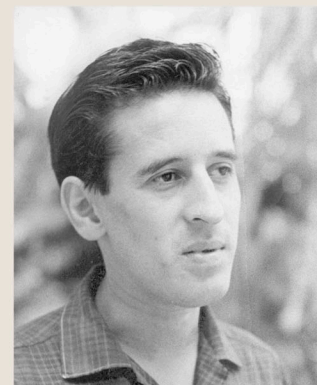
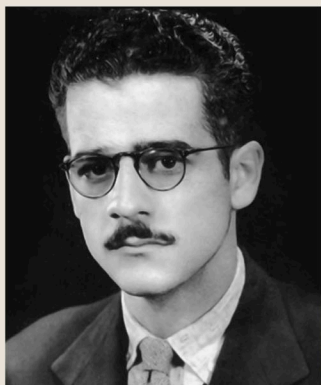
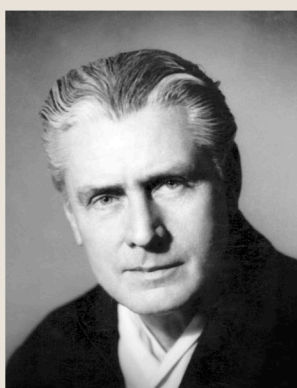
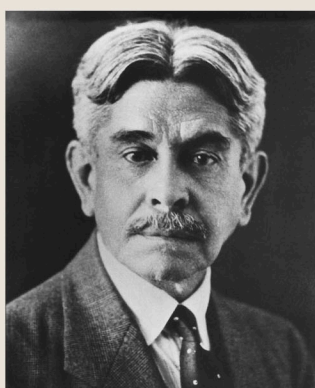


MUESTRA DE LA LITERATURA SALVADOREÑA

ANÁLISIS DE TEXTOS



Universidad Pedagógica de El Salvador
"Doctor Luis Alonso Aparicio"

MUESTRA DE LA LITERATURA SALVADOREÑA

ANÁLISIS DE TEXTOS



R

Reconocimientos

Rector Universidad Pedagógica de El Salvador
Luis Mario Aparicio

Coordinación general
Cecilia María Aparicio de Rodríguez

Dirección Comunicaciones y Mercadeo
Guillermo Deleón
Ángel Castaneda
Fernando Gabriel López

Coordinación editorial
Lisette de Schilling

Escritora
Carmen González Huguet

Fotografía
Nelson Crisóstomo

Diseño gráfico
Mauricio A. Bonilla
Equipo Creäre



Universidad Pedagógica de El Salvador "Dr. Luis Alonso Aparicio"
25 Avenida Norte y Diagonal Dr. Arturo Romero
(503) 2205-8100
www.pedagogica.edu.sv
info@pedagogica.edu.sv
Hecho el depósito que exige la ley.

La Universidad Pedagógica de El Salvador "Dr. Luis Alonso Aparicio" agradece la valiosa colaboración para la realización de este libro a las siguientes personas: Suecy Callejas Estrada, Ministra de Cultura, Heriberto Erquicia, Director de investigaciones, acervos documentales y edición, Mario Noel Rodríguez, Director de Publicaciones e Impresos, Manlio Argueta, Director de la Biblioteca Nacional de El Salvador, "Francisco Gavidia" y el personal a su cargo; Carlos Henríquez Consalvi, Director del Museo de la Palabra y la Imagen; Carlos Quintanilla por su incondicional apoyo al proporcionar fotos históricas de El Salvador.

860.44

C643m González Huguet, Carmen, 1958 --

Muestra de literatura salvadoreña [recurso electrónico]

sv / análisis de textos / Carmen González Huguet : coordinación editorial Lisette de Schilling ; fotografía Nelson Crisóstomo ; diseño gráfico Mauricio A. Bonilla -- 1ª. ed. --. San Salvador, El Salv. : Universidad Pedagógica de El Salvador "Dr. Luis Alonso Aparicio", 2022.
1 recurso electrónico, (224 p. : il. ; 30 x 25 cm.)

Datos electrónicos <1 archivo, formato pdf, 108 mb.>. --
<http://sistemas.pedagogica.edu.sv/repositorio/principal/index.php?search=1>

ISBN 978-9923-30-92-0 (E-Book, pdf)

1. Literatura salvadoreña-Crítica e interpretación. 2. Figuras literarias.
3. Estilos literarios. I. Título

“La más noble función de un escritor es dar testimonio,
como acta notarial y como fiel cronista del tiempo que le ha tocado vivir”

Camilo José Cela
(1916 - 2002)



CONTENIDO

PRESENTACIÓN	6
PALABRAS DEL AUTOR	8
CAPÍTULO I CONCEPTOS BÁSICOS	10

CAPÍTULO II	68	CAPÍTULO IV	160
FRANCISCO GAVIDIA	74	PEDRO GEOFFROY RIVAS	164
ALBERTO MASFERRER	96	MATILDE ELENA LÓPEZ	174
CAPÍTULO III	112	OSWALDO ESCOBAR VELADO	182
SALARRUÉ	118	CAPÍTULO V	190
CLAUDIA LARS	132	CLARIBEL ALEGRÍA	198
ALFREDO ESPINO	148	ROQUE DALTON	206





PRESENTACIÓN

La Universidad Pedagógica de El Salvador “Dr. Luis Alonso Aparicio”, al celebrar su XXXVII aniversario de fundación, hace un aporte a la sociedad al producir el libro “Muestra de la Literatura Salvadoreña. Análisis de textos”.

Su valor reside en ofrecer una herramienta a estudiantes y docentes para analizar y arrojar luz sobre el fenómeno de la creación literaria en un conjunto acotado y finito de autores y obras. En el texto se analiza la poesía de diez de nuestros más ilustres escritores y se detallan las técnicas, figuras y recursos literarios que usaron, para que el lector tenga una visión más completa de lo que representan estas obras.

Es nuestro afán, generar investigación y conocimiento pues estamos convencidos de que la universalidad de estos grandes poetas hace que su estudio trascienda el lenguaje y la literatura, y que se convierta en una asignatura obligada para la academia en general, cualquiera que sea el campo de estudio del lector. Estamos convencidos de que cada obra siempre nos deja una lección de vida.

Al leer algún fragmento de la obra de estos diez autores, acaso los más canónicos de la literatura nacional, compartimos con ellos una visión del arte y de la literatura que nos enriquece como individuos, y que nos ilumina en la tarea de construir una nación más próspera.

Estos versos que provienen de las mentes y de las plumas de nuestros escritores constituyen un legado para que las nuevas generaciones continúen la labor de estas personalidades esclarecidas que, en su época, soñaron un mejor país. Este es un aporte de la Universidad Pedagógica “Dr. Luis Alonso Aparicio” a la cultura y a la educación.

Luis Mario Aparicio
Rector



PALABRAS DE LA AUTORA

A menudo he pensado que es labor de todo escritor crear aquellos libros que no solo le habría gustado leer; sino, especialmente, aquellos que ve que hacen gran falta y que, por desgracia, nadie se ha tomado la molestia de escribir.

Cuando estudié la licenciatura en Letras, de la que recibí el título en 1992, entre las cincuenta asignaturas jamás tuve la dicha de cursar, jamás recibí una sola clase dedicada a la literatura salvadoreña, deficiencia que he lamentado toda mi vida y vacío que intenté subsanar, “a tragos y rempujones” con el estudio autodidacta en varias de nuestras bibliotecas.

Varios y extensos estudios generales existen sobre la literatura salvadoreña. Tirso Canales (1931) y Rafael Góchez Sosa (1927-1986) prepararon su importante obra Cien años de poesía en El Salvador 1800-1900, publicada en 1978 gracias al aporte de la Biblioteca Gallardo y, que sepamos, jamás reeditado, que se refiere, como alude su título, a la poesía escrita en nuestro país durante el siglo XIX. De este período, la fuente más importante con la que contamos es la muy consultada Guinalda salvadoreña, obra de Román Mayorga Rivas (1862-1925) publicada en tres tomos entre 1884 y 1886, y reeditada en 1977 por la Dirección de Publicaciones en edición facsimilar íntegra, fiel al original, de la cual hay versión en línea en: <https://archive.org/details/guinaldasalvad01aygoog/page/n8>, consultada el 28 de junio de 2019.

Más reciente es el Desarrollo literario de El Salvador, publicado en 1958 por Juan Felipe Toruño (1898-1980), que, hasta donde sabemos, no fue reeditado posteriormente. En cambio, el Panorama de la literatura de El Salvador, del período precolombino a 1980, de Luis Gallegos Valdés (1917-1990), ha sido reeditado y reimpresso en muchas ocasiones por la editorial de la Universidad Centroamericana “José Simeón Cañas”, UCA, y otro tanto ha ocurrido con una de las antologías poéticas más importantes: la de David Escobar Galindo (1943), titulada Índice antológico de la poesía salvadoreña, publicada por primera vez en 1982 por esa misma editorial. En 2014 el joven investigador salvadoreño Vladimir Amaya (1985) actualizó ese esfuerzo de recopilación y registro de la vida y la obra de nuestros poetas con el Segundo índice antológico de la poesía salvadoreña, publicado por Índice Editores y Editorial Kalina en 2014.

Aproximaciones a la vida de nuestros escritores hay varias. Mencionaré una de las más importantes: el Diccionario de autoras y autores de El Salvador, obra del investigador Carlos Cañas Dinarte (1971), quien lo publicó con la Dirección de Publicaciones e Impresos en versión completa en 2002, y que fue reimpresso íntegramente en 2004. De esta obra hay dos versiones escolares, más breves, una de 1998 y, la más reciente, de 2019. El presente libro debe mucho al aporte de este escritor, tal vez el más acucioso investigador de la literatura y de la historia salvadoreña hoy en día. Pero, si revisamos, salvo los trabajos de Vladimir Amaya y de Carlos Cañas Dinarte, los demás tienen ya más de treinta años de existencia, por lo que, como es natural, han quedado desfasados por el natural fluir del tiempo.

Hay más antologías, pero los investigadores y amantes de la literatura echamos en falta, como es natural, una verdadera Historia de la literatura salvadoreña, que está, a esta hora en que nos encontramos, todavía sin escribirse. Necesitamos un esfuerzo totalizador, pero también sistematizador, que dé cuenta del desarrollo de la literatura en esta tierra donde hemos venido a nacer. Dicho aporte contribuiría a la labor de maestros y alumnos, que deberían ser siempre ávidos lectores de fuentes de información, a fin de actualizar y mejorar la calidad del conocimiento sobre la vida y la obra de los autores nacionales. Si hubiera iniciativas en este sentido, no habría tanta ignorancia sobre el tema, y quizás nuestros autores y sus obras contarían con más lectores, más comentaristas y críticos, y más personas disfrutarían de un acervo cultural del que todos los salvadoreños somos herederos.

