porque sé que la hora es oportuna,
tendida al sol, al viento y a la luna,
guardo las señales milagrosas...*

*Y ante el frágil temor de la partida,
entretengo el engaño de la vida
sembrando estrellas y tejiendo rosas.*

II

*Tejiendo rosas y sembrando estrellas...
Pero el engaño a la visión se junta,
como son, en el alba que despunta,
claros los tintes y las sombras bellas.*

*En este deshilar de mis querellas
se enreda entre mis manos la pregunta:
¿quién me dio la canción? ¿qué voz me apunta
el buen camino y las doradas huellas?*

*Yo ignoro si esta lámpara que arde
—lámpara triste de una luz cobarde—
alumbrará mi hielo en el vacío...*

*Sólo sé que, tendida al sol y al viento,
sobre la danza de las horas siento
que aún canta la ilusión, y el canto es mío.*

III

*El canto es mío y la ilusión aún canta...
Pulso en mis venas y en mi sed espuma.
Anhelos vertical, que resta y suma
el grito que del barro se levanta.*

*Y el plomo de mis alas no se imanta...
Y un doble afán de transparencia y bruma
cristaliza mi voz, cuando rezuma
humedad de silencios mi garganta.*

*El canto es mío... ¡Sombra luminosa,
red para la nocturna mariposa
que, en delirios de sol, la llama espera!*

*¿Cómo partir si el vuelo me intimida?
No sé. Pero yo ensayo la partida
poniendo a la ilusión alas de cera...*

A LYDIA NOGALES

Por Claudia Lars

*Niña de la palabra de agua pura.
Abierta rosa, repentina y leve;
hermana soledad, color de nieve,
cambiando en llama viva su blancura.*

*Estoy aquí, con tu inicial dulzura,
con tu edad sin ayer, perenne y breve;
y en cielo interno, que tu voz conmueve,
alzo la palma de virtud y altura.*

*Dando mi abeja de oro, mi uva densa,
fui por la sangre de la tierra inmensa
sufriendo la pregunta y el latido.*

*¿Alumbra en la ceniza lo que ha muerto?
¡Extraña novia del amor despierto,
yo soy la amante del amor dormido!*

Poemas de Rolando Elías

CELEBRACION DE LA ROSA

III

HA LLEGADO LA SANGRE HASTA MI PUERTA

*Ha llegado la sangre hasta mi puerta.
Dudarlo no me toca, ni pudiera.
Ignorarlo tampoco, ni quisiera,
porque la sangre es una rosa abierta.*

*No me grita la sangre, pero acierta
a decirme que el hombre, si volviera
a la rosa, talvez así viniera
a borrarle la sangre de mi puerta.*

*De la puerta de todos. Tuya y mía.
Porque la rosa es lumbre poderosa
sobre el pozo de sombra y agonía*

*en que sangra el país y aquí se empoza.
¡Sobre este corazón de la poesía
que es aún la presencia de la rosa!*

Rolando Elías, nacido en 1940, ha publicado los siguientes libros: *Crónicas de Alemania* (1983), *Crónicas del terremoto* (1987), *Homenaje a la pintura* (1990), *Siete crónicas y un discurso* (1992) y *Pasión de la memoria* (1993). Los sonetos aquí publicados pertenecen al poemario inédito *Celebración de la rosa*.

XV

RENACIMIENTO DE LA ROSA

*Si la rosa de siempre resucita,
esta flor es milagro que se aprende
de memoria el poeta. Así comprende
que la rosa ni muere ni marchita.*

*Y ese milagro vive porque quita
la tristumbre del ánimo que entiende
cómo quitar la espina que lo hiende,
cómo curar la sal que lo contrita.*

*Por eso se revive floreciendo,
repite su lenguaje milagroso
y está la rosa, como yo la entiendo,*

*diciendo con acento fervoroso
su lenguaje de signos que hoy aprendo
como sacar de nuevo agua del pozo.*

XCV

TESTAMENTO

*Un día he de morir y no me asusta.
Y entonces cuando me hayan sepultado
—y ojalá que del alma bien curado—
quiero una recompensa más que justa.*

*Quiero que, por Destino, en esa adusta
ceremonia del cuerpo soterrado,
una mujer —aquella que me ha dado
el alma que a mi cuerpo más se ajusta—*

*si no es mucho pedir en ese trance,
esa mujer sin lágrimas ni duelo
una rosa de amor ponga a mi alcance.*

*Ese es mi testamento. Ese mi anhelo.
Para que así mi rosa amor afiance.
Para que así mi rosa llegue al cielo.*

XCVI

CONFESION

*Yo estaba más que herido pues ardía
sobre mi piel la sombra de una herida.
La piel de aquel Destino en que cantara
todo el amor buscado en el vacío.*

*Y entonces como gasa de consuelo
la rosa me envolvió curando luego
aquella herida abierta en que yo estaba
desnudo en la impaciencia sigilosa.*

*Y entonces por la rosa vi de nuevo
que había una salida para el miedo,
el miedo de una muerte sin remedio.*

*Porque la vida andaba tras mi muerte,
y yo andaba con ella como un ciego
que no se percatara de la aurora.*

Poemas de Alfredo Ernesto Espino

(FITZGERALD, ELLA)

*decir ángel de una vez
estaba escrito digamos
no sonó faltaba menos*

*para decir las hojas caen
sube un pájaro decir
en un aire de qué que ya es decir*

*nos sobran señas mudosordas
pronunciaríamos que el canto
es lo de debajo de la letra no el espíritu*

*(espíritu se excusa para tanto)
cercanía o hermosura que crecida
hase negado a volverse ya es decir*

Alfredo Ernesto Espino, poeta nacido en 1962, ha publicado los siguientes libros: *Poemas* (1986), *En un día como este* (1990) y *Tren* (1993). Residió durante más de una década en Europa, principalmente en Alemania.

*Ambición ésta del ojo,
de no ser más
imagen.*

*Lo demás es lo de menos: Genitivo
no es el caso. Geni-
tal la cortadura,
fino el tajo.*

Por ser ciega es una rosa es una rosa.

*Sin cielo ni suelo, frase insulsa,
pero entre dos aguas, mejor
distancia hasta más
corta. Buena no por cortar ni por lo sano exactamente
de llegar, cortando mucho mucho
menos que no hay ni aun poquito hay
movimiento el que hay sin hache haber dolor
en otra lengua abrir
los ojos, clavar aquí, mirá,
resemos desprovistos. Sentidos prevenidos,
llegados ya de una vez. Elipsis
es muy lenta en el silencio:
Cesura en la blancura. Si es el ritmo una perífrasis
atajo es al llegar. Si dice abajo,
con tardanza, mejor visto dice arriba.*

*Quién prende tanto foco, y ni deja
testar las noches que van quedando. Tachadura,
tachadura donde no hay epifanía. Demasia,
nada más que para dar de bruces nada menos que en la
chatura. Calabaza
la cabeza verde pura tacha-
dura, hueca, suena la verdad. Agujero
por espíritu; plausible por presencia; diagramable
por figura;
por gemido carencia; incógnita por ombligo.
Más sin más por añadidura; de sabe Dios qué
parodia; nada de gracia en ello.
La muerte está echada,
no ladra, muerde de vez en vez. Peronomasia.*

*La boca se pone seca,
el juego es en banco y negro.
Aunque los billetes son de Dios, su cuerpo es ése
también. Muy bien en papel moneda. Monada:
In God we rust. Moneda, por otro lado
no es a zar ni es a César en el aire a donde
va. Vuelo lleva, vacante, movimiente,
peculiar.*

*Pecunia en el origen: cifra de vacas que sirviera
para pécoras culear, parir realezas. Ellas
no saben de todo esto —entiéndase, las vacas,
que pudieron ser las cabras.*

*Hoy son los ojos x por los dientes, 3 litros
de cebada x 1 denario, testículos convertibles
en tentáculos, así de simple. No hay más oro
bajo el sol, tiempos hubo, eso está escrito.*

*Vieja histeria,
tanta rata de verdad en esas hojas, suma y sigue.
O el idiota cuenta que cuenta.*

COMO LAS OLAS

Alfonso Kijadurías

El Inmenso camina y gesticula, de sus labios salen amargos desengaños, aires también de sus errancias por el mundo. En diversos lugares ha dejado sus huellas, migas de pan, manchas de vino; señales para volver hallar siempre el camino. Me voy —dice—, me largo, me voy a ver las olas de Santa María, las olas grandes, me voy donde mi madre, a sentarme con ella y detener el tiempo, exorcizarlo. Brujas son todas ellas ¿no? Espiritistas con asignados poderes estelares. Mi vieja es una bruja, conoce de misterios y secretos sagrados. De hierbas, no se diga. Así que me voy. Quedarme. ¿Para qué? ¿Y vos regresarás? Cuando llegué, cuando llegamos, qué locura más grande. Vida nueva en los ojos de Matilde; fantasía en la cabeza de los lolos. Primero vine yo, no porque quise, la realidad, ¿sabés? Ellos después, allí en el *basement*, entre Princes y Broadway, juntos por fin, ya no más penas ni olvidos, viviendo por fin el sueño, el reposo ganado, la vida interminable, ajenos a la muerte. ¿Por qué es tan breve la vida? Allí tuvimos el mundo a nuestros pies, es decir todo aquello que un día nos faltó. Entonces trabajaba en «La Bodega». Inventaba, recreaba la cocina española. Todo muy heterodoxo hermano, sin faltar, por supuesto, cierto sabor chileno, así se llamaran gambas al ajillo, cocido madrileño, fabada, paté gallego, callos a la Pessoa, bacalao a la pil pil, merluza griega o espuma de pescado. Y para qué te cuento, hermano, el negocio

Alfonso Kijadurías (Quezaltepeque, 1940) ha publicado varios libros de poesía, entre los que destacan *Estados sobrenaturales y otros poemas* (1971) y *Obscuro* (1995). Su producción narrativa incluye cinco libros de cuentos y la novela *Lujuria tropical*, editada por la Dirección de Publicaciones e Impresos. Radica entre Vancouver, Canadá, y El Salvador.

del majo se fue para arriba. Aquello sí era vida. Tenía *job* seguro, coche y dinero. Y vaya la de amigos.

A pasos lentos de elefante el Inmenso camina sin dar crédito a las manchas de Undurraga, al mapa conquistado por el vino rojo en la nitidez del mantel; retoma la botella de nuevo, con la parsimonia de un carnicero en el momento de coger un gallo por el cuello, da un sendo trago y continúa obsesivo su discurso barroco, salsoso pese al dejo solemne de cada frase procesada entre alfileres asmáticos. —Como te decía, hermano, la vida es breve, un suspiro, mi hermano, lo que dura un sueño. ¿Qué de cosas no hice en esos años? Fui después programador, locutor, *diswasher* en el Hilton, bartender del Havana y después janitor. Ah, las delicias de entonces: puro gozo, eterna carcajada. “Querida vieja —le escribía a mi madre—, desde hace un año trabajo como janitor en el hotel más grande de Vancouver”. Y mi vieja —contaba Delia, mi hermana— se iba por todo el pueblo enseñando la carta, orgullosa de su hijo que había llegado tan lejos. Pues ¿qué sabe mi madre de esos trabajos infames? «Janitor», ¿se imaginan? —repetía mirando las alturas, invadiendo con orgullosa ceremonia la receptiva curiosidad de sus comadres—. Nada menos que janitor.

