

BOLETÍN CULTURAL INFORMATIVO

UNIVERSIDAD "DR. JOSÉ MATÍAS DELGADO" NUEVA ERA AÑO XII No. 47 MARZO DE 2013

LA GUERRA SALVADOREÑA Y SUS CONFESIONES



EDICIÓN, DISEÑO GENERAL Y DIAGRAMACIÓN:
CLAUDIA HÉRODIER

MOTIVO DE PORTADA:
JANE BURDEN MORRIS:
(ESPOSA DEL POETA Y DISEÑADOR WILLIAM MORRIS
TAMBIÉN CONOCIDA COMO JANEY),
POR DANTE GABRIEL ROSSETTI

C R É D I T O S

DR. DAVID ESCOBAR GALINDO
RECTOR

CLAUDIA HÉRODIER
COORDINADORA DE PUBLICACIONES
PERIÓDICAS

SELECCIÓN DE POEMAS
del Libro *Sonetos Penitenciales* de
David Escobar Galindo
Lic. Claudia Hérodier
Pág. 5

PRESENTACIÓN
Dr. Ricardo Roque Baldovino;
Pág. 9

**"LEONES, CAZADORES E
HISTORIADORES**
A propósito de las políticas
de la memoria y del conocimiento"
Hugo Achúgar
Pág. 13

**LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN,
LA GUERRA FRÍA Y LA LUCHA
POR (RE)APROPIARSE
LA GUERRA CIVIL SALVADOREÑA
EN LOS SONETOS PENITENCIALES
DE DAVID ESCOBAR GALINDO**
Dra. Raquel Patricia Chiquillo
Traducción Licenciado René Rodas
Pág. 22

**POESÍA POLÍTICA
E INTERPRETACIÓN POPULISTA
DOS POEMARIOS SALVADOREÑOS**
Hugo Achúgar
Pág. 34

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS
Pág. 46

C O N T E N I D O

BOLETÍN CULTURAL INFORMATIVO

AUTORIDADES:

Dr. David Escobar Galindo
Rector

Dr. Enrique Sorto Campbell
Vicerrector

Dr. Fernando B. Castellanos
Vicerrector Académico

RESPONSABLE EDITORIAL:

Claudia Hérodier
Coordinadora de Publicaciones
Periódicas

EDICIÓN

ISSN 2076-9024

URL: <http://www.ujmd.edu.sv>

Queda hecho el depósito que marca la ley.

Impreso y hecho en El Salvador

Plataforma InDesign **CS5**

Tipografías

Poor Richard Times New Roman Bookman Old Style

Berlin Sans FB Arial

Lucida Calligraphy Lucida Bright

Diseño gráfico y diagramación

Lic. Claudia Hérodier

© 2013 Boletín Cultural Informativo

Universidad Dr. José Matías Delgado,

Campus I, Km. 8½ carretera a Santa Tecla.

Antiguo Cuscatlán, Departamento de la Libertad, El Salvador, C. A.

Teléfono (503) 22781011 ext. 203, Fax. 22 89 53 14.

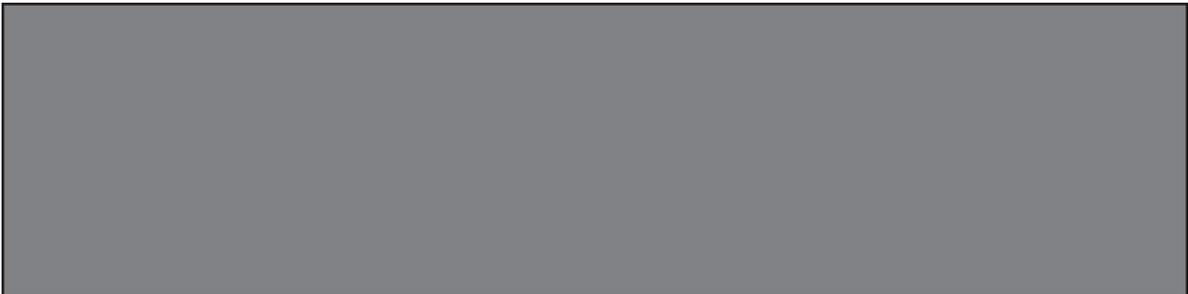
Correo electrónico: boculin@yahoo.es

El contenido de los artículos es exclusiva responsabilidad de los autores.



BOCULIN
Boletín Cultural Informativo
Universidad Dr. José Matías Delgado





LA GUERRA SALVADOREÑA
Y SUS CONFESIONES



ÍNDICE

SELECCIÓN de poemas del libro Sonetos Penitenciales de David Escobar Galindo: Lic. Claudia Hérodier	5
PRESENTACIÓN	
Dr. Ricardo Roque Baldovinos	9
“LEONES, CAZADORES E HISTORIADORES A propósito de las políticas de la memoria y del conocimiento”	
Hugo Achúgar.....	13
LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN, LA GUERRA FRÍA Y LA LUCHA POR (RE)APROPIARSE LA GUERRA CIVIL SALVADOREÑA EN LOS SONETOS PENITENCIALES DE DAVID ESCOBAR GALINDO	
Dra. Raquel Patricia Chiquillo	
<i>Traducción: Lic. René Rodas</i>	22
POESÍA POLÍTICA E INTERPRETACIÓN POPULISTA: DOS POEMARIOS SALVADOREÑOS	
Hugo Achúgar.....	34
NOTAS BIOBIBLIOGRÁFICAS.....	46

Igual que en el soneto de Quevedo
miré los muros de la patria mía,
y en lugar de la justa simetría
sólo hay desorden, crápula, remedo.

Muros en que sus huellas deja el miedo,
huellas que son la sangre en agonía,
del que muere atrapado en pleno día
y del que vive agonizando quedo.

Y ante los muros arde el pensamiento,
porque no hay más atroz requisitorío
que la que urge la patria mal vivida.

¡Con la sal del amor en el aliento
limpiemos estos muros de su escoria,
mas no con muerte, no, sino con vida!

6-VIII-79

v

Los muertos, ¿dónde están, en qué caverna?
Los desaparecidos, ¿en qué pozo?
¿Qué agua los cubre, qué aire tempestuoso
contra muros sin eco los prosterna?

Su gemido inasible nos interna
por un río que vuelve, sigiloso,
a buscar el aliento sin reposo,
a enredarse en su música materna.

Y en la piedra rodante, y en el humo
que dibuja los sueños, y en la brisa
que, a pesar de estos miedos, se aventura,

hay un lento clamor que suelta grumo:
-Los muertos, ¿dónde están, en qué ceniza?
¿Quién logró despertar de la tortura?

13-I- 80

IV

Y a no más sangre, no. Ya no más huesos
descuajados, quebrados. ¡No hay latido
que no sea sagrado! Ni hay gemido
que nos deje después vivir ílesos.

¿Qué demonio de impávidos excesos
anda suelto en el aire? Su crujido
nos despierta en la noche con el ruido
de los siete pecados inconfesos.

Y no más sangre, no, que nada borra,
y no más sangre, no, que nada impide,
y no más sangre, no, que nada funda.

¡Que en vez de sangre la conciencia corra,
para surgir del miedo que divide
ya sin temer que el odio nos confunda!

8 - VIII - 79

XII

Que entre el aire a las cámaras selladas.
Que el poder del jazmín venza los cactus.
Y sobre tantos cuerpos putrefactos
se derramen las auras estrelladas.

¡Manos que hablen con fuerza de miradas!
Porque es tiempo, país, de humanos pactos:
de las claras ideas con sus actos,
del amor con sus manos trasegadas.

¿O es que ha muerto el calor de la cultura
con que desde un pasado entumecido
comulgamos en aire y quemadura?

Ya bastante, país, la sangre ha fluído;
y si te dejas ser cabal hechura,
no habrá por dónde sangre tu latido.

15 - VII - 80

XVI

*D*ios te salve, país, y te sacuda,
 Dios te saje los ojos y te alumbre,
 te desarme en su inerte certidumbre,
 y te afirme en la niebla de su ayuda.

*Te haga incólume Dios en plena duda,
 y entre babas te encienda su costumbre,
 porque apenas el día se vislumbre
 ya restaures su gracia, la desnuda.*

*Dios te apriete, país, mas no te ahogue,
 te repita en eructo cariñoso,
 desvelado te cubra si amaneces.*

*Y en respuesta sabida te interroque,
 conociendo que al fondo de este pozo
 aún el temple solar cuida tus mieses.*

12-II 81

XVIII

*S*í la carne me oyera. Si el latido.
 Si la noche que en uñas y que en dientes.
 Si los viejos caballos relucientes.
 Si el saber que sí sé lo no aprendido.

*Arca fuera el país y no gemido.
 Azahar y no acoso de inocentes.
 Aire fuera y no cales disidentes.
 Azahar y no grávido estampido.*

*Si la voz en el polvo reuniera.
 Si volteara campana como vuelo.
 Si la gente bebiera no salmuera.*

*Arca fuera el país y no señuelo.
 Aire en pie de azahar que lo viviera.
 Y no golpe de luz sangrando anhelo.*

12-II—81

XXII

A pesar de que Reagan contra Castro,
 y a pesar de que Castro contra Reagan.
 A pesar de que en tinta nos anegan,
 en los mapas siguiéndonos el rastro.

A pesar del altar sin alabastro
 y a pesar de los sordos que reniegan,
 ya sabiendo a pesar que días llegan
 ya casi en orfandad hasta del astro.

A pesar de pesar en ciega baba,
 y a pesar de anegar los teletipos
 con la sangre que en tinta se convierte,

sólo nuestra es la sangre que se acaba,
 sólo nuestros los huesos y los hípotos:
 -Para el mundo nacimos con la muerte.

6-III-81

PRESENTACIÓN

Dr. Ricardo Roque Baldovinos

Me han invitado a escribir unas líneas para la presentación de este número del Boletín Cultural Informativo de la Universidad “Dr. José Matías Delgado”. He accedido con gusto porque reúne tres trabajos que aportan elementos para una discusión meditada sobre la literatura y, en particular, sobre la poesía de El Salvador. Aclaro que en las siguientes líneas no me limitaré a resumir los planteamientos de estos ensayos. Antes bien, retomaré algunas de sus propuestas para hacer una reflexión propia que invite a los lectores a seguir pensando sobre el lugar de la crítica y la poesía entre nosotros.

Hablar de literatura implica invocar una aspiración de universalidad, de encontrar una sensibilidad y un vocabulario que permite vernos en la humanidad que todos compartimos. Ahora bien, en el mundo moderno, esta universalidad fue a menudo la generalización e imposición de una experiencia particular, la de los poderosos.

El primer trabajo de Hugo Achúgar, reconocido investigador literario uruguayo, intenta hacernos conscientes de este peligro, al recordarnos la importancia del lugar. La ilusión de situarnos en un punto absoluto de objetividad, o para usar la expresión de Roland Barthes, desde un grado cero de la escritura; conlleva asumir irreflexivamente, en aras de un progreso definido en abstracto, la perspectiva del colonizador y, consecuentemente, el hecho de invisibilizar las aspiraciones y padecimientos de nuestros pueblos.

Proponer una perspectiva descolonizadora al estudiar la literatura, sin embargo, entraña dificultades. En primer lugar, la ubicación de los estudios literarios y la idea misma de América Latina. El autor nos recuerda que el impulso más reciente de estos tuvo lugar fuera de la región. Si hemos de hacer memoria, esto ocurrió principalmente en Estados Unidos y Europa bajo dos circunstancias importantes: los conflictos políticos del último tercio del siglo XX que provocaron la diáspora intelectual, especialmente en el Cono Sur y Centroamérica; y el apogeo de la novela latinoamericana, la célebre novela del “Boom”, y la euforia que provocó la atención internacional que atrajo.

La ubicación territorialmente excéntrica de la crítica literaria no era sino un anticipo de los dramáticos movimientos migratorios que se vendrían inmediatamente después y que hoy en día nos obligan a repensar todavía más a fondo lo que entendemos por estados nacionales y por América Latina. Asimismo, se vuelve necesario repensar seriamente la obsesión de la crítica literaria por la novela y las formas narrativas, ya que el éxito de los estudios literarios latinoamericanos es herencia directa del entusiasmo por el “Boom”. Es decir, que eso llevó a que la crítica, a partir de los setenta, se obsesionara por la novela y descuidara otras manifestaciones literarias como la poesía, lírica sobre todo, el género más cultivado en nuestro medio, y el que puede reclamar una tradición continua, que se remonta a la fundación de la literatura nacional. En otras palabras, en nuestro caso, esto se vuelve síntoma

del colonialismo crítico porque pretendemos inventarnos una tradición novelística (que prácticamente no existe) y se nos olvida la poesía que es la expresión literaria más cultivada y con mayor tradición.

La otra dificultad para descolonizar nuestra comprensión de la literatura ha sido la ubicación misma de la crítica descolonizadora. Los llamados estudios poscoloniales han tenido un impacto importante en las últimas dos décadas. Sin embargo, como nos recuerda Achúgar, su referente de experiencia colonial ha sido de manera privilegiada la inglesa, la *Commonwealth*. Resultaría aberrante pretender liberarse del yugo colonial copiando sin más otra experiencia de descolonización, sin meditar las peculiaridades históricas de nuestra parte del mundo. Una diferencia relevante es que los países latinoamericanos nacieron a la vida independiente casi en el mismo momento que otras latitudes comenzaban a ser colonias. Ahora bien, dicha circunstancia histórica no nos sitúa en decidida ventaja. Nuestros países arrastran una condición colonial más paradójica y opaca, pues los estados recientemente emancipados de España asumieron soberanamente la profundización de su condición neocolonial, que no sólo es hacia fuera, es decir con respecto a los nuevos poderes mundiales, sino hacia dentro, en la profundización de la sujeción de los sectores sociales más vulnerables y de las regiones más apartadas.

Toda esta reflexión sobre la colonialidad y la poscolonialidad nos deja una interrogante: si será legítimo continuar aspirando a una universalidad. Si toda universalidad no será la imposición disfrazada del dominio de una provincia sobre el resto. Creo que no debe ser así necesariamente. Que es posible percibir a través de expresiones como la literatura a una sola humanidad, y al hacerlo afirmar la igualdad esencial de todos los seres humanos, a la vez que se reconocen sus diferencias existenciales, como lo propone la socióloga argentina Irene Vasilachis.

El segundo ensayo de Hugo Achúgar aquí incluido trata de la poesía comprometida o “política” a partir de una lectura de dos obras importantes de nuestro país: *Las historias prohibidas del Pulgarcito* de Roque Dalton y *Los sonetos penitenciales* de David Escobar Galindo. Sus autores parecerían estar situados en las antípodas por sus concepciones estéticas. Dalton es el escritor comprometido por antonomasia donde el lenguaje se transparenta para dar paso al mensaje político y Escobar Galindo, el exponente de una poesía “esencial” donde el lenguaje mantiene deliberadamente su opacidad a través del rigor del “molde clásico”.

Pudiera sonar impropio hablar de una poesía comprometida en este último caso. Mas no para Achúgar, quien sostiene que “*lo político o lo social no surge, pura y exclusivamente, de una consideración especial de una función comunicativa particular del discurso poético, sino del hecho doble del esfuerzo de ser el propio lenguaje motivado socialmente y de ser el efecto estético del discurso poético un efecto ideológico*” [Boletín Cultural Informativo, Universidad “Dr. José Matías Delgado”, No. 47]. De esta forma, para el crítico uruguayo “*la noción de poesía política es tautológica o meramente temática*” [ÍDEM]. Así, *Los sonetos penitenciales* “*es un poemario cuyo discurso diseña una unidad ideológica que intenta desarticular todo discurso político y que paradójicamente, resulta construyendo un discurso poético decididamente político...*” A través del “*molde clásico... el poeta condena el horror y la guerra y hace penitencia mediante el pulcro endecasílabo*” [pág. 44].

Considero necesario introducir algunos matices a la afirmación tan categórica de Achúgar sobre la naturaleza política de toda poesía en virtud de ser el lenguaje una institución social. Al final este tipo de generalizaciones no ayuda mucho a comprender el sentido

de una práctica cultural tan específica como lo es la poesía lírica pues se confunde con el resto de usos del lenguaje.

La poesía es política en un sentido más básico y profundo porque encarna una utopía independientemente de las opiniones del poeta o de los usos políticos de sus obras. La poesía como expresión artística moderna se concibe como un espacio de resistencia a la norma social dominante de la razón instrumental. En la matriz del orden social moderno donde lo que rige es la utilidad y el cálculo se conforma un espacio de resistencia, el Arte, donde es posible imaginar un mundo distinto donde la experiencia, las sensibilidades y los afectos no queden aplastados por una racionalidad estrecha y unilateral. En este espacio del arte es posible imaginar lo real distinto a como es, a como nos lo imponen los poderes establecidos. La poesía es el espacio por antomasia de esta utopía del Arte pues reclama la fuerza viva del lenguaje para ese esfuerzo emancipador.

Esta convicción sobre el poder redentor de la poesía la comparten por igual Dalton y Escobar Galindo. Donde difieren es en la manera de realizar esa utopía. Para Dalton la utopía de una sociedad redimida es realizable por la vía de la Revolución. La Revolución para Dalton es más que la imposición del dominio de una clase o un partido político; es la realización de una utopía donde la poesía se convertirá en “*pan de todos*”. Por eso, el impulso de su arte poético no es tanto transparentar el lenguaje con respecto al mensaje como afirma Achúgar. Llevar esta afirmación hasta sus últimas consecuencias sería afirmar que la poesía de Dalton es panfletaria, cuando evidentemente no lo es.

Un libro reciente de Luis Alvarenga nos demuestra elocuentemente que lo que el lenguaje poético realiza en obras como *Las historias prohibidas del Pulgarcito* es, en el más puro vanguardismo, levantar las barreras entre el arte y la vida. Abolir la línea divisoria y la jerarquía entre lo que es arte y lo que no lo es: poetizar lo prosaico y prosaizar lo poético. Pero no con el afán de reducirlo todo al dogma ideológico, sino por la razón contraria, para poetizarlo todo. La Revolución para Roque Dalton aparece así como la gran obra de arte, la lucha armada es la forma de escribir, no en papel, sino la carne, la nueva poesía del “*hombre nuevo*”. Pero ese parto del hombre nuevo sólo es posible a través de un salto al abismo, de la inmersión en el vórtice de la historia que habrá de trastocar profundamente nuestras claves de comprensión del mundo.