Este aporte, que creemos muy necesario, debería ser (soñemos, porque todavía es gratis) fruto del trabajo de un equipo de personas estudiosas y dedicadas a la investigación de esta parcela del conocimiento. Sin embargo, en esta época cuando las Humanidades son vistas de menos y relegadas en todo el mundo, ya no digamos en El Salvador, ni siquiera en los claustros universitarios esta necesidad encuentra eco. Baste señalar que en todo el país la única universidad que sigue impartiendo la licenciatura en Letras es la Universidad de El Salvador.

El presente libro que el lector tiene en sus manos es una limitadísima aproximación al análisis de un puñado de obras de otro puñado (necesariamente reducido) de poetas salvadoreños. Escogimos diez autores: Francisco Gavidia (1863?-1955), Alberto Masferrer (1868-1932), Salarrué (1899-1975), Claudia Lars (1899-1974), Alfredo Espino (1900-1927), Pedro Geoffroy Rivas (1908-1979), Matilde Elena López (1919-2010), Oswaldo Escobar Velado (1919-1961), Claribel Alegría (1924-2018) y Roque Dalton (1935-1975). Son, acaso, los diez autores más canónicos de la literatura nacional. Y de cada uno escogimos dos, y a veces tres, poemas o textos que hemos analizado a la luz del marco teórico que ofrecemos al principio de esta muestra.

No hemos pretendido, como es evidente, agotar el tema. Ni, tampoco, escribir una historia de nuestra literatura, esfuerzo que debe nacer de un equipo de investigadores. Nuestra labor ha sido, nada más, ofrecer una herramienta a docentes y alumnos para analizar y arrojar luz sobre el fenómeno de la creación literaria en un conjunto muy acotado y finito de autores y de obras.

Lo que sí esperamos, porque es lo natural, es que en el futuro vengan otros investigadores a ampliar, profundizar y mejorar este intento. Nada nos agradaría más por el bien de nuestra literatura y por el de El Salvador.

Carmen González Huguet



CAPÍTULO I

CONCEPTOS BÁSICOS

1.1 EN EL PRINCIPIO...


Conviene, antes de internarnos por los vericuetos del análisis, repasar algunos conceptos básicos para el estudio que nos ocupa. Y para ello, vamos a empezar por el principio que, como dijo San Juan en su Evangelio, no es otro que el Verbo. En latín, *verbum* significa “palabra”. Si no me lo creen, busquen el término “verbo” en el *Diccionario de la Lengua Española*¹. La RAE define “verbo”, en su primera acepción, como “sonido o sonidos que expresan una idea”. Equivaldría a “signo”. Aquí, por supuesto, he usado el término “verbo” no en su significado teológico, sino, por extensión, como sinónimo de lenguaje. La definición menciona el vocablo “palabra”, que nos remite de inmediato a lengua. Y esta, según el diccionario, no es otra cosa que un: “sistema de comunicación verbal propio de una comunidad humana y que cuenta generalmente con escritura”.

Para no perdernos: vamos a enfrentarnos, ante todo, en nuestro análisis con “hechos del lenguaje”, con fenómenos lingüísticos. O, mejor dicho y más simple, con construcciones formadas por palabras. Además, el diccionario² nos define literatura como: “arte de la expresión verbal”, “conjunto de las producciones literarias de una nación, de una época o de un género” y “conjunto de las obras que versan sobre una determinada materia”, entre otras. Nos enfrentaremos, por lo tanto, a obras artísticas formadas por palabras.

La lengua es ese sistema de signos específico que nos sirve, en primer lugar y en la vida cotidiana, para comunicarnos entre nosotros. Es a través del lenguaje que yo pido en la tienda: “Deme un dólar de pan francés”. Y la tendera me entiende, va, cuenta el pan, lo mete en una bolsa y me lo entrega. Pero esta herramienta que nos sirve para entendernos en nuestras ocupaciones diarias, también sirve para otras cosas. Con ella un artista como Pablo Neruda escribió aquel verso que dice: “Puedo escribir los versos más tristes esta noche”. O también otro poeta altísimo, como Rubén Darío, utilizó la misma humildísima herramienta con la que compramos el pan para escribir: “¡Ya viene el cortejo! ¡Ya viene el cortejo! ¡Ya se oyen los claros clarines!”, y muchos otros versos que, hasta el día de hoy, continúan emocionándonos como el primer día.

El vocablo literatura proviene de la palabra latina *litterae*, esto es: una acumulación de saberes para leer y escribir de modo correcto. Desde la Antigüedad, este concepto se relaciona con los saberes de la gramática, la retórica y la poética.

Conviene, eso sí, antes de seguir adelante, recordar lo que bien señalaban René Wellek y Austin Warren en su muy importante obra *Teoría literaria*³: “Hemos de establecer, ante todo, una distinción entre literatura y estudios literarios. Se trata, en efecto, de actividades distintas: una es creadora, constituye un arte; la



otra, si no precisamente ciencia, es una especie de saber o de erudición... Por supuesto, se han hecho intentos de desvirtuar esta distinción. Se ha dicho, por ejemplo, que no se puede entender de literatura si no se hace... Sin embargo, aun sirviéndole de mucho la experiencia de la creación literaria, la tarea del estudioso es completamente distinta. El estudioso ha de traducir a términos intelectuales su experiencia de la literatura, incorporarla en un esquema coherente, que ha de ser racional si ha de ser conocimiento... Es manifiesto que esta relación plantea difíciles problemas, para los que se han propuesto diversas soluciones..."

Llegados a este punto, nosotros nos preguntamos: ¿es indispensable ser poeta para teorizar sobre el fenómeno de la creación poética? ¿Es preciso ser un teórico de la creación poética para inteligir y disfrutar un poema? ¿No será que los legos en la teoría pueden, por igual, gozar y comprender la obra en la práctica, aunque no tengan el conocimiento ni la inclinación para teorizar sobre ella? La intuición del lector, que se acerca a la obra por primera, o segunda, o tercera vez, es equivalente, aunque distinta, de la intuición del autor. Pero igualmente válida, lo mismo que la del teórico que trata de dilucidar cómo, por qué medios y procesos se produce el fenómeno de la comunicación poética.

Al respecto ya nos hacía una útil observación el académico Dámaso Alonso al principio de su obra *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*⁴, cuando dijo: "las obras literarias no han sido escritas para comentaristas o críticos (aunque a veces críticos y comentaristas se crean otra cosa). Las obras literarias han sido escritas para un ser tierno, inocentísimo y profundamente interesante: "el lector". Las obras literarias no nacieron para ser estudiadas y analizadas, sino para ser leídas y directamente intuitas. Ni El Quijote se creó para los cervantistas (aunque haya algún cervantista que piense de otro modo), ni el teatro de Shakespeare para la filología alemana". Esto es: una cosa son las obras de creación literaria y otros los trabajos críticos y de análisis sobre las primeras. Aunque importantes y creadores, son fruto de labores de carácter distinto.

Y, además, Dámaso Alonso nos recuerda: "A ambos lados de la obra literaria hay dos intuiciones: la del autor y la del lector. La obra es registro, misterioso depósito de la primera, y dormido despertador de la segunda. La obra supone esas dos intuiciones, y no es perfecta sin ellas".

Por su parte, Aristóteles, en su *Poética*⁵, afirma de las obras artísticas que "todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones. Pero se diferencian entre sí por tres cosas: por imitar con medios diversos, o por imitar objetos diversos, o por imitarlos diversamente", dato que no debemos perder de vista. Ese carácter de "imitación"

de la realidad, que es la noción central del concepto de arte, en general, y de literatura en particular, en Aristóteles, es lo que el genial escritor Jorge Luis Borges llamó, con notable intuición, “el espejo de tinta”⁶ en el cuento del mismo título, reunido en su obra *Historia universal de la infamia*. En ese contexto, el espejo de tinta es una metáfora que alude a la escritura y, por extensión, a la creación artística en general. Por medio del fenómeno de la mimesis aristotélica, toda obra de arte es un espejo de la realidad, una imagen poética. En resumen: una metáfora. E, incluso, aunque resulte aún más paradójico, el ejemplo de Borges es una metáfora de la metáfora.

Como señala el crítico Alberto Ribas-Casasayas en su artículo *Signos mágicos de lo absoluto: aproximación a términos y conceptos de la Filosofía del Lenguaje en tres cuentos de Jorge Luis Borges*.⁷

“Según una perspectiva mágica del lenguaje, determinadas palabras no son un mero símbolo, esto es, un elemento abstracto al que una comunidad otorga un significado de acuerdo con la normativa convencional del código que sus miembros emplean, sino entidades sustanciales que, descubiertas o ya conocidas por el hechicero, permiten hacer ciertas cosas una vez que son pronunciadas. Dicho de otro modo, la palabra tiene una potencialidad sustancial en sí misma, tiene un poder causal: de su pronunciación (acompañada con frecuencia de un aparato ritual, como sucede en el cuento de Borges) se derivan unos efectos materiales palpables. La concepción mágica del lenguaje tiene una relación con el lenguaje divino: «Hágase X», y X se produce; las palabras tienen en sí la sustancia misma de aquello que designan, y si la sentencia emitida por el mago o la divinidad enuncia una acción, ésta se realiza en virtud de que la acción se encuentra en estado potencial en la palabra que la designa. La palabra mágica, en suma, es una entelequia: si la sustancia de la acción, de la cosa, se encuentra en la palabra que le da nombre, entonces la acción, la cosa, se actualizan una vez que la palabra es pronunciada”. Fin de la cita de Ribas-Casasayas.