¿Y vos qué me decís? Ah, bueno sí, aquí viene un detalle, por ese entonces fue que me escribió la Delia desde Houston, justo después del Golpe. Y leyendo la carta vi a la Delia de siempre: curiosa y oportuna, mezcla de Mata Hari o Salomé. “Envíame información —decía en su carta—, también un mapa de la ciudad y sobre todo (esto es muy importante) un listado de ocupaciones vacantes. Yo puedo dar letras hispanas y el Lucho, qué sé yo, colarse como físico nuclear ¿Será posible?”.

La suerte quiso que en Houston les otorgaran visa (y aquí comienza la historia). ¿No es una tómbola la vida? Y así me ves días después a toda prisa en el *freeway*, porque ellos han llegado: la Delia, el Lucho y sus lolos, y me esperan en el aeropuerto, fumando, disipando con el humo la impaciencia, ignorando el diluvio, la trabazón de carros en el *freeway*, pero en fin llego y los sorprendo en el momento de encender otro Pall mall. —Vamos —les digo, extendiendo los brazos con ese gesto exclusivo de quien pretende abrazar la vida, quitarle el velo a la ausencia, besar en la mejilla las memorias del pasado y el futuro—. Perdonen la demora.

¿Otro Undurraga? La mano regordeta, de gigante tierno, la mano y todo el cuerpo ya visto por Botero. La mano del Inmenso le tuerce el cuello a la botella, la sacrifica, derrama chorros de sangre

en una copa que al instante se lleva hasta los labios. Los labios que no tardan en proseguir el rollo. El palimpsesto de los desengaños: un bolero de Gatica. Después de todo vivimos la ilusión, primero el paraíso, el infierno después. Despierta la Delia soñaba, seguía a pie sus sueños, danzaba al ritmo de la corazonada, soñando tocaba las puertas, hablaba, mentía, es decir exageraba la cifra de sus títulos, las cuatrocientas páginas de un libro nunca escrito: El Siglo de Oro: caballito de batalla, llave maestra con la que abrió las puertas de la fama, su lugar en la cátedra. Dos semanas le bastaron para vencer el reto de lo desconocido, conquistar con venablos cultistas su nombramiento de tutora, doctora en la iluminación, estiramiento, retorcimiento y agotamiento de la palabra. Catedrática de la yu. bi. ci.

En cambio el Lucho. ¿Es carambola la vida? De Lucho mi hermano, hombre de ciencia, físico nuclear, algebrista; de la odisea de su genio no quedaban más que sombras, de su materia gris, cenizas. Como el árbol que en suelo extraño se niega a florecer, como el salmón en la contracorriente, el hombrecito de la noche a la mañana perdió el habla, la voz; una tela de araña creció a su alrededor. Ya no fue el mismo, cambió de piel, su nombre sólo era un signo, una señal de alguien que ha comenzado a lucrarse de los beneficios de la duda y a perder la memoria.

¿Qué te parece este Undurraga? Por otro lado Matilde, Matilde mi ex; sí, ella misma cayó en la red, en la urdimbre tejida por la adversidad; se convirtió en esfinge, se pasaba los días conspirando contra su misma sombra, era una queja andando: lengua de mierda, decía, lengua condenada, y no salía a la calle temerosa de ser importunada, transgredida su identidad, quebrantada su fe, arrancada de sus raíces, violada su memoria: el sagrado recinto de la tribu. Añoraba los sabores y colores, las voces y sonidos de Santa María; los buenos días comadre, el poncho a rastras, la musiquilla de las coincidencias, el chambre, el fiesterío religioso, las procesiones de la Santa, el runrún interminable. ¿Y de los lolos, qué?

Ah, sí, los lolos. Sueños de un día son. Los lolos pura fresa y chocolate. Ellos en la vagancia, deslumbrados por lo nuevo, creciendo entre dos lenguas: dos mundos. Confrontados, pero adelante, asimilando el mundo: el sabor de la ciudad en un tazón de Kellogg's, los sonidos del nintendo: sus señales, la entrada a la computer, al mundo de la ciencia y la ficción. Hay que oír el inglés que se gastan. En ese entonces estaban en el *college*. Todos los días en la calle embadurnada de ketchup y mostaza, de rojo y amarillo; emba-

durnamiento a lo Jackson Pollock. Entre muros de Coca Cola, entre bicicletas, cláxones musgosos, círculos de aluminio, entre pájaros indios y deidades albinas; limpios, bañados, perfumados, hacia el *Britannia*. Ahora ya volaron, son otros y los mismos, pese a su vestimenta: el arete, el tatuaje, y sobre todo sus dos lenguas enredadas, retorcidas, como serpientes, como llamas, confundidas. ¿Quién dijo que no llegaron los bárbaros?

¿Te estoy robando tiempo? Ya me voy. Una copita nada más. La vida es un sueño. Otra copita, la del estribo. Ya me voy, vine a decirte *by*. ¿En dónde estaba? Ah, sí. Entonces ellos se quedaban solós, digo Matilde y el Lucho. ¿Llegan dos sombras a convertirse en una? Solos durante el día. Solos mientras la Delia dicta su cátedra sobre «la infame turba de nocturnas aves, gimiendo tristes y volando graves». Mientras estoy subido en la escalera puliendo el vidrio de una ventana o pasando la vacuum en el último piso del Vancouver. Solos, mientras camino en la calle desierta. Sí, exactamente bajo el número 1359 del apartamento que habitó Lowry. A dos pasos del *liqueur store*, cerca de esa esquina donde siempre hay una puta. ¡Ah la vida y sus ensambles!

Ahora es otra historia o la continuación de aquélla, tejida con los miramientos de un aquelarre. ¡Qué de conspiraciones y bandazos! Se reunían en secreto, la Delia, mi propia hermana, Marlene: mi mujer hasta ayer, mi cuñado y hasta mis propios hijos, ¿se puede creer? Y yo entretanto al margen del asunto, sin ninguna sospecha de la puñalada, seguía con mi ritmo, sirviéndoles la mesa, todo aquello florido, sin faltar las margaritas o cuando no un *irish cream* y el bandoneón de Piazzola: ¿Habrás visto tal fineza?

Y para no cansarte hace tres noches viene Marlene y me dice con acento de tango: —Oye Gordo, vete de casa, no quiero nada entre nosotros. ¿Qué hice? —pregunto. —Vete —dice—, lo sabemos todo. —¿Todo?— ¿De qué estai hablando? —De Matildita, Gordo, de tu hija; ella misma nos ha contado todo, abusaste de ella cuando niña, tu propia hija. Sí, ella misma nos ha contado todo y lo confirman los hechos, tus propios gestos, tu manera de mirar a las niñas y sobre todo, sí, sobre todo, las indecencias que escribes como esa en que mencionas que de todas las escenas de los cuentos infantiles ninguna otra quedará grabada en la mente de los niños como la imagen de Caperucita y el lobo en la cama. Y aunque no soy una letrada, las pocas letras me bastan para entrever tu lujuria, tus deseos nefandos. ¿No?

—Abusar —digo yo—, comencemos primero por saber qué es abusar para ustedes; porque abusar en chileno es: bueno, vos sos argentina-alemana, así que lo sabés y de sobra. Y diciendo esto, dejando las palabras revoloteando en el aire, salgo convertido en alacrán —ahora mismo aclaro este embrollo—, grito desde la calle. Y allí voy hecho una furia en busca de Matildita a quien minutos más tarde encuentro saliendo del *Starbucks* de *Commercial* y tercera. —Ven muchacha, ven —le digo, tomándola del brazo—, aclárame ese embrollo ¿de dónde viene todo eso? Y ella muy lolita, enredándose un mechón en la frente, responde indiferente: —Voi lo sabeí papai. You understand. ¿You know? El Inmenso hace una pausa, sorbe de un trago la copa de Undurraga y ve tras la ventana con el aire de quien espera descubrir en el cielo una señal extraterrestre, luego empuja de nuevo el río de palabras en esponjoso rumor. —Ya es noche —dice para sí—, «mi pequeño fantasma silencioso». Las altas horas de la noche. Perdona una vez más. Ya mañana estaré bajo otro cielo. ¿Y tu madre? Ah, sí, murió. No te sientas culpable. Uno empieza a envejecer cuando muere la madre. Con su muerte el hijo deja de ser hijo: gana las alas de la orfandad. Por eso me voy donde mi madre a que me cuente sus historias y ver las olas de Santa María. Brujas son todas ellas, adivinas. ¿A qué me quedo? Un monstruo —dice Marlene—, sos un monstruo. Y lo más grave: se lleva a la niña. —Me la llevo, dice, no vaya a ser que corra la misma suerte que Matildita. Allí se me subió la sangre, me alacrané y arremetí con el aguijón cargado de ponzoña. Me cago y contra cago —grito— en tu moral izquierdosa, me cago en tu machismo feminista y toda esa mascarada de convento, me cago en tu partido. Y diciendo esto arrojo una botella, dos copas, un cuchillo y cuanta cosa encuentra contra el espejo. El espejo que se rompe en pedazos, se hace añicos, fragmentos que reflejan la rabia, los miles de reflejos de la fatalidad. Y me voy. El resto lo sabeí. Desde entonces el bar tuve por casa allí en El Bar(co) Ebrio. ¿Recordás a la Robin? John siempre estuvo allí, apuntando las cosas, las pobrecitas palabras que salen de la boca del borracho, como aquellas con fondo de botellas que caen en el piso: «Esta noche en que espero es otra vez la misma noche. / Los ojos desvelados como entonces, / las ofrendas dispuestas: / una fruta para cada santo./ Pedía entonces que se abriera el camino. El mismo donde hoy dejo mi vida escrita en una piedra,/ para que no la borren ni el viento ni la lluvia.» ¿Era así que decía? De todas las cosas perdidas la que más lamento es la memoria.

Como la sirena de un barco lejano, la voz del Inmenso resuena en el silencio de la noche, incansable resuelta a vencer toda impotencia, ganar la absolución a través del recuento. —Así, siguiendo en el asunto, ayer me encontré con Matilde, mi ex. —Te comprendo —me dijo—, son injustos con vos. Lo que hay en Matildita es confusión, puro enredo, pues nadie te conoce como yo: dejálo todo al tiempo, no hay mejor juez. ¿Por qué amargarse la vida? —Matilde —digo yo—, son los mismos fantasmas, los de ayer y de siempre, los que nos niegan ser, los que tejen embustes y enredos, los mismos que te alejaron de mí. Y pensar que tuvimos el mundo a nuestros pies. ¿Te acordás de aquellos días en el *basement* de Oak? Fuimos felices; pero fallaste Matilde, y ahora ves las ruinas, los despojos que quedan de nosotros. Decile a Lucho que ya no sienta el peso de la culpa. El pasado es pasado. Matilde es dulce, mujer mortificada y aunque no entiende de cosas feministas es más humana que ninguna, humana ¿You know? —Tenés —me dice— un corazón de oro, poco te falta para ser un santo. Cuando lo de Lucho fue otra historia. Oye —le dije—, veo que vos y el Lucho se miran y se buscan, han tendido un cordel hechizado entre los dos, por eso es mejor que hablemos. La Delia no lo sabe, ignora lo de ustedes, yo no. Imaginaciones tuyas —dice—. ¿Por qué quedamos solos cuando todos se van? Lo sé todo Matilde, es en vano que trates de ocultarlo. Lo sé todo.