Pero la utopía estético-política de Dalton deja de ser deseo y se transforma en realidad histórica: la sangrienta Guerra Civil. Ante la profusión de sangre y sufrimiento que se da en este proceso, es que Escobar Galindo reacciona con horror. La utopía revolucionaria se le presenta así como un abuso de la temeridad artística, como una distorsión aberrante de la promesa del arte. Su propuesta poética busca entonces preservar en el molde clásico, en la forma rigurosa, la promesa utópica del arte.

La sutil e inteligente lectura de *Sonetos penitenciales* que nos presenta el ensayo de Raquel Chiquillo nos ayuda así a comprender lo elaborado de la factura poética de esta obra, así como las complejas operaciones en que la forma poética clásica se invoca para desenmarañar la confusión de lenguajes y niveles de realidad que dejó la temeridad revolucionaria. Paradójicamente, Escobar Galindo también asume un material híbrido, una materia prima donde lo poético y lo no poético están fundidos, donde se mezclan eslogan políticos, clichés mediáticos con vocabulario hermético y métrica clásica.

Ahora bien, en este universo poético el principal responsable del daño al lenguaje poético y el mundo no es el poeta revolucionario, al que siempre considerará una suerte de

hermano espiritual descarriado, sino el lenguaje mediático, como última expresión de la perversión de los tópicos revolucionarios en manos de poderes mezquinos.

Esto es lo que la obra se propone reparar. La pericia del oficio del poeta en el manejo del molde clásico restaura el orden del mundo y afirma a la vez los ideales de un humanismo clásico, desechado por la impaciencia revolucionaria. A partir de allí, de recuperar ese nuevo punto de serenidad, la poesía puede reclamarse como un remanso de lucidez frente a un mundo en perenne convulsión.

Brevemente, la lectura de los trabajos aquí reunidos me ha permitido elaborar una formulación preliminar del mapa de la poesía “poscomprometida” en el país.

Obviamente, están ausentes allí otras propuestas poéticas que sin asumir con ingenuidad la euforia del vanguardismo de Dalton, continúan su aventura por los territorios de lo incógnito, sin renegar de su apuesta por transformar la sociedad en sus fundamentos ni conformarse con la promesa de seguridad de las preceptivas.

Espero que la publicación de estos trabajos sea un aliciente para llevar a cabo un recuento y una valoración de nuestra rica tradición poética que la crítica más reciente no ha atendido como se merece.

"LEONES, CAZADORES E HISTORIADORES*

A PROPÓSITO DE LAS POLÍTICAS DE LA MEMORIA Y DEL CONOCIMIENTO" (□)

Hugo Achúgar*

Hay un proverbio africano que dice: "Hasta que los leones tengan sus propios historiadores, las historias de cacería seguirán glorificando al cazador" (citado por Galeano 1997). El proverbio escenifica un conflicto permanente mediante tres personajes: leones, cazadores e historiadores, o dicho de otra manera, los oprimidos, los opresores y los intelectuales. Al mismo tiempo que alude a una historia, diseña dos lugares y dos prácticas intelectuales: el lugar y la acción de los leones y el lugar y la acción de los cazadores. Hay otra historia, de origen brasileño, que ofrece una variante de interés: un hombre narra a un amigo su aventura con una onza. A medida que avanza el relato, el oyente interfiere reiteradamente en el relato, lo que obliga al fastidiado narrador a preguntar: "¿Vocé é amigo meu ou da onça?". La historia de la onza¹ agrega un personaje o una situación al escenario del proverbio africano: se trata del intelectual que sin ser onza o león, es sin embargo amigo de la onza. Lo que se agrega es la posicionalidad del intelectual que, sin pertenecer al ámbito de los oprimidos leones, se ubica a su lado y toma, si no una identidad prestada, al menos sí una "conciencia de onza prestada".

El relato construido por el proverbio africano y la anécdota brasileña bien podrían ser considerados como una descripción del escenario contemporáneo en relación con va-

* **N.E.** Tomado de: Edición digital elaborada por José Luis Gómez-Martínez para Proyecto Ensayo Hispánico. <http://es.scribd.com/doc/7714345/Teorias-Sin-Disciplina>

□ El presente texto forma parte de un ensayo más amplio en proceso de redacción.

♦ Hugo Achúgar (Uruguay) es poeta y ensayista, autor de *El derrumbe, Con bigote triste, Mi país / Mi casa, Textos para decir María* (en poesía), y en ensayo *Ideologías y estructuras narrativas en José Donoso* (1979). Fue investigador en el Rómulo Gallegos, de Caracas, y enseñó en Northwestern University, Estados Unidos.

N.E. Actualmente es Director Nacional de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura de su país.

¹ **N.E.** El Gato Onza, es una especie en peligro de extinción. Su nombre científico es *Leopardus pardalis*, es una especie de mamífero carnívoro de la familia de los félidos. En otros países es también conocido como Manigordo (Costa Rica), Cunaguaro (Venezuela), Tigrillo (Colombia, México, Ecuador y Perú), Jaguatirica (Brasil), Jaguarete í o Mbarakaja (Paraguay).

También: la onza o leopardo de las nieves, es un felino de Asia Central; la onza o yaguarundi, es un felino de Sudamérica; la onza o guepardo, es el animal terrestre más veloz.

<http://www.animalesenpeligro.com.ar/el-gato-onza>

rios de los debates del presente fin de siglo. Así, la discusión en torno a las identidades en relación con el intelectual, la nación, la región y el proceso de globalización parece centrarse en el tema de la posicionalidad. Pero también, como el mismo relato lo indica, supone el debate sobre el propio relato historiográfico y sobre las localizaciones de la memoria. Incluso, supone el debate en torno al estatuto tanto de la memoria oficial como de la memoria colectiva; de la memoria desde el poder como de la memoria desde los oprimidos. Dicho sea de paso, es en la formulación uruguaya de ese debate y su relación con la tortura y los desaparecidos que Eduardo Galeano recupera el proverbio africano. Posicionalidad, localización y memoria son, entonces, los centros del debate político e intelectual de este final de siglo. Al parecer, una vez más, los intelectuales están debatiendo en torno al poder y en torno al poder de la representación (*Vertretung* y *Darstellung*).

Pero ¿qué es lo que realmente se disputa cuando se debate en torno al poder y a la representación? La respuesta varía según el lugar y el idioma desde donde se la formule, o según el lugar y el idioma desde donde se la escuche. ¿Cuál es la relación entre el debate de la academia y el debate de la sociedad civil, y cómo es esa relación en los Estados Unidos y en las múltiples Américas Latinas? ¿Es el mismo debate el que se desarrolla en América Latina y el que se desarrolla en los Estados Unidos y en gran parte de la academia del primer mundo? O incluso, ¿cómo se relaciona el debate sobre la globalización, el estado-nación y la integración regional con el debate sobre los llamados estudios poscoloniales y subalternos? Y también, ¿cuáles son los personajes que entran en ese debate? Parece claro que entre los sujetos implicados se encuentran los propios intelectuales, además del estado, los migrantes, las minorías determinadas por género, etnia o preferencia sexual, así como las tradicionalmente determinadas por la clase. Aunque también instituciones generadoras de opinión y conocimiento, como los medios de comunicación y las universidades, tienen una presencia en el debate. En resumen, ¿en qué medida y cómo se relacionan los múltiples debates en el escenario del presente fin de siglo?

En esta oportunidad no voy a discutir todos los temas antes aludidos y me voy a limitar solamente a algunos aspectos de la función de la nación, la migración y los intelectuales en los actuales procesos de integración y globalización. Procesos que en relación con los intelectuales, aparentemente, habrían terminado por reformular —si no liquidar— las funciones tanto del intelectual tradicional como del intelectual "orgánico". Quisiera comenzar considerando el tema de la posicionalidad.

1. EL LUGAR DESDE DONDE SE LEE. LA CONSTRUCCIÓN DE AMÉRICA LATINA DESDE EL CENTRO.

La actual discusión sobre la posicionalidad no es nueva, aunque presente algunas diferencias con respecto al debate de hace unas décadas. La localización y el posicionamiento de la enunciación y del conocimiento es radicada hoy —al menos por una parte de la academia del primer mundo y del *Commonwealt*— en la discusión del binarismo colonizado / colonizador o hegemónico / subalterno, aun cuando se sostenga que las fronteras de dichos binarismos fueron "redibujadas y la división colonizador / colonizado haya sido reordenada" (Prakash 1995: 3) (²). El intento de liberar la historiografía de la dominación de categorías e

² Como señala Gyan Prakash: "Modern colonialism, it is now widely recognized, instituted enduring hierarchies of subjects and knowledges —the colonizer and the colonized, the Occidental and the Oriental, the civilized and the primitive, the scientific and the superstitious, the developed and the underdeveloped. The scholarship in different disciplines has made us all too aware that such dicotomies reduced complex differences and interactions to the binary (self / other) logic of colonial power" (ibid.).

ideas producidas por el colonialismo, a saber colonizadores y colonizados, blancos, negros y "café con leche", civilizados y bárbaros, modernos y arcaicos, identidad cultural, tribu y nación (cf. Prakash: 1995: 5), guía parte de esta discusión. Esto que se presenta como una novedad, existe, sin embargo, en el pensamiento latinoamericano desde hace mucho tiempo; en realidad, precede la actual discusión —según el relato que se prefiera— desde hace varios siglos o desde hace más de un siglo. Y cuando Prakash argumenta que "aunque existen muchos ejemplos de crítica a la historiografía liberal y su complicidad con el imperialismo, la revisión de esta disciplina desde un lugar de "otredad" está todavía por realizarse" (ibíd.), me pregunto en español: ¿dónde está por realizarse, si es cierto que todavía está por realizarse? ¿Cómo leer si no el revisionismo histórico latinoamericano durante el siglo XX? ¿O cómo leer la labor, entre otros, de José Martí, si no como la revisión histórico-cultural desde la perspectiva del "otro" que es el latinoamericano? (3).

En mucho del pensamiento originado en el marco del *Commonwealth* teórico poscolonialista se ignora la producción latinoamericana o, en el mejor de los casos, se procede a analizar a América Latina como un conjunto homogéneo derivado de un pasado histórico supuestamente común en lo esencial con India, África y otras regiones del planeta. No voy a reiterar aquí mi cuestionamiento de la construcción que se ha estado haciendo del "nosotros latinoamericano", pero quisiera insistir en señalar uno de los mayores equívocos en el tratamiento de América Latina, que es el de su homogeneización o el de su reducción como epítome de lo pos-colonial o de lo subalterno. América Latina, en tanto que construcción político-cultural, es como una pantalla en la que se proyectan o se encubren diversos proyectos sociales y culturales de clase, género y etnia. Planteado de otra manera, América Latina es uno de los campos de batalla en donde los distintos sujetos combaten por la construcción de su proyecto en función de sus particulares memorias. En este sentido, América Latina operaría del mismo modo que, según Prasantij Duara, funciona la nación, es decir como el espacio donde combaten por el poder distintos proyectos nacionales, y del mismo modo que, según Claudia Koonz, opera la memoria pública, es decir, como el lugar donde distintas memorias compiten por el poder. Por lo mismo, tanto la evaluación de los distintos pasados como la propuesta de los diversos futuros y el posicionamiento en relación con el poder determinan el tipo o los tipos de América Latina que permiten construir los respectivos "nosotros" —inclusivos y excluyentes— desde los que se habla (Ticio Escobar en Gerardo Caetano) (**).

Nada de esto es novedad, pero se vuelve particularmente relevante cuando se trata de determinar o de proponer políticas del conocimiento o agendas teóricas que postulan la construcción de América Latina sin atender a sus respectivas especificidades históricas y culturales, asimilándola a la experiencia histórica de lo acontecido con los países que integraron el imperio británico y formaron parte de la *Commonwealth*. En ese sentido, la construcción que se propone de América Latina dentro del marco teórico de los llamados estudios poscoloniales apunta a que el lugar desde donde se habla no es —o no debería ser— el de la nación sino el del pasado colonial. Esta relocalización —valga el juego de palabras— del lugar desde donde se habla presupone la obsolescencia de la categoría "nación" en el actual fin de siglo, a la vez que una celebración de la "frontera". Si bien los ac-

³ Soy consciente que el uso tanto de la noción del "otro" como la de "latinoamericano" plantean muchos problemas. Sin embargo, su presencia en este texto no surge de una posición "neo-criollista" o "fundamentalista", posición que no comparto, como tampoco la del "subalternismo" con la que tengo particulares diferencias. En un próximo ensayo daré cuenta de los problemas aquí apenas aludidos.

** La referencia a Ticio Escobar está en Hugo Achúgar y Gerardo Caetano.

tuales procesos de globalización económico-financiera, de mundialización de la cultura, de integración regional y de migración planetaria tienden, si no a borrar, a relativizar los límites y los espacios nacionales, ello no implica que lo "local" desaparezca. Por el contrario, en más de un sentido lo nacional o lo local ha estado floreciendo y desarrollándose con particular fuerza, como lo señala Gage Averill:

Cierto "criticismo profético" anuncia prematuramente la muerte del estado-nación. Existen ciertamente muchos retos para el *status* del estado nacional: formas transnacionales de organización política, capitalismo transnacional, flujos de emigración, transferencia electrónica de capital, comunicaciones globales, formas locales de identidad. Sin embargo, la mayor parte de las actividades transnacionales se fundan en la continuidad de los estados nacionales como formas críticas de organización, y la mayor parte de los movimientos identitarios poseen algún tipo de nacionalismo como meta. Sin ningún reemplazo a la vista, los estados nacionales permanecerán con nosotros —atravesados en el flujo y acumulación de capital global, poder, información y población— por mucho tiempo (Averill 1996: 208-209).

En este sentido, la reflexión actual sobre la nación en América Latina ha supuesto un cuestionamiento del homogeneizante proyecto decimonónico de la nación, pero no la expedición de un certificado de defunción. El pasado colonial ha estado en la reflexión latinoamericana desde hace mucho y no es un producto del presente. Por lo mismo, lo que no parece tenerse en cuenta en los llamados estudios poscoloniales del *Commonwealth* teórico es que la reflexión o la construcción de América Latina, como toda construcción, supone, además del lugar desde donde se habla, el lugar desde donde se lee. Y precisamente, el lugar desde donde se lee América Latina parece ser, en el caso de gran parte de los estudios poscoloniales, el de la experiencia histórica del *Commonwealth*, por un lado, y, por el otro, como veremos más adelante, el de la agenda de la academia norteamericana que está localizada en la historia de su propia sociedad civil.

Tal parece que el movimiento poscolonial de los académicos anclados en una memoria escrita o dicha en inglés —en particular en relación con los estudios culturales o literarios— descubrió que la fragmentación que ellos realizaban entre British, American, Australian, Indian, Asian, Caribbean y African English, estaba basada en una estructura colonial; más aún, descubrió —por la migración de intelectuales "English speaking" a los centros académicos del primer mundo— que había perdido sentido el estudio de las culturas nacionales y que éstas debían ser sustituidas por categorías como "Global English" (cf. George 1996). Dicho sea de paso, ese tipo de categorías resuenan en oídos hispanoamericanos de un modo inquietantemente similar al de los proyectos "hispanófilos" propios del intento nostálgico-restaurador oficial del franquismo.

Por otra parte, como el modelo se ajusta o parece ajustarse al presente período de globalización económico-financiera, los teóricos poscoloniales entendieron que se podía extender sin más al conjunto del planeta. No tuvieron en cuenta que América Latina —o, a los efectos, Iberoamérica— funciona como categoría del conocimiento, por lo menos, desde hace más de un siglo, y que tanto la revisión como la crítica de dicha noción ha sido y es constante. No tuvieron en cuenta, además, que la conciencia latinoamericana articula varias inscripciones nacionales y que la "patria grande" podía albergar múltiples "patrias chicas". No tuvieron en cuenta, por último, que la conciencia latinoamericana ha sido desde hace siglos un espacio heterogéneo donde los distintos sujetos sociales, étnicos y culturales han venido batallando por construir sus respectivos proyectos sociales y culturales. En ese sentido, lo que el pensamiento poscolonial generado en los ámbitos académicos pertenecientes o actuantes en el *Commonwealth* no parece haber considerado es que el permanente cuestionamiento de los latino-

americanos en relación con su identidad tiene que ver, precisamente, con el hecho de haber sido y de seguir siendo exactamente eso, es decir, un espacio heterogéneo en constante transformación, donde ninguna identidad global es permanente o aceptada de modo general. No tuvieron en cuenta que la resistencia a las distintas construcciones que sobre ella se han realizado y se realizan tienen que ver con procesos históricos específicos, y que el proyecto de configuración o construcción de una América Latina unida tiene una larga y conflictiva historia (4).

Leída desde el *Commonwealth*, la globalización parece no haber abandonado ciertos hábitos y ciertas memorias de la historia imperial en lengua inglesa. Como toda mirada imperial, la lectura desde el *Commonwealth* puede ignorar y construir su interpretación mediante el recorte y la mezcla, sin preocuparse de la operación ideológica que realiza. Pero claro, para la mirada en inglés, aun los textos imperiales o canónicos escritos en otras lenguas pueden ser leídos como colonizados o como ejemplos de tautológicas definiciones (5). Pero quizás no deberíamos olvidar que una cosa es ser poscolonial en inglés y otra en español, portugués, bayano, quechua, aymara, guaraní, papiamentu y equivalentes.

En la periferia estamos acostumbrados a este tipo de relatos que desde fuera pretenden leer y establecer el "deber ser"; más aún, desde Guamán Poma de Ayala tenemos idea de lo que es memoria oficial y contramemoria. El problema es que en la fundamentación de esta historiografía el lugar no parece importar. Entiéndase bien: cuando utilizo metáforas espaciales como "afuera" o me refiero a que "el lugar" no parece importar no estoy planteando que sólo desde "adentro" se pueda hablar. Lejos de la intención de la presente reflexión está plantear un "fundamentalismo regionalista" que impida todo conocimiento que no surja de América Latina. Por el "lugar" me refiero a una ubicación geo-cultural que no está limitada a aquellos que viven físicamente en América; es decir, me refiero a una posicionalidad geo-ideo-lógico-cultural. Y cuando señalo que hay un tipo de relatos que "desde afuera" plantea un deber-ser de la lectura de América Latina, me refiero a que dicho tipo de relatos procede ignorando la situación de enunciación propia de las sociedades latinoamericanas y opera en función de *otras* agendas, de otras situaciones.