Hemos subrayado la palabra *entelequia* y conviene aclarar su significado. Entelequia es un concepto, también, aristotélico. Nos dice el *Diccionario de la Lengua Española*⁸, en su primera acepción, que entelequia consiste en una “cosa irreal”, y a continuación define: “En la filosofía de Aristóteles, fin u objetivo de una actividad que la completa y la perfecciona”. Apunta, pues, Ribas-Casasayas, a la capacidad del lenguaje, y específicamente el lenguaje poético, a crear una suerte de realidad alterna, que no por ficticia es menos real, pero

que, siguiendo al mismo autor, esta realidad alterna tiene la particularidad de existir fuera del tiempo, en una suerte de eternidad. Y más adelante el mismo crítico señala que, en consonancia con lo anterior, el concepto del tiempo en varios de los cuentos de Borges es circular, siendo el círculo, al igual que el espejo, uno de los símbolos favoritos de Borges. Si la entelequia, como dice el *Diccionario Filosófico*⁹, es un fin realizado (*teleología*) y también un principio activo que convierte la posibilidad en realidad, ningún objeto es un ejemplo tan acabado de entelequia como la obra literaria. La misma fuente señala que: “En la doctrina de Aristóteles y en la escolástica, la entelequia es finalismo, orientación hacia un fin concreto como fuerza propulsora (Teleología), fin en sí, principio activo, que convierte la posibilidad en realidad”.¹⁰

Mi maestro Francisco Andrés Escobar, a quien le gustaba, al reflexionar, también retroceder a los orígenes, afirma, en su tesis de licenciatura que “la poesía es una posibilidad de la realidad, un modo del hombre para habérselas con ella, y una realización en el lenguaje”.¹¹ Y a continuación, hace a un lado el estudio de la realidad primera ya que este corresponde al área de la Teología. En cuando a lo que él llama “realidad segunda”, aclara que esta es “una estructura unitaria y dinámica compuesta por la naturaleza, el hombre y la historia”, y a continuación amplía: “Unitaria por cuanto los fenómenos que en ella ocurren, aparentemente autónomos, guardan una profunda relación de interdependencia, de respectividad. Dinámica por cuanto tales fenómenos, aparentemente estables, son profundamente devinientes”.

Más adelante, Francisco Andrés Escobar establece una especie de profesión de fe en la poesía, no muy lejos de lo que dijo San Juan en su evangelio: “Lo poético está en la raíz en la inmediatez de lo real. Lo real se entrega al hombre, se le da en notas y con solicitud de actualización. Lo real “quiere” ser constatado, aprehendido, formalizado y expresado a través de una particular concreción formal, a través de un particular lenguaje: el lenguaje de la poesía, en el caso del fenómeno poético, que instala una nueva realidad: la realidad poética”.¹²

De esta manera, Francisco Andrés Escobar nos recuerda que la obra poética (y al decir obra poética me refiero, por extensión, a la obra literaria) es una cosa más agregada al mundo. Existe y es verdadera. El que sea ficticia no la hace menos real. Pero su realidad es de un tipo distinto. Insisto: el que sea ficticia no significa que sea “mentira”, que sea falsa, o que no sea “real”. Por el contrario: a veces el rodeo de la ficción nos puede llevar a penetrar de modo más profundo en la verdad, en la exacta y palmaria realidad de las cosas. Y también mi maestro me dijo, en

varias ocasiones, que en el arte lo contrario de lo bello no es lo feo, sino lo falso: la impostura, la falta de autenticidad.

Además, en el mismo documento, el autor afirma que la “querencia” de la poesía, que quiere dejar de ser posibilidad y volverse realidad, exige, pide, solicita (dice él, que por lo general era una persona mesurada) la presencia de un “optante”: un “ser humano particular —el poeta— que, desde las peculiaridades de su propia organización psicofísica, opta por un ámbito de realidad, responde a la sollicitación de lo real, lo aprehende por un proceso de conocimiento —el conocimiento poético— y lo re-crea dentro de los cánones de un particular modo de concreción formal”.¹³ Esto es, un ser humano, una persona, donde la poesía, en el sentido literario, y también en el teológico: “se haga carne” y “habite entre nosotros”.

Y luego pasa a explicar qué es el poeta. Para Francisco A. Escobar, este tipo particular de ser humano debe reunir, o reúne, unas características muy específicas. En primer lugar, es una persona con una serie de aptitudes que le vienen dadas por su especial carácter filogenético. Y, en un inmediato segundo lugar, en el poeta dichas aptitudes innatas son, o han sido, potenciadas por una práctica realizada dentro de un específico contexto social.

El poeta “está en la vida con unas notas diferenciales respecto de los demás: una particular capacidad para sentir, comprender y afectar las notas con que se le ofrece lo real; una particular tensión hacia la valoración preeminente de determinadas notas de lo real; un progresivo dominio de un modo particular de formas expresivas; una particular capacidad para transmutar la aprehensión de lo real en una particular forma estética”¹⁴. Y, según la misma fuente, “en este hacerse cargo y en este cargar con la realidad, el poeta desarrolla primero un proceso de conocimiento de lo real”, a partir del cual, seguidamente, “desarrollará un proceso de lenguaje”.

En España, la expresión “hacerse cargo” equivale, hasta cierto punto, a “darse cuenta”. Pero, más aún, a comprender, a realizar, en el sentido que en inglés se le da al verbo *realize*. Y también, cargar con la realidad significa comprometerse, involucrarse, tomar partido, estar dispuesto a hacer algo, a intervenir.

El proceso de conocimiento poético, para dicho autor, es tan válido, aunque de naturaleza y carácter distinto, como los procesos de conocimiento filosófico o científico. Francisco Andrés Escobar se refiere a dicho proceso de conocimiento poético desde la terminología acuñada por Xavier Zubiri¹⁵: “El proceso del conocimiento poético arranca, como otros procesos cognoscitivos, de un nivel sentiente que posibilita la intelección de lo real, intelección realizada desde un

marco de sentimiento —y suscitadora ella misma de nuevos marcos de sentimiento— que afecta tal intelección de la realidad, y desde una voluntad tendiente a la expresión de los productos cognoscitivos en un sistema de signos”¹⁶.

Voy a tratar de explicar este párrafo. En primer lugar, Francisco Andrés Escobar retoma el concepto de intelección que es central en la filosofía de Zubiri:

“El hombre tiene que habérselas con eso que llamamos cosas reales. Necesita, en efecto, saber lo que son las cosas o las situaciones en que se encuentra. Sin compromiso ulterior, llamamos inteligencia a la actividad humana que procura este saber. El vocablo designa aquí no una facultad sino una serie de actos o actividades... Para que la intelección tenga lugar es menester que las cosas nos estén, en alguna manera, previamente presentes. No basta con que las cosas sean reales, ni con que “haya” cosas reales en el mundo; es menester que las cosas reales nos estén presentes en un modo especial de enfrentarnos con ellas. En este sentido, las cosas reales no nos están presentes, sino desde nosotros mismos, es decir, según un modo nuestro de enfrentarnos con ellas. ¿Cuál es este modo? No hay la menor duda de que en última instancia las cosas me son presentes por los sentidos. Para entrar en el problema, no me importa la diferencia, profunda, pero ajena a nuestro propósito, entre sensibilidad externa e interna; un tratamiento extenso del tema exigiría precisar los matices en vista de esta diferencia. Pero para seguir la exposición, basta con referirse a la sensibilidad externa, cosa siempre más clara; porque cuanto vayamos a decir se refiere a la sensibilidad en cuanto tal. Las cosas, pues, nos están presentes primeramente por los sentidos. Pero ¿en qué consiste la función sensorial que nos hace presentes las cosas reales? Se habla de percepciones. Mas la percepción tiene muchos momentos distintos, por ejemplo, el momento intencional de referir el contenido sensible a su objeto. Sin embargo, no es este el momento primario de la sensibilidad. Sentir no es primeramente percibir. Sí eliminamos todos los momentos intencionales de la percepción, nos queda el puro “sentir” algo. ¿Qué es simplemente sentir? La cuestión es grave.”¹⁷ fin de la cita.

Inteligir sería entonces el proceso por el cual la persona humana realiza lo que Zubiri llama “aprehensión primordial de realidad”, esto es, el modo específico en que los humanos no solo captamos y percibimos, sino que nos “relacionamos”, con trozos de lo real. Pero lo real, siguiendo este discurso, no está “afuera” de nosotros, en el mundo material, sino además “dentro”, en nuestros propios procesos de conocimiento. Y la inteligencia en los humanos, que para Zubiri es lo que primordialmente nos diferencia de los animales, es “de suyo”, por nacimiento, por origen y carácter, “sentiente”. La intelección humana es, para este filósofo, la mera actualización de lo real en la inteligencia sentiente¹⁸.

Escobar añade: “El hecho de que “sentición”, inteligencia y afectividad sean momentos componentes de la aprehensión de lo real hace que tal aprehensión sea siempre —al menos en el caso poético— una aprehensión fuertemente personal: subjetiva y selectiva. Subjetiva, por cuanto la realidad, o mejor dicho, la cuota de realidad aprehendida, será “de este modo” para este “aprehendiente””.¹⁹ Y selectiva porque excede la capacidad humana el captar, apriori, la realidad entera como totalidad.

Y a continuación, Escobar introduce un concepto del cual, hasta donde sabemos, es autor, y es original suyo: “la ecuación personal”. Este autor define dicha “ecuación personal” como una “óptica particular desde la cual lo real será aprehendido”, óptica formada por cinco elementos:

- *la ideología: entendida como una representación del mundo, la vida y el hombre a través de diversos sistemas de ideas;*
- *el marco teórico, concebido como el conjunto de conceptos y de categorías analíticas provenientes de una determinada dirección del trabajo intelectual;*
- *los prejuicios, que para Escobar son las reacciones previamente condicionadas ante determinados estímulos;*
- *las necesidades subjetivas, que serían los requerimientos intelectuales y afectivos personales, demandantes de un objeto externo para su satisfacción; y*
- *los intereses objetivos, como la adherencia a los bienes materiales que demanda la acumulación y defensa de los mismos. Y, por último, agrega estos elementos a la especial óptica que puede configurar lo que él llama “la propensión contemplativa particular” del poeta, así como sus “particulares limitaciones para la tarea cognoscitiva”. Las propensiones contemplativas pueden hacer que determinado poeta privilegie la interioridad, de modo que en su obra lo que llamamos “lirica” ocupará un mayor lugar. O si predomina lo exterior, lo que llamamos “épica” será preponderante.*

Volviendo a la selectividad, Escobar afirma que la cuota de realidad aprehendida será siempre una “cuota”, un trozo de lo real seleccionado de acuerdo a la mencionada propensión contemplativa del poeta. Y dicha aprehensión será, además, necesariamente estática, ya que captará un momento particular de una realidad en perpetuo cambio.