Todo lo supe desde aquella tarde: como otras veces a la salida del *job* allí estaba en el pub de Gravelly sorbiendo lentamente una *Molson*, poniendo en orden las imágenes del día; pero esa tarde era distinta, sentía que una araña caminaba en mi pecho dejando a su paso su viscosa ponzoña. Sabía que algo andaba mal, me lo decía una voz, la voz oculta del presentimiento. Salí del pub sin decir una palabra no sin antes dejar un billete en la mesa. En la calle corría como loco, como un condenado frente a una nueva maldición. Al cabo de una hora me encontré frente al *basement*. Temeroso de encontrarlos no quise abrir la puerta, preferí quedarme afuera vomitando mi rabia, mi dolor. Y en eso apareciste: el rostro tenso y pálido, la boca temblorosa, en los ojos la sombra de la culpa. —¿Qué pasa? —pregunta—. Lo sé todo —dije—. Mejor hablemos claro: querei sexo con Lucho, está bien, pero no mientas, entrégale tu sexo a Lucho, dale todo tu cuerpo, lo que quieras, menos el alma. Y ella, mirando al cielo dice: Eres un ángel, Gordo, nadie como vos. Pero se fue con Lucho. —Oye, pero vos sí que no hablai. Dime qué debo hacer. ¿Está bien que me vaya? (A punto estoy de decir algo,

pero de nuevo el Inmenso desata el babilónico papiro de su lengua). —Chucha, qué días aquéllos, lo felices que fuimos, fue como el paraíso. Después rentamos una casa; un verdadero caserón cercado por una corona entreverada de ciruelos, gladiolas y manzanos; un castillito victoriano. Desde esa perspectiva tocábamos el sueño, usábamos su manto para torear las horas y aclimatar la poesía en su nuevo terreno. Ya no más penas ni olvidos. Poniendo las cosas en alto. Todo en su lugar. La vida nueva. Porque si no es nueva no es vida. Allí entonces con nuestros hijos, los de Delia y los míos: la sagrada familia. ¿Qué nos hacía falta? A dos pasos le quedaba a Delia la universidad y allí mismo en un cuartito el comité engalanado de arpilleras, afiches, pañoletas, retratos del santerío erético, libros rojos, discos, pamelas y talismanes: el ambiente aromatizado de cigarrillo, empanadas y café. Era un lugar sin límites. Allí conocí a Marlene, allí también la Delia a ese controvertido muchacho de Denis. De esta criatura te hablaré más tarde.

En ese entonces cada mañana paseaba en el campus los afganos de Mrs. Ferguson, dos canes soberanos de finísimo pedigree; con ellos me sentía como un enano de la corte del rey Felipe IV, como esos garabatos pintados por Velásquez; pero vaya qué aires, qué elegancia y sobre todo qué ganas de vivir. Cada vez que regresaba de pasear los afganos, Mrs. Ferguson me esperaba para tomar el té. Del pichel barroco salía un chorro dorado despercudiendo aromas de hierbas amasijadas en secreta reciprocidad. Aquella ceremonia o ritual fomentaba el sueño, la ilusión, todo eso que se desvanece cuando se pierde la inocencia. ¿No es así? La ingenuidad. En esos días apareció Marlene. Sí, como parte del sueño. Allí estaba un domingo toda llena de sí, iluminando con su sola presencia el comité, compartiendo conmigo el turno de la tarde. Yo ya la había visto días antes o como dice el bolero, antes de conocerla la adiviné. Allí estaba idéntica con su cuerpo de lanzadora de jabalina o campeona de remo en las justas olímpicas de la *British Columbia*. ¿Te imaginás cómo era entonces? Monumental, enorme: la frente lisa y redonda, los ojos grandes y serenos, los labios delgados, austeros y engañosos tan frecuentes en las damas que saben disfrutar de la cama. Toda ella, tan alemana y argentina: el ciclón del Pacífico, el vendaval de los mares, la amazona. Viéndola tan así no me atrevía a importunarla, invadir sus aguas, lanzarle mi red, cautivarla. Pero ella receptiva se entregaba a mis miradas. Como esa tarde se repitieron otras tardes hasta que al fin una voz esponjosa, mi propia voz rompió el silencio, la inundó de

lisonjas, la festejó como una diosa para luego guiarla hasta la cueva del lobo, diciéndole: Oye Marlene, ¿por qué no vienes a cenar conmigo? Los viernes estoy solo, los niños se van donde su madre. Di que sí dulzura, sé buena. Y ella muy seria o muy estatua de olimpiada dice: —No sé, dejame pensarlo, maybe. —No lo pienses mucho —le insisto—, ven este viernes, me gustaría concertarte más. Tomaremos un vinito con música de Piazzola, ¿y qué tal una cazuela de mariscos a la Santa María? —Está bien —dice finalmente.

Y va que llega el viernes. Estoy solo: toda la casa es mía; los cipo-tes, como dicen ustedes, en casa de mi ex, y la Delia y el Denis vacacionando en Bowen Island. La casa es toda mía: respira, vibra, todo como si mi cuerpo se prolongara en ella. La incienso, la limpio, ajusto los cuadros de sus paredes, la lleno de música, en todos sus rincones resuenan «Los ocho pianos para el tango»; descorcho una botella de Santa Rita, y muy a tono empiezo a conspirar una receta seductora; porque la cocina —oílo bien hermano— es la continuación de la poesía por otros medios. Así, después de una eternidad entre tragos y condimentaciones caigo en la cuenta en que es de noche y Marlene no llega. ¿Qué habrá pasado? —me pregunto, mientras el disco da vueltas, el mismo disco grave y tortuoso. Ya no vendrá, me digo, qué pena, y mientras voy a la cocina en busca de más vino oigo unos pasos en el macadam. Abro y es ella: yegua agitada y nerviosa. —Tomá asiento, le digo, indicando el sofá cubierto con un poncho de alpaca, un poncho con líneas rojas y verdes horizontales y una selva en medio con pájaros y plantas, que son a su vez serpientes. Un poncho de Cuzco. El poncho de Benito Corihuaman. Y allí la dejo sentada como a una reina en su trono, no sin antes —por supuesto— haberla despojado de su jacket. —Lo siento —dice—, pero salí muy tarde del entreno, mañana competimos en Victoria. Yo casi no escucho sus palabras, la miro. La miro como Picasso a Dora Maar. La desnudo de pies a cabeza. Le quito con los ojos el velo a la estatua, recorro como un zángano su piel, subo hasta sus pechos: domos de iglesias en la arena; siguiendo su viaje el zángano pasa por el cuello pintado por el agua, el viento y el sol. El cuello liso de las nadadoras. De allí se detiene en su boca, en sus labios. En ese instante pronuncia dos palabras; dos sabrosos ensalmos: —Huele bien. —Es el curry, el ajillo y la salsa de soja —dice mi propia voz con acento borgiano. Son los milagros del fuego. ¿Un vino?, pregunto inclinando la botella en su copa, la copa que sube hasta sus labios, sus labios que ríen condescendientes y que

luego de ensalsar todas las salsas de la cocina criolla, derivan en vaguedades sobre el exilio; el deporte nacional; la lambada; la dictadura; el mal tiempo; la nieve, el sol, la lluvia. Oyéndola la descubro argentina, hija de inmigrantes alemanes, la descubro tal como es, sin velos, sin adornos barrocos, más bien sobria, lineal: una escultura moderna. Hablamos. Seguimos hablando; mirándonos sin mirarnos, tensos pese al vino y Piazzola que desde hace horas ha hecho de las suyas, estirando la noche, llevándola por callejones y estancias porteñas. —Me gustaría besarte —le digo— y yo mismo no dejo de sorprenderme de mis propias palabras que suenan como: la bolsa o la vida. De mis propias palabras que siguen tejiendo su propia red. Me gustaría acariciar tu cuerpo, tocarlo en do bemol, tu cuerpo que es guitarra, viola de amor, y lo que es más, sentirlo junto al mío: en una sola ola, en una sola llama. Y ella, mariposa asustada se levanta y alza vuelo. La veo levantarse, sin mirarme, buscar la puerta a toda prisa, ganar la calle, perderse en el paisaje claroscuro, entre edificios y árboles, entre esculturas y chatarra, volando, con Piazzola de fondo, con grillos, aullidos; la música concreta del agua liberada del *w.c.* y yo de pie, tambaleante, pesando el instante, atarantado por la situación, regreso a la cocina, me sirvo otro trago, el sexto: el de la locura.

Pero allí no termina el asunto. Una semana después volvimos a encontrarnos en el comité. Allí estaba, tan triste como ella. Me acerco y le digo: Marlene, perdona lo de la otra noche, quizá no debí decirte nada, mejor hubiese sido sólo beber el vino y escuchar a Piazzola, pero vos sabés somos compañeros y tanto tú como yo vivimos solos y ambos necesitamos de ternura y qué más podemos hacer sino buscar alianzas, compañía para hacer aquí más llevadera la vida. Chucha, qué bárbaro, aquello me salió como de tango. Entonces viene ella y me responde. —No, dice, vos tenés que perdonarme, me porté como una *girl*, más para que sepás nunca antes nadie, *never*, me ha besado, mucho menos tocado... y tus palabras, tu estilo, tu manera de decirlas, tu franqueza me llevaron a otro mundo.

¡Chucha qué lindos días aquéllos, hermano! Después de aquella tarde, vinieron otras tardes y las mil y tantas noches, hasta que al fin una de tantas decidimos probar, mudar de piel, saltar el umbral de lo desconocido, salir con dos lámparas a ahuyentar la oscuridad, extender en la cama las sábanas del encantamiento. Hacer de nuestras vidas una sola. Aquello fue un hechizo, un encantamiento. Las mil noches en una sola noche.

Pero ahora, en cambio, es la caída. Las lámparas se apagaron y volvieron las sombras. Qué de recelos y conspiraciones; cuando los árboles caen los monos chillan. Ahora soy un monstruo. —Sos un monstruo —dice Marlene—, ahora comprendo Gordo, esa mirada tuya cuando ves una niña, tus gestos, el temblor de tus manos. Ahora comprendo esos versos oscuros que guardas con recelo, ellos ahora te delatan, te condenan. Sos un monstruo. Y en cuanto a mi hija, me la llevo, no la expodré a los riesgos de tu sodomía. ¿Habrás visto tal monstruosidad?

Por eso hermano me voy, me voy a Santa María a ver las olas grandes. Allá donde mi madre a que me cuente historias y me lea el futuro. Brujas son todas ellas, curanderas, y como dice don José: siempre fieles a sus cremosas ternezas domésticas. Ya me veo con ella caminando sobre las mismas calles amuralladas por paredes: ablandada marisma, mostrando largas tiras de su piel, el adobe curtido por el sol, cocido de nuevo por el lanzazo del cenital; entrando al templo como entrar a otro mundo: su altar de ángeles y demonios recamados en oro, plata y piedras preciosas; acordes de Monteverdi, coros de Palestrina; nubes de incienso que suben hasta el cielo. O como en aquellos atardeceres tardíos, que proceden a una noche trasnochada, abriendo las puertas del Centro Espiritista: puro misterio, humo que sube hasta el cielo, incienso de lo arcano; presencias de otro mundo ocultas en los cortinajes desteñidos por la eternidad: conciliábulos de polvo y telaraña. En la mesa de centro la piedra-imán, atrayendo con su gravedad las agujas de lo imprevisible. Todo el miedo ambiente a media luz imitando un claro-oscuro goyesco. Allí donde mi madre me inició en los misterios. Ya me veo allí con mi vieja, viendo las olas grandes, las olas de Santa María. ¿Y vos te irás también? Vete de aquí, no te quedes, inventa una salida, un camino; pero no te quedes. No somos de este mundo, sino del otro. Por eso me voy, fácil no será, no soy yo quien regresa sino mis pies esclavos, y gordo, pobre y viejo: las tres des-gracias juntas me acompañan. ¿No fuiste a los funerales de tu madre, eh? Eso es muy grave, muy triste. Eso es entrar a los umbrales del desamparo, allí solo está uno, desnudo frente al mar y la noche, bajo las estrellas, uno mojado por la sudorosa sarabanda de los grillos en la soledad del origen. Por eso me voy. Será una fiesta ver de nuevo las olas, con mi madre, las olas grandes de Santa María, y detener el tiempo, fijarlo para siempre.