⁴ Algunos de los latinoamericanistas residentes en los Estados Unidos que cuestionan el "malestar" de un sector de la academia o de la comunidad universitaria latinoamericana, curiosamente creen ver en dicho "malestar" la huella del pensamiento letrado de viejo cuño que se resiste a abandonar una supuesta y antigua "centralidad" de los intelectuales latinoamericanos en sus respectivas sociedades. Por el contrario, el malestar de los intelectuales latinoamericanos que cuestionan este modo de pensar América Latina no implica la reivindicación "arielista" de la función "mesiánica" del intelectual. De lo que se trata es, simplemente, de la resistencia a que América Latina sea objeto de una teorización que, en función de la globalización, homogeneiza los procesos sociales y culturales en las diversas partes del mundo y del mal llamado "tercer mundo". La reducción de América Latina a un objeto homogéneo y coherente es sólo posible desde afuera. Más aún, la identificación de América Latina ya sea con la zona andina, con el "cono sur", con el Caribe o con el trópico implica negar la diversidad y la multiplicidad de las varias Américas Latinas y de sus muchos sujetos sociales. La centralidad del intelectual latinoamericano de viejo cuño es cosa del pasado, al igual que el ingenuo estereotipo del "pueblo" o de cualquier conjunto homogéneo. Al mismo tiempo, la discusión de la función o de la reformulación de la tarea del intelectual crítico está presente en la agenda latinoamericana, como lo prueba, entre otros, el capítulo final de Escenas de la vida posmoderna de Beatriz Sarlo (Sarlo 1994).

⁵ Al efecto es interesante la introducción ("The essential Heterogeneity of Being") escrita por Anna Rutherford al libro *From Commonwealth to Post-Colonial*, así como el ensayo de Wilson Harris en el mismo libro, donde se parafrasea Antonio Machado a través de una cita de *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz (Rutherford 1992).

Eso al menos es lo que propone una amplia teorización acerca de la desterritorialización económica que se ha extendido a lo cultural. ¿No importa, o lo que ocurre es que se está procediendo a una reubicación de la enunciación y de la posición o del lugar de la memoria? Lo que parece haber ocurrido es, como propone Habermas, una "reubicación de la autoridad" (Habermas 1994). El modo en que esa "reubicación" se está procesando es precisamente lo que ocupa el debate sobre el pasado y sobre la memoria. O, dicho de otro modo, la reubicación de la autoridad es o implica la reubicación del pasado y, consecuentemente, la reubicación de la memoria colectiva. Reubicación del pasado que es también una redefinición de lo memorable y de lo olvidable.

Toda memoria, toda recuperación y representación de la memoria implica una evaluación del pasado. El tiempo de la evaluación de este fin de siglo es para unos pos nacional y para otros pos colonial. Lo que no se toma en cuenta es, como lo señalábamos antes, que si bien la globalización de la economía ha podido volver obsoleto el estado-nación, las formaciones nacionales no se agotan en lo económico, y que las múltiples historias —dominantes o silenciadas, hegemónicas o subalternas— y las múltiples memorias son un elemento central de la categoría "nación", incluso en estos tiempos globalizados y de migración. Todo esto con relativa independencia de los avatares del proyecto decimonónico del estado-nación, o sin que ello signifique la postulación de un proyecto homogeneizante de estado-nación. El lugar desde donde se lee en América Latina está nutrido por múltiples memorias que se llaman Guamán Poma, Atahualpa, el Inca Garcilaso, Bolívar, Artigas, Martí, Hostos, Mariátegui, Torres García y muchos otros más que no se agotan en dos o tres "hot commodities" puestos a circular en el mercado globalizado, como parece haber sucedido con Rigoberta Menchú (6). El paisaje que diseñan esas múltiples memorias supone un posicionamiento y un lugar específico desde donde se habla y desde donde se lee.

Especificidad, eso sí, que se deshace si uno "habla" o "lee" desde la condición o el lugar del migrante. Desde el lugar del migrante es comprensible afirmar, como lo hace Homi Bhabha, que "los conceptos de culturas nacionales homogéneas, la transmisión contigua y consensual de las tradiciones históricas o las comunidades étnicas "orgánicas" —como fuentes del comparatismo cultural— se encuentran en un proceso de renovación profunda" (Bhabha 1994). Y se deshace no sólo por el proceso de globalización económico-financiera, sino por el hecho de que, desde la perspectiva del migrante, el lugar de la historia y de las múltiples memorias —hegemónicas u oprimidas— es parte de un pasado que no tiene vigencia en el nuevo lugar desde donde se habla. Pero ¿ocurre lo mismo con aquellos que no han migrado? Me parece que es tan poco aceptable decretar desde el espacio del migrante la universalidad de su experiencia, como decretarla desde el lugar de aquellos que no han migrado.

El marco teórico de los estudios poscoloniales que intenta construir un supuesto nuevo lugar desde donde leer y dar cuenta de América Latina no sólo no toma en consideración toda una memoria (o un conjunto polémico de memorias) y una (o múltiples) tradición de lectura, sino que además aspira a presentarse como algo distinto de lo realizado en nuestra América. Pero ese "nuevo" marco teórico se ha llamado de múltiples modos en América Latina, se ha llamado *pensamiento latinoamericano* y ha estado, para bien o para mal, detrás de la discusión que por lo menos desde Andrés Bello hasta nuestros días recorre el debate latinoamericano. Más aún, ha tenido distintas versiones y ha podido, como decía Martí, albergar tanto aquellos que intentaban seguir viviendo la colonia como aquellos que, como el propio Martí, construyeron "nuestra" visión, aquellos que migraron como los que no migraron, aquellos que

⁶ La referencia a Rigoberta Menchú no supone un juicio sobre ella ni sobre su testimonio Me llamo Rigoberta, sino sobre la utilización reductora que de ambos se ha hecho en el "mercado" internacional, especialmente en el académico.

tenían poder como los que no lo tuvieron. Una visión que ha permitido dar cuenta de la historia sin necesidad de un "nuevo marco teórico" que, insisto, supuestamente podría dar cuenta de fenómenos que eran invisibles para los propios latinoamericanos, cosa que la historia del pensamiento latinoamericano muestra no ser así. Una visión, a la vez moderna y posmoderna, que surge de la historia de las agendas de la sociedad latinoamericana.

2. A PROPÓSITO DE MIGRACIÓN Y "MELTING POTS"

Uno de los lugares comunes de la actual discusión se refiere a las transformaciones producidas por las migraciones —especialmente el fenómeno de la migración sur-norte en las sociedades contemporáneas. En ese sentido, gran parte de la reflexión refiere al impacto que la diversidad étnica, religiosa y cultural ha producido al interior de países hasta no hace mucho monoculturales. Esto —junto con el flujo económico-financiero de capitales— habría producido sociedades multiculturales y habría terminado por liquidar la vigencia del estado-nación decimonónico. La caracterización parece no ofrecer mayores problemas, pero ¿sucede lo mismo en todas partes? Y, lo que es más significativo: ¿el proceso de discusión y deconstrucción del llamado "melting pot" en países como los Estados Unidos es similar al de América Latina?

¿Cuál es la agenda que determina la pertinencia o la legitimidad de los conocimientos? ¿Las agendas fundadas en las batallas que las minorías llevan adelante en la sociedad civil norteamericana o las agendas diseñadas en el seno de la sociedad civil latinoamericana? La agenda de las sociedades del primer mundo regula el pasado de acuerdo con la lucha que los distintos sujetos sociales —nuevos y tradicionales— llevan adelante en la confrontación de sus respectivas sociedades civiles. Esa agenda es legítima pero no es universal, a no ser que, en virtud de la globalización, se la quiera universalizar. En ese sentido, lo planteado por George Yúdice (1994) acerca de la importancia de la intermediación o del "brokering" ejercida en la sociedad norteamericana respecto del arte y la producción latinoamericanos adquiere un particular interés. Es, precisamente, esa intermediación, ese "brokering" pero referido a la producción de conocimientos lo que estoy cuestionando. Pues, como dice Yúdice, en el proyecto multicultural de transformar la sociedad civil en los Estados Unidos, lo latinoamericano se confunde a menudo con lo "latino-estadounidense". Este proyecto está (cito a Yúdice) "sobredeterminado tanto por una nueva forma de democratización cultural, basada en las demandas de "grupos de identidad", como por la necesidad de la cultura estadounidense de proyectarse como si fuese "isomorfa" con el mundo, es decir, como microcosmos del mundo, característica que legitima su *status* como única superpotencia" (Yúdice 1994: 147). O, como dice en otro pasaje: "Si antes se le pedía al latinoamericano que escenificara su surrealismo nato, a lo Carpentier, o su realismo maravilloso, o su macondismo, hoy día se le pide que se convierta en un casi chicano o latino" (ibíd. 150).

Intermediación o "brokering" del conocimiento basado en la agenda de la sociedad civil estadounidense y que incluye una reformulación del espacio. Así, la frontera puede ser un espacio legítimo y de particular relevancia para sujetos sociales o para individuos como los teorizados por Gloria Anzaldúa. Pero eso, y el hecho de que Anzaldúa tenga cierta relación con la herencia latina no habilita a proponer las memorias y la situación de los latino-estadounidenses como válida para el conjunto de los latinoamericanos, ni tampoco a que los latino-americanos y los latino-estadounidenses sean identificados sin más entre sí. El reconocimiento de la heterogeneidad de América Latina así como la del resto del planeta no parece ser mantenido cuando se propone el paradigma de lo poscolonial. ¿Por qué no reconocer que las políticas de la memoria y del conocimiento están ligadas al lugar desde donde se habla y desde donde se lee, y que los problemas de ese conjunto —para nada homogéneo— de

los llamados "latinos" en los Estados Unidos no son necesariamente los del heterogéneo conjunto de los llamados "latinoamericanos" viviendo en sus respectivos países o incluso migrados a otros países de América Latina? ¿Por qué no pensar que con similares herencias —aunque no necesariamente con iguales memorias o con iguales historias— pueden haber diversos sujetos de conocimiento? Más aún, ¿por qué no pensar que la migración, el trasterramiento y la inserción en un nuevo lugar desde donde se habla produce conocimientos diferentes? ¿Por qué no pensar que la historia de los intentos de "melting pot" no es la misma en los Estados Unidos y en las distintas partes de América Latina? ¿Por qué no pensar que la lucha por los derechos civiles alteró el proyecto del "melting pot" en los Estados Unidos y que en América Latina el proyecto del "crisol de razas" ha tenido una historia distinta y que además varía según las regiones? Y para terminar, me pregunto si el fracaso o la erosión del proyecto del "melting pot" en los Estados Unidos obliga a una idéntica lectura de la historia del proyecto del "crisol de razas" en América Latina.

Más prudente sería señalar que desde o en Uruguay —o desde el Río de la Plata e incluso desde el sur de Brasil— los términos de la discusión acerca del poscolonialismo y la subalternidad no tienen el sentido que la academia norteamericana o el nuevo *Commonwealth* teórico piensa que tiene o que debería tener para el conjunto de América Latina. Entre otras razones, por las que ofrece Jorge Klor de Alva cuando dice que "es erróneo caracterizar a las Américas después de las guerras de independencia como poscolonial. En suma, las Américas no fueron Asia ni África; México no es India, Perú no es Indonesia y los latinos en los Estados Unidos —aunque trágicamente perseguidos por una voluntad exclusionista— no son argelinos" (Klor de Alva 1992) (7). A lo que quizás habría que agregar que no son argelinos pero tampoco latinoamericanos y que, a diferencia de la India, las culturas de las varias América Latina no forman parte del *Commonwealth* a pesar de la globalización, es decir, no forman parte de una memoria histórica signada por la cultura en inglés del *Commonwealth*. O dicho de otra manera, que podemos dar cuenta de los fenómenos histórico-culturales de América Latina, tanto de su presente como de su pasado, desde marcos teóricos como los contenidos en categorías como las de "Nuestra América" y otras desarrolladas por el pensamiento latinoamericano.

Para terminar y seguramente para abrir otro aspecto del debate de un modo quizás poco sofisticado y que merecería seguramente algunas matizaciones: ¿en qué medida las propuestas que formulan estas nuevas agendas panamericanistas contenidas en mucha de la reflexión surgida desde algunos sectores de la academia norteamericana o influida por ella no están, de hecho, teorizando la constitución del bloque económico diseñado en la cumbre hemisférica de Diciembre de 1994 en Miami? Y ¿en qué medida la situación del presente fin de siglo no vuelve a reeditar, salvando todas las diferencias y todas las distan-

⁷ Lo planteado aquí por Jorge Klor de Alva se enriquece con su artículo "The Poscolonization of the (Latin) American Experience" (1995). Del mismo modo, lo planteado en el presente ensayo es una versión no solo preliminar sino de "barricada", que ofrecerá una consideración más detenida en su versión final. En particular en lo referente a la noción de "poscolonialismo" que sostiene Klor de Alva: "el poscolonialismo puede ser entendido como una forma de conciencia contestataria y oposicional que, emergiendo desde condiciones pre-existentes de tipo colonial-imperial o desde actuales condiciones subalternas, busca desencadenar procesos tendientes a revisar las formas, normas y prácticas de dominación presentes o pasadas" (Klor de Alva 1995: 245). Esta perspectiva de Klor de Alva puede ser compartida y permite una comprensión de lo "poscolonial" casi similar —si no la misma— a la mantenida por toda una tradición del pensamiento latinoamericano progresista o de izquierda, lo que obliga a una discusión más detenida de la cuestión y que, dadas las características del presente ensayo, no es posible en esta oportunidad.

cias, las circunstancias presentes en la conferencia convocada en 1888 por Mr. Blaine, y que llevaron a Martí a formular su advertencia contenida en la expresión-consigna "Nuestra América"? ¿No estaremos nuevamente —gracias a la reconstrucción teórica que se intenta desde el ámbito intelectual del *Commonwealth* y se rearticula en los Estados Unidos— enfrentados a la disolución de las diferencias dentro de una globalización supuestamente más digerible, pues se presenta como una versión panamericanista de una supuesta historia de los leones? Quizás estemos simplemente en una reedición del panamericanismo que intenta obliterar el "nuestro americanismo" de Martí, pues se trata de la propuesta de una integración regional más preocupada del fortalecimiento de bloques económicos en Europa y Asia que de los intereses latinoamericanos. El debate sigue abierto.

BIBLIOGRAFÍA

- Averill, Gage. "Global Imaginings", en: Ohmann, Richard (ed.) *Making and Selling Culture*. Hanover & London: Wesleyan University Press 1996.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge 1994.
- Galeano, Eduardo. "Memorias y desmemorias", en: *Brecha*, Montevideo, Abril 4 de 1997 (contratapa).
- George, Rosemary Marangoly. *The Politics of Home. Postcolonial relocations and twentieth-century Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press 1996.
- Klor de Alva, Jorge. "Colonialism and Postcolonialism as (Latin) American Mirages", en: *Colonial Latin American Review* 1 (1992), 3-23.
- Klor de Alva, Jorge. The Postcolonization of the (Latin) American Experience: A Reconsideration of "Colonialism", "Postcolonialism" and "Mestizaje", en: Prakash, Gyan (ed.) *After Colonialism. Imperial Histories and Postcolonial Displacements*. Princeton: Princeton University Press 1995, 241-275.
- Rutherford, Anne (ed.) *From Commonwealth to Literature*. Sidney: Dangaroo Press 1992.
- Prakash, Gyan. "Introduction", en: id. (ed.) *After Colonialism. Imperial Histories and Postcolonial Displacements*. Princeton: Princeton University Press 1995.
- Habermas, Jürgen. *The Past as Future (Vergangenheit als Zukunft)*. London: University of Nebraska 1994.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel 1994.
- Yúdice, George. "Globalización y nuevas formas de intermediación cultural", en: Achúgar, Hugo / Caetano, Gerardo (eds.) *Mundo, región, aldea. Identidades políticas, culturales e integración regional*. Montevideo: Ediciones Trilce 1994, 134-157.

[La fuente de este artículo: **Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta, editores. *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)***. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998.] © José Luis Gómez-Martínez.]

LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN, LA GUERRA FRÍA Y LA LUCHA POR (RE)APROPIARSE LA GUERRA CIVIL SALVADOREÑA EN LOS SONETOS PENITENCIALES DE DAVID ESCOBAR GALINDO

Dra. Raquel Patricia Chiquillo
Traducción Lic. René Rodas

El poeta salvadoreño David Escobar Galindo (1943) tenía treinta y siete años y era un intelectual erudito cuando la inestabilidad política y social en El Salvador hizo erupción y se convirtió en una guerra civil. Con todo y ser ya un reconocido poeta de una vertiente principalmente lírica y un confeso apolítico en su vida privada, Escobar Galindo, sin embargo, supo que era imposible escapar de la política que rodearía a la guerra civil salvadoreña de principio a fin¹. Descontento con el papel de El Salvador como un peón en el juego político de la Guerra Fría, el poeta adoptó la técnica de apropiación del discurso y de la imagería utilizada por los medios de comunicación para subvertirla para, con ello, (re)formular la manera en que era percibida la guerra civil. Esto resulta evidente en su poemario *Sonetos penitenciales*, que fue escrito al inicio de la guerra y que serían publicados íntegramente hasta 1982. En el poemario, creo que el autor deja claro que, aunque está muy consciente de que El Salvador se había convertido en un símbolo de la tensión existente en ese tiempo entre los Estados Unidos y la ahora extinta URSS, la guerra civil era primero y sobre todo una tragedia nacional cuya mayor víctima era precisamente El Salvador.

Sorpresivamente, los *Sonetos penitenciales* son poco conocidos fuera de El Salvador; no han sido traducidos al inglés² a pesar de que el tema que abarca ha encontrado audiencia en los Estados Unidos³. Por ejemplo, tanto Joan Didion como Carolyn Forché han

¹ Aunque se ha declarado repetidamente apolítico, Escobar Galindo admite sin reservas que en política se considera a la derecha del centro, pero afirma no ser un fanático; ver: Bosco Martín 6 – 7.