Escobar afirma también que el conocimiento poético, en cuanto “modo de habérselas con la realidad, tiene también una vía aprehensiva peculiar: la intuición”, compartida con otras formas de conocimiento, como la ciencia y la filosofía. Y define la intuición como “el salto hacia lo esencial y lo universal que la razón da a partir de unos datos primarios e inmediatos. La vía intuitiva es la que posibilita al poeta calar en la estructura más honda de lo real. Por ella, la realidad poética expresa los nódulos más profundos y significativos de la realidad de los seres, las cosas y los procesos”.²⁰

Como bien dice el mismo autor que estamos siguiendo, el conocimiento poético de la realidad deviene después realidad poética a través del lenguaje. Pero volviendo a una obra poética específica en cuanto construcción, o estructura lingüística, ¿qué es lo que hace que la lengua sirva, a veces, como simple herramienta de la más elemental comunicación o que, en otras ocasiones, sea el material de construcción para esos excelsos edificios literarios?

Tal vez la respuesta a esta pregunta nos la pueda aclarar un importante estudioso de la lengua como es Roman Jakobson ²¹, quien escribió: “El primer problema de que la poética se ocupa es; ¿Qué es lo que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte? Toda vez que el objeto principal de la obra poética es la *differentia* específica del arte verbal en relación con las demás artes y otros tipos de conducta verbal, la poética está en el derecho de ocupar un lugar preeminente en los estudios literarios. La poética se interesa por los problemas de la estructura verbal, del mismo modo que el análisis de la pintura se interesa por la estructura pictórica. Ya que la lingüística es la ciencia global de la estructura verbal, la poética puede considerarse como parte integrante de la lingüística”.

En el mismo ensayo citado, Jakobson define seis funciones esenciales del lenguaje: referencial, emotiva o expresiva, conativa, fática, metalingüística y poética. El estudio de todas y cada una de dichas funciones excede los límites de este trabajo. Debemos aclarar, sin embargo, que en cualquier enunciado es una de estas funciones la que domina, aunque pueden darse varias al mismo tiempo. La que nos interesa para nuestro estudio es la función poética.

La función poética del lenguaje aparece cuando la expresión atrae la atención del oyente (o del lector, en la comunicación escrita) hacia el mensaje. En cualquier forma de comunicación donde la función poética es la dominante, la finalidad del uso del lenguaje tiene un propósito estético. Dichos mensajes tienen dos características dominantes que, en la práctica, se cristalizan en una sola: el uso del lenguaje connotativo y de las figuras estilísticas.

¿Qué es el lenguaje connotativo? Es cuando empleamos las palabras en sentido figurado. Este tipo de lenguaje transmite información, pero además traslada al oyente o al lector otros contenidos como emociones y sentimientos. Es más subjetivo y, en ciertos casos, se presta a diferentes interpretaciones. Ejemplos:

- *Se le rompió el corazón al conocer la noticia.*
- *Llovía a cántaros.*
- *Su piel era de seda.*
- *Usaba un vestido de colores chillones.*

Por contraste, el uso cotidiano, habitual, normal del lenguaje nos demanda que este sea denotativo: que lo hablado sea lo entendido o, en todo caso, que digamos lo que deseamos significar de manera directa y objetiva. En él llamamos a las cosas como son, conforme a la realidad. Su finalidad es la claridad, para que los oyentes entiendan a la perfección lo que sucede:

- *Estoy enferma.*
- *Ese traje cuesta veinte dólares.*
- *Mi hermano se llama Juan.*
- *Anoche salí al cine.*

Sin embargo, el lenguaje cotidiano no logra expresar conceptos y categorías productos de un conocimiento intuitivo de lo real. La intensa dimensión de una vivencia sensorial, conceptual o afectiva, así como la prohibición de nombrar con lenguaje cotidiano “lo innombrable”, lo indecible, están, para algunos autores, en la raíz de la metáfora, célula constitutiva del lenguaje poético.²²



Para Víctor Aguiar e Silva, “el mensaje [poético] crea su propia realidad... La palabra literaria, a través de un proceso intencional, crea un universo de ficción que no se identifica con la realidad empírica, de suerte que la frase literaria significa de modo inmanente su propia situación comunicativa, sin estar determinado inmediatamente por referentes reales o por un contexto de situación externa”.²³

Escobar subraya la autonomía de la palabra creadora, frente al lenguaje filosófico o científico, que depende siempre de referentes externos. En el lenguaje poético es la palabra la que determina un nuevo sistema de referentes imaginarios que conforman una realidad nueva. Aunque “el mundo real es la matriz primordial y mediata de la obra literaria... el lenguaje literario no se refiere directamente a ese mundo real. No lo denota: instituye, efectivamente, una realidad propia, un heterocosmos, de estructura y dimensiones específicas. No se trata de una deformación del mundo real, pero sí de la creación de una realidad nueva, que mantiene siempre una relación de significado con la realidad objetiva”.²⁴

Cuando Gabriel García Márquez escribió Cien años de soledad, situó la acción de la mayor parte de su novela en Macondo, un lugar mítico, que guardaba, en alguna medida, semejanzas con Aracataca, el pueblo natal del escritor. Pero en la novela Macondo, claro está, es un lugar nuevo, y nunca una copia fiel del pueblo material y concreto de Aracataca. Y lo mismo sucede con otros lugares distópicos de la narrativa latinoamericana, como Comala, el pueblo jalisciense al que llega Juan Preciado en Pedro Páramo, la inmortal novela de Juan Rulfo, o como la ciudad de México retratada en La región más transparente, de Carlos Fuentes. Ciudad real y ciudad retratada no son iguales ni equivalentes. Y, sin embargo, no podemos hablar, en todo caso, de que el retrato sea una “falsificación” o, peor aún, una suplantación.

Dentro de esta concepción de la obra poética, como bien dice Escobar, “el lugar por excelencia de la realidad es el poema. En él aquella vive sistematizada en sintagmas contruidos con signos caracterizados”, como ya vimos, “por la connotatividad”. Pero también por otras tres características que el autor nos define: la plurisignificación, la sonoridad y la desrutinización”.²⁵

Escobar define la connotatividad como a la configuración representativa del signo que no se agota en un solo contenido intelectual, sino que remite a otras dimensiones de experiencia: sensorial, afectiva, volitiva”.²⁶

Por otra parte, el mismo autor define la plurisignificación como “la capacidad del signo para portar múltiples dimensiones semánticas, múltiples valencias significativas y no agotarse

en la univocidad del significado”.²⁷ Esta característica va a intensificarse con especial fuerza en la poesía a partir de la vanguardia, cuando el texto poético se volverá más independiente del mensaje y el poeta cultivará una deliberada ambigüedad. Por ejemplo, cuando Claudia Lars dice, en uno de los poemas de *Donde llegan los pasos*:

***Este color de líquen y de algas;
este origen de mar, que nadie advierte;
este canto de grutas sumergidas
y estos silencios de agua, que se beben...***²⁸

¿De qué está hablando la autora? Ese “color de líquen y de algas” podría ser el verde y aludir a la “Isla Esmeralda”, como tradicionalmente ha sido llamada Irlanda, tierra de donde se originó el padre de la poetisa quien, aunque nació en los Estados Unidos, provenía de una familia irlandesa.

En cuanto a la sonoridad, la conceptúa como “la ponderación que el significante tiene al interior del signo poético”. La sonoridad es uno de los pilares sobre los cuales se asienta el poema. Uno de los rasgos donde la sonoridad se manifiesta de manera más obvia o explícita es en el ritmo, pero no es el único, ni necesariamente el más importante. Por ejemplo, Oswaldo Escobar Velado, en su poema *La iguana*, ha escogido determinados vocablos en los que predomina el sonido de la ese para darnos una idea ondulante, a tono con la sinuosa forma del cuerpo del reptil:

***La iguana sola. Sobre la piedra sola.
En pleno mediodía
apenas mueve su dorada cola.
Cola con sol y cola con poesía.
Sola. Sola. El sol la tornasola.
Se vuelve pedrería...***²⁹

Y la desrutinización es el esfuerzo “por librar a la palabra de la anquilosis del hábito y del lugar común. Es el trabajo para lograr originalidad e imprevisibilidad en la estructura del mensaje poético”.³⁰ Por ejemplo, todos hemos leído o escuchado hasta la saciedad imágenes poéticas como las tan trilladas metáforas: “boca de coral” o “dientes de perlas”. De dichos lugares comunes debe huir el poeta avezado que busca, por el contrario, sorprender al lector o al oyente con imágenes nuevas.

Para Escobar, el poema es una estructura sintagmática con valor de representación y comunicación y, desde el punto de vista de su autor, el poema es la concreción formal final de un peculiar proceso cognoscitivo de la realidad. “En cuanto tal, se erige en reto para su comprensión e inicia, desde el ángulo de un receptor, una experiencia estética de distinto orden, dimensión y sentido”.³¹ En este sentido, el poema es

el resultado de un “procedimiento poético”. “Este no es otra cosa que una acción modificadora de significado ejercida sobre cada signo del lenguaje ordinario... El poeta... establece entre ellos relaciones arbitrarias que desplazan el nivel de significación sobre las dimensiones denotativa, connotativa, estructural y contextual”.³²

Por otra parte, Carlos Bousoño, en su muy importante obra *Teoría de la expresión poética*, nos afirma que la poesía debe “*danos la impresión* (aunque esa impresión pueda ser engañosa) de que, a través de meras palabras, se nos comunica un conocimiento de muy especial índole: el conocimiento de un contenido psíquico *tal como un contenido psíquico es en la vida real*. O sea, de un contenido psíquico que en la vida real se ofrece como algo individual, como un todo particular, síntesis intuitiva, única, de lo conceptual-sensorial (o axiológico)-afectivo... El placer estético... quizá proceda, a mi juicio, de la sensación de plenitud vital que experimentamos al perfeccionarnos conociendo”.³³

En cuanto a la idea de que el poema nos da la impresión de que, a través de meras palabras, se comunica... un contenido psíquico, tal como este es en la vida real, ya lo dijo el poeta portugués Fernando Pessoa en su muy famosa estrofa:

*O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
que chega a fingir que é dor
a dor que deveras sente...*³⁴

cuya traducción literal al castellano viene diciendo, más o menos, lo siguiente:

*El poeta es un fingidor.
Finge tan completamente
que llega a fingir que es dolor
el dolor que de veras siente...*

Para Bousoño, en este ejemplo el poeta no transmite el sentimiento o la emoción en sí. Los sentimientos y las emociones son intrínsecamente intransferibles. Pero en virtud del poder de la palabra, el poema puede dar al lector, o al oyente, una pálida idea de lo que el poeta sintió o siente. Y en otro lugar de su *Teoría de la expresión poética*, Bousoño afirma que “en toda descarga poética se verifica siempre una sustitución realizada sobre la “lengua”... Para convertir la “lengua” así entendida en un instrumento poético es preciso hacerle sufrir una transformación. Valiéndose de *procedimientos*, el poeta ha de someterla a una serie sucesiva de cambios, a los que llamaremos *sustituciones*. Sin procedimiento, es decir, sin sustitución, no hay poesía, *aunque a veces los procedimientos se disimulen de muy variadas formas y parezcan no existir*. No tiene, pues, sentido hablar en poesía de “lenguaje directo” (concepto muy repetido en

la crítica de la posguerra española, que aproximadamente viene a coincidir con el que nosotros concedemos al término “lengua”). El “lenguaje directo” es todo lo contrario: es la ausencia de poesía”.³⁵ Fin de la cita de Bousoño.