Ahora sí, el último y me voy. Amanece. Ya no se oye el *sky train*. ¿Oyes el silencio de la ciudad? Los ruidos del silencio. No hay nada

puro, la pureza se alimenta de lo impuro y viceversa. De ruidos y voces lejanas, de aullidos, de sirenazos, de gotas de agua de un caño roto cayendo sobre una lata de cerveza; de los súbitos frenazos del taxi en el callejón y el lujurioso aullido de la gata en el tejado está hecho el silencio. Sólo este trago y me voy, ya es otro día, ya amaneció. Pausado el Inmenso camina, simulando una retirada más, pero regresa siempre al mismo sitio de donde parten sus palabras desbocadas, su discurso intransigente, su obesidad barroca. ¿De qué sirvieron estos años? Tantas empresas: puro sueño y fantasía. Ilusiones. Hasta un café montamos, una especie de peña, un centro de poder. Se llamaba «Ambos Mundos». Pedrito Cano fue mi socio, ya te haré una pintura de esta gran alma de Dios. Allí emprendimos un viaje a las delicias, un inventario de la gula, un regusto del gusto, un regreso al *bocato di cardinali*. Que fue un fracaso lo fue. ¿Qué sé yo de finanzas? Aunque allá en Santa María trabajé en un banco, fui contador de las aguas del cálculo egoísta, lidiaba con cifras y cantidades hechizadas, llevaba los libros de contabilidad con la serena devoción de un oficiante del becerro de oro. Pero ese era otro estilo, otra manera de vivir. En cambio, en el café todo cambiaba cada día, cada mañana era una aventura sigilosa: preparar el café, darle ese toque de amargo terciopelo, de paño que limpia de telarañas la mirada; toda una ceremonia amenizada por un selecto popurrí musical tendenciosamente preparado por Pedrito Cano. Toda una historia de amor como no habrá otra igual, el tema clásico de los dioses fraguando el destino, los movimientos rítmicos del Gran Titiritero, sus manos que nos mueven, porque somos muñecos, títeres de su voluntad.

Pedrito Cano, era además de buen titiritero, un heredero de la cocina criolla, conocía sus secretos: la arrogancia de la cocina española y la voluptuosidad de la criolla. Cuando partía una cebolla era como si develara todas las telas de un sueño. Mago de las ensaladas, encantador del gusto. Había que ver sus rellenos de palta o aguacate, como lo llaman ustedes, al estilo cuzqueño o su ají a la cubana: se convertían en nubes de sabores en el cielo de la boca, en el corazón del paladar. Y todo lo hacía riéndose, imponiendo con su humor toda la sabrosura de la tierra del fuego. Si todo aquello se nos vino abajo no fue por diligencia, fue así porque lo quiso el Gran Titiritero.

Por esos días fue que Pedrito, personaje de novela, atendía además de la cocina, su escuelita de títeres. Allí mismo en el café aprovechaba el espacio que ofrecía la bodega, un cuarto pintado de

verde: un vagón con ventanillas a sus lados; allí sobre sacos de arroz, tambos de sal y azúcar, cajas de ketchup y coca cola, convocaba a los pequeños seguidores de su teatro de encantos y desencantos, su teatro de bufones, monstruos, valientes y desalmados, brujas y princesas, enanos y gigantes, trovadores y bardos enamorados de la luna. Y aquí comienza otra historia. Porque allí entre los pequeños se encontraba la pequeña Melissa: tantos siglos de hermosura a tan temprana edad. Porque Pedrito se enamoró de Melissa, y de titiritero se convirtió en juguete, títere, muñeco gobernado por los hilos hechizados de la pasión. La pasión que es explosión o muerte, burla de cuanto nos rodea y oprime. Reflexiones de Pedrito en la propia novela de su vida, en plena subversión del eros; porque Pedrito la amaba, sentía la irresistible fuerza de su imán, su erotismo de mango y de piña madurados al sol. Ella, una niña, él, un hombre entrado en años, casado y con hijos: viejo verde. Había que verlo, gozar de su gozo contagioso cuando todos los chicos después de la función subían a su coche. Melissa iba adelante, natural, indiferente a su belleza, provocativa en su inocencia, tantos siglos de hermosura a tan temprana edad. El pelo oscuro y largo, la boca: una granada, la piel morena y rosada, los ojos negros, grandes y pestañas de cervatilla bajo los puentes espesamente oscuros de sus cejas. Toda ella en cuerpo entero una belleza precoz, llena de esa aura de iluminado erotismo, que tienen todas las criaturas de Baltus. Tenía —en pocas palabras— el diablo en el cuerpo. Era Luzbel. Allí iba en el coche como en una carroza, y era como digo toda una niña entre los niños la muy Evita. Y Pedro no dejaba de mirarla. Siempre como si fuera el primer día, eterno, interminable. Aquel día en que la descubrió entre el resto de niños, porque aunque habían otras niñas, ella era inigualable. Pedrito la vio con ojos de joyero y desde entonces jamás le despegó su mirada. Era la niña de sus ojos. Era también el signo de un hechizo. Porque Pedrito desde aquel instante se convirtió en un títere, un muñeco gobernado por los hilos de una pasión desenfrenada. Perdió la memoria. Ignoró su pasado, su mujer, sus hijos, el mundo en que vivía. Era como si sus muñecos, sus títeres se hubieran rebelado contra él mismo y tomado venganza, una venganza sin resentimientos como debe ser la verdadera venganza. Melissa por su parte se descubría a sí misma en los ojos de Pedro, nadaba en ellos desnuda aunque estuviera vestida, descubría en su ombligo los signos misteriosos de su heráldica, en su sexo una fuente alumbrada por un fuego inapagable.

¿Tiene edad el amor? Pedrito, como digo, podía ser su padre, pasaba los cuarenta; pero eso qué importaba, ciego no estaba, al contrario miraba con los ojos de un vidente, que descubre el color de un caballo por las huellas de sus patas dejadas en la nieve. Pero loco sí estaba, tan loco que una noche, vestido con el traje de los grandes momentos, diseño de Paco Rabanne, corbata Anne Klein, perfumado, flotando en una nube de Old Spice y con varios tragos de cinta negra se fue a pedir la mano de Melissa.

Los padres de Melissa, por supuesto, le dijeron que no y poco les faltó llamar la policía. Melissa es una niña no un *puppet* y para ella queremos lo mejor, le dijeron en inglés con acento romano, y salga de aquí inmediatamente.

Salió Pedro sin encontrar la calle, la salida; un laberinto su cabeza, un fósforo encendido el corazón. Y esto sin saber que desde aquel instante jamás sus ojos volverían a ver a Melissa, porque Melissa como por arte de magia se esfumó para siempre. Nadie volvió a mirarla jamás en estas calles. Tampoco Pedro fue desde aquella noche el mismo Pedro. Pedrito se perdió. Hablaba a solas. Mirarlo era ver un muñeco, un títere manipulado al antojo por el Gran Titiritero. Todo se vino abajo, su sueño había terminado ya no más ilusión. Aquello fue su fin.

Te eché a perder la noche hermano, te metí en mi tiniebla; pero ya me voy. El Inmenso se levanta, camina de nuevo hacia el ventanal, regresa, los ojos encandilados, el brillo del alcohol en la mirada. Sonríe. Cara de niño en cuerpo viejo de elefante que regresa a su lugar de origen al presentir la muerte. Ahora sí, me voy, pero antes decime ¿cuántos años tenei? Ah, me ganai por uno: estamos viejos eeh. Viejos verdes y azules. Viejos como la vida, como el tiempo, como la eternidad. Todo es un sueño, una pesadilla, una mentira que a fuerza de repetirse se convierte en verdad. Porque así como te digo se tejió toda esta historia. Durante meses la urdieron, a mis espaldas, en las sombras, todos ellos sin decirme una palabra, en silencio, mi hermana, mi cuñado, mis sobrinos, mi hija, mi comadre: la sagrada familia. ¿Un monstruo? ¿Una bestia? Te fastidié la noche eeh. Pero ahora sí me voy. El Inmenso camina hacia la puerta, a pasos lentos, arrastrando sus pensamientos, sin avanzar, retrocediendo, yendo y viniendo como una ola en obsesivo vaivén, comenzando de nuevo allí donde parecía terminar. —Y mi propio cuñado ¿te imaginás? Sí, hasta él: eco de las mentiras, propagador de las palabras curtidas en vino de alacrán, que ve salir como dardos de la boca de Delia. Como si no lo conociera. Como si fuera ajeno a su

mundo de tinieblas y fantasmas. Si te dijera todo lo que sé: la propia Delia lo sorprendió una noche en el cuarto de su hijita Lucinda, quien entonces andaba en los siete años. Ella dormía, y la mano del Denis, esa mano color de pergamino de luterano anglosajón, subía como una tarántula albina en la región del pubis. Y luego sorprendido, cogido in fraganti, esconde la mano, huye, se refugia en las sombras de su propia tiniebla, para salir después llorando, lavando en lágrimas su culpa, justificando sus enredos, las tramas de sus traumas. Fue entonces que estrujando su pañuelo de lágrimas le confesó a la Delia la historia con su madre: allá cuando su madre era muy joven y él en su pubertad era levantado a medianoche, adormitado, en la nébula vágula del sueño y conducido a un aposento donde la oscuridad podía palpase en su densidad de terciopelo. Allí, en otro lecho, sin poder discernir la imagen del cuerpo desnudo despertaba en el deseo, temeroso de lo desconocido, nadando en la densidad de lo nuevo en que lo único reconocible era un perfume, el mismo perfume que desde siempre descubrió en el pecho de su madre. Pudo ser, sin embargo, otra mujer con idéntico perfume pues nunca le vio el rostro durante aquellos encuentros en que lo ocultaba en los pliegues de un enigma. Pero era su madre porque el rumor de la sangre era un solo rumor. Ella sabía que él sabía, de allí su mirada durante el día, el dedo sobre los labios: la señal a callar, guardar el secreto hasta la muerte. Sí, porque antes de morir, en su agonía por toda despedida repitió el mismo gesto, dijo adiós con la mirada y la señal con que los viejos ordenan callar so pena de desatar una tormenta, una desgracia mayor.

¿Por qué entonces se enfilan contra mí, forman parte del coro, de todos ellos que sin darme cuenta levantaron un muro a mi alrededor? Porque soy un monstruo, hermano, una bestia. ¿Podés imaginarte? Por eso me voy de una vez y para siempre. Vine a decirte adiós. Me voy a Santa María a ver las olas grandes, a escuchar a mi madre: sus historias que vienen y van como las olas. ●

Jorge Luis Borges

Por: Augusto Monterroso

Este texto fue publicado en la revista Cultura No. 7, correspondiente a enero-febrero de 1956, cuando el escritor guatemalteco Augusto Monterroso residía en Quito y aún no había publicado ninguno de sus libros. Se trata de un texto carambola al menos a tres bandas: cumple 40 años de existencia, y lo reproducimos precisamente en 1996, cuando se conmemora una década de la muerte de Borges y Monterroso recibe el prestigioso Premio «Juan Rulfo». Sirva, pues, de homenaje a ambos cuentistas.