² El “Soneto I” ha sido traducido al inglés por Sally Harvey y se lo puede encontrar en la introducción de Boland a *Después de medianoche*; ver Boland “Introducción”.

³ A pesar de ser un poeta prolífico con varios premios y reconocimientos literarios, su trabajo es poco conocido fuera de Centro América. Hugo Montes ha dicho que los sonetos de Escobar Galindo se cuentan entre los mejor escritos en América Latina; ver Montes 112.

escrito libros en los que la guerra civil salvadoreña es la protagonista. En efecto, Forché ha recibido tres importantes premios por su aporte en esta parte de su trabajo, el Premio di Castagnola concedido por la Poetry Society of America (Sociedad de Poesía de los Estados Unidos) y la Selección Lamont de parte de la Academy of American Poetas (Academia de poetas estadounidenses), ambos concedidos por su trabajo *The Country Between Us* (El país entre nosotros), así como el Premio Pushcart por su ensayo “*El Salvador: An Aide Memoire*” (“El Salvador: una nota para recordar”) (Rea 93). Hubo también traducciones de poesía y prosa revolucionarias marxistas disponibles en los Estados Unidos en esa época⁴. Es claro, entonces, que había suficiente interés, a mediados de los 80, como para esperar que los *Sonetos penitenciales* hubieran sido traducidos y puestos a la disposición del público angloparlante. Pero, a pesar de ser considerado un talentoso e importante poeta salvadoreño, Escobar Galindo, que no es y nunca ha sido un revolucionario marxista, brilla por su ausencia en la mayoría de las antologías publicadas en inglés que cubren este período de la historia salvadoreña⁵.

Así, lo que resulta más accesible a la audiencia estadounidense no es una perspectiva poética salvadoreña sobre este país, sino una perspectiva estadounidense. Valiosos como son los trabajos de Forché y Didion, auténticas y terroríficas como son sus visiones, los eventos que relatan siguen siendo vistos como cosas que suceden fuera de los Estados Unidos, en un mundo al margen de ellas, allá afuera, en ese caos conocido como Tercer Mundo, un hecho que ambas reconocen. Como ha explicado Michael Greer, estas escritoras están unidas por su deseo de

[...] respetar la primacía e inescapabilidad de la diferencia cultural; el sentido de que una escritora estadounidense está habitada por su país en tanto que ella habita en Estados Unidos, que dejar los Estados Unidos es mucho más que simplemente cruzar una frontera geográfica. El de ellas es un proyecto de solidaridad con una cultura extranjera, nacido de una diferencia mutua caracterizada por una atención consciente de los límites de sus propias perspectivas... (166)

Y con esto quedamos con una interrogante incómoda y recurrente: ¿Cuál es la perspectiva salvadoreña? ¿Qué miraron los poetas salvadoreños cuando escribieron sobre la guerra civil? ¿En qué convirtieron la horrible violencia que ocupó a todo el país? Son preguntas difíciles de responder, sin embargo, especialmente cuando tenemos en cuenta que muchos de los más talentosos poetas salvadoreños huyeron del país y vivieron en el exilio a medida que la guerra avanzaba⁶; otros (como Roque Dalton) ya estaban muertos para la época en que la violencia casi continua en el país ascendió a niveles de guerra, o eligieron expresar su visión de la

⁴ Por ejemplo, en Yanes et al., y en *El Salvador: Poesía rebelde / Poems of Rebellion*.

⁵ Uno de sus poemas está incluido en la antología bilingüe español / francés *Quizás tu nombre salve / Et si ton nom sauvait*; ver Poumier 431. Después que este artículo fuera enviado a *Antípodas*, ha sido publicada una antología bilingüe español / francés de la poesía de David Escobar Galindo: *Les clés du sol* (Las llaves del sol), Poumier, 2008. **N.E.** En Realidad, el libro se titula: “*Las llaves del subsuelo*” y fue traducido por María Poumier como: “*Les clés du sous-sol*”. Ver: <http://www.worldcat.org/title/cles-du-sous-sol-poemes/oclc/470691346>

⁶ Por ejemplo, Roberto Armijo, tal vez el más talentoso poeta de su generación después de Roque Dalton, vivió en Francia, donde representó al FMLN. Mercedes Durand se fue a México, Manlio Argueta a Costa Rica, Claribel Alegría vivió en Nicaragua y luego en España. Escobar Galindo fue uno de los que resueltamente se negó a dejar El Salvador, aunque ciertamente tuviera los medios para hacerlo.

guerra civil en prosa (Manlio Argueta) en lugar de hacerlo en poesía. Sin embargo, un intento de responder a estas preguntas puede hacerse a través del estudio de los *Sonetos penitenciales*. David Escobar Galindo tuvo la sensibilidad poética y la aguda conciencia de su entorno que eran necesarias para darse cuenta de qué estaba sucediendo a medida que los eventos acontecían, lo que le permitió capturar el comienzo de la guerra civil con gran elocuencia y angustia en estos sonetos⁷.

El primer poema en el que quiero enfocarme es el “Soneto XXII”. Desde el inicio, vemos la tensión que existe entre la forma tradicional del poema (el soneto endecasílabo) y su contenido políticamente cargado (Achúgar 85):

A pesar de que Reagan contra Castro
y a pesar de que Castro contra Reagan,
a pesar de que en tinta nos anegan,
en los mapas siguiéndonos el rastro. (180)

Si se observa el primer cuarteto de este soneto, puede impactar a algunos como radical debido a su contenido político; pero, en realidad, sigue la tradición literaria española, tanto en su forma como en su contenido político. Escobar Galindo arma los *Sonetos Penitenciales* a partir del famoso soneto de Quevedo “*Miré los muros de la patria mía...*”, que es claramente la inspiración del “Soneto I”, que abre el poemario. Así como Quevedo cabila (*muses*) sobre la destrucción de España, el poeta salvadoreño contempla la destrucción de El Salvador. Al usar el soneto endecasílabo, el poeta está a la vez haciéndose eco de Quevedo y yendo aún más atrás, hacia Garcilaso, quien estableció el soneto de 11 sílabas en la poesía española. De esta manera, el “Soneto XXII” debe ser visto como la continuación de una sólida tradición en la literatura española en lugar de un rompimiento con ella, aunque sí modernizada para habérselas con los conflictos armados prevalecientes en el siglo XX.

En este cuarteto, observamos que el sujeto hablante en el soneto es a la vez político y personal. Desde el mismo principio, Escobar Galindo coloca el conflicto salvadoreño dentro del marco de la Guerra Fría, simbolizado por las ideologías opuestas que Reagan y Castro representaban. El poeta es muy cuidadoso al asegurarse de que Castro y Reagan sean percibidos como fuerzas iguales aunque opuestas. Esto lo consigue utilizando la misma estructura de oración para los dos primeros versos, pero rotando los nombres. Entonces, no es sólo Reagan contra Castro; es además, con igual fuerza, Castro contra Reagan. Ahora bien, en el tercer verso el poeta introduce el pronombre “nos” para representar colectivamente a los salvadoreños, incluyendo entre ellos al poeta. Este “nos”, “nosotros” está siendo atacado – anegado – por el “ellos” implícito en los primeros dos versos: Reagan y Castro. Es aquí donde Escobar Galindo alude al papel de los medios de comunicación en cuanto a influir en la manera en que la guerra civil es vista. Los salvadoreños están siendo “anegados” en la tinta utilizada por los periódicos. El último verso del cuarteto refuerza la idea de que El Salvador se ha convertido en peón del juego geopolítico de la Guerra Fría, mientras Reagan y Castro cazan al “nosotros” colectivo en los mapas. De esta manera el poeta crea otro par de fuerzas opuestas: de un lado, los salvadoreños, y el dúo de Castro y Reagan en el otro, cada uno tratando de incorporar a El Salvador de su lado. Los versos del primer cuarteto son abruptos; la idea está inacabada. Algunas piezas del rompecabezas parecen ausentes. Esto está enfatizado por el uso anafórico de la frase “a pesar”: a pesar de todo lo que el poeta menciona, algo más está sucediendo, y nosotros tenemos que averiguar de qué se trata.

⁷ Bellini y Boland se han referido a Escobar Galindo como el testigo poético de la guerra civil salvadoreña; ver: Boland, “Introducción” y “A short story...” (“Un relato...”) 83.

La frase “a pesar” se convertirá en la anáfora que ayuda a crear el sentimiento de que el lector necesita más información. Esto ayuda a estimular el interés de los lectores y a mantenerlos leyendo el soneto hasta el final, donde se le entrega la pieza informativa que le falta. Lo abrupto en los versos iniciales del soneto nos hace recordar la fluidez de los encabezados de los periódicos que están pensados para estimular la curiosidad de los lectores con el fin de vender más periódicos. Este partir abrupto, así como la tensión que crea al interior del poema, ha de continuar a lo largo del poema, hasta que se resuelve en el segundo terceto del soneto. Al avanzar en el estudio del segundo cuarteto, lo primero que observamos es que Escobar Galindo ha incorporado elementos del *modernismo* al soneto, incluso cuando él está rechazando implícitamente este movimiento al regresar a la más vieja tradición del soneto endecasílabo en lugar de utilizar el soneto alejandrino (de catorce sílabas) preconizado por Darío. En este cuarteto vemos entonces la interesante mezcla de la tradición versificadora renacentista en español con dos símbolos típicamente favorecidos por los *modernistas*: el “alabastro” y “astro” en el primero y cuarto versos:

A pesar del altar sin alabastro
y a pesar de los sordos que reniegan,
ya sabiendo a pesar que días llegan
ya casi en orfandad hasta del astro. (180)

A pesar de eso, es claro que el alejamiento del *modernismo* continúa en el primer verso del segundo cuarteto, cuando el poeta presenta un “altar sin alabastro”. Este altar ha sido desposeído de su riqueza y de su pureza, simbolizadas por el alabastro. Escobar Galindo está con ello creando una imagen descarnada, privada de toda pureza y suntuosidad porque carga con el augurio de la masacre que se cuece en el caldo de la guerra civil. Esta idea parece confirmarse en el segundo verso del cuarteto, donde el poeta se refiere al pueblo “sordo” que tercamente se niega a reconocer lo que se avecina.

Además, el uso anafórico de “a pesar” en el comienzo de estos dos versos no sólo crea unidad al interior del soneto; sirve también, una vez más, para enfatizar que “algo” está sucediendo a pesar de todo esto, pero todavía tenemos que hallar de qué se trata. La naturaleza inacabada de estos versos sirve, por otra parte, para inquietarnos y volvernos aprehensivos, pero algo nos empuja a seguir leyendo. En el tercer verso se vuelve claro que la voz poética prevé días difíciles. Aquí, Escobar Galindo juega con el significado de la frase “a pesar”, que tiene diferentes significados en español. En este caso connota pesar: “con el corazón ensombrecido”. El conocimiento que posee la voz poética le lleva a experimentar un sentimiento de mucha tristeza por lo que ha de venir. Con todo, “a pesar” tiene un significado diferente en este caso; el hecho de que es la misma frase que encontramos en el resto del soneto sigue creando tensión en el poema, que sólo alcanza su clímax en su punto final.

En el cuarto verso de este cuarteto encontramos el segundo símbolo *modernista*, el del “astro”. Para los *modernistas* el “astro” simbolizaba una versión idealizada de la belleza y del arte, que a su vez definía cómo concebían ellos a la poesía. Entonces, el “astro” que encontramos en este verso representa la poesía, y entonces caemos en la cuenta del futuro que la voz poética prevé es uno en el que la poesía no estará presente. Es por esto que el futuro está “ya casi en orfandad del astro”. Vemos, entonces, que el altar al comienzo del cuarteto es de sacrificios, y que la poesía (y con ella, la belleza y el arte) será sacrificado en él por los hechos previstos por la voz poética. A medida que Escobar Galindo se expande en el tema del soneto en el segundo cuarteto, nos damos cuenta de que los salvadoreños no sólo son un pueblo que muere en este conflicto sangriento; también están muriendo los ideales artísticos entrañables al poeta.

El primer terceto continúa elaborando esta idea, dándole todavía otra función al verbo “pesar” en el primer verso:

A pesar de pesar en ciega baba,
y a pesar de anegar los teletipos
con la sangre que en tinta se convierte, (181)

El primer “a pesar” es diferente del segundo “pesar”, que significa calcular la masa de algo. En este verso, entonces, algo está siendo pesado de modo ciego, incluso irreflexivamente. Para nuestra frustración, todavía no sabemos qué es ese algo. Es una imagen impactante, pero que da un giro para decirnos que no es el pueblo el que está ciego; es la baba de algo y está siendo usada como medida para pesar las cosas. Escobar Galindo nos da la imagen de un ciego y amorfo charco de baba, y quedamos preguntándonos de quién podrá ser. ¿Es la baba de la ambición o la del hambre? ¿Le pertenece a Reagan o a Castro o a ambos? ¿Pertenece a los medios de comunicación? Tal vez pertenece a todos ellos. Pareciera que Escobar Galindo hace más claro su mensaje en el segundo verso de este terceto, al regresar a la imagen de anegación y del papel de los medios. La anáfora “a pesar” insiste con su rítmico énfasis en que algo está sucediendo a pesar de todo lo que el poeta ha dicho hasta aquí, y observamos que los teletipos –los periódicos– están siendo anegados, al igual que los salvadoreños eran anegados en el primer cuarteto. Excepto que aquí la conexión entre la guerra y los medios de comunicación se vuelve más clara cuando encontramos, en el tercer verso del terceto, que los periódicos se anegan en “sangre” que es luego transmutada en tinta. Claramente, entonces, la tinta está asociada con los medios noticiosos; y de golpe nos damos cuenta de que la baba pertenece a los medios informativos, que tal vez habrán estado sopesando fríamente cuál foto era la más horripilante, la más sangrienta, la más impactante. La imagen que Escobar Galindo nos da es la de unos medios de comunicación sedientos de sangre, buscando ambiciosamente la foto que iría en primera plana de los periódicos, hambrienta de ganancias provenientes de las descarnadas imágenes de la guerra.

Es una desagradable realidad que conduce directamente al clímax del soneto que encontramos en el segundo terceto:

sólo nuestra es la sangre que se acaba,
sólo nuestros los huesos y los hipos:
-Para el mundo nacimos con la muerte. (181)

Es aquí donde finalmente conseguimos completar todos los versos que comienzan con “a pesar”. El poeta enfatiza que a pesar de que la guerra civil continúa, está siendo apropiada por la política de la Guerra Fría y por los resplandores de los medios de comunicación, son los salvadoreños quienes mueren en la guerra, son los salvadoreños quienes más sufren, no el aparato mediático y ciertamente tampoco Reagan ni Castro. Esto se consigue con el uso de otra anáfora, la combinación del adverbio “sólo” y del posesivo “nuestro” que encontramos en los primeros dos versos. El resultado es vigoroso y directo, y deja al lector sin posibilidad de duda en cuanto a quiénes son los que están sufriendo la grave agitación de la guerra civil. En el último verso del terceto, el soneto alcanza su clímax cuando Escobar Galindo regresa al uso del colectivo “nosotros” para entregar su mensaje: a nosotros –los salvadoreños– se nos percibe como inextricablemente vinculados a la violencia y a la muerte. Es lo único que el mundo ve, la única faceta de El Salvador que se permite ver; y así, los ojos del mundo ven a El Salvador atado a un destino de violencia y muerte. Sin embargo, es el pueblo salvadoreño el que está atrapado en la agonía de la guerra civil, no el mundo entero. Y la pregunta im-

plícita y sin respuesta que permanece en nosotros después de leer el soneto y simple y no obstante profunda: ¿de quién era esta guerra, en realidad? Para David Escobar Galindo, la guerra civil salvadoreña fue primeramente una tragedia dolorosa y violenta de los salvadoreños que él sintió profundamente en una manera muy personal, y sólo después de eso sería una crisis internacional de proporciones geopolíticas.

Podemos ver en el soneto, además, que Escobar Galindo asocia el exceso de imágenes de guerra (la “anegación” tan prevaleciente en este poema) de parte de los medios de comunicación con la intención de obtener ganancias por parte de los periódicos que las publicaban. Los medios son percibidos, entonces, como un ente avaricioso al que para nada le interesa el conflicto que cubre mientras pueda obtener la más mórbida fotografía que ayudará a vender los periódicos en el extranjero (de ahí que la sangre se convierta en tinta). Queda claro que el poeta siente algún grado de hostilidad hacia los medios de comunicación. Pero sería un error pensar que Escobar Galindo pretende esconder o negar los horrores de la guerra civil. El poemario como totalidad aporta abundantes imágenes violentas de la guerra: cuerpos quemados, huesos triturados, cabezas separadas de los cuerpos, charcos de sangre y partes de cuerpos. Creo que es la idea de utilizar esas imágenes con fines lucrativos o, aun peor, para el entretenimiento, lo que despierta el enojo del poeta y lo hace volverse contra los medios de comunicación. Esta reacción no es tan extrema como podría parecer en un principio. Las imágenes capturadas por los medios han sido comercializadas masivamente y con frecuencia han sido sacadas de sus contextos históricos, entregándolas como simples experiencias voyeurísticas para el público. Por ejemplo, en sus análisis de *The Country Between Us* (El país entre nosotros), Greer explica que, mientras la poesía de Forché no se rebaja a niveles de sensacionalismo, debemos considerar que:

[...] informes sobre torturas, relatos de prisiones contados por sus pocos sobrevivientes y fotografías de cadáveres de víctimas mutiladas por los escuadrones de la muerte han estado disponibles, desde inicios de los 80, y han sido conocidos por los lectores de los poemas de Forché. En efecto, imágenes y relatos como estos han sido de algún modo incorporados al repertorio socio-intelectual estadounidense. Aparte de la popularidad de *Salvador* de Didion en los Estados Unidos, la cultura de los medios de comunicación populares ha comenzado también a desplegar sus propias imágenes de El Salvador. (173-74)

Con esto en mente podemos entender mejor la manera en que el antagonismo del poeta con los medios de comunicación presagia la transformación de imágenes legítimas de la guerra, sacadas por corresponsales internacionales, en imágenes de la cultura de consumo, cuyo principal objetivo es entretener y darle al público una emoción intrascendente, “...una imagen vacía que le asegura al espectador su propia distancia...” del hecho real (Greer, 174).