Esta frase lapidaria final echaría por tierra la pretensión de muchos textos considerados poéticos, especialmente de bastante de la poesía social escrita y publicada en los años ochenta en nuestro país, donde campea el llamado “lenguaje directo”. El mismo autor aplica su análisis a la conocida rima VII de las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer, aquel poema que dice:

*“Del salón en el ángulo oscuro,
de su dueña tal vez olvidada,
silenciosa y cubierta de polvo,
veíase el arpa.*

*¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas,
como el pájaro duerme en las ramas,
esperando la mano de nieve
que sabe arrancarlas!*

*¡Ay!, pensé; ¡cuántas veces el genio
así duerme en el fondo del alma,
y una voz como Lázaro espera
que le diga «Levántate y anda!»”*³⁶

En el séptimo verso, la expresión mano de nieve, es una metáfora evidente. Pero, ¿qué ha querido decir el poeta con esta frase? ¿Será que la mano es, efectivamente, de nieve? ¿O se refiere a que la mano es blanca como la nieve? No, se responde Bousoño, “el poeta ha aludido a un especialísimo matiz de blancura, que no es tampoco exactamente el mismo que la nieve posee. Ha querido más bien decirnos algo como esto: “esa mano es todo lo nivea que una mano puede ser”. La experiencia nos señala que la blancura de una mano no alcanza nunca idéntico grado que la blancura de la nieve. Y precisamente en esa experiencia nuestra se apoya el poeta para que no nos dejemos seducir por el significado literal de sus palabras”.³⁷

En resumidas cuentas, podríamos señalar que en el poema arriba mencionado encontramos:

- Un modificante: **nieve**. Fuera del poema, este vocablo se refiere a un estado físico del agua.
- Un modificado: **mano de**.
- Un sustituido: (**mano muy blanca**). La idea de mano blanquísima, de blancura imposible, sustituida por la frase.
- Un sustituyente: **mano de nieve**. La frase que sustituye, efectivamente, la idea del poeta.³⁸

La terminología tradicional más usada es aquella que involucra los conceptos de *plano real* y *plano evocado*, donde el plano real es la mano, que es tan blanca (o tan fría, o tan inmóvil) que nos recuerda a la *nieve* (plano evocado).

Francisco Andrés Escobar afirma: “un poema, como totalidad, de igual modo que muchos de sus sintagmas parciales, es un gran sustituyente. Y tal sustituyente es la realidad poética instalada por el lenguaje poético como momento terminal de un peculiar proceso cognoscitivo: el conocimiento poético. Un poema es el “logos poético” que viene de la “razón poética” para ser “realitas poetica””.³⁹

Es en virtud de esta “violencia” ejercida sobre el lenguaje, en términos de Carlos Bousoño, que el texto poético es tanto una desviación como una subversión a la inteligibilidad respecto del lenguaje habitual. Pero “esta desviación y esta ininteligibilidad son tales, en cuanto están conectados a la razón poética que desciende hasta lo profundo de lo real y para cuyos productos cognoscitivos las categorías del lenguaje escrito u oral cotidiano resultan insuficientes”. La razón poética obliga, entonces, a metaforizar e, incluso, a neologizar. Sin estos recursos —metáfora y neologismo— lo real de lo profundo y lo profundo de lo real, no podrían ser expresados en toda su dimensión e intensidad, ni podrían ser re-creados para su “contemplación” posterior”.⁴⁰ En un ejemplo concreto, tenemos este poema de Oswaldo Escobar Velado titulado *Distancia del niño a la chiltota*”

*Una llama que canta es la chiltota
en la mano del niño aprisionada.
Aprisionada en su regazo brota
la llama con que canta iluminada.*

*De la llama que canta enamorada
hasta el sueño del niño nada azota.
La chiltota del sueño levantada
en el niño se vuelve flor y nota.*

*Cuando canta la llama, todo el cielo
se ilumina en el canto y en el vuelo
de la llama que pasa por la brisa.*

*Y si canta la llama en la ventana
más sonora se vuelve la manzana,
manzanizando el aire y la sonrisa.*⁴¹

En el último verso tenemos que el poeta ha tomado el sustantivo *manzana* y lo ha convertido en el verbo *manzanizar*. ¿En qué estaba pensando Oswaldo Escobar Velado cuando echó mano de este procedimiento poético? Tal vez pretendía decirnos que, en virtud del canto del pájaro, hasta una fruta como la manzana se convierte en canción y empapa otras cosas, en este caso al aire y a la sonrisa, con su propia esencia, de tal modo que lo “manzaniza”. Es como si dijésemos: “lo enfrutece”, le da su aroma, su color, su forma.

Nótese la capacidad enorme de síntesis que tiene la imagen poética. Lo que nos tomaría tantas palabras para transmitir esta misma idea en prosa, en la poesía queda dicho con un par de palabras, o con una sola. Pero queda, además, no dicho de cualquier manera, sino de la manera más justa, más rigurosa, más certera. Esa es, ciertamente, la magia de la palabra poética, magia que se concreta en lo que Francisco Andrés Escobar llama “cristalizaciones en lenguaje”.⁴² Dentro de dichas “cristalizaciones” incluyó las figuras estilísticas, algunas de las cuales ya había estudiado la retórica tradicional. A dichas cristalizaciones vamos a referirnos a continuación.

1.2 FIGURAS Y RECURSOS LITERARIOS

Las figuras literarias, también llamadas figuras retóricas, son una serie de tipos de construcciones lingüísticas, cuya finalidad es darle novedad, expresividad, vitalidad o belleza a un texto escrito, con el fin de persuadir, sorprender o deleitar al lector. Sin embargo, como su estudio excede los límites de la presente obra, no vamos a agotar aquí, ni mucho menos, el estudio de las figuras literarias, que son muy numerosas. Nos vamos a referir a las más importantes, o a las de uso más frecuente, en lo que se refiere a los textos a analizar. Para ello nos concentraremos primero a los llamados *tropos*, que por lo general incluyen el símil, la metáfora, la sinécdoque y la metonimia:

1.2.1 SÍMIL Y METÁFORA

Entre las figuras retóricas, la primera que conviene destacar es el símil. Algunos autores, como Francisco Andrés Escobar, afirman que el símil es una metáfora incompleta.⁴³

La diferencia entre símil y metáfora reside en que en el primero se utiliza la palabra “como”. Por ejemplo, cuando el poeta originario de Huehuetenango Francisco Pérez Muñoz (1916-1951) escribió la letra de la canción *Luna de Xelajú*, dijo:

*Luna, gardenia de plata...*⁴⁴

Aquí el autor desarrolló una metáfora del tipo llamado por aposición. Pero si en lugar de escribir una metáfora hubiese desarrollado un símil, habría escrito:

La luna es como una gardenia de plata.

Queda en este ejemplo evidenciada la diferencia entre metáfora y símil, así como la denominación del símil como una figura que no consigue a plenitud, cosa que sí logra la metáfora, la comparación entre un plano real, en este caso la luna, y otro evocado: la gardenia de plata.

La **metáfora** sería, pues, ese procedimiento poético por el cual comparamos dos planos: el plano real y el evocado. En ese sentido, el vocablo metáfora hace justicia a su significado griego, ya que proviene de la palabra griega μεταφορά, que significa “traslado”, “desplazamiento”; derivado de *metapheró*, que significa: “yo transporto”). Ejemplo:

*Su luna de pergamino
Preciosa tocando viene...*



En este ejemplo de Federico García Lorca, proveniente de su libro *Romancero gitano*,⁴⁵ tenemos que el plano evocado B: luna de pergamino, se corresponde con un plano real A que ha quedado completamente sustituido y que sería el término: pandereta. Este tipo de metáfora, que sería el más extremo, puesto que el plano real ya no es fácilmente identificable y ha quedado sumergido e implícito en la figura retórica, tanto que no es evidente ni obvio, es llamado también **metáfora pura**.

Conviene aquí recordar lo dicho por Héctor Martínez Sanz en el blog *Retrato Literario*⁴⁶: “Existen dos modos de construcción para la metáfora: por un lado, la que conocemos como “metáfora impura” —*in praesentia*—, donde tendremos la parte real y la parte evocada; por otro lado, la “metáfora pura” —*in absentia*—, por la que únicamente se mostrará lo evocado. Tal como vemos, el elemento irrenunciable de toda metáfora es el término imaginario, la evocación, y sobre él recae todo el peso de la figura trabajada, en tanto que es este elemento el que mantiene el cabo de la relación con la parte real y le aporta rasgos semánticos y expresivos que no tenía por sí misma”. Entre los primeros, tomando en cuenta la presencia de ambos planos, podemos estudiar diferentes tipos de metáforas:

a) **Por aposición: A, B.** Ejemplo:

*Amor, dardo escondido... Cuerpo, casa profunda*⁴⁷

b) **A de B y por extensión, A (preposición, adverbio o palabra de enlace) B.** Ejemplo: *...mueren los soles punzantes/en tu sueño de petate...*⁴⁸

*Árbol de sangre...*⁴⁹

*Tu cuerpo, del mar juguete...*⁵⁰

*Isla en la luz*⁵¹

*Polisón de nardos*⁵²

c) **A es B.** Ejemplo:

*El tiempo es oro*⁵³

*El viento es un delincuente*⁵⁴

*Nuestras vidas son los ríos/que van a dar en la mar/
que es el morir...*⁵⁵

d) **Metáfora impresionista o descriptiva: A:B, B, B...**

*Ya viene, oro y hierro, el cortejo de los paladines...*⁵⁶

e) **No es B, es A. metáfora negativa.**

Es uno de los aportes técnicos del surrealismo, aunque cabe mencionar que ya era utilizada por poetas tan originales como Francisco de Quevedo en su famosa *Epístola satírica y censoria* dedicada al conde-duque de Olivares.