Cuando se traba conocimiento con las obras de Jorge Luis Borges se experimenta igual sensación que cuando se ha adquirido una enfermedad. No estábamos preparados para ella y el desasosiego que nos acomete se suma a la duda de si terminará algún día o si el mal concluirá por exterminarnos. Supongo que no se puede hacer mejor elogio de un escritor. De la misma forma existen las enfermedades que conocemos con los nombres (para no ir más lejos) de Proust, de Joyce, de Kafka. Nos asaltan, se apoderan de nosotros, y durante mucho tiempo pensamos y procedemos joyciana o kaffkianamente, así como en ocasiones el tuberculoso acaba por no ser más que la expresión de sus correspondientes bacilos.

Menos conocido que otros escritores argentinos, menos accesible, Jorge Luis Borges repre-

senta, sin embargo, una de las más válidas aportaciones del pensamiento hispanoamericano a la cultura universal. Si escribiera en inglés lo devoraríamos en malas traducciones. En realidad es poseedor de dotes tan peculiares, tan excepcionales, que las seis palabras iniciales de este párrafo resultan una mera tautología. Desde sus primeros ensayos hasta sus más recientes críticas de cine no ha publicado una línea, por más que en su rigor él se empeñe en reconocer muy poco, carente de valor o de pasión. Cuando busco un nombre de Hispanoamérica para compararlo en este sentido, sólo puedo encontrar, entre los vivos, el de Alfonso Reyes. Ambos son, sin duda, los escritores más rigurosos, más amorosamente entregados al lúcido desentrañamiento de problemas literarios, a la creación de estos problemas, al estudio de la literatura, a ser ellos mismos materia de este estudio.

Parece que en la Argentina a Borges se le acepta o se le rechaza de plano. Es fácil sospechar quiénes son los que se pronuncian por esta última actitud. Bien los conocemos. Son aquellos que enamorados de la selva americana (que no conocen) creen ver en aquél que no se recrea describiendo la presumible belleza selvática, las tediosas fiebres brasileñas o la deplorable sequía del agro mexicano, un enemigo de lo que con modestia llaman «su» América. Como si la selva o el desierto no fueran, menos que temas literarios, objetos de pesadumbre. En todo caso, la acusación de europeísmo enderezada contra Borges, si no injusta en exceso, está suficientemente desmentida en lo que a despego de la patria se refiere, con el fervor de *Fervor de Buenos Aires*, con los poemas de su etapa «criollista», hasta (hay para todos los gustos) con sus inteligentísimas interpretaciones de letras de tangos, en las que éstas siempre adquieren una insospechada dignidad. Sabemos también, por fortuna, que en nuestro medio se trata de extranjerizante a cualquiera que se atreva a afirmar que X X, europeo, se expresa con relativa mayor claridad, digamos, que Cantinflas. (Debemos a Borges sus excelentes traducciones de Faulkner, de Kafka, de Melville, de Virginia Woolf; su expectante curiosidad por lo mejor que se produce fuera de su país; su intenso y vasto conocimiento de literaturas orientales, reflejado en su obra en abundantes alusiones a legendarios, o tan sólo posibles, pensadores chinos; a libros de elaboración infinita, a concentraciones de letras de significado oculto, o mortal, o inútil, o, simplemente, nulo).

Aparte del purísimo manejo del idioma, el principal recurso literario de Borges es la sorpresa.

Acostumbrados como estamos a cierto tipo de literatura, a determinada manera de conducir un relato, de resolver un poema, de encadenar las palabras, no es extraño que los modos de Borges nos sorprendan y que desde el primer momento lo aceptemos o no. Aparte del purísimo manejo que hace del idioma, de la inusitada brillantez que confiere al cansado castellano, su principal recurso literario es precisamente eso: la sorpresa. En la totalidad de sus obras, en todas sus líneas, largas o cortas, el lector que lo conoce de antemano sabe que de un renglón a otro está gratamente condenado a ser sorprendido. Desde la primera palabra de cualquiera de sus cuentos, todo puede suceder. Sin embargo, la lectura de conjunto nos demuestra que lo único que podía suceder era lo que el autor, dueño de un rigor lógico implacable, se propuso desde el principio sin que por esto deje a veces de complacerse en señalarnos, en una forma muy suya, otras posibles soluciones. Así en el extraordinario relato policial en que el detective es atrapado sin piedad (víctima de su propia inteligencia, de su propia trama sutil), y muerto, por el desdenoso criminal; así en la melancólica revisión de la supuesta obra del gnóstico Nils Runeberg, en la que se concluye, con tranquila certidumbre, que Dios, para ser verdaderamente hombre, no encarnó en un ser superior entre los hombres como Cristo, o como Alejandro o Pitágoras, sino en la más abyecta y por lo tanto más humana envoltura de Judas; así en el cíclico poema que comienza: «Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras». Este camino nos conduciría a hacer un catálogo de sus obras completas. Por otra parte,

como hemos visto en Shakespeare el teatro dentro del teatro, no son extraños a algunos de sus relatos los argumentos superpuestos o colaterales.

La sorpresa no se constriñe en Borges al final inesperado. Eso sería demasiado fácil y cualquiera podría hacerlo. Dentro de la sorpresa puramente anecdótica se da con frecuencia la sorpresa de los detalles; dentro de estos, la sorpresa verbal. Apenas existe una línea suya que no lleve en sí —*cual entre flor y flor sierpe escondida*— un elemento sorprendente, encomendado casi siempre al verbo menos cómodo, al adjetivo más imprevisto. Y esto sería también demasiado fácil si todo se quedara en curiosos juegos de palabras y no constituyeran, como es la verdad, a pesar de su riqueza formal, admirables vehículos de pensamientos profundos, valederos por sí mismos. Lo novedoso de sus puntos de vista, lo insólito de sus proposiciones, nos hace pensar que no hay temas agotados. Su odio a lo obvio nos encara a la existencia de lo obvio.

Cuando un libro se inicia, como *La metamorfosis* de Kafka, proponiendo: «Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontrose en su cama convertido en un monstruoso insecto», al lector, a cualquier lector, no le queda otro remedio que decidirse, lo más rápidamente posible, por una de estas dos inteligentes actitudes: o tirar el libro y exclamar «No puedo seguir», o leerlo hasta el fin sin interrupción.

Conocedor de que son innumerables los aburridos lectores que se deciden por la confortable solución exclamatoria, Borges no nos aturde adelantándonos el primer golpe. Es más elegante o más cauto. Como Swift en los *Viajes de Gulliver* principia contándonos con inocencia que es apenas tercer hijo de un inofensivo pequeño hacendado, el argentino,

para introducirnos en las maravillas de Tlon, prefiere instalarse en una quinta de Ramos Mejía, acompañado de un amigo, tan real, que ante la vista de un inquietante espejo se le ocurre «recordar» algo como esto: «Los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres». Sabemos que este amigo, Adolfo Bioy Casares, existe, que es un ser de carne y hueso, que escribe asimismo fantasías; pero si así no fuera, la sola atribución de esta frase justificaría su existencia. En las horribles alegorías realistas de Kafka se parte de un hecho absurdo o imposible para relatar en seguida todos los efectos y consecuencias de este hecho con lógica sosegada, con un realismo difícil de aceptar sin la buena fe o sin la credulidad previa del lector: así en *La metamorfosis*, en *La edificación de la Muralla China*, en *Un artista del trapecio*, en *El proceso*; pero siempre tiene uno la convicción de que se trata de un puro símbolo, de algo necesariamente imaginado. Cuando se lee, en cambio, «Tlon, Uqbar, Orbis Tertius», de Borges, lo más natural es pensar que se está leyendo un simple y hasta fatigoso ensayo científico tendiente a demostrar, sin mayor énfasis, la existencia de un planeta desconocido. Muchos lo seguirán creyendo durante toda su vida. Algunos tendrán sus sospechas y repetirán con ingenuidad lo que aquel obispo de que nos habla Rex Warner, el cual, refiriéndose a los hechos que se relatan en los *Viajes de Gulliver*, declaró valerosamente que por su parte estaba convencido de que aquello no era más que una sarta de mentiras. Un amigo mío, de cierta cultura, llegó a desorientarse en tal forma con *El jardín de los senderos que se bifurcan*, de nuestro autor, que con muestras de gran contento me confesó que lo que más le seducía de «La Biblioteca de Babel»,

incluido en ese libro, era el indudable rasgo de ingenio que significaba el epígrafe, tomado de la *Anatomía de la melancolía*, libro, según él, a todas luces apócrifo. Cuando le mostré el volumen de Burton y creí probarle que lo inventado era lo demás, optó desde ese momento por creerlo todo, o nada en absoluto, no recuerdo.

A lograr este efecto de autenticidad contribuye la inclusión de personajes reales como Alfonso

Reyes, de presumible realidad como Jorge Berkeley, de lugares sabidos y familiares, de obras menos al alcance de la mano pero cuya existencia no es improbable como la Enciclopedia Británica, a la que se le puede atribuir cualquier cosa; el estilo reposado y periodístico a la manera de De Foe; la constante firmeza en la adjetivación, ya que son incontables las personas a quienes nada convence más que un buen adjetivo en el lugar preciso.

El jardín de los senderos que se bifurcan y *Ficciones* son muestras admirables de invención, de belleza literaria; son muestras admirables de que en el campo de la literatura imaginativa nuestros países pueden, con este solo caso, competir ya, en un plano de igualdad y aun de ventaja, con los mejores ejemplos mundiales del género.

Cada vez que un escritor logra crear un estilo, se dice de éste que es inimitable. El inimitable estilo de Fulano de Tal. El verdadero elogio consistiría, quizá, en decir lo contrario. Ninguno más imitable que el de Borges. Véase

cualquier número de la revista *Sur* de Buenos Aires. Búsquense las reseñas de libros. No tardará en aparecer en casi todas ellas el adjetivo sugerido por el recuerdo de Borges, la conclusión más o menos debida a los modos de

*Cada vez que un autor
crea un estilo, se dice
que es inimitable.
Ninguno más imitable
que el de Borges.*

Borges. Sospecho que serán escasos los que después de leerlo no se sientan compelidos a permitirse el uso de sus procedimientos. Lo que no tiene nada de raro, ni siquiera de malo. Este fenómeno se da siempre que alguien consigue reunir novedosamente las palabras, como en el caso de Lugones en la Argentina y de López Velarde en México. Nos sentimos incapaces de no tratar de hacer lo mismo, atraídos por su insospechado brillo. De esta suerte, cuando leemos a Chesterton resultamos viendo el mundo en forma adverbial y no hay situación que no nos parezca ligeramente esto, levemente lo otro, si ya no es que entramos a saco en los adjetivos peculiares del autor, tales como siniestro, aleroso, infernal, aplicados a las cosas más inocentes de la tierra. Librarse de esta tentación no constituye un pequeño esfuerzo. ◆

En torno a *Desmesura* de Hugo Lindo

Por: Horacio Peña

DESMESURA (UCA Editores, San Salvador, 1992) es un poema-vida, un poema total, totalizador, que abarca toda la experiencia humana: el amor, la soledad, el sufrimiento, la solidaridad. Es un viaje interior y exterior, un diálogo inmenso que el poeta, Hugo Lindo (1917-1985), establece ya desde el comienzo, con todos los hombres, con el mundo:

*Este es el primer verso de un largo poema
que se irá devanando en la rueda del tiempo que
(aún me queda.*

Versos que anuncian que son un ser y un estar del poeta. Estar en un tiempo que se aproxima a su fin, pues Hugo Lindo escribió el poema entre febrero de 1985 y agosto del mismo año, y un ser, el del poeta, el del lector, el de todos nosotros, ser que es para la muerte, seres que son para la muerte.