Este soneto es además un intento de desafiar y ampliar la manera en que la guerra civil salvadoreña es percibida, para que incluya más aspectos de la realidad salvadoreña y que no se centre sólo en la Guerra Fría, feroz por entonces, entre los Estados Unidos y la U.R.S.S. Como veremos, este es el caso también del siguiente poema que será analizado.

Es interesante observar que, a pesar que el poemario se titula *Sonetos Penitenciales* y de que la gran mayoría de los poemas son en verdad sonetos, de vez en cuando el poeta se inclina por el verso blanco o libre. Tal es el caso del poema “XLIII”. En este poema, Escobar Galindo incorpora el tipo de lenguaje y la imaginería utilizada en las noticias, pero lo utiliza como un vehículo para transmitir su propio mensaje. El poeta asume el discurso utilizado por los medios de comunicación y luego lo subvierte para que, al final, el lector se centre en lo que “no está” siendo reportado:

Abran LE MONDE
 Oigan la BBC
 Miren 24 HORAS
 Allí están las salpicaduras,
 sobre las baldosas
 las cabezas en sacos de yute
 Los niños con ojos
 de yeso
 .
 Pero el anónimo heroísmo
 cotidiano
 de los sobrevivientes
 .
 jamás
 será
 noticia. (194)

El poema está escrito en cuatro breves estrofas. La primera llama a nuestros sentidos e imita las acciones a través de las cuales pasa el lector al momento de adquirir información a través de las noticias, cuando la voz poética nos dice: “abran” un periódico, “oigan” una estación de radio, “miren” un noticiero (el énfasis es mío). Al mencionar *Le Monde*, la *BBC*, y *24 horas*, Escobar Galindo está centrando nuestra atención específicamente en los medios de comunicación internacionales. Termina esta primera estrofa presentándonos la primera imagen reportada por los medios de comunicación: las salpicaduras (¿de sangre?) que abruptamente terminan la primera estrofa y continúan en la segunda.

La segunda estrofa es una serie de imágenes impactantes que cambian rápidamente de una a la siguiente: salpicaduras de sangre en las baldosas, cabezas separadas de los cuerpos y metidas en sacos de yute, niños muertos con los ojos fijos y secos. La manera abrupta y la velocidad con que se presentan las imágenes imitan la velocidad con que tales imágenes son transmitidas en la televisión. Incluso a través de la radio, el radioescucha es frecuentemente bombardeado con una serie de fragmentos condensados de información, muchos de ellos para describir hechos grotescos y sangrientos en cuestión de minutos, a veces de segundos, por lo que el poeta claramente quiere imitar ese estilo de presentación de noticias.

En la tercera estrofa el poeta cambia de marchas una vez más y se interrumpe para incluir su mensaje dentro del poema: el acto de vivir, con frecuencia ejercido desde el miedo de verse atrapado en fuego cruzado, de encontrarse en el lugar equivocado y en el minuto equivocado, es un acto de heroísmo. La última estrofa es el clímax del poema, donde, con tres palabras la voz poética señala que la valentía necesaria para vivir el día a día en un país retorcido por la guerra no es considerada tan importante como para ser noticia en los medios informativos. No obstante, al incluir este mensaje en el poema, Escobar Galindo nos está diciendo que “debería” ser tan importante como para reportarla. Ciertamente, el poeta lo está haciendo noticia tanto como implícitamente apuntando un dedo acusador a los medios informativos internacionales por centrarse únicamente en publicar las imágenes más sangrientas y violentas de la guerra.

El hecho de que el poema prescinde de puntuación, de que es esencialmente una larga oración con varios encabezados en su interior, lo acelera. Le otorga, además, una abrupta calidad a los versos del poema que refuerza el tema del que trata. Es, en esencia, una climática secuencia que va construyendo tensión hasta alcanzar la última y más importante palabra, “noticia”. Así, Escobar Galindo se apodera del estilo de reportear de los medios de comunicación para atrapar nuestra atención. Una vez que se ha apoderado de ese estilo, hábilmente lo subvierte al enfatizar que los medios informativos se están per-

diendo de un importante ángulo cuando cubren la guerra civil. Mientras continuamos el debate sobre la verdadera influencia que los medios de comunicación tienen, no sólo al reportear, sino además en moldear la manera en que los eventos mundiales son percibidos por nuestra sociedad, debemos reconocer que tal vez el primer poeta salvadoreño en capturar este proceso en su poesía es Escobar Galindo, que se lanza contra el poder que tienen los medios de comunicación de influir la manera en que la guerra civil salvadoreña y, por lo tanto, El Salvador, es percibido en todo el mundo.

En los primeros dos poemas de este análisis, la voz poética parece curiosamente distante del sujeto de su tema (Achúgar 88). Aunque Escobar Galindo menciona grupos colectivos de personas en uno y otro poema, el tono del poema se inclina a ser objetivo y fáctico. Esta es, tal vez, una manera de imitar la presunta objetividad de los medios informativos. Puede ser, además, una técnica que le deja al poeta la distancia emocional necesaria para escribir sobre un tema tan doloroso como es el de la guerra civil. De manera que impacta comprobar de cuánto sarcasmo y amargura imbuye el siguiente poema que voy a estudiar. En el poema “XLVII”, Escobar Galindo comienza por hacer una comparación directa entre el País del Nunca Jamás y la descarnada realidad de El Salvador (versos 1 – 4):

Este no es el País del Nunca Jamás
aquí la magia tiene glúteos y gargantas.
La fecundidad pareciera una broma de los dioses,
pero desprende olor, apetito y ojos vidriosos. (196)

En los primeros dos versos el poeta comienza por afirmar que El Salvador no es el mágico, idílico País del Nunca Jamás. Sea cual fuere la magia que pueda haber allí, está fincada en la realidad. Es por eso que la magia aquí está antropomorfizada en una abstracta concurrencia de “glúteos” y “gargantas” que simbolizan al pueblo salvadoreño. La imagen de estas nalgas y gargantas separadas de los cuerpos es a la vez impactante y perturbadora, y puede ser, además, una referencia oblicua a los asesinatos (como partes troceadas del cuerpo) que ocurrían en el país. Sirve además para enfatizar el gran número de personas presentes. Esto se vuelve claro en el tercer verso, donde la alta densidad de población del país parece una broma hecha al país por dioses veleidosos. El cuarto verso deja claro que las masas de gente a las que se refiere en esta primera estrofa son desaseadas, hambrientas y enfermas. Pero también hay algo vagamente amenazante en este último verso, pues el olor, el apetito y los ojos vidriosos que se desprenden de la gente podrían ser vistos como a la espera de tragarse a El Salvador. Las últimas dos palabras, especialmente, podrían interpretarse de un modo aún más oscuro: el hambre no es sólo de comida, sino de cambio violento; los ojos vidriosos al final de la estrofa pueden también vérselos destellantes de odio. El poeta deja claro que no había nada inocente ni mágico en El Salvador de esta época. Estamos, ciertamente, muy alejados de una versión idealizada de la vida en este pequeño país centroamericano.

Mientras leemos la primera estrofa tenemos la impresión de que Escobar Galindo hace más que sólo criticar y rebelarse contra los medios informativos y contra la política de la Guerra Fría. Aunque es imposible saberlo de seguro, parece casi una oblicua crítica hacia aquellos críticos que ven el realismo mágico como una exuberante expresión de lo fantástico en América Latina, carente de cualquier vínculo concreto con su realidad socio-política. Es por eso que Escobar Galindo insiste en que la magia en El Salvador es una realidad física, mientras que al mismo tiempo crea una imagen –los glúteos, las gargantas– digna del realismo mágico. Sin embargo, la imagen no es fantasía, pareciera estar

diciéndonos el poeta, sino un símbolo de la realidad social de El Salvador. Así, la idea de El Salvador como otro País del Nunca Jamás es rechazada por completo.

En la segunda estrofa el mordaz sarcasmo de la voz poética se vuelve palmario cuando declara (versos 1 – 6):

No, éste no es el mejor lugar del mundo,
precisamente porque ES el mejor lugar
del mundo:
–El lugar donde todas las verdades esperan
su turno,
entre las cámaras veleidosas de los
corresponsales extranjeros. (196-7)

Escobar Galindo comienza la estrofa con una aparente paradoja: El Salvador es y no es a la vez el mejor lugar del mundo. No estamos seguros qué pensar de esto hasta que llegamos al cuarto verso, y nos damos cuenta de que en realidad no existe tal paradoja. En esta segunda estrofa, Escobar Galindo está claramente atacando a un tiempo a los medios informativos y la falta de transparencia política en el país. No hay verdad, nos dice el poeta, porque nunca podemos estar seguros de qué es la verdad. Entonces, todas las versiones de la “verdad” son consideradas dignas de ser noticias, y todas son registradas por las veleidosas cámaras de los corresponsales extranjeros. Las cámaras son “veleidosas” porque cada una de ellas –cada periodista– escoge qué “verdad” reportear. Esta es una fuerte acusación a los medios noticiosos e, implícitamente, al secretismo, al encubrimiento y a las llanas mentiras que penetran a toda la sociedad salvadoreña. En esa sociedad nadie puede nunca saber qué es verdad y qué no lo es, qué sucedió en realidad versus lo que simplemente constituye una buena noticia para alguno de los bandos. Nos damos cuenta entonces de que El Salvador no es el mejor lugar del mundo, porque es un sitio donde la “verdad” se pierde entre miles de diferentes versiones, cada una clamando ser la “verdadera” verdad. Pero este hecho es lo que lo convierte en “el” mejor lugar del mundo para los corresponsales extranjeros, que consiguen elegir cuál “verdad” prefieren reportear. Simplemente, no se puede confiar en los medios informativos. Es claro, a partir de esta estrofa, que Escobar Galindo siente que los medios informativos no son capaces de objetividad y, por lo tanto, de ser ecuanímenes al reportear sobre la guerra civil salvadoreña. El poeta denuncia a los medios informativos, y sin embargo parece avasallado por este estado de cosas, y no es sino hasta la tercera estrofa que lucha por (re)definir a El Salvador como un país que controla su propio destino, cuya importancia no depende de los intereses de los Estados Unidos ni de los de la URSS:

Lo que pasa es que somos aprendices de país
mundial,
no porque estemos en la agenda de los señores
Haig-Gromyko,
sino porque el mundo necesita indignarse por lo
que pasa en Ultramar. (197)

Al leer esta estrofa vemos que en los primeros dos versos el poeta explica y acepta que El Salvador es parte del mundo en desarrollo. Es interesante observar que, al igual que en el “Soneto XXII”, el poeta utiliza el “nosotros” implícito en somos para incluirse en la descripción. La distancia que se siente en las primeras dos estrofas debido al uso de la tercera persona desaparece, y entonces entendemos que Escobar Galindo no es sólo el poeta-observador, sino además un miembro de la colectividad que se siente profunda-

mente afectado por cuanto suceda en ella. El país, de este modo, se presenta como una colectividad salvadoreña que está en proceso de aprendizaje en cuanto a cómo convertirse en un participante de la escena internacional.

Sin embargo, el poeta deja claro también, en los versos tercero y cuarto, que este proceso de aprendizaje “no” se debe a la atención que le han otorgado las realidades de la Guerra Fría, simbolizada acá por el par Alexander Haig y Andrei Gromyko⁸. Escobar Galindo descarta su importancia en determinar el destino de El Salvador, aunque su simple presencia en el poema reconoce que sus acciones son más importantes de lo que el poeta quiere que creamos. Aun así, queda claro que Escobar Galindo rechaza la noción de que la política de la Guerra Fría define a El Salvador, y en los dos últimos versos de la estrofa propone una alternativa: El Salvador debe su importancia a la necesidad moral que tiene el mundo como totalidad de indignarse a nombre de esta pequeña nación de Centro América. Con toda claridad, Escobar Galindo quiere dirigir la atención de percibir a El Salvador como un peón de dos superpoderes a verlo como un merecido receptor de la indignación moral global. Sin embargo, es tal vez un poco naïve pensar que al mundo le hubiera importado el hecho de que El Salvador estuviera sumido en una guerra civil si el aspecto geopolítico del asunto se hubiese amputado de la realidad. Pero, claramente, es un valiente esfuerzo de parte de Escobar Galindo el (re)apropiarse de la guerra civil como algo intrínsecamente salvadoreño.

Incluso así, esta estrofa expone además una gran contradicción encontrada al interior del poema. De un lado, Escobar Galindo retrata a los medios informativos como prejuiciados y subjetivos al reportear la guerra. Sin embargo, la indignación moral del mundo que el poeta cree presente con relación a El Salvador no habría sido posible sin los esfuerzos de los corresponsales extranjeros. Debemos recordar que es sólo con el advenimiento del alcance mundial de los medios informativos que las guerras locales se han convertido en eventos globalmente conocidos. Podemos pensar al respecto en estos términos: es claro que los medios noticiosos son capaces de incitar la indignación moral a través de las imágenes que nos presentan. No obstante, su naturaleza repetitiva eventualmente termina por insensibilizar al público con relación al horror que ellos han atestigüado y refuerza la noción de que el mundo en vías de desarrollo no es más que un caótico mar de pobreza, enfermedades y guerra (Greer, 174-75). Es la primera reacción la que Escobar Galindo espera en nombre de El Salvador; pero cree que es la segunda la que los medios están en verdad propiciando.

En la última estrofa del poema el poeta juega con su traducción del País del Nunca Jamás, cambiándola a “El País del Siempre Jamás”:

Somos quizás el País del Siempre Jamás:
donde la gente tiene el estoicismo de las piedras,
¡estoicismo total de la silvestre enredadera!

4-X-81 (197)

El Salvador se convierte entonces en un país de suprema negatividad, donde la realidad es implacable en su dureza. Sin embargo, Escobar Galindo modera esta caracterización al agregar el “quizás” presente en el primer verso. Queda alguna esperanza de que el poeta finalmente se equivoque. Al añadir esta simple palabra Escobar Galindo ha dejado la puerta abierta para la redención del país. Con todo, en el segundo verso define a los salvadoreños –entre los que se incluye– con el estoicismo de las piedras. Esto es

⁸ Alexander Haig fue Secretario de Estado de los Estados Unidos durante la primera administración Reagan; Andrei Gromyko fue Canciller de la URSS; ver: McCauley, xxx, 130-134.

bueno en el sentido de que permite a los salvadoreños sobrevivir a su violenta realidad; implícitamente, a tolerarla incluso cuando les toca sucumbir a ella. Pero aun cuando el poema retrata a los salvadoreños como fuertes, da la impresión de que son también fríos e insensibles, como piedras. Tal vez no deseando terminar el poema con una imagen tan negativa, Escobar Galindo lo termina comparando ese estoicismo del pueblo salvadoreño con la tenacidad de las enredaderas silvestres. Con ello, el poema finaliza con una imagen positiva que da esperanza incluso cuando enfatiza la tenacidad de los salvadoreños que luchan sin descanso por preparar para escapar, como la enredadera trepa los muros, las murallas del horror que les toca vivir.

En los tres poemas que he estudiado así como en otros del poemario⁹, Escobar Galindo consigue a un tiempo criticar y subvertir el poder los medios informativos al definir en sus propios términos la guerra civil salvadoreña. A lo largo de los *Sonetos penitenciales* esta lucha está presente constantemente. Por momentos la realidad de la guerra abrumba al poeta, y entonces los poemas devienen depósitos de las horribles imágenes de la guerra sin dejar espacio para crear una imagen diferente a aquella fotografiada por los medios informativos. Con todo, Escobar Galindo finaliza el poemario en una nota positiva con el soneto LXVI, donde exhorta a El Salvador a recordar que el país es más fuerte que la muerte misma; que no puede definirse por la muerte y la guerra. Lo que consigue David Escobar Galindo en los *Sonetos penitenciales* es darnos una visión matizada y completamente personal de El Salvador y de su descenso a la guerra civil, mientras reconoce a cada momento la horrible naturaleza de la realidad salvadoreña al tiempo que se resiste tanto como puede a aceptar la tendencia de reducir a este pequeño país centroamericano sólo a su dimensión de violencia, tortura y muerte. Al final, por supuesto, sabemos que la duración de la guerra, la extrema violencia contra los salvadoreños y los extranjeros por igual, incluyendo a personal de los medios informativos, la perspectiva de la Guerra Fría, y las explícitas imágenes que acompañan a cualquier guerra civil fueron muchísimo más poderosas al momento de definir a El Salvador ante la percepción del exterior de lo que la poesía de Escobar Galindo pudo haber deseado alcanzar. Sin embargo, su visión y su lucha nos conmueven, y nos recuerdan que las imágenes que vemos en los periódicos, la televisión, la Internet, son sólo una parte de una compleja realidad en la que la valentía y la esperanza se hallan al lado de actos bárbaros de crueldad y violencia.

Universidad de Houston-Downtown

Bibliografía

- Achúgar, Hugo. "Poesía política e interpretación populista: Dos poemarios salvadoreños". *Texto Crítico* 10.29 (1984 May-August): 75-89.
- Boland, Roy C. "A Short History of the Literature of El Salvador". *Antípodas Journal of Hispanic and Galician Studies* XIII/XIV (2001/2002): 65-88.
- Boland, Roy C., Walter Pollard and Sally Harvey. "Improduction". *Después de medianoche: Edición bilingüe español/inglés*. By David Escobar Galindo. San Salvador, El Salvador: Ricaldone, 1987.
- Cea, José Roberto. "De la poesía en El Salvador (1979-1994)". *Ístmica: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional* 3-4 (1997-1998): 179-95.

⁹ Ver además los sonetos XXXVI, XXXIX, XLI, XLV, XLVI, LI, LIII, LVIII.

Escobar Galindo, David. "Entrevista con Juan Bosco Martín". *El Diario de Hoy* 20 dic. 1998: 6-8.

- "Sonetos Penitenciales". *El guerrero descalzo: Antología poética*. San Salvador, El Salvador: UCA Editores, 1990.

- *Les clés du sous sol*. Poèmes choisis, traduits et présentés par Maria Poumier. Edition bilingue français-español. Paris: L'Hartmattan, 2008.