*Hilaba la mujer para su esposo
la mortaja, primero que el vestido;
menos le vio galán que peligroso...*⁵⁷

f) **Metáfora continuada o superpuesta.** En el soneto titulado *Sangre*, Claudia Lars dice:

*Zumo de angustias, leche milagrosa,
raíz inaccesible, árbol salado...*⁵⁸

Cada una de estas cuatro metáforas son los respectivos planos real y evocado de un mismo referente: la sangre a la que alude el título del poema. Pero este referente ya no aparece, sino que su significación está subsumida dentro de cada una de estas metáforas. “El trabajo que le toca realizar al lector es descubrir la cadena lógica de imágenes que el autor ha ido asociando en su mente”.⁵⁹

1.2.2 METONIMIA Y SINÉCDOQUE

La **metonimia** es un tropo que consiste en designar algo con el nombre de otra cosa:

- a) tomar el efecto por la causa o viceversa:
Las canas son dignas de respeto.
- b) el autor por sus obras:
Leo a Cervantes.
- c) el signo por la cosa significada:
*En fin, a vuestras manos he venido...*⁶⁰
(Garcilaso de la Vega)
- d) el lugar por la cosa que de él procede:
Pidió un jerez.
- e) lo específico por lo genérico:
Ganar el pan con el sudor de su frente.
- f) lo abstracto por lo concreto:
La ignorancia es atrevida.
- g) La materia por la cosa:
*Ved cómo la barba del viejo los bucles
de oro circunda de armiño...*⁶¹
- h) El instrumento por quien lo maneja:
*... aquellos ilustres aceros...*⁶²
- i) El continente por el contenido:
Durante el partido, el estadio rugió de entusiasmo.
- k) Lo físico por lo moral:
Esa persona tiene malas entrañas.

Por su parte, en la **sinécdoque** se toma la parte por el todo o viceversa, así como la especie por el género (y viceversa), el singular por el plural (y viceversa) o lo abstracto por lo concreto. Ejemplos:

*Ayer cumplió quince primaveras.
Quedó sola con cuatro bocas que alimentar.
Vendimos treinta cabezas de ganado.*

1.2.3 OTRAS FIGURAS

Alegoría: ficción en virtud de la cual un relato o una imagen representan o significan una cosa diferente. También, el *Diccionario de la Lengua Española*⁶³ define alegoría como “Plasmación en el discurso de un sentido recto y uno figurado, ambos completos, por medio de varias metáforas consecutivas, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente”. Ejemplo:

*“El reino de los cielos es semejante a un grano de mostaza, que un hombre tomó y sembró en su campo, y que de todas las semillas es la más pequeña; pero cuando ha crecido, es la mayor de las hortalizas, y se hace árbol, de modo que las aves del cielo vienen y anidan en sus ramas...”*⁶⁴

Anacoluto: Inconsecuencia en la construcción del discurso. Para algunos, esta no es una figura literaria, sino un vicio de dicción. El sentido se comprende y concuerda por el contexto, no por la gramática, ya que hay dos oraciones que quedan desconectadas. Ejemplo:

*“...y ya le tenían ahorcado, si Pedro de Alvarado, que se halló junto a Cortés, que le cortó la soga con la espada y medio muerto quedó el pobre soldado...”*⁶⁵

Anadiplosis: Repetición, al comienzo de una cláusula o verso, de la última palabra del verso o cláusula inmediatamente anterior. Ejemplos:

*“...Mal te perdonarán a ti las horas,
Las horas que limando están los días,
Los días que royendo están los años”.*⁶⁶

*“Cendal flotante de leve bruma,
rizada cinta de blanca espuma,
rumor sonoro
de arpa de oro,
beso del aura, onda de luz,
eso eres tú.”*

*“Tú, sombra aérea que cuantas veces
voy a tocarte te desvaneces
como la llama, como el sonido,
como la niebla, como un gemido
del lago azul!...”*⁶⁷

*“Todo pasa y todo queda,
pero lo nuestro es pasar,
pasar haciendo caminos,
caminos sobre la mar...”*

Antonio Machado, *Cantares*. En este caso, a la anadiplosis continuada se la llama concatenación⁶⁸.

Anáfora: Repetición de una palabra o grupo de palabras de un verso o enunciado. Ejemplo:

***¡Oh noche que guiaste!
¡oh noche amable más que el alborada!
¡oh noche que juntaste!...***

San Juan de la Cruz, *Noche oscura del alma* ⁶⁹.

También la han usado muchos otros poetas, como Federico García Lorca, en su famoso *Romance de la Luna, Luna*, que aparece en el libro *Romancero gitano*, donde ya la aliteración está en el título. En el poema, el personaje del niño dice:

***“Huye luna, luna, luna.
Si vinieran los gitanos,
harían con tu corazón
collares y anillos blancos...”*** ⁷⁰

Anagnórisis: proviene de la palabra griega que significa “reconocimiento”. En narrativa, reencuentro y reconocimiento de dos personajes a los que el tiempo y las circunstancias han separado. Y la segunda acepción que nos da el diccionario es “reconocimiento de la identidad de un personaje por otro u otros”. ⁷¹

En la literatura griega hay múltiples ejemplos de anagnórisis. El más famoso ocurre en la tragedia *Edipo rey*, de Sófocles, cuando el protagonista al fin se da cuenta de que las desventuras que ocurren a su tierra son causadas por el homicidio que él mismo cometió. Comprende entonces que fue él quien mató al rey Layo, que Yocasta es su madre, con quien ha cometido incesto, y que sus crímenes lo hacen culpable de cuanto de malo ocurre en aquel lugar.

Sin embargo, ya Esquilo en su trilogía *La Orestíada*, había echado mano a este recurso. *La Orestíada* está formada por tres tragedias: *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*. ⁷² En dicha trilogía se narra cómo Clitemnestra mata a su marido, Agamenón, quien había permanecido ausente varios años luchando contra la ciudad de Troya. El encono de Clitemnestra se debe a que, para poder partir a la guerra, Agamenón sacrificó a su propia hija, Ifigenia, cosa que la madre de la joven jamás le perdonó. En ausencia de Agamenón, Clitemnestra ha tomado un amante llamado Egisto. En aquella casa desgarrada por la discordia ha tenido que vivir Electra, hermana de Ifigenia, quien ha esperado por años el regreso de su padre para que hiciese justicia y pusiese orden. Pero a la llegada de Agamenón, Clitemnestra mata a su marido.

Electra había enviado lejos a su hermano menor, Orestes, porque temía que Egisto lo matara. Pero para el funeral de Agamenón, el muchacho regresa ya convertido en un hombre.

En el momento en que Orestes y Electra se encuentran y se reconocen como hermanos, después de muchos años de no verse, ocurre la anagnórisis. Orestes vengará a su padre asesinando a Clitemnestra, crimen por el que lo perseguirán las terribles Erinias, también llamadas Furias, divinidades ancestrales que castigan a los parricidas. Orestes, que ha matado a su madre para castigar el asesinato de su padre por instigación de Febo, es perseguido hasta el santuario del dios en la isla de Delos.

Deben entonces intervenir los dioses y someter el destino de Orestes al Areópago, el tribunal de Atenas, sobre el que influye Atenea para que lo absuelvan. Sin embargo, el acusado debe traer de la región de Táuride una estatua consagrada a la diosa Artemisa. Las Erinias son llamadas, en adelante, las Euménides (las benévolas) o, también, con el eufemismo de *Semnai Theai* (venerables diosas), y solo así dejan de perseguir al parricida.

Por otra parte, ya Homero había echado mano a la anagnórisis al final de *La Odisea*. ⁷³ En el canto XVII encontramos a Ulises, también llamado Odiseo, a quien la diosa Atenea ha dado un aspecto avejentado y miserable, que llega a su propia casa acompañado del porquero Eumeo. Al llegar se topa con su viejo perro Argos:

“Y un perro que estaba echado levantó la cabeza y las orejas, Argos, el perro del desdichado Odiseo, al que en otro tiempo crió él mismo, pero no lo disfrutó, pues antes partió hacia la sagrada Ilión. Otrora los jóvenes solían llevarlo tras las cabras monteses, los cervatillos y las liebres; pero ahora yacía, sin cuidados al estar su amo ausente, en abundante estiércol de mulas y bueyes, que había sido amontonado delante de las puertas hasta que se lo llevaran los criados para estercolar las extensas tierras de Odisea; allí estaba echado el perro, aquél saludó con el rabo y bajó las dos orejas, pero después ya no tuvo fuerzas para llegar más cerca de su amo; y éste, al reconocerlo desde lejos, se enjugó una lágrima ocultándose hábilmente de Eumeo, y en seguida lo interrogó con estas palabras: “Eumeo, realmente es muy de extrañar que ese perro esté echado en el estiércol. Su cuerpo es hermoso, pero no sé con certeza si, además de esa belleza, era también veloz en la carrera, o si era como esos perros que se alimentan a la mesa de los hombres, y que los señores cuidan por vanidad”. Y contestándole le dijiste, porquero Eumeo: “En verdad este perro era de un hombre que murió lejos. Si en aspecto y actividad estuviera tal como lo dejó Odiseo al partir hacia Tróade, en seguida reconocerías al verlo su ligereza y su fuerza. Pues ningún animal salvaje al que persiguiera se le escapó en las profundidades del

espeso bosque; ciertamente sobresalía en el rastreo. Ahora es presa de la desgracia, ya que el amo se le murió lejos de la patria, y las mujeres negligentes no lo cuidan. Los criados, en cuanto no hay señores que los manden, ya no se preocupan más de hacer lo correcto; pues Zeus de ancha mirada arrebató al hombre la mitad de su virtud el día que lo somete a la esclavitud". Así diciendo entró en la casa agradable para vivir, y se fue derecho a la sala en busca de los ilustres pretendientes. A Argos mientras tanto se lo llevó la Moira de la negra muerte, tan pronto como vio a Odisea después de veinte años". Fin de la cita.⁷⁴

En *La Odisea* también encontramos al menos otros dos momentos de anagnórisis. Uno sucede antes que el caso de Argos, en el canto XVI, cuando Telémaco reconoce a Ulises, su padre, en la cabaña del porquero Eumeo. Por su parte, Euriclea, quien había sido la nodriza de Ulises, primero, y de Telémaco, después, también reconoce a Ulises gracias a una cicatriz en la pierna que un jabalí le había dejado cuando el héroe cazaba en el monte Parnaso.