Desde ese momento que inevitablemente se aproxima, Hugo Lindo rememora su vida,

va a la búsqueda de un tiempo rico en vivencias, en conocimientos, en saberes. Su niñez en ese El Salvador campesino y rural y su deslumbramiento al llegar a la gran ciudad pasan por el poema. Oigamos al propio poeta hablando de su primer viaje a Chile en 1939:

*Naturalmente mi mundo era el San Salvador de
(entonces,
que no era ni la décima parte de lo que es el San
(Salvador de hoy.*

*Fui una especie de niño aldeano
que se deslumbró al ver un almacén de cinco
(pisos.*

Mundo rural, de puerto, de ciudad. Pueblos y ciudades salvadoreñas. Y lo otro: el cosmopolitismo de la América del Sur, del Oriente, de Europa. Experiencia múltiple de culturas, de gente, de espacio y de tiempo, que ahora el poeta los recuerda, y nos lo va descubriendo en ese poema infinito que es *Desmesura*, río de vida y de la vida. Río-vida

Horacio Peña. Escritor y profesor universitario de origen nicaragüense. Reside desde hace décadas en Estados Unidos. Ha sido docente en el Huston-Tillotson College de la Universidad de Austin, Texas. Con su poemario *Ars Moriendi* ganó el Premio del Centenario de Rubén Darío en 1967.

en que se viaja. Viaje y río de Jorge Manrique. Río de Heráclito.

«Yo sé de la vida y de la muerte lo que un hombre puede saber», proclama Guillaume Apollinaire, y lo mismo Hugo Lindo, en cuyo poema pasa el hombre, los hombres, la humanidad: el yo, el tú, el nosotros.

He mencionado el mar y el viaje, el viaje y el mar, o el viaje sobre el mar, símbolos antiguos que siempre han obsesionado al hombre. Se envejece viajando. Se envejece en el viaje. Se muere uno en el viaje. Y siempre el mar, el de Darío, el de Valery:

Dije del mar.

Ya mencioné su nombre.

*No es más viejo que yo, porque nacimos
a un mismo tiempo el mar y yo*

Mar-vida, vida-mar, un mar de vida y de muerte inunda, circunda a este poema. El mar, la vida con todo su oleaje de sufrimiento, de esperanza, de alegría. Misterio del mar y misterio de la vida. Mar poblado de la niñez, de barcos infantiles:

*¿En dónde empieza el mar,
en dónde acaba?*

Que equivale a preguntar dónde empieza la vida, la vida que no se acaba nunca, como el mar:

*Mas hoy vas por el mar,
y el mar no acaba*

El poema se abre con esta imagen del mar, con un niño junto al mar, o jugando en el mar. Y con la imagen de un ir, de un buscar que inicia el niño frente al mar. La historia está llena de ese viaje-búsqueda. Búsqueda que es de todos nosotros. Búsqueda de todo: búsqueda del hombre para encontrar a todos los demás hombres, que es un medio de salvarse.

La solidaridad humana en el poema es uno de los numerosos pilares sobre los cuales Hugo construye su poema. Y la otra búsqueda, la del tiempo, de lo absoluto, de la eternidad, que es otra manera, otro modo de explicarnos el mundo, la existencia humana.

El mar, y otra fuerza todopoderosa, omnipresente, que se mueve en el mar y a lo largo de todo el poema, a lo largo de todo ese viaje: Dios

a la unidad de Dios.

Múltiple y uno

Y esa invocación donde se pide aliento y energías para terminar el poema, el viaje, energías y aliento para poder llegar a la otra orilla:

*Oh, Dios, dame la fuerza necesaria
para seguir los meandros del relato,
porque la vida ha sido muy extensa
y está llegando a su lugar de origen*

Poema lírico y filosófico. Poema que constantemente se interroga y nos interroga. Preguntas que tienen más de una respuesta. Poema que es como el hombre y como la vida: Esfinge.

pero tú le preguntas a la Esfinge

escribe Hugo Lindo ya al final del poema, al final de su vida, dándonos ese verso que cierra, o más bien, mantiene siempre abierto, ese diálogo del hombre con el misterio, verso que parece haber calmado toda esa ansiedad que da vida al poema, visión que sólo el poeta puede sentir a su lado:

Callada, de este lado de la espera

Y en el poema está también esa otra interrogación: ¿Qué es la palabra?, ¿Qué es la poesía? ¿De dónde viene la palabra? La palabra es el ser. En el principio era el Verbo.

Para Hugo, la palabra, el Verbo, es el principio y fin de todas las cosas. El Alfa y el Omega. Palabra que es lo divino, lo santo, lo sagrado:

*A la misa del verbo,
con su introito*

Y hace esta referencia al bien y el mal:
*Que también las palabras
llevan su ángel oculto o su demonio*

Palabra que es sacramento, palabra sacramental que nos hace entrar a la vida, que nos da vida, y palabra sacramental que nos da la otra vida, cuando llegamos a la vera del poniente. Un soplo religioso, un aliento religioso envuelve a todo este poema:

*La Poesía es de Dios, no de los hombres,
y ella está en todas partes
con su Dueño.*

Y añade Hugo Lindo, atribuyendo a la poesía esos poderes que están en Dios y son de Dios:

*y advertir que por gracia de Poesía
vivimos
nos movemos
y somos*

Aliento religioso, viento sagrado que corre a través de las llanuras, montañas, desiertos. Oración que se pronuncia en mezquitas y sinagogas, en catedrales iluminadas por milagrosos vitrales, o en iglesias húmedas por el frío de la piedra. Dios que es Jehová, Inti, Rama, Quetzalcoatl. Dios que vive en el OM de los Vedas y en los salmos de David. Todo esto, toda esa experiencia y búsqueda religiosa de Hugo Lindo, salta desde la palabra de este poema *Desmesura*, que es, entre otras muchas cosas, una búsqueda inacabable de algo que no se puede

conocer o encontrar, en todo su esplendor, en toda su verdad.

En el hermoso prólogo que Francisco Andrés Escobar ha escrito para el libro, se refiere a esta inquietud religiosa del poeta: «Buscador, como fue, de la verdad y de DIOS, se adentró en muchos caminos con una urgente interrogación sobre el Absoluto. Quienes visitaron su librería Altamar, pudieron darse cuenta del sitio que en sus predilecciones ocupaba la literatura relacionada con el orientalismo.»

Poema-vida, no tan sólo la del poeta, sino las otras vidas que lo acompañaron en ese viaje: la de sus padres, la de su esposa, la de sus hijos. Vida del poeta que se incrusta en otras vidas, para entregarnos *Desmesura*, que es la vida de otras vidas, que es la vida del poeta.

Medallones que se graban con la pasión del amor, que permanecen ya para siempre grabados sobre el metal o sobre la piedra, con la angustia de saber que ya no se ven más, que ya no se verán más, al menos no ya con estos ojos. Retrato del padre:

*¡El padre!
¡El buen anciano, ciego
en esa voz intuida en los renglones ya temblorosos
de su pulso.
Porque su pulso también había sido firme como
un tronco de ceiba.*

Retrato del padre dentro de esa maravillosa tradición homérica: anciano venerable, respetado, sabio.

Y retratos de las mujeres cuyo recuerdo y cuya presencia alumbran el pasar de la vida. Retrato de la madre recortado en la lejanía pero que no pierde sus rasgos, que los conserva claros y precisos:

*Los ojos de la madre ya no eran negros. Grises,
puestos en la rendija de algún sitio lejano:*

*por ellos la clemencia se asomaba a un abismo
o a una poza que hubiérase colmado por el
llanto.*

Y el retrato de la esposa:

*Carmen que estuvo siempre, jardín puro
alto jardín de coronada espuma,
océano de pétalos y esporas,
selva de siemprevivas y desándalos*

Jardín y mar que dan al poeta sus imágenes para esta letanía amorosa.

Viaje hacia el pasado familiar, no tan sólo para recordarse, sino para vivirse. Después de muchos viajes y exilios, el exterior y el interior, ese regreso a la patria, que no es la patria que se dejó un día ya lejano. Un regreso a la tierra que se conoció de niño, pero que es ya otra tierra y otros hombres. Y el exilio no se acaba:

*Y hoy te preguntas si tu patria es ésta,
la que dejaste
o la que fue contigo
buscando por absurdos continentes
tu propia sombra*

Un presente que es un pasado. Un pasado que siempre ha estado ahí, en todo el tiempo del poeta, aun en ese tiempo que no llega todavía, pero que lo acecha implacablemente. Patria que se ha ido, que vive en la memoria, en ese corazón que no se cansa de recordar:

*La casa grande en Santa Tecla
era apacible como un cuento
dicho al fogón, junto al azoro
multiplicado de los nietos*

La soledad para conocerse a uno mismo. La solidaridad para conocer a los otros, y ser uno mismo. La soledad y la solidaridad, otro

de los grandes temas que aparecen en este poema-río, poema-mar, de Hugo Lindo:

*Nunca estás solo,
porque no hay soledad pura y perfecta*

confiesa el poeta. Todo hombre es todos los hombres. Ningún hombre es una isla, en el inolvidable decir de John Donne, y *Los hombres no son islas*, es el título de un bello libro de Thomas Merton, y Hugo Lindo se hace eco de este sentir:

*Sale el hombre a buscar a sus hermanos
y a sí mismo se encuentra*

nos recuerda Hugo Lindo. Estar con los demás, más también, de vez en cuando, la soledad creadora, de vez en cuando alejarse, apartarse:

*Pero a veces
te hace falta el estar contigo mismo.*

No necesariamente el desierto del ermitaño o anacoreta. También se está solo en medio de la multitud.

Tema del hombre, tema de la hermandad en la soledad y el silencio, en esa mirada y en esa palabra del hombre que sostiene al hombre que sube en la noche oscura.

La presencia del conflicto salvadoreño, la guerra civil, fratricida, es otro dolor en la vida del poeta. Sangre derramada en las calles, pueblos, ciudades, iglesias, prisiones. Sangre santa que decía Adolfo Calero Orozco, hablando de las guerras entre hermanos nicaragüenses. Sangre santa derramada en las guerras centroamericanas y en todas las guerras. Toda sangre es santa.

Guerra que impide escuchar esa voz de paz que algunos gritan. Guerra que lo ahoga todo, que ahoga a todos. Guerra que se pudiera haber evitado si el poder hubiera

sido justo, si se hubiera repartido y compartido el trigo, la tierra, el trabajo. Pero el poder era ciego, no veía, no quería ver esa ola que ya se levantaba en todas partes contra el poder:

*No supimos captar las líneas de un futuro
cataclismo que estaba
sólo a la espera de un instante
para esgrimir las llamas del castigo.*

Ahora es ya demasiado tarde, nos dice:
*y cuando el estallido señorea
y el estrago circunda
la realidad en que nos debatimos!*

Sin embargo, no se pierde la esperanza, el sueño en la utopía salvadoreña, costarricense, guatemalteca, centroamericana. Ese sueño no se ha perdido, al menos en algunos, para algunos que todavía piensan que la utopía puede realizarse. La utopía de una paz que nazca, que nace, no de las cenizas, ni de las armas, ni del poder, ni de las leyes, sino esa paz que nace del saberse hermanos, y de que todos tienen derecho a la tierra, a una felicidad compartida en el reino de este mundo. La otra fe en Hugo Lindo, que es la fe en un porvenir de paz y bienestar social, está viva, enhiesta, siempre de pie, sobreviviendo a todas las guerras:

*Sea la patria de mañana, justa,
y tienda a cada uno, la verdad
que le permita transitar su espacio,
y no espacios ajenos,
sin menudas traiciones
sin sentirse
partido, roto, en su verdad perfecta.*

Poeta, salvadoreño, centroamericano, buscador de lo absoluto, del misterio, hombre al cual nada de lo humano le es ajeno, Hugo Lindo y su experiencia como diplomático,

también se encuentra en *Desmesura*, testamento, testimonio de una vida, de una historia que se escribe a cada instante.