Galindo, Martivón. "Vasos Comunicantes en el espacio y el tiempo en *El venado y el colibrí* de Eduardo Sancho y David Escobar Galindo". *Alba de América* 16.30-31 (1998): 65-71.

Greer, Michael. "Politicizing the Modern: Carolyn Forché in El Salvador and America". *The Centennial Review* 30.2 (1986): 160-180.

Mann, Paul. "Carolyn Forché: Poetry and Survival". *American Poetry* 3(3) (1986 Spring): 51-69.

McCauley, Martin. *Russia, America and the Cold War, 1949-1991*. Great Britain: Pearson Education Limited, 2004.

Montes, Hugo. "Poesía de David Escobar Galindo". *Revista Chilena de Literatura* 59 (Nov. 2001): 111-16.

Pérez Martín, Norma. "David Escobar Galindo: Exaltación lírica de la cotidianidad". *Káñina* 23.2 (1999): 79-80.

Poumier, Maria, ed. *Quizás tu nombre salve / Et si ton nom sauvait*. San Salvador, El Salvador: Editorial Universitaria, 1992.

Quevedo, Francisco de. "Salmo XVII". *Antología poética*. Ed. Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo. Madrid: Castalia, 1989. 69-70.

Rea, Paul. "The Poet as Witness: Carolyn Forché's Powerful Pleas from El Salvador". *Confluencia* 2.2. (1987 Spring): 93-99.

El Salvador: Poesía Rebelde / Poems of rebellion. London: The El Salvador Solidarity Campaign, 1983.

Toruño, Rhina and Carlos Amaya. "La cenicienta en la fiesta. *Después de medianoche*, de David Escobar Galindo: en El país de la sonrisa". *Antología crítica del teatro breve hispanoamericano. 1948-1993*. Eds. María Mercedes Jaramillo and Mario Yepes. Colombia: Editorial Universidad de Antioquía, 1997. 80-84.

Velásquez, Antonio. "Abriendo brechas: De la tradición al progreso literario en El Salvador". *Káñina* 26.1 (2002): 47-53.

Yanes, Gabriela, Manuel Sorto, Horacio Castellanos Moya and Lyn Sorto, eds. *Mirrors of War: Literature and Revolution in El Salvador*. Trans. Keith Ellis. London: Zed Books, 1985.

Zlotchew, Clark. "Presentación de *Las hogueras de Ítaca* de David Escobar Galindo". *Káñina* 13.1-2 (1989): 139-140.

POESÍA POLÍTICA E INTERPRETACIÓN POPULISTA: DOS POEMARIOS SALVADOREÑOS*

Hugo Achúgar♦

0. *Las historias prohibidas del pulgarcito* de Roque Dalton (1974) y *Sonetos penitenciales* de David Escobar Galindo (1982), son dos poemarios que interpelan al pueblo salvadoreño y cuya interpelación contiene elementos populistas, aunque ello no implica ni de lejos su identidad.

Estos dos poemarios constituyen la referencia concreta de un trabajo que plantea ciertos problemas teóricos y metodológicos. La validez teórica de la noción de poesía política y la función que tal noción cumple en el estudio del significado del discurso poético, son algunos de ellos.

El análisis de estos dos poemarios salvadoreños nos permitirá mostrar que: la llamada poesía política es un discurso ideológico, no por su carácter temático explícito, y que el efecto estético de este tipo de discurso es un efecto ideológico. En ese sentido, ambos poemarios vehiculizan poéticas que contribuyen a la constitución de los sujetos interpelados a que aspira la interpelación que ellos expresan poéticamente.

1.1. Los poemarios han sido elegidos, no por considerarlos representativos de la totalidad del sistema poético e ideológico, sino por creer que dentro del nivel ilustrado son una muestra de la diversidad y riqueza estético-ideológica con que la poesía salvadoreña lleva a cabo el violento proceso de lucha que la sociedad de ese país está viviendo. Una consideración más completa del nivel ilustrado, debería incluir, no el análisis de poemarios individuales, sino el discurso poético articulado de todos los poetas salvadoreños vigentes en el lapso considerado, que es el que va desde finales de los 60 a la actualidad¹.

* **N. E.** Este artículo ha sido tomado de: **Repositorio Institucional**

http://cdigital.uv.mx/browse?type=author&value=Achugar%2C+Hugo&value_lang=es_SP

♦ Hugo Achúgar (Uruguay) es poeta y ensayista, autor de *El derrumbe*, *Con bigote triste*, *Mi país / Mi casa*, *Textos para decir María* (en poesía), y en ensayo *Ideologías y estructuras narrativas en José Donoso* (1979). Fue investigador en el Rómulo Gallegos, de Caracas, y enseñó en Northwestern University, Estados Unidos. **N.E.** Actualmente es Director Nacional de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura de su país.

¹ La demarcación histórica siempre es cuestionable; en este caso entendemos que el proceso poético y el social de El Salvador tienen una cierta correspondencia con la crisis del modelo económico social que se da a partir de finales del 60' y cuya expresión parcial es la llamada guerra del fútbol de 1969. Para una consideración más precisa véanse, entre otros,

El sistema poético total de El Salvador debería incluir además los discursos no ilustrados, tanto urbanos como rurales. Es claro que, aun cuando la presencia campesina alienta en los textos de Roque Dalton, lo predominante en ambos poemarios es la nota urbana².

1.2. La noción de poesía política más generalizada entre críticos y teóricos remite el problema a un nivel temático, y supone como central de tal tipo de poesía un proceso referencial transparente. Según otros críticos³, podemos agregar otros rasgos presentes en el discurso caracterizado como poesía política; intención, consecuencia política u origen en una situación histórica precisa que permite leer el texto como implícitamente político. Este tipo de conceptualización de la poesía política no se desprende de la dicotomía fondo/forma, pues presupone la transparencia del proceso referencial. La opacidad se resuelve siempre en transparencia, pues intención, recepción o situación enunciativa, mediante la forma, pierde valor para que el fondo brille en su plenitud referencial.

La poesía política parecería anular el significante con el único fin de hacer manifiesto el significado que sería lo único realmente significativo. Es en esta línea de pensamiento, que Hugo Friedrich, por ejemplo, puede ignorar la llamada poesía política en su estudio de la lírica moderna⁴. Para el crítico alemán, la lírica moderna se caracteriza por la opacidad del lenguaje; el significante anula el proceso referencial e, incluso, se despega de su referente ingresando en el mundo de los discursos auto referentes.

Transparencia u opacidad son elementos presentes en todo intento de construcción de la noción de poesía política. Transparencia per se o transparencia lograda mediante recurrencia a la intención, a la recepción o a la situación enunciativa, la transparencia parece ser la piedra de toque en la configuración de la llamada poesía política.

Tal concepción centra la atención en un problema fundamental y obvio de toda producción literaria y, en el presente caso, de la producción poética. Es precisamente desde el lenguaje organizado en discurso, que el proceso referencial se construye en la poesía. Transparencia y opacidad del lenguaje organizado en discurso de modo que la referencia °construida no sea independiente del propio discurso. En el caso de la poesía política, "el retrotraerse sobre sí misma de la obra de arte lírica, ese asumirse a sí misma, su alejamiento de la superficie social" —como dice Adorno—, "está motivado socialmente por encima de la intención misma del autor", en virtud de que "la motivación social es el lenguaje"⁵. El lenguaje concebido no ontológicamente, sino el lenguaje organizado en un discurso por una subjetividad social⁶. Una subjetividad social que enuncia un discurso que construye un proceso re-

Enrique A. Baloyra, *El Salvador in transition* (Chapel Hill, London: The University of North Carolina Press, 1982), y Liisa North, *Bitter Grounds Roots of Revolt in El Salvador* (Toronto: Between the lines, 1981).

² Un mínimo ejemplo de la importancia del ámbito rural en la literatura salvadoreña lo constituye, en la narrativa, la obra de Salarrué. Así como las novelas *Caperucita en la zona roja* y *Un día en la vida*, ambas de Manlio Argueta, tratan de integrar ciudad y campo en su visión de la revolución salvadoreña.

³ Ya Yuri Plejánov, en sus conferencias de 1909 sobre *El arte y la vida social*, se ocupaba de este tema a propósito de la poesía política de Pushkin. Más recientemente, Gustav Zurcher ha intentado una sistematización de la noción de poesía política en "*Trummerlyrik*". *Politische Lyrik 1945-1950* (Scriptor Verlag Kronbert/Ts 1977). pp. 4-9.

⁴ Hugo Friedrich, en la versión española de su *Estructura de la lírica moderna* (Barcelona, Seix, 1963), señala en el prólogo —prólogo que desaparece en la versión inglesa— las razones por las cuales no estudia la poesía política.

⁵ Theodor W. Adorno. "Discurso sobre lírica y sociedad", en *Notas de literatura* (Barcelona, Edic. Ariel, 1962), pp. 60-61.

⁶ Al respecto véase T. W. Adorno, op. cit., p. 61; pero también Antony Easthope, el capítulo "Discours as subjectivity" de su *Poetry as discourse* (London & New York. Methuen, 1983).

ferencial donde el lenguaje no es sólo significado, sino también significante. En este sentido, la poesía política comparte con todo tipo de poesía tales características, por lo que el sintagma poesía política aparece como una tautología. Todo poema que puede ser reconocido como tal, es político en esencia, ya que sostener que es gracias al lenguaje y a la subjetividad motivados socialmente lo que permite construir el discurso que diseña un preciso proceso referencial, es asumir que *El cementerio marino* de Valéry, *Muerte de Narciso* de Lezama o *España, aparta de mí este cáliz* son tres casos de poesía social o política.

Lo político o lo social no surge, pura y exclusivamente, de una consideración especial de una función comunicativa particular del discurso poético, sino del hecho doble de ser el propio lenguaje motivado socialmente y de ser el efecto estético del discurso poético un efecto ideológico. En este sentido, la noción de poesía política es tautológica o meramente temática. Es por eso que *Muerte de Narciso* o *España, aparta de mí este cáliz* pueden ser considerados poesía política o que, a nivel temático, no lo sean.

Los poemarios salvadoreños, estudiados en este trabajo, son ejemplos de poesía política en ambos niveles: uno, son temáticamente políticos y dos, por ser poesía, son poesía política. Por otra parte, son ejemplo de cómo el discurso poético vehiculiza interpelaciones ideológicas dirigidas a distintos grupos sociales en un lapso y en un ámbito histórico social preciso. Interpelaciones realizadas desde un lenguaje organizado en un discurso poético preciso por subjetividades que construyen un proceso referencial determinado, es decir, unidades ideológicas que se articulan a la lucha de un país históricamente signado por enfrentamientos ideológicos, poéticos, económicos y sociales.

2.1. La poesía salvadoreña de la última década se produce en una situación de enunciación obvia: la de una situación histórica, social y política cuya explicitación resulta innecesaria, y la de una tradición y una concepción del discurso poético que es la vigente en América Latina desde mediados de los 50. Gran parte de la poesía salvadoreña, conocida mediante antologías o la escasa obra individual que llega fuera de fronteras, parece ser, también por razones obvias, transparente. Los dos poemarios estudiados aquí, son ejemplos de discursos cuyo proceso referencial resulta escasamente inteligible, atendiendo de modo exclusivo al *sujet*.

Los proyectos estético-ideológicos enunciados en estos poemarios por sujetos sociales, son enunciaciones sociales dirigidas a sujetos estético-ideológicos diferenciados⁷. Así como las interpolaciones que tales poemarios vehiculizan, tienden a constituir sujetos sociales diferentes en la sociedad salvadoreña.

Las historias prohibidas del Pulgarcito de 1974 y *Sonetos penitenciales* de 1982 están separados por algo más que casi diez años. Cada poemario surge en momentos de la historia social salvadoreña, cuyo centro lo constituye una guerra: la llamada "guerra del fútbol", en el caso de Dalton, y la actual guerra civil, en el de Escobar Galindo. Pero también ambos poemarios surgen en un momento de la historia literaria hispanoamericana, cuyo centro es el cuestionamiento de la norma poética hegemónica que se da desde finales de los 50, comienzos de los 60.

Las diferencias entre estos poemarios, son también una marca de los tiempos que corren y han corrido en El Salvador, pero estas diferencias no son sólo extrínsecas al discurso poético. Cada uno de estos poemarios lleva en su propio enunciado las marcas estéticas de su enunciación en un determinado momento del desarrollo poético de la tradición occidental⁸.

⁷ Sobre este tema, remitimos a nuestro artículo "El poemario como acto social" (Notas sobre la poesía hispanoamericana contemporánea), en *Investigaciones Semióticas* (Valencia. Venezuela), No. 3, en prensa.

⁸ Véase al respecto lo que señala Volosinov en relación a la diferencia entre la enunciación coloquial y la artística, donde señala que la segunda incorpora las marcas de la situación

2.2. El discurso de *Las historias prohibidas de Pulgarcito* supone y construye, a la vez, una noción histórica de poesía y, más específicamente, de poesía política. Algunos poetas y críticos han llamado a esta práctica poética “neovanguardia”; otros, “poesía conversacional”⁹, con lo que Dalton aparece integrado en una serie que incluye a Cardenal, Pacheco, Cisneros, Gelman y los mismos poetas-críticos Yurkievich y Fernández Retamar. Sería común a estos poetas una deliberada y explícita voluntad “historicista”¹⁰, amén de una conciencia formalista que impediría la mera referencia directa del discurso poético, sin ningún tipo de consideración “específicamente” poética.

*Las historias prohibidas de Pulgarcito*¹¹, como también gran parte de *Taberna y otros lugares* (1969), está organizado como relectura de la historia social, política, económica y cultural de El Salvador. La historia que construye el poemario es la *historia otra*. La del otro país que dominado por el país oficial, consagrado y establecido disputa la hegemonía. El discurso de la ideología dominante en El Salvador implica una dominación lingüística y poética. “El idioma salvador”, dedicado “A los miembros de la Academia salvadoreña de la lengua, correspondiente de la Real Academia Española” (pp. 175-177), o el “Poemita con foto simbólica”, “dedicado al núcleo de la clase interna lacayo-dominante, que incluye una apreciación nada personal sobre lo que cabe esperar de su amo, a juzgar por los vientos que soplan” (pp. 196-198) —ejemplos sobresalientes de un eje dominante en el discurso—, realizan precisamente una desacralización lingüística del discurso hegemónico. Desacralización y desmontaje que se sustenta —de modo similar a lo realizado por la vanguardia histórica de los 20— en la introducción del humor, en la celebración del léxico de la capa lingüística dominada, en la narratividad, en la presencia de una sintaxis y una dicción coloquial, en el *collage* y la intertextualidad y, sobre todo, en una sintaxis general del poemario que sobredetermina los textos individuales confiriéndoles una perspectiva altamente disruptora.

Como ha sido señalado por Eduardo López Morales, el “lenguaje crítico” o “la actitud crítica-irónica-impugnadora-antisolemne-antirretórica” está presente desde el primer poemario de Dalton, haciéndose más diáfana en los textos siguientes¹². Por otra parte, Ileana Rodríguez ha hecho reflexiones similares a propósito de la prosa narrativa de Dalton cuando dice de *Pobrecito poeta que era yo*:

*La voz narrativa acude formalmente al collage, a la mezcla y lo mezclado, y por tanto su esencia es creole. En este sentido, el texto mismo es sustancialmente mestizo-creole, en la medida en que está hecho el montaje, del ensamble bien articulado, a pesar de sus desniveles, diferencias y artificio, de todas estas hablas*¹³.

enunciativa en el propio enunciado. *Il linguaggio come pratica sociale* (Bari, Dédalo libri, 1980), pp. 110-120.

⁹ Saúl Yurkievich, *La confabulación con la palabra* (1978), y R. Fernández Retamar, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones* (1975).

¹⁰ S. Yurkievich, “Roque Dalton: En las bocacalles de la historia”, en *La confabulación...*, pp. 134-143.

¹¹ Roque Dalton, *Las historias prohibidas del Pulgarcito* (México, Siglo XXI. 1974). Todas las citas corresponden a la 3a. edición (1978), y sólo se indicará el número de página.

¹² E. Morales, “La liberación es el tumor del ofendido”, *Casa de las Américas*. No. 134, sept.-oct., 1982, pp. 50 y ss.

¹³ Ileana Rodríguez, “El texto literario como expresión mestizo-creole: in memoriam”, *Casa de las Américas*, No. 126, mayo-junio. 1981, pp. 57-58.

Lenguaje crítico y expresión mestizo-creole, el juego con los significantes y las diversas capas lingüísticas, es permanente en *Las historias prohibidas*. El comienzo de “Poemita con foto simbólica” es, en ese sentido, elocuente:

Oh
ligarquía
ma
drastra
con marido asesino (p. 197).

La forma exclamativa “Oh”, desglosada de la palabra “oligarquía”, constituye un sá-tira no sólo de la clase dominante, particularmente cafetaleros y financistas salvadoreños, sino también de un tipo de discurso poético propio de dicha clase social.

Más aún, es una sátira de la noción de poesía como expresión sentimentaloides e individualista de una visión del mundo espiritualista. La burla se acentúa por la incorporación inmediata del voseo, propio del coloquialismo y del léxico popular:

“cenás con el abogado
pero sólo dormís tranquila por el pobre cuilio maje/
chucha insepulta y emperifollada” (p. 197).

La desacralización y la revisión histórica son construidas no sólo a nivel del significado; el mismo nivel sintáctico y léxico del discurso poético constituyen la oportunidad para cuestionar la clase dominante.

La sátira es, en el poemario, “un discurso polémico que tiene por objeto persuadir”, es decir, un discurso político¹⁴. Pero un discurso político que es al mismo tiempo poético, y que erosiona el discurso poético de la clase dominante. Pues como sostiene Ileana Rodríguez “En Dalton, la discusión poética viene a servir como vehículo de expresión a la discusión política”¹⁵.

Las historias prohibidas del Pulgarcito es, por lo mismo, un discurso reflexivo a dos niveles: uno, es una reflexión sobre la historia de El Salvador —de ahí la entonación ensayística de textos como “La guerra es la continuación de la política por otros medios, y la política es solamente la economía quintaesenciada (Materiales para un poema)”—, donde el *collage* de cable, textos sociológicos, poemas y reflexiones propiamente dichos, organizan un análisis de la llamada “guerra del fútbol” de 1969.