Pero la apoteosis de la obra es la anagnórisis final, en el canto XXIII, cuando Penélope pone a prueba a su esposo. Primero, Ulises se dirige a ella de esta manera:

"—iDesdichada! Los que viven en olímpicos palacios te dieron corazón más duro que a las otras débiles mujeres. Ninguna se quedaría así, con ánimo tenaz, alejada de su marido, cuando éste, después de pasar tantos males, vuelve en el vigésimo año a la patria tierra. Pero ve, nodriza, y aparéjame la cama para que pueda acostarme, que ésa tiene en su pecho corazón de hierro".

A lo que la reina responde: *"—iDesdichado! Ni me entono, ni me tengo en poco, ni me admiro en demasía; pues sé muy bien cómo eras cuando partiste de Ítaca en la nave de largos remos. Ve, Euriclea, y ponle la fuerte cama en el exterior de la sólida habitación que construyó él mismo: sácale de allí la fuerte cama y aderézale el lecho con pieles, mantas y colchas espléndidas. Habló de semejante modo para probar a su marido; pero Odiseo, irritado, le dijo a la honesta esposa: —iOh mujer! En verdad que me da gran pena lo que has dicho. ¿Quién me habrá trasladado el lecho? Difícil le fuera hasta al más hábil, si no viniese un dios a cambiarlo fácilmente de sitio; mas ninguno de los mortales que hoy viven, ni aun de los más jóvenes, lo movería con facilidad, pues hay una gran señal en el labrado lecho que hice yo mismo y no otro alguno. Creció dentro del patio un olivo de alargadas hojas, robusto y floreciente, que*

tenía el grosor de una columna. En torno suyo labré las paredes de mi cámara, empleando multitud de piedras, la cubrí con excelente techo y la cerré con puertas sólidas firmemente ajustadas. Después corté el ramaje de aquel olivo de alargadas hojas; pulí con el bronce su tronco desde la raíz, haciéndolo diestra y hábilmente; lo enderecé por medio de un nivel para convertirlo en pie de la cama, y lo taladré todo con un barreno. Comenzando por este pie, fui haciendo y pulimentando la cama hasta terminarla, la adorné con oro, plata y marfil, y extendí en su parte interior unas vistosas correas de piel de buey, teñidas de púrpura. Tal es la señal que te doy; pero ignoro, oh mujer, si mi lecho sigue incólume o ya lo trasladó alguno, habiendo cortado el pie de olivo. Así le dijo; y Penélope sintió desfallecer sus rodillas y su corazón, al reconocer las señales que Odiseo daba con tal certidumbre. Al punto corrió a su encuentro, derramando lágrimas, le echó los brazos alrededor del cuello, le besó en la cabeza y le dijo: —No te enojés conmigo, Odiseo, ya que eres en todo el más circunspecto de los hombres y las deidades nos enviaron la desgracia y no quisieron que gozásemos juntos de nuestra mocedad, ni que juntos llegáramos al umbral de la vejez. Pero no te enfades conmigo, ni te irrites si no te abracé, como ahora tan luego como estuviste en mi presencia; que mi ánimo acá dentro del pecho, temía horrorizado que viniese algún hombre a engañarme con sus palabras, pues son muchos los que traman perversas astucias. La argiva Helena, hija de Zeus, no se hubiera juntado nunca en amor y cama con un extraño, si hubiese sabido que los belicosos aqueos habían de traerle nuevamente a su casa y a su patria tierra. Algún dios debió incitarla a ejecutar aquella vergonzosa acción; pues antes nunca había pensado cometer la deplorable falta que fue el origen de nuestras penas. Ahora, como acabas de referirme las señales evidentes de nuestra cama, que no vio mortal alguno sino solos tú y yo, y una esclava, Atoris, que me había dado mi padre al venirme acá y custodiaba la puerta de nuestra sólida estancia, has logrado dar el convencimiento a mi ánimo, con tenerlo yo tan obstinado...".

Fin de la cita de la misma fuente.⁷⁵

De esta manera se da la anagnórisis al final de *La Odisea*, cuando Penélope reconoce, por fin, en el recién llegado a su marido Ulises, que había partido veinte años antes rumbo a la guerra de Troya.

Analepsis: en narrativa este vocablo significa traer una escena del pasado que rompe la secuencia cronológica. Se designa también con el anglicismo “flashback”, que alude a la misma técnica narrativa muy utilizada en el cine. Muchos ejemplos de analepsis los podemos encontrar en la novela Pedro Páramo, de Juan Rulfo ⁷⁶

...llenando con sus gritos la tarde. Cuando aún las paredes negras reflejan la luz amarilla del sol... Al menos eso había visto en Sayula, todavía ayer a esta misma hora. Y había visto también el vuelo de las palomas rompiendo el aire quieto, sacudiendo sus alas como si se desprendieran del día. Volaban y caían sobre los tejados, mientras los gritos de los niños revoloteaban y parecían teñirse de azul en el cielo del atardecer... Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos. Oía caer...

Y también en *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, como en este párrafo ⁷⁷:

Mientras Macondo celebraba la reconquista de los recuerdos, José Arcadio Buendía y Melquíades le sacudieron el polvo a su vieja amistad. El gitano iba dispuesto a quedarse en el pueblo. Había estado en la muerte, en efecto, pero había regresado porque no pudo soportar la soledad. Repudiado por su tribu [...] decidió refugiarse en aquel rincón del mundo todavía no descubierto por la muerte, dedicado a la explotación de un laboratorio de daguerrotipia...

Aliteración: Repetición de un sonido que puede sugerir la realidad a la que se alude. Un buen ejemplo es el antes citado poema de Oswaldo Escobar Velado que se titula *La iguana*. Otro ejemplo lo podemos encontrar en el poema de Garcilaso de la Vega: *“En el silencio sólo se escuchaba/ un susurro de abejas que sonaba...”* ⁷⁸. En dicho texto el poeta utiliza el sonido de la *ese* de las palabras que ha seleccionado para aludir onomatopéyicamente al zumbido de los insectos.

Otro ejemplo que vale la pena mencionar en la poesía más reciente es el conocido poema que dice:

“Temprano levantó la muerte el vuelo/temprano madrugó la madrugada/ temprano estás rondando por el suelo/No perdono a la muerte enamorada/no perdono a la vida desatenta/no perdono a la tierra ni a la nada...” ⁷⁹

Antítesis: Contraposición de palabras o frases con el fin de destacar una idea. La antítesis fue muy usada en el conceptismo, como en el célebre soneto de Lope de Vega que copiamos a continuación:

*“Desmayarse, atreverse, estar furioso,
áspero, tierno, liberal, esquivo,
alentado, mortal, difunto, vivo,
leal, traidor, cobarde y animoso;*

*no hallar fuera del bien centro y reposo,
mostrarse alegre, triste, humilde, altivo,
enojado, valiente, fugitivo,
satisfecho, ofendido, receloso;*

*huir el rostro al claro desengaño,
beber veneno por licor sūave,
olvidar el provecho, amar el daño;*

*creer que un cielo en un infierno cabe,
dar la vida y el alma a un desengaño;
esto es amor, quien lo probó lo sabe”.* ⁸⁰

También tenemos este ejemplo de Gustavo Adolfo Bécquer en su *Rima LXIX*:

*“Al brillar un relámpago nacemos,
y aún dura su fulgor cuando morimos;
ítan corto es el vivir!...”* ⁸¹

Y el muy conocido ejemplo de Luis de Góngora: *“...Ayer naciste y morirás mañana...”* ⁸²

Apóstrofe o invocación: consiste en una imprecación para llamar la atención del oyente o lector. Ejemplo:

*“¡Oh, Patria! ¡Oh, Centro América!
Necesitáis con vuestras propias manos
Levantar vuestra lápida mortuoria
Que gravita en la tierra como un monte
E interrogar después el horizonte
Para encontrar el rumbo de la gloria...”* ⁸³

Asíndeton: Consiste en la supresión de conjunciones, lo que produce un efecto de rapidez. El ejemplo más citado se encuentra en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz:

*“Mi amado las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas extrañas,
los ríos sonoros,
el silbo de los aires amorosos...”* ⁸⁴

Esta figura retórica también la utiliza Luis de Góngora en el célebre soneto cuyo primer verso dice: *“Mientras por competir con tu cabello...”*:

*“Goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente...”⁸⁵*

Calambur: Agrupación de varias sílabas de manera que alteren el significado de las palabras a las que pertenecen. Aunque parece ser que el término es más antiguo y que proviene del francés, famosísima es la anécdota atribuida a Francisco de Quevedo, quien logró decirle en su cara a la reina de España que era coja, sin que la esposa del monarca se ofendiera, presentándole dos ramos: uno de claveles y otro de rosas, al tiempo que recitaba los versos:

*“Entre el clavel y la rosa,
su majestad escoja”.*

Un calambur de seguro involuntario es el que ocurre al principio de la *Égloga I* de Garcilaso de la Vega: *El dulce lamentar de dos pastores...*⁸⁶, verso que también puede leerse como: *El dulce lamen tarde dos pastores...*

En el sitio web de Wikipedia se menciona el siguiente calambur moderno: “Un famoso ejemplo... es el de una campaña publicitaria (que salió en abril de 2007) de Telemadrid, cadena televisiva pública de la Comunidad de Madrid. El lema fue ideado por la agencia Publicis, concretamente por la publicista Blanca Gomará. Oficialmente, el calambur no se hizo con tendenciosidad, sino que fue fruto de una coincidencia. Sin embargo, muchos aseguran que realmente el lema tuvo el fin de transmitir un mensaje oculto que expresara una queja a Esperanza Aguirre (presidenta de la Comunidad de Madrid) por unas supuestas intervenciones partidistas en Telemadrid. Dicho lema era repetido por varios periodistas de la cadena mientras sujetaban un espejo, en la publicidad de dicha cadena y también en la vía y el transporte públicos. Tras percatarse del mensaje oculto en el lema, la campaña fue inmediatamente retirada. El lema era el siguiente:

*Telemadrid, espejo de lo que somos. / Telemadrid,
“Espe” jode lo que somos.*⁸⁷

El calambur es una de las figuras literarias que más se presta a efectos cómicos. Muy usados son los nombres ficticios que también son calambures graciosísimos como, por ejemplo:

Dolores Fuertes de Barriga, Benito Carlos del Toro y de León, Susana Horia, Zoila Pérez Sosa, Lidia del Toro Manso, Zoila Luna, León Valiente de la Selva, Dolores Morales, Armando Paredes (arquitecto), Alberto Carías (ginecólogo), Emiliano Salido del Pozo, Aquiles Pinto Flores, Nieves del Monte Serrano, y muchos más que sería largo enumerar.