Vida diplomática con sus verdades y sus mentiras, con sus dos caras de Jano: lo sincero y lo falso. Otro de los numerosos mundos habitados por Hugo Lindo, otro mundo que deja su huella, su marca en *Desmesura*. El poeta nos pinta ese mundo:

*Y de solemnidades, porque a diario
el escritorio acumulaba informes,
daba refugio a notas,
y era insaciable su avidez de firmas.
O había que asistir,
en paños de buen corte, y con preseas,
a oficiales liturgias
para aplaudir discursos
—algunas veces, sí dignos de aplausos—
y brindar por la paz de las naciones*

Y en medio de todo ese trabajo y papeles oficiales, y compromisos diplomáticos, conservar y defender su otro mundo: el del espíritu, el de la poesía.

El tiempo es otra de esas columnas que sostienen este templo poético. Este templo muy antiguo y muy moderno, para recordar a Darío. Tiempo en sus manifestaciones del momento que pasa y de la eternidad. El hombre y el tiempo:

*Un germen de conciencia que medita
sobre la eternidad*

escribe Hugo Lindo, y se pregunta después:
*¿Cuántas eternidades
erigen un segundo?*

El tiempo-río o el río-tiempo, «Yo sé lo que es el tiempo», afirma San Agustín, y luego confiesa: «pero si me preguntan qué es, no lo sabría explicar». El tiempo, es un

demonio que siempre termina devorándonos.

Cuando uno se asoma a este poema *Desmesura*, un mar de columnas, una selva de árboles milenarios cuyas raíces se hunden en la humedad de una tierra sin tiempo, aparecen ante los ojos. Árboles que se llaman: Dios, Soledad, Palabra, Poesía, Hombre, Tiempo, Vida, Muerte. He aquí otro de esos árboles misteriosos alrededor del cual se continúan celebrando ritos y ceremonias de encantamiento: la Belleza. La belleza física, la moral. La ética y la estética:

¿Buscabas la Belleza?

Así creías.

Tú te estabas buscando y preguntabas

a la armonía interna

el camino de luz hacia ti mismo

Vida, Luz y Verdad. El Camino, la Verdad y la Vida. En Hugo Lindo:

El Bien y la Verdad y la Belleza

*—escritos con mayúsculas miniadas
en monasterios de feliz paciencia—*

Siempre en el poema ese aliento místico, esa noche oscura iluminada por un millón de soles.

Adán, Gilgamesh, Ulises, son nombres que se mencionan en el poema. Adán: el primer hombre. Gilgamesh: el buscador de la vida eterna. Ulises: el que lo quiere saber todo, oír todo, que amarrado al mástil, escucha, deslumbrado el canto de las sirenas. Lo mítico y el mito que es tan real como la verdad, y la verdad que de tan real nos parece mito, se cruzan y se entrecruzan en *Desmesura*. Un poema que es todo. Un poema que es todos nosotros. Resonancias del *Eclesiastés* que se oyen más de una vez:

Se llamó vanidad.

Persiguió la sombra y el aplauso

Y en otra parte del poema:

somos estrépito

que pasa

Y luego otra vez, ese sentimiento de la Nada:

¡Eclesiastés, memento cotidiano

memoria de las cosas y los seres

en la que no es ni sombra,

ni sombra de la sombra de su huella!

«¡Memento mori!», nos recuerda el poeta. Y como dicen que contestan los cartujos, respondemos: «Ya lo sabemos».

La Nada y la Eternidad. El Todo y la Nada. Están aquí en este poema que nos sorprende y maravilla a cada instante. No ser para la muerte, escapar de la muerte. San Pablo desafía a la muerte, vence a la muerte con la vida en Cristo, o con la muerte de Cristo. El hombre vuelve a su principio y el tiempo a la Eternidad. «Eternidad convulsa» la llama Hugo Lindo, y ya antes, en otra parte del poema nos había hablado del tiempo y la Eternidad:

El tiempo ha muerto. Se acabó su tiempo.

El es la Eternidad. Se ha despojado

del cingulo de espinas que ceñía

la aparente quietud de su letargo.

André Malraux, con esa genialidad que caracteriza sus reflexiones sobre el arte, escribe que el hombre está obsesionado por la idea de la eternidad y por su deseo de escapar a la inexorable Nada que le recuerda la muerte. El santo y el artista contestan de diferentes maneras a ese deseo de Eternidad y a ese terror que infunde la Nada. El santo no huye de la Nada. A pesar de que los místicos y

Foto: Archivo familia Lindo



Hugo Lindo.

ascetas reciben esa visión y revelación de la Nada, lo que en verdad desean tanto el uno como el otro es unirse al Todo, ser todo con el Todo. El santo no es movido por el miedo a la Nada, sino por la alegría y el júbilo de ser todo con el Todo.

El artista, por el contrario, aterrorizado por la Nada, busca sobrevivirse, perpetuarse por el arte: la palabra, la música, la pintura. La obra de arte es un pararrayos contra la Nada.

Hugo Lindo menciona todos esos nombres que le son queridos en la pintura y en la música: Boticelli, El Greco; Beethoven y Vivaldi. En la literatura: Dante. Artistas que han desafiado a la Nada que les recordaba la muerte, con la obra de arte: *El nacimiento de la primavera*, *El entierro del Conde de Orgaz*, *Las Sonatas*, *Las cuatro estaciones*, *La Divina Comedia*.

Esta preocupación por el paso del tiempo, que es un acercarse de la muerte, o un acercarse a la muerte, muerte que en Hugo

Lindo es «una jubilosa presencia», va y viene, late y se dilata a lo largo de esos nueve mil setecientos treinta y tres versos que componen este poema-vida, *Desmesura*, testamento y testimonio, con el cual Hugo Lindo se enfrenta a esa Nada, contra la cual lucha escribiendo este poema que ya ha comenzado a triunfar sobre el tiempo y sobre la Nada.

Para redondear este trabajo, quisiera citar el párrafo de una carta que Ricardo Lindo, hijo de Hugo, envió recientemente a su viejo amigo Jorge Kattán Zablah, que reside en California, y que arroja luces sobre el proceso creativo del poema: «Veo que llegó a tus manos *Desmesura*. Es un poema autobiográfico —una autoepopeya— que mi padre escribió durante más de un año y concluyó en su lecho de muerte, saltándose etapas para llegar a un final que sonara como final. Verás que tiene partes muy hermosas, y un sostenido aliento.» ●

Los ensayos de Gore Vidal

Por: Horacio Castellanos Moya

Supu por primera vez de Gore Vidal a través de un par de novelitas policíacas que éste firmó bajo el seudónimo de Edgar Box y que no están incluidas en su extensa bibliografía (25 novelas, siete libros de ensayos, cinco obras de teatro y una colección de cuentos). Años más tarde volví a encontrarlo en un suplemento dominical mexicano, donde traducían su ensayo sobre Montaigne y otro en el que contaba su estancia en Antigua Guatemala durante la revolución democrática y su relación con el escritor Mario Monteforte Toledo, entonces presidente del Congreso de ese país. Ahora tengo en mis manos un voluminoso libro titulado *United States: Essays 1952-1992* (Random House Inc., New York, 1993, 1,295 pp.), en el que Vidal reúne dos tercios de su trabajo ensayístico.

Gore Vidal nació en 1925 en la Academia Militar de West Point, donde su padre era instructor de aviación; éste se convertiría años después en director de la Oficina de Comercio Aéreo de la administración Roosevelt. El abuelo de Vidal fue el legenda-

rio senador ciego T. P. Gore. Un escritor, pues, de alcurnia política; él mismo compitió infructuosamente para entrar al Congreso en 1960 y para convertirse en senador por California en 1982.

United States está dividido en tres bloques: el estado de las artes, el estado de la Unión y el estado del ser —de ahí su título. Vidal es un ensayista fogoso, incisivo, de una cultura vasta y de primera mano, gracias a haberse codeado con los principales escritores, artistas y políticos de su tiempo. La primera parte de *United States* está consagrada, más que a las artes, a la literatura, y en especial a la literatura en lengua inglesa; la segunda parte aborda aspectos de la historia y la política doméstica de Estados Unidos; y en la tercera incluye ensayos variados, desde memorias personales hasta textos sobre Tarzán y Orson Wells. La parte más atractiva, para mi gusto, es la primera.

Vidal es un ensayista con un acendrado sentido crítico; le gusta provocar, descubrir trampas, apretar pústulas. Detesta, por ejemplo, al *nouveau roman* de Robbe-Grillet y a

Horacio Castellanos Moya, escritor nacido en 1957, ha publicado media docena de libros de narrativa y un volumen de ensayos. Ganó el Premio Nacional de Novela de la Universidad Centroamericana (UCA) en 1988. Ha ejercido el periodismo en distintos medios de América Latina.

sus epígonos en Estados Unidos (no le pasan ni Donald Barthelme, ni John Barth, ni Thomas Pynchon). Le molesta la bravuconería del Henry Miller de la *Crucifixión rosada*, ese «atleta sexual», «genio literario» y «fuerza de la naturaleza»; no le perdona esa inmodestia de la que hizo gala incluso en la correspondencia que mantuvo con Lawrence Durrell, aunque reconoce la valentía de Miller al usar un lenguaje y abordar unos temas tabúes en su época.

Para Gore Vidal existen dos pestes que tratan de acabar con la literatura: los académicos y la televisión. Los primeros buscan destruir el placer de la lectura, alejar a los lectores de las obras; en tanto que la segunda ha convertido al escritor en un *showman*, en un publicista. «Vivimos en la época de la confesión», dice Vidal en su ensayo sobre Norman Mailer. «La audiencia ya no consume novelas, sino que devora personalidades». Un fenómeno, por cierto, que ya había dado sus primeras señales con el caso de F. S. Fitzgerald: «Para los estadounidenses —dice Vidal—, el trabajo de un escritor es casi siempre secundario en relación con su vida —o con su estilo de vida, como se dice ahora».

Muchas de las reflexiones de Vidal en torno al papel del escritor y de la novela están planteadas precisamente en el ensayo sobre Mailer, un contemporáneo (éste es dos años mayor que aquél) con quien ha mantenido una relación controversial. «Lo que finalmente importa no es el juicio del mundo sobre uno, sino el propio juicio de uno sobre el mundo. Un escritor que carezca de esta última arrogancia no sobre-

vivirá mucho tiempo en Estados Unidos», afirma Vidal a propósito de los esfuerzos publicitarios de Mailer. Y agrega: «Estar desmoralizado por el retiro del éxito público es permitirle una victoria demasiado fácil a una sociedad que uno ha intentado criticar, afectar, cambiar, reformar». El problema radica, entonces, en que Mailer «es un escritor público, no un artista privado».

En otro ensayo, titulado *A note on novel*, Vidal define la especificidad la novela. Dice: «A la novela le han dejado solamente las mejores cosas: esa exploración de las divisiones y distinciones del mundo interno donde ninguna cámara puede penetrar, lo privado, la necesaria búsqueda del todo que hace de la novela en su mejor expresión, el arte humanístico que Lawrence llamó 'el radiante libro de la vida'». Pero, igualmente, Vidal

Para Vidal existen dos pestes que tratan de acabar con la literatura: los académicos y la televisión.

reconoce que los novelistas no viven su mejor época: «Nosotros no somos los primeros en hacer el viaje hacia afuera: los poetas nos precedieron en el exilio hace largo tiempo, y uno puede observarlos ahora allá adelante, con sus brazos abiertos para saludar al viejo enemigo, sus nuevos compañeros en el abismo del mundo conocido».