En segundo lugar, es un discurso reflexivo por ser consciente del instrumento lingüístico y poético utilizado. En “Viejuemierda”, se dice:

No se trata tan sólo de preferir el verbo a la acción: / se trata de establecer una palabra que con su brillo/ o con el brillo de soluciones fantásticas/ oculte el sonido profundo de la realidad, su verdad última (p. 110).

No es casual que esta propuesta: la palabra como otorgadora de soluciones fantásticas mediante su brillo, sea opuesta al “sonido profundo de la realidad”. Y que tal proposición se encuentre en un poema cuyo referente sea la vida y la obra de Alberto Masferrer. El pensamiento de Masferrer constituye uno de los campos de batalla ideológica más importantes de la cultura salvadoreña.

Al respecto, resulta interesante la imagen que Claudia Lars daba en 1945 de la misión de Masferrer, cuando afirmaba que seguía “adelante con invencible empuje, y la cum-

¹⁴ Louise Guespin, “Tipología del discurso político”. *El discurso político*, Coordinador: Mario Monteforte Toledo (México, Nueva Imagen, 1980). La utilización de esta idea de Guespin no implica, como es obvio, asumir todo lo sostenido en su artículo.

¹⁵ I. Rodríguez, art. cit., p. 62.

plen y la superan cada mañana los que tienen hambre y sed de justicia”¹⁶. Sobre todo, si se la compara con lo que “Viejuemierda” plantea como tarea; la misma consiste en explicar:

algunas razones por las que un hombre así
ha sido santificado y oficializado
como filósofo-sociólogo-profeta nacional
por las sucesivas dictaduras que ha sufrido el país,
hecho que no ha dejado de extrañar a algunas
almas cándidas (p. 103).

El discurso de Masferrer aparece en el poema como el de alguien que “se enamoró de la palabra y sólo de la palabra” (p. 104). El equívoco de la obra de Masferrer es destruido por medio del poema. Dicha destrucción representa, junto con la realizada en el poema dedicado a Francisco Gavidia, uno de los momentos más claros del discurso poético-político de *Las historias prohibidas*. En ambos poemas, lo cuestionado es el discurso enamorado de la palabra que olvida la acción o, simplemente, el “sonido profundo de la realidad”.

El país otro que parece hablar en el poemario, lo mestizo creole de que habla Ileana Rodríguez, realiza un desmontaje del país-mito. Ese país otro que en el poema final, “Ya te aviso”, es “novia encarnizada / mamá que parás el pelo” (p. 230). El país otro que se ríe de la poesía cursi de la clase dominante que aspira alcanzar un estatuto puro o religioso, el país otro que celebra la obra de Salarrué, que cita a Pedro Infante y recoge inscripciones de los muros de las prisiones, que parodia el estilo jurídico y el periodístico y que incluye las formas populares o “bombas” del folklore salvadoreño como parte de su discurso.

El lenguaje del país otro organizado en un discurso poético que construye un referente preciso: el de la otra cara de El Salvador en los primeros años de la década del 70, la cara prohibida u oculta a que se alude en el título y que no lograba todavía, en ese entonces, asomar con identidad propia.

El país otro que dialoga en este poemario con el país extranjero de *Taberna y otros lugares*. Este país otro que le dice al país esclerosado, al Pulgarcito caricaturesco de una “Americaltina” adocenada en la imaginación oligárquica o alienado en el individualismo pequeño burgués:

El poeta cara a cara con la luna
fuma su margarita emocionante
bebe su dosis de palabras ajenas
vuela con sus pinceles de rocío
rasca su violincito pederasta.
Hasta que se destroza los hocicos
en el áspero muro de un cuartel¹⁷.

El verbo brillante y el sonido profundo de la realidad, dos discursos que *Las historias prohibidas* pone en diálogo, para reírse desde el lenguaje y con la risa participar en una lucha que no es de lenguajes, sino que, por ser discurso poético político, es de clases.

2.3. *Sonetos penitenciales*¹⁸ es un poemario cuyo discurso diseña una unidad ideológica que intenta desarticular todo discurso político y que, paradójicamente, resulta cons-

¹⁶ Claudia Lars, "Reseña cultural de El Salvador", Alberto Masferrer, *Páginas escogidas* (Buenos Aires, Edic. Jackson, Colee. Panamericana, No. 14, 1945), p. XXXIV.

¹⁷ "Taberna y otros lugares", en *Roque Dalton Poesía* (La Habana, Casa de las Américas, 1980), p. 119.

¹⁸ *Sonetos penitenciales* (San Salvador, Edit. Ahora. 5a. Edic. aumentada, 1982); todas las citas pertenecen a esta edición y sólo se indicará el número de página.

truyendo un discurso poético decididamente político. Los sesenta y cuatro sonetos que componen la quinta edición aumentada del poemario, son presentados en la “Nota” que los antecede, por una voz que se autodenomina “El poeta”. El Poeta dice allí que el libro:

Se ha ido haciendo al ritmo de una realidad angustiosa y llena de reflejos. Entre las bombas nocturnas y el valor diurno de la gente. No sé por qué surgió así, en el molde clásico... (p. 5).

Es, precisamente, lo que llama el “molde clásico” lo que constituye uno de los núcleos ideológicos fundamentales del poemario. El soneto no es una novedad en la poesía de Escobar Galindo¹⁹, sin embargo, es en este poemario donde el “molde clásico” se absolutiza y, sobre todo, adquiere un valor particular en la construcción del discurso ideológico. No es que se trate de un poeta que cultive especialmente las combinaciones estróficas tradicionales. Hugo Emilio Pedemonte —quien no se caracteriza por su amplitud en relación a formalizaciones poéticas— ha señalado que Escobar Galindo es poeta de una época de crisis, lo que le hace admitir una forma o cualidad del antipoema, el significante apoético²⁰.

La laboriosa orfebrería del soneto, está ligada a la noción de poesía que *Sonetos penitenciales* construye. Un humanismo universalista que tiene su esperanza en el amor, un amor ecuménico y, por lo mismo, una agonía ecuménica enfrentando la “expoliación de la armonía”. Tal amor evangélico, tal penitencia agónica, surgen de un yo lírico ubicado, a la vez, dentro y fuera del drama. El discurso poético se sabe literatura y establece una identidad entre la acción del yo lírico y la del arte (“Al igual que en el soneto de Quevedo / miré los muros de la patria mía”, p. 7). Si bien se asume la agonía y el dolor y, más aún, la batalla que se desenvuelve alrededor del poeta —“Y apagué la luz, porque es la hora de las bombas aquí en San Salvador”, (p. 61)—, no se toma partido. Se observa “el drama de época” al borde del abismo: “Gesticulan los tirios en la vega / Los troyanos animanse en el grito” p. 34).

Desde el atalaya del soneto se condena la guerra y, a la vez, evangélicamente, se sufre con la miseria ajena. El molde clásico del soneto, así como la recurrencia a paralelos del canon cultural de Occidente —la tradición griega, el Siglo de Oro español, la Biblia— son lugares donde el hablante de estos *Sonetos* realiza su penitencia. La del hombre en mayoría, según se dice en el poemario, la del hombre anónimo, aquel del “anónimo heroísmo / cotidiano/ de los sobrevivientes” (p. 49). Penitencia de un país que no es de tirios ni de troyanos, sino de quien rechaza el desorden, la masacre y el odio. Penitencia de quien, paradójicamente, se siente culpable, pues la responsabilidad es colectiva y, a la vez, no parece ser directamente responsable de la masacre. Penitencia de un país que es El Salvador, es decir, Jesús, y penitencia de un país que es el pueblo “tan tranquilo sangrando por el clavo” (p. 46) o, como dice el soneto LVI en su terceto final:

La verdad es un país que no cree en las promesas de nadie, sino en el opaco y deslumbrante y pedregoso trabajo diario. La verdad, ésa que preguntó Pilatos, y no le respondieron (p. 59).

“¿Qué mal ha hecho este hombre?” —pregunta Pilatos y, por toda respuesta, se le pide la crucifixión. El Salvador crucificado o el pueblo salvadoreño crucificado, eso, es el modelo que construye el discurso poético de Escobar Galindo en *Sonetos penitenciales*.

El soneto LXIII lleva el modelo hasta la instancia de la resurrección, “Oh Musa pide auxilio, / que yo soy el país, / su pus me está llegando a la garganta, / y resucitaré/ mutilado, chorreando/ perfumes inauditos” (p. 60).

¹⁹ Ya en *Campo minado* (1973) aparecen varios sonetos, y aún antes en *Extraño inundo del amanecer* (1970) se encuentra el soneto “1968”.

²⁰ Hugo Emilio Pedemonte, *Biografía de la poesía hispanoamericana* (San Salvador: Ministerio de Educación. 1979), p. 168.

Sin embargo, si el poemario actúa vicariamente como una penitencia colectiva, también hace otras cosas con sus palabras. El soneto no es únicamente el lugar donde se realiza discursivamente la penitencia, sino también la exaltación de la imagen implicada en el propio trabajo del texto. El soneto es tenido, en el desarrollo contemporáneo, como la forma que epitomiza la tradición *poética* ilustrada. Los modernistas y algunos vanguardistas usaron el soneto como campo de batalla para la renovación de la tradición poética en lengua castellana. Los antisonetos de Martín Adán y los sonetos de Darío, son ejemplo de esto. José Carlos Mariátegui anunciaba, en 1928, “la defunción definitiva, evidente, irrevocable del soneto” y prevenía contra la sobrevivencia del soneto endecasílabo, ya que Martín Adán sólo había dado muerte al soneto alejandrino²¹.

David Escobar Galindo no acaba con el soneto endecasílabo. Es cierto que, en la parte final del poemario, juega con el soneto, y el metro se desborda hasta alcanzar las treinta sílabas o se reduce hasta el verso trisílabo; pero la violación del soneto clásico, ya era contemplada por un retórico como Cotellet, en su *Traité de l'épigramme et du Sonnet* en 1658. Escobar Galindo se mantiene dentro de lo que el hablante de *Sonetos penitenciales* llama “una forma abrasiva y extraña de irrenunciable libertad” (p. 5).

La irrenunciable libertad, es más deseo que realidad del discurso: aunque en algún caso —soneto XLIV— el humor grotesco —“para esa sed terrible se necesitan tantas bocas: / Cantinflas, / Femandel, / Jimmy Durante” (p. 50)—, o la confrontación dialéctica del lenguaje, presentan disonancias que parecen violentar la exacta música del endecasílabo. El rigor carcelario de la combinación estrófica se lo impide y se mantiene incólume hasta el final.

Es que estos sonetos, en su sucesión casi semanal, son imagen de ese “opaco y deslumbrante y pedregoso trabajo diario” que se presenta como la verdad del pueblo salvadoreño. El poeta - orfebre y el pueblo trabajador, es otro de los ejes del discurso unitariamente celebrado. Trabajo sin más, que no busca definición partidaria, en una guerra civil visualizada como una malsana avidez mundial de sangre y noticias:

Y si alguien habla de El Salvador en *Le Monde* o en *The New York Times*,
lo hace como quien habla de un centauro o de un cometa.
¡Es de un incólume verismo que los hombres huelan así la sangre ajena!
(P. 55);

sino que aspira al orden democrático. Una democracia mítica que parece estar dormida o coronada con “alambre de púas”. *Sonetos penitenciales* aspira al orden, al trabajo y a la democracia, pero de un modo genérico; como si esa mítica trinidad existiera idealmente a la espera del momento oportuno en que pueda alcanzar la resurrección.

El país ha muerto
No me pregunten
cómo:
Porque ha resucitado (p. 69).

²¹ El pasaje completo de Mariátegui dice: “El antisoneto anuncia que ya la poesía está suficientemente defendida contra el soneto: en las largas pruebas de laboratorio, Martín Adán ha descubierto la vacuna preventiva. El antisoneto es un anticuerpo. Sólo hay un peligro: el de que Martín Adán no haya acabado sino con una de las dos especies del soneto: el soneto alejandrino. El soneto clásico, toscano, auténtico, es el de Petrarca, el endecasílabo. Por algo Torres Bodet lo ha preferido en su reivindicación. El alejandrino es un metro decadente. Si nuestro amigo ha dejado vivo aún el soneto endecasílabo, la nueva poesía debe mantenerse alerta. Hay que remarcar la empresa de instalar al disparate puro en las formas de la poesía clásica”. “El anti-soneto”, publicado en *Amauta*, No. 17. Lima, septiembre de 1928, y recogido en Martín Adán, *Obra poética* (Lima, Inst. Nal. de Cultura, 1971, pp. 238-239).

Sin embargo, la dimensión ahistórica y mítica se articula en un poemario organizado cronológicamente del 6 de agosto de 1979 al 17 de abril de 1982. Articulación que logra transformar el discurso poético en un discurso político que niega la razón a tirios y troyanos, y construye un comentario poético de la historia día a día. Una historización que no puede dejar de nombrar desgarradamente a los desaparecidos y torturados —sonetos V y XXV— en fechas que se acercan claramente a momentos precisos de la discusión política salvadoreña. Comentario que se mantiene, sin embargo, en su individualidad, dentro de los límites de un discurso lírico cuya ortodoxia se contamina históricamente hasta convertirse en discurso histórico y testimonial. Y ésta es la disonancia mayor del poemario: por un lado la apuesta a una concepción canónica del discurso poético y por otro, su conversión en testimonio y alegato histórico-político. Disonancia aparente, pues la formalización poética del discurso político asume mediante el soneto una perspectiva técnica que no exige una definición partidaria explícita. El poeta condena el horror y la guerra y hace penitencia mediante el pulcro endecasílabo, el cual es, en definitiva, la modelización que la tradición más prestigiosa ofrece para el trabajo técnico específico del poeta: es decir, la urdimbre del lenguaje. Pero el poeta ejecuta la técnica con tal habilidad que parece despojarse de la subjetividad y ceder la palabra a la propia palabra:

Yo que lo ignoro, dejo que lo alabes:
que alabes este tiempo maldiciente,
mas para vendimiar leche florida (p. 40).

La palabra urdirá el discurso siempre y cuando se vendimie leche florida. La imagen de bucólico aliento bíblico, va bien con las utilizadas para nombrar a la democracia. “El lenguaje de sí y por sí mismo aspira”, como decía Adorno ²²; pero en esta oportunidad para generar una unidad ideológica que pretende desarticular “la espumosa jícara ideológica” (p. 55) de tirios y troyanos en un discurso poético que se quiere específico y resulta político por una opción precisa en el concierto de propuestas en que se enuncia. Es decir, por su pretensión de desvinculación de un enfrentamiento caracterizado como caos y conflicto ideológico y por su insistencia en ignorar las raíces de la lucha histórica. Disonancia y paradoja aparentes, *Sonetos penitenciales* construye un discurso poético que actúa políticamente por su propia pretensión de distanciamiento y vicaria asunción del dolor de los marginados en una dirección social e ideológica que no parece neutro.

3.1 Nuestro estudio resultaría más convincente y con mayor coherencia, si consideráramos la totalidad del sistema poético salvadoreño. *Mester de Picardía* de José Roberto Cea o *Sobrevivo* de Claribel Alegría son poemarios de indiscutible pertinencia, en un trabajo que intente dar cuenta de la poesía salvadoreña más reciente; sin embargo, para el objetivo central de este estudio quizá hubiera sido interesante contar con un hipotético poemario del Mayor D’Aubuisson o con algún experimento poético de los integrantes de cualquiera de las míticas catorce familias que han regido El Salvador por tanto tiempo.

No conocemos tal tipo de poemarios pero, al modo de los astrónomos, podríamos asegurar su existencia: quede pues para un eventual futuro, empresa tal.

La poesía de Dalton y de Escobar Galindo apuntan, respectivamente, a una redefinición y a una reafirmación de la noción poética canónica. Si el primero desacraliza el “vaso santo” de la poesía, el segundo se instala en la tradición, para consagrarla. Ambos trabajan el cuerpo de la tradición cultural aunque a diferente nivel: en uno hay deliberado trastocamiento del canon mientras en el otro, se intenta su remozamiento. Ambos constituyen dos discursos

²² T. W. Adorno, *op. cit.*, p. 61.

poético-políticos que vehiculizan interpelaciones de y a distintos sujetos sociales de una misma sociedad, en un mismo lapso histórico, aunque en momentos de diferente intensidad del enfrentamiento social²³. La pregunta que sin embargo, cabe realizar es, ¿en qué consiste la interpelación que se lleva a cabo en ambos poemarios y a qué individuos se busca persuadir para que se reconozcan como sujetos sociales?²⁴

En *Las historias prohibidas*, la forma irónica de la entonación es indicio del conflicto social que existe en la propia situación enunciativa; es decir, la misma parodia y la misma situación dialógica entre los dos países evidencian la diversa valoración ideológica que existe en la sociedad. Es por eso que el poemario intenta construir una unidad ideológica vehiculizando un sistema poético-narrativo que desarticule el discurso ideológico al que se opone.

En el texto de Dalton, se realiza la desvalorización del discurso ideológico hegemónico al mostrar su carácter apátrida, antipopular, oligárquico, al mismo tiempo que su esencia represiva y su entraña profundamente injusta. La oposición cultura popular *versus* cultura oligarca y la oposición socialismo nacional *versus* nacionalismo proimperialista, resulta en el poemario, en el necesario reconocimiento de que el discurso hegemónico es antinacional y antidemocrático. Por lo mismo, el sujeto interpelado, sólo puede *reconocerse* si acepta su verdadera personalidad desechando el discurso de la clase dominante o, como dice el poema que cierra el libro:

necesitás bofetones electro shocks psicoanálisis
para que despertés a tu verdadera personalidad
vos no sos don Rafael Meza Ayau ni el coronel Medrano

habrá que meterte en la cama
a pan de dinamita y agua
lavativas de coctel Molotov cada 15 minutos
y luego nos iremos a la guerra de verdad
todos juntos
para ver si así como roncas duermes
como decía Pedro Infante.