La mayoría de escritores preferidos de Vidal han sido sus amigos. Tennessee Williams, por ejemplo, su compañero de correrías en Europa, quien le sirve para reflexionar sobre la relación entre los escritores estadounidenses y el alcoholismo. Vidal se refiere a una «República Alcohólica de las Letras». Y tiene puntadas como ésa de recordar que antes de que en 1947 Marlon Brando se desnudara el torso en *Un tranvía llamado*

deseo —la obra más popular de Williams—, el cuerpo masculino era un tabú, por lo que la puesta en escena de esta obra fue un verdadero «terremoto».

Otro escritor querido para Vidal es Edmund Wilson. A propósito de la publicación de los diarios del crítico y ensayista, Vidal vuelve al tema del alcoholismo (Faulkner, Hemingway, Fitzgerald, Jack London y tantos otros terminaron sus carreras y murieron a causa de la bebida) y de la sexualidad, aunque destaca que Wilson a sus 77 años aún bebía en el Princeton Club seis martinis consecutivamente y estudiaba los verbos irregulares de la lengua húngara —un tipo que «tenía un cerebro para someter a su hígado». La admiración por Wilson no es azarosa: por momentos pareciera que Vidal se reconoce más en los ensayistas que en los novelistas. Es el caso de V. S. Pritchett, uno de sus preferidos. «La primera labor de un crítico es describir lo que él ha leído», dice en *V. S. Pritchett as "critic"*. Y añade: «Pritchett rara vez pierde de vista el hecho de que él está escribiendo acerca de la escritura en sí misma y no sobre los escritores en su rutina doméstica».

La lectura de los ensayos de Vidal conlleva sorpresas. Sus ideas en torno a su amigo Frederic Prokosch son la mejor muestra: «Prokosch es un precursor de la actualmente de moda escuela de escritura latinoamericana, la cual ha logrado romper más de cien años de silencio lindamente resonante con el tipo de escritura que Prokosch había inventado y perfeccionado en los años 30». Y de ahí concluye: «García Márquez no escribiría de la manera que lo hace si Prokosch no hubiera escrito de la manera que lo hizo».

Si Vidal tuviera algún prejuicio hacia la literatura latinoamericana, claramente no lo

tiene hacia la italiana —reside la mitad del año en Ravello. Leonardo Sciacia e Italo Calvino son sus preferidos. *Sciacia's Italy* no sólo sirve para abordar las novelas de este siciliano, sino también para bucear en la política italiana de la postguerra y en uno de sus principales componentes: la mafia. Dice Vidal: «Sciacia tiene ideas pero no ideología en un país donde la ideología política lo es todo y las ideas políticas son desconocidas». Más adelante, refiriéndose a los pactos entre la democracia cristiana y los comunistas, advierte: «Como todo volteriano sabe, el Vaticano y el Kremlin tienen más cosas en común que cada uno de ellos con la idea de una sociedad libre». Sus dos ensayos sobre Calvino también muestran la admiración del escritor estadounidense: en el primero, a partir de una anécdota de la inmediata postguerra en Roma (cuando Vidal visita al moribundo filósofo español Jorge de Santayana), aquel se lanza a hacer un recorrido por la obra novelística de Calvino; el segundo es una hermosa crónica del entierro de éste, quien significativamente murió ese mismo 19 de septiembre de 1985 cuando un terremoto destruía la Ciudad de México.

Otros escritores sobre los que Vidal publica ensayos memorables son Bernard Shaw (a quien considera «el mejor y más eficaz dramaturgo en lengua inglesa» desde Shakespeare), Paul Bowles (el ensayo sirvió de prólogo a la publicación de los cuentos completos de éste), George Meredith, Henry James y Oscar Wilde («cuyo único error fue pedir disculpas por su buen trabajo y su buena vida»). En cada uno Vidal muestra su agudeza, su humor, un espíritu subversivo y una profunda comprensión de los problemas del escritor. En torno a esto último, en un texto titulado *Writers and the*

World, Vidal apunta: «El obvio peligro para los escritores es la cuestión del tiempo. “Un talento se forma en la calma”, escribió Goethe, “un carácter en la corriente del mundo”. Goethe, como siempre, se las arregló para lograr talento y carácter. Pero no es fácil. Y muchos escritores que escogen ser activos en el mundo pierden no tanto la virtud como el tiempo, y esa calma sin la cual la literatura no puede ser realizada».

La primera parte de *United States* cierra con el ensayo sobre don Miguel de Montaigne al que me referí al principio de éste comentario. Vidal reconoce que «realmente nunca leí todos los ensayos de *Las obras completas* (de Montaigne), pero sí leí aquí y allá». Algo similar he hecho yo con el libro de Vidal, en especial con su segunda y tercera partes.

El «estado de la Unión» contiene textos clasificables dentro del periodismo político de opinión y, por tanto, víctimas de esa coyunturalidad que con el paso de los años resulta interesante sobre todo para los historiadores. Y es precisamente en esta parte del libro donde Vidal muestra ese oficio de historiador que lo lleva a abordar las figuras de Lincoln, Grant y la familia Adams (varias de las novelas de Vidal —como *Julian* (1967), en que recrea el mundo del emperador apóstata romano, y *Washington D.C.* (1967), calificada como una «crónica de la historia estadounidense»— son también resultado de sus investigaciones históricas). El político quizá más determinante para Vidal fue su amigo John F. Kennedy, sobre quien escribió cuando éste aún vivía y ocupaba la Casa

Blanca, lo que explica el recato de ese ensayo. Los retratos del expresidente Nixon, del senador Barry Goldwater y del espía Howard Hunt (gran conspirador y novelista mediocre que, vaya paradoja, ganó la beca Guggenheim en 1946, el mismo año en que fue negada a Vidal y a Truman Capote) resultan más descarnados, productos de un implacable y eficiente ejercicio con el escalpelo. El ensayo titulado *Sex is politics*, publicado originalmente en la revista *Playboy* en enero de 1979, constituye una evidencia de que Vidal pertenece a aquel mítico club que

Diderot llamaba de las «tres L» (liberal, libertino y libertario); se trata de una recia defensa de los derechos de las minorías sexuales y de una corrosiva crítica a la «normalidad» de las derechas religiosas y políticas.

United States es una aventura del pensamiento a través de la cultura estadounidense del siglo XX.

La tercera y última parte de *United States* está integrada por 19 ensayos (de los 114 que componen el libro) de índole más personal, autobiográfica. Comienza con sus recuerdos de la ciudad de Washington durante la década de los 30, cuando todo mundo ahí se conocía, y en el verano un mocoso como Vidal podía entrar al recinto del Senado, descalzo y sin camisa, en busca de su abuelo ciego. Sus recuerdos de West Point y las aventuras aéreas con su padre piloto merecen también sendos ensayos. Publica crónicas de sus viajes a la Mongolia comunista y al Egipto de Nasser, así como textos sobre el mundo cinematográfico (*Hollywood, Who makes the movies?* y *Remembering Orson Wells*), sobre su experiencia como escritor de obras para televisión y un benévolo comentario en torno a un libro, escrito por un pro-

fesor universitario, titulado *Gore Vidal*. El estilete crítico de Vidal es implacable cuando disecciona el cuarto tomo de los diarios de su amiga Anais Nin, donde ésta se ensaña con su pretendiente, el pobre Edmund Wilson: «A ella le disgustó (Wilson) casi desde el principio —dice Vidal—, pero como él era el más importante crítico de la época, ella lo frecuentó con asiduidad y jugó a la amistad amorosa». Pero el ensayo más sugerente de esta parte, donde el chismorre sexual adquiere el status de confesión deliciosa, es aquel en que recuerda sus aventuras junto a Tennessee Williams y Truman Capote en el París de 1948, ese «anno mirabilis». André Gide,

Albert Camus, Sartre, Jean Cocteau, entre otros, desfilan en este ensayo a propósito de las escandalosas *Memoirs* del «*Glorius Bird*» —como siempre llamó Vidal a Tennessee Williams.

United States es, pues, algo más que la recopilación de 40 años de trabajo ensayístico de uno de los escritores estadounidenses más prolífico y alcanzativo —«el único verdadero clásico de su generación dorada», lo llama el crítico mexicano José Joaquín Blanco; *United States* es una aventura del pensamiento a través de la cultura americana del siglo XX. ●

Libros y revistas
de la Dirección de Publicaciones e Impresos

Alas Javier: *Luna de Basalto*. San Salvador, El Salvador, 1995. 68 pp. Poesía.

Aguilar Avilés, Gilberto: *Tu Historia Blasón de Héroes y Mártires*. San Salvador, El Salvador, 1995. 132 pp. Historia.

Barón Castro, Rodolfo: *Reseña histórica de la villa de San Salvador*. San Salvador, El Salvador, 1996. 307 pp. Historia. Colección Orígenes.

Castellanos Moya, Horacio: *Baile con serpientes*. San Salvador, El Salvador, 1996. 158 pp. Novela. Colección Ficciones.

Castro, Carlos: *Libro de los desvaríos*. San Salvador, El Salvador, 1996. 184 pp. Novela. Colección Ficciones.

Chinchilla, Miguel Angel: *Libro de las respuestas*. San Salvador, El Salvador, 1996. 92 pp. Colección Poesía.

Eguizabal, Daniel: *Piel de Ojos* (antología Poética). San Salvador, El Salvador, 1996. 72 pp. Poesía.

Escobar Galindo, David: *Devocionario*. San Salvador, El Salvador, 1995. 102 pp. Colección Poesía.

Escobar Galindo, David y Sancho, Eduardo: *El Venado y el Colibrí*. San Salvador, El Salvador, 1996. 101 pp. Poesía.

Huezo Mixco Miguel: *Memorias del Cazador Furtivo*. Con el patrocinio de la Fundación «María Escalón de Núñez». San

Salvador, El Salvador, 1995. 96 pp. Colección Poesía.

Kijadurías, Alfonso: *Lujuria tropical*. San Salvador, El Salvador, 1996. 114 pp. Novela. Colección Ficciones.

Lindo, Ricardo: *Tierra*. San Salvador, El Salvador, 1996. 186 pp. Novela.

Mejía de Gutiérrez, Gloria Aracely: *Tradición Oral de Ataco*. San Salvador, El Salvador, 1995. 40 pp. Investigación histórica.

Palma de Jule, Sara: *Ven a mi huerto*. San Salvador, El Salvador, 1996. 59 pp. Poesía infantil.

Programa Internacional de Acercamiento a la Literatura Infantil: *Te regalo un Sueño*. San Salvador, El Salvador, 1995. 27 pp. Cuento infantil.

Sorto Cambells, José Enrique: *El Escrito de la Defensa*. San Salvador, El Salvador, 1996. 112 pp. Relatos

Revistas

Anales No. 52.

Revista de la Dirección Nacional de Patrimonio Cultural. San Salvador, El Salvador, 1996. 185 pp.

Ars No.9.

Revista de la Dirección de Artes del Ministerio de Educación. San Salvador, El Salvador, 1996. 131 pp.

Esta edición consta de 800 ejemplares. Se terminó de imprimir el día 28 de octubre de 1996 en los talleres de la Dirección de Publicaciones e Impresos de CONCULTURA. San Salvador, El Salvador, C.A.

**OBSEQUIO DE LA
DIRECCION DE PUBLICACIONES
MINISTERIO DE EDUCACION**

EL SALVADOR, C. A.

Dirección de Publicaciones e Impresos

CONCULTURA