El “vos no sós”, con que se interpela en el poema a la patria, se equivale con los pobres, los indios, las putas, “Todos los que nacimos medio muertos en 1932”, la clase obrera y, sobre todo, con el pueblo. Un pueblo que excluye a la oligarquía, a los militares, a los cipayos y a los gringos estilo William Walker, pues ellos representan el elemento de clase antagónico

²³ Aunque la utilización del término *interpelación* remite a Althusser, nuestro uso no es ortodoxo. Por otra parte, se integra en este artículo al análisis de la comunicación poética realizado por Volosinov en *Il linguaggio como pratica sociale*. La interpretación es entendida por nosotros como un elemento del intercambio comunicativo, por medio de la cual una comunidad o una subjetividad social se dirige al individuo, aspirando a que éste se reconozca como un sujeto perteneciente a la misma. O, dicho de otro modo, el acto retórico por el cual se pretende seducir, persuadir y convencer a un individuo, a fin de que reconozca —el reconocimiento ideológico de que habla Althusser en *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*— su identidad social gracias al efecto ideológico del discurso. Fenómeno que no es psicológico sino “anzitutto ideologico” y que es “un prodotto della comunicazione sociale”, para decirlo con Volosinov (op. cit., p. 56). Si Althusser enfatiza al sujeto interpelado como el elemento central de un discurso ideológico, Volosinov ubica en el “ascalatore” o en el “coopartecipante fisso” —como también lo llama (Volosinov, p. 57)— el origen de todas las valoraciones y de todas las elecciones artísticas, temáticas y sociales.

²⁴ Es pertinente aclarar que no se está pensando en lectores virtuales o en público consumidor de estos poemarios. No se busca la identificación de un eventual lector constituido por el discurso a modo de lector implícito.

y no una mera diferencia²⁵ en el enfrentamiento entre el bloque de poder y el pueblo. De ahí también que el poemario articule una propuesta concreta: la de la guerrilla como medio para lograr la destrucción del bloque de poder. *Las historias prohibidas* comienzan mostrando que la guerra de guerrillas es una forma autóctona de lucha que se remonta a los tiempos de Pedro de Alvarado, y sigue siendo válida en El Salvador de comienzos de los 70.

La interpelación democrático-popular presente en el discurso poético de Dalton necesita, pues, de un arsenal simbólico y metafórico, de una retórica que desarticule la retórica poética dominante. Desarticulación que forma parte de la interpelación, pues se aspira a que el sujeto interpelado asuma un discurso ideológico que supone además la acción armada como camino hacia el poder en manos del pueblo.

Una retórica y una interpelación nacional y popular; de ahí la incorporación de textos náhuas y de formas folklóricas, pero también del ensayo, la parodia y la antología.

La diversidad de códigos y escrituras es aparente, pues todas las variantes se articulan en una unidad ideológica que supone la interpelación popular como un momento del discurso de clase antagónico al bloque anti-democrático-militarista y oligárquico en el poder.

En *Sonetos penitenciales* la condición lírica de la entonación se integra con la historización del poemario en un discurso que intenta desarticular tanto el discurso ideológico dominante como el dominado, presentándose como una alternativa diferente donde el antagonismo de clase no es pertinente. Un humanismo universalista y liberal, distanciado de la disputa ideológica e instalado en el espacio estético, puede ofrecerse como el discurso válido para todos los hombres de buena voluntad. En ese sentido, la lucha se percibe como rumor —“suenan bombas lejanas / lejanas en el fondo de un soneto de Góngora” (p. 30)— y, sobre todo, se entiende que:

A pesar de Reagan contra Castro
y a pesar de que Castro contra Reagan
A pesar de que en tinta nos anegan
en los mapas siguiéndonos el rastro
.....
sólo *nuestra* es la sangre que se acaba,
sólo *nuestros* los huesos y los hipos:
—Para el mundo nacimos con la muerte (p. 28).

El conflicto es entendido como un enfrentamiento o como una diferencia ideológica, y no como un antagonismo social, cuya raíz está en el nivel económico: enfrentamiento brutal del que el hablante se sabe o se siente una víctima. El "sólo *nuestra* es la sangre que se acaba", apunta a este distanciamiento, con respecto a los protagonistas del enfrentamiento, pero también supone la dirección de la interpelación realizada. El *nuestra es la sangre* implica al pueblo, pero una noción de pueblo universal y supraclasista, que incluye a todos aquellos que callan en medio de la gritería de tirios y troyanos.

En el soneto final se dice en el segundo terceto:

No temas —te decía— el viento fuerte...
—Y vos, país, callando laborioso;
y vos, país, más fuerte que la muerte (p. 72).

La interpelación a un “vos” incluye aquí el país; el país sujeto de una interpelación donde es igualado a silencio, a trabajo y a vida. La democracia, también interpelada en el

²⁵ En todo este pasaje, seguimos bastante de cerca la propuesta teórica de Laclau acerca del populismo como elemento de la interpelación democrática popular de su libro *Política e ideología en la teoría marxista. Capitalismo, fascismo, populismo* (México, Siglo XXI, 1978).

poemario, completa la unidad ideológica construida. El pueblo demócrata que se mantiene laborioso y ajeno a un enfrentamiento más ideológico que social, se diferencia de los ex-poliadores de la armonía, de los ávidos de sangre, de la mirada masificadora de las agencias noticiosas que se regodean con el caos y el desorden. El pueblo democrático que se enfrenta a una disputa de entes brutales, genéricamente designados como “crápula” o alegóricamente llamados “los gansos en el foro”, “el maestro verdugo” o “las barricadas abstractas de la Comuna”. Este discurso alternativo, sin embargo, se erige como una anulación de toda diferencia y pretende interpelar al pueblo desde un nivel emocional o retórico: el nivel del arte.

Arte y política, soneto e historia fundidos en una interpelación que evita el dogma y el slogan, permaneciendo en el intento de elaborar una noción de pueblo, emotiva, que no puede aterrizar en la lucha concreta de su sociedad por el autoimpuesto límite de la distancia con que se visualiza el enfrentamiento ideológico.

4. La discusión ideológica y estética de El Salvador de la última década de la que estos poemarios son apenas una parte, no son sólo un “reflejo” de conflictos desarrollados en otros terrenos; son, como dice Terry Eagleton de la narrativa de Richardson, “ellos mismos una parte material de dichos conflictos, empecinados emblemas («pitched standards») alrededor de los cuales se libra la batalla, instrumentos que ayudan a constituir intereses sociales más que lentes con que se los refleja”²⁶.

²⁶ Terry Eagleton, *The Rape of Clarissa* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982), p. 4.

NOTAS BIOBIBLIOGRÁFICAS

RICARDO ROQUE BALDOVINOS

Ricardo Roque Baldovinos (San Salvador, 1961). Obtuvo su licenciatura en Letras en la Universidad Centroamericana “José Simeón Cañas” (1989). Maestro en Literatura Comparada (1990) y Doctor en Lenguas y Literaturas Hispánicas (1996) por la Universidad de Minnesota, Estados Unidos.

Es catedrático del Departamento en Comunicaciones y Cultura de la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas.

Ha sido profesor visitante en las universidades de Nebraska en Lincoln, en la Universidad de California Davis, en la Universidad de Richmond y en la Universidad de Costa Rica. Fue director de la Revista Cultura (1997-2002).

Es autor de los libros de ensayos *Arte y Parte* (2002) y *Niños de un planeta extraño* (en prensa). Es editor junto a Valeria Grinberg de *Tensiones de la Modernidad* (2010), segundo tomo de la serie *Hacia una historia de las literaturas centroamericanas*. Es el editor de la *Narrativa Completa de Salarrué* (1999).

Tiene distintas publicaciones sobre literatura y estudios culturales en revistas académicas nacionales e internacionales.

Otras obras:

Ciego afán. Antología de la poesía de Ítalo López Vallecillos, San Salvador, Dirección de Publicaciones, 1998; El Salvador:

Cuentos escogidos. Antología del cuento en El Salvador, San José, EDUCA, 1998.

HUGO ACHÚGAR

Nació en Montevideo, Uruguay, en 1944. Es poeta, investigador y ensayista. En su juventud perteneció al *Grupo Tráfico*, del que fue fundador. Egresó del Instituto de Profesores Artigas (IPA), en Literatura, lo que le permitió dedicarse a la docencia a nivel de secundaria. Años más tarde, destituido por la dictadura, viajó a Caracas, Venezuela, en donde trabajó como investigador en el Centro de Estudios Latinoamericanos *Rómulo Gallegos*.

Ha sido profesor universitario en Venezuela, Uruguay y Estados Unidos, en donde sacó un doctorado en la universidad de Pittsburg.

A lo largo de su carrera su valor ha sido reconocido con varios galardones como Poesía Edita, Intendencia Municipal de Montevideo, 1992; el Premio de Ensayo del Ministerio de Educación y Cultura, en 1995, y el Premio único de ensayo del Ministerio de Educación y Cultura.

Tiene publicados varios libros:**- Poesía:**

Con bigote triste (1971), *Mi país / Mi casa* (1973), *Textos para decir María* (1976), *Seis mariposas tropicales* (1986), *Las mariposas tropicales* (1987), *Todo lo que es sólido se disuelve en el aire* (1989), *Orfeo en el salón de la memoria* (1991), *El cuerpo del Bautista* (1996), *Historias de la vida privada en el Uruguay* (1998), *Hueso quevrado* (2006) y, recientemente, después de varios años de silencio: "incorrección" serie de 14 poemas escritos entre 1989 y 2012.

- Ensayos y escritos de orden crítico:

Ideologías y estructuras narrativas en José Donoso (1950-1970), (1979).

Poesía y sociedad (Uruguay, 1880-1911), (1986).

La balsa de la Medusa (Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay), (1992). *La biblioteca en ruinas* (Reflexiones culturales desde la periferia), (1994).

"*La poesía de Juan Gelman o la ternura desatada*", 1995.

Escritos sobre arte, cultura, y literatura (2003).

- Novelas:

Cañas de la India (bajo el heterónimo de Juana Caballero), 1995.

Falsas Memorias (2004).

- Otras obras, coordinadas por él:

Cultura Mercosur.

Cultura(s) y nación en el Uruguay de fin de siglo.

Imaginario y Consumo Cultural.

Uruguay: imaginarios culturales.

Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?

Global / local: democracia, memoria, identidades.

Mundo, región, aldea.

Actualmente es director del Observatorio de Políticas Culturales y Director Nacional de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura, MEC, de Uruguay.

RAQUEL PATRICIA CHIQUILLO

Trabajo: chiquillor@uhd.edu

Raquel Patricia Chiquillo nació en San Salvador, El Salvador, en 1971. Desde los 9 años vive fuera del país. Obtuvo una Maestría con el trabajo: *Más allá de la ideología: Explorando la técnica poética de Roque Dalton en "La segura mano de Dios" y "Preparar la próxima hora"*. En 2001 obtuvo su grado de Doctora en Letras, por la Universidad de Virginia, con su tesis: *El compromiso social, la lírica y los problemas de clasificación: Dos caminos dentro de la poesía centroamericana* (Cardenal, Dalton, Debravo y Escobar Galindo).

Desde el 2002 es profesora de Literatura y Lengua Hispánicas en la Universidad de Houston-Downtown.

Se especializó en el estudio de la poesía contemporánea y del siglo XX.

Ha publicado ensayos críticos sobre la poesía hispanoamericana en varias revistas académicas, entre ellas, *Antípodas: Revista de Estudios Hispánicos y Gallegos*, *Revista de Poesía Hispánica [Hispanic Poetry Review]* y *Monographic Review / Revista Monográfica*.

Cabe aclarar que la revista *Antípodas* nace para remediar la marginación de la literatura centroamericana dentro de los estudios literarios latinoamericanos en general y se funda a raíz de un convenio celebrado entre la Universidad de La Trobe, Australia, y la Universidad Centroamericana "José Simeón Cañas" de El Salvador; recoge ensayos de varios centroamericanistas, entre los cuales están: Ana Patricia Rodríguez, Rafael Rodríguez Díaz, Marc Zimmermann, José Ángel Vargas, Edward Waters Hood, Beatriz Cortez y Rafael Lara-Martínez.

Por otra parte, en cuanto a la *Revista de Poesía Hispánica*, vale decir que es la única revista académica en Estados Unidos dedicada al estudio y difusión de la poesía escrita en español y que es auspiciada por el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad Texas A&M.

Por su parte, la *Revista Monográfica / Monographic Review*, subvencionada por la Facultad de Lenguas Modernas y Clásicas de la Universidad Texas Tech, se dedica a publicar temas que se salen de lo establecido por el canon literario y en cada volumen atiende un área descuidada por parte de la crítica literaria.

Ha publicado:

"A Brief Study of Madness in the Poetry of Roque Dalton". *Revista Monográfica/Monographic Review* Vol. XXVI (2010): 165-182.

"The Media, the Cold War and the Struggle to (Re)Appropriate the Salvadorean Civil War in David Escobar Galindo's Sonetos penitenciales". *Antípodas: Journal of Hispanic and Galician Studies* XXI (2010): 99-114.

"Hacia la confrontación con el no-idioma: el uso del color y la naturaleza en El libro de Dios y de los húngaros". *Hispanic Poetry Review* v. 6 n.12 (2006 December): 68-89.

"Transformaciones antropomórficas y construcciones orgánicas: La ballena y el cangrejo en tres poemas de Antonio Cisneros". *Revista Monográfica / Monographic Review* Vol. XX (2004): 226-240.

"El reto de Roque: la metáfora, los símbolos, el humor y la personificación en dos poemas 'comprometidos' ". *Antípodas: Journal of Hispanic and Galician Studies* XIII/XIV (2001/2002): 223-238.

"El juego intertextual como vía crítica: El caso de Luis García Montero". *Hispanic Poetry Review* v. 3 n. 5 (2001 May): 51-69.

Tiene los siguientes artículos bajo consideración editorial:

"La violencia y la animalización del ser humano en *Post-Card y otros poemas*: El bestiario de Manlio Argueta" en la *Revista de Poesía Hispánica [Hispanic Poetry Review]*.

"Para quitar las máscaras: La reivindicación de la diosa Oyá y su sacerdote Luis Andrea en el poema 'Virgen negra Oyá de La Candelaria' de Pedro Blas Julio Romero" en la revista *Hispania*.

Una de sus últimas conferencias fue sobre la poesía de Krisma Mancía, el 8 de noviembre de 2012 en San Antonio, Tejas, durante la Conferencia Anual de la Asociación Centro-Sur de la Lengua Moderna [South Central Modern Language Association].

Premios y reconocimientos:

Premio de Reconocimiento al / la Consejero(a) de la Asociación Estudiantil Amigos de Centroamérica (CASA) de la Universidad de Houston-Downtown, marzo de 2006.

Beca de la Universidad de Virginia para el Seminario de Verano "Literatura Argentina en la Argentina: Crítica y creación", que tuvo lugar en CAELYS, en Resistencia, Chaco, Argentina, junio-julio de 2002.

Beca del Decano de la Facultad y del Gobernador de la Facultad de la Escuela Graduada de las Artes y Ciencias de la Universidad de Virginia, 2000-2001.

Reconocimiento de Éxito Académico de la Oficina para los Estudiantes Minoritarios de la Universidad "George Mason", octubre de 1994.

Beca para Estudios de Verano en la Universidad de Salamanca, España, de la Universidad "James Madison", julio de 1992.

RENÉ RODAS

Nació en Santa Tecla, El Salvador, en 1962.

Estudió Letras en la Universidad Centroamericana "José Simeón Cañas" (UCA). Años más tarde partió al exterior y ha vivido en España, México y Canadá. Regresó a El Salvador en 2005.

Además de escribir, ejerce la docencia en la Universidad "Dr. José Matías Delgado", donde también dirige un Taller de Lectura y uno de Escritura Creativa. Es miembro del directorio editorial de *El Ojo de Adrián*.

Ha editado:

Poesía: *Detrás de los violines y otras cuerdas* (1984), publicado parcialmente en Taller de Letras, UCA, El Salvador, 1986, y en el Suplemento Cultural del periódico El Día, México, D.F., 1987.

Cuando la luna cambie a Menguante – XIII cantos en prosa (1986) Publicado por entregas en revistas de España y Argentina.

Civilis I Imperator – poema monólogo (1989). Mala Yerba Editores, Toronto, Canadá, 1996. Presentado en Toronto y Montreal por el Grupo Cultural Trilce, 1991, como parte de la obra teatral Retratos de Poder.

Diario de Invierno (1995). Mala Yerba Editores, Toronto, Canadá, 1997.

Balada de Lisa Island (1999) Dirección de Publicaciones e Impresos, CON-CULTURA, Ministerio de Educación, El Salvador, 2004.

El Libro de la penumbra (1999), publicado por entregas en El Ojo de Adrián, revista virtual de Arte y Literatura, El Salvador, 2006 - 2006).

El museo de la nada (Montreal, 2003).

Poemas de Montréal, Editorial Delgado, colección las dos orillas, El Salvador, 2011. Este libro incluye los dos poemarios anteriores.

Narrativa:

Santiago la Bellita y otros relatos (1994). Publicado en *Imponiendo presencias*, breve antología de otros narradores latinoamericanos, Editorial Solares, San Francisco, California, EUA, 1995. Publicado por entregas en la Revista de la Escuela de Ciencias de la Comunicación de la Universidad “Dr. José Matías Delgado”, El Salvador, 2005 – 2006.

Investigación Social:

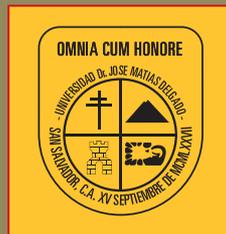
No More Children of a Postponed Dream: The Latin American Community in Ontario. (No más hijos de un sueño postergado: la comunidad latinoamericana en Ontario), The Ontario Historical Society Press, Canadá, 1993.

The Needs Assessment of the Latin American Community in Toronto. (Evaluación de las Necesidades de la comunidad latinoamericana en Toronto), Consejo Hispano de Toronto Metropolitano, The Ontario Historical Society Press, 1994.



Este boletín se imprimió
en Talleres Gráficos UCA,
la edición consta de 1500 ejemplares.

boculin@yahoo.es



**boletín cultural
informativo No. 47
año XII**

*Ningún hombre es tan tonto
como para desear la guerra y no la paz;
pues en la paz los hijos llevan a sus padres
a la tumba, en la guerra son los padres
quienes llevan a los hijos a la tumba.*

*Heródoto de Halicarnaso
(484 AC-425 AC)
Historiador y geógrafo griego.*