El calambur es muy empleado en las adivinanzas, como aquella que dice: *“Oro parece, plata no es...”* (El plátano).

Elipsis: omisión intencionada de algún elemento del discurso para suscitar determinados efectos en el lector u oyente. En narratología, omisión de ciertas secuencias del discurso narrativo, esto es, de fragmentos de la historia que se narra. Por favor, no confundir la figura literaria llamada elipsis con la figura geométrica llamada elipse, una de las más famosas secciones cónicas. Ejemplos de elipsis:

*Más vale pájaro en mano, que cien [pájaros]
volando.* (refrán popular)

*Yo era de un barrio pobre
del centro de la ciudad.
Ella [era] de clase alta
pa(r)ra decir verdad...*

*... Ella en la “Pedro Henríquez”,
yo estudiante de la UASD...*⁸⁸

En este ejemplo de elipsis, el letrista ha omitido ciertos términos. Al contrastar la situación socioeconómica del dicente (vocero) de la canción con la de su enamorada, traza un contrapunto: él es pobre, ella pertenece a una familia de la alta sociedad. Por esa razón, ella estudia en un centro educativo privado: la Universidad Nacional “Pedro Henríquez Ureña”, y él, en cambio, es alumno de la UASD, la Universidad Autónoma de Santo Domingo, institución de carácter público y la única universidad estatal en la República Dominicana.

Enumeración: normalmente es una sucesión de palabras o de sintagmas. En su libro *La cifra*, Jorge Luis Borges dijo, refiriéndose a dicho texto: “Esta composición, como casi todas las otras, abusa de la enumeración caótica. De esta figura, que con tanta felicidad prodigó Walt Whitman, sólo puedo decir que debe parecer un caos, un desorden, y ser íntimamente un cosmos, un orden”.⁸⁹

Uno de los ejemplos más conocidos de enumeración literaria es el de Garcilaso de la Vega en su *Égloga I*:

*“Corrientes aguas puras, cristalinas,
árboles que os estáis mirando en ellas,
verde prado de fresca sombra lleno,
aves que aquí sembráis vuestras querellas,
hiedra que por los árboles camina...”*⁹⁰

Pero también en la poesía moderna suelen encontrarse ejemplos de enumeración, como en el poema *Walking around*, del poeta chileno Pablo Neruda (1904-1973):

*Yo paseo con calma, con ojos, con zapatos,
con furia, con olvido,
paso, cruzo oficinas y tiendas de ortopedia,
y patios donde hay ropas colgadas de un alambre:
calzoncillos, toallas y camisas que lloran
lentas lágrimas sucias...*⁹¹

O en este fragmento del poema *El arraigado*, de David Escobar Galindo, publicado en su libro *Doy fe de la esperanza*⁹²

*... Yo no me iré de esta casa,
de sus tres tiempos clementes,
de su patio con begonias,
de su estrellita en la frente,
de su Virgen del Rosario
y de su Arcángel prudente...*

Por otra parte, también Jorge Luis Borges, incluso en la prosa, supo hacer uso de esta figura: "... *Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson...*". Este ejemplo aparece en su cuento *Borges y yo*, que aparece en su libro de relatos y poemas *El hacedor*.⁹³

Epifonema: Exclamación referida a lo que antes se ha dicho, con la cual se cierra o concluye el pensamiento al que pertenece. Especial importancia reviste el epifonema en el soneto, donde ocurre por lo general en el último terceto, que es el que da cierre definitivo al poema, como en este ejemplo de Carlos Murciano:

El atardecer

*Entró el atardecer por la ventana
como un guepardo esbelto y amarillo,
y huyó la soledad por el pasillo,
cierva crepuscular, corza temprana.*

*La casa era una selva, una sabana.
Lentecía la luna su alto anillo
y el autillo iteraba su estribillo,
como cuando enloquece una campana.*

*Por el corral, por las habitaciones,
por la azotea, por los escalones
del mirador, la soledad huía;*

*pero el atardecer, feral y bello,
le clavó sus colmillos en el cuello.
Y aquí sigue sangrando todavía.*⁹⁴

Epíteto: Adjetivo que destaca una cualidad del sustantivo sin aportar una información esencial. Puede ir antes o después del sustantivo. Puede ir antes o después del sustantivo. Uno de los poetas latinoamericanos que mejor han sabido usar el epíteto es Jorge Luis Borges, quien, en el cuento arriba mencionado, dice: "... *El laborioso rasgueo de una guitarra*".⁹⁵

Eufemismo. Dice el *Diccionario de la Lengua Española*: "manifestación suave o decorosa de ideas cuya expresión recta y franca sería dura o malsonante". Es claro que el objetivo del eufemismo es suavizar o matizar la carga negativa de ciertos vocablos.

Por ejemplo: Decir "*lugar donde la espalda pierde su decoroso nombre*" suena mejor que la palabra concreta y directa: *culo, recto o ano*. "*Pasar a mejor vida*" les resulta a algunos una expresión mejor que utilizar la palabra pura y dura: *morir*. "*Naciones en vías de desarrollo*" les parece menos ofensivo a ciertos expertos que decir, con franqueza: "*países pobres*". De la misma forma, algunos prefieren decir: "*personas menos favorecidas*". También se usa "*daños colaterales*" por víctimas civiles, o "*limpieza étnica*" por masacre.

Hipérbaton: Alteración del orden sintáctico habitual de los elementos de la oración. Se utilizó mucho para poder colocar determinada palabra al final de un verso y así conseguir la rima. La palabra hipérbaton, de origen griego, significa transposición. Fue una figura muy utilizada en el Siglo de Oro, especialmente por los poetas culteranos, como Luis de Góngora, al grado de que un poeta eminente, aunque conceptista, como Quevedo, se burló de esta tendencia en alguno de sus sonetos satíricos, como aquel que comienza:

*"Quien quisiere ser culto en solo un día,
la jeri —aprenderá— gonza siguiente..."*⁹⁶

Esta figura también la utilizó con mucha destreza Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), escritora mexicana, considerada la última gran figura del Barroco literario, en su más celebrado poema, *Redondillas*, donde la llamada Décima Musa dice:

*"Opinión ninguna gana,
pues la que más se recata,
si no os admite, es ingrata
y si os admite, es liviana..."*⁹⁷

El orden lógico de la frase es: "*Ninguna opinión gana, pues la que se recata más, es ingrata si no os admite, y es liviana si os admite*".



Hipérbole: Es, sencillamente, una exageración. El ejemplo más llevado y traído es el soneto célebre de Francisco de Quevedo contra Luis de Góngora:

*“Érase un hombre a una nariz pegado...”*⁹⁸

Interrogación retórica: Pregunta que se formula sin esperar respuesta. El más conocido ejemplo de esta figura es el primer cuarteto del célebre soneto de Lope de Vega. Aunque las preguntas retóricas solo ocurren en dicha estrofa, no resistí la tentación de copiar el soneto entero:

*¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?
¿Qué interés se te sigue, Jesús mío,
que, a mi puerta, cubierto de rocío,
pasas las noches del invierno oscuras?...*

*¡Oh, cuánto fueron mis entrañas duras,
pues no te abrí! ¡Qué extraño desvarío,
si de mi ingratitud el hielo frío
secó las llagas de tus plantas puras!*

*¡Cuántas veces el ángel me decía:
«Alma, asómate ahora a la ventana,
verás con cuánto amor llamar porfía!»!*

*¡Y cuántas, hermosura soberana,
«Mañana le abriremos», respondía,
para lo mismo responder mañana!*⁹⁹

Pero también entre los poetas contemporáneos hay ejemplos del uso de las preguntas retóricas, como en Pablo Neruda, quien las empleó en uno de sus obras póstumas, ya que fue publicada en 1974, al año de la muerte del poeta. Esa obra es *El libro de las preguntas*, de donde tomamos estos tres ejemplos:

*¿Por qué los inmensos aviones
no se pasean con sus hijos?*

*¿Cuál es el pájaro amarillo
que llena el nido de limones?*

*¿Por qué no enseñan a sacar
miel de sol a los helicópteros?*¹⁰⁰

En El Salvador las preguntas retóricas han sido empleadas por Jorge Galán, en su libro *La habitación*¹⁰¹. Cabe mencionar que, en el fragmento escogido, además de preguntas retóricas, encontramos tres ejemplos de sinestesias:

*¿Cuál es el aroma del mundo?
¿A qué huele la noche?
¿Es el alba un perfume?*

Onomatopeya: formación de una palabra por el sonido de aquello que designa. Ejemplos:

*“Cuando me recorta el pelo
la tijera de mamá
va diciendo en su revuelo:
“Chiqui, chiqui, chiqui, cha””.*

German Berdiales, *La tijera de mamá*¹⁰²

*“Nadie sabe dónde vive
nadie en la casa lo vio.
Pero todos escuchamos
al sapito glo... glo... glo...”*

José Sebastián Tallon, *El sapito glo... glo... glo...*¹⁰³

Oxímoron: los latinos llamaban a esta figura contradictio in terminis. Consiste en la combinación, en una misma estructura sintáctica, de dos palabras o expresiones de significado opuesto que originan un nuevo sentido.

Hay muchos ejemplos de oxímoron, algunos incluso resultan muy conocidos porque forman títulos o nombres de algunas agrupaciones: *sol de medianoche*, *luz negra*, *hielo ardiente*, *ángeles del infierno*, *altibajo*, *calma tensa*, *crecimiento negativo*, *tragicomedia*, *secreto a voces*, *silencio ensordecedor*, *agridulce*, *azúcar amargo*, *realidad virtual*, *claroscuro*, y el más conocido es, de seguro, uno que no deja de tener cierta comicidad irónica: *inteligencia militar*.

Bromas aparte, el oxímoron fue muy usado en la poesía del siglo de Oro. San Juan de la Cruz ha acuñado uno de los más famosos: *la música callada*. También fue muy usado en la poesía conceptista, como en el célebre soneto de Quevedo¹⁰⁴:

*“Es hielo abrasador, es fuego helado,
es herida que duele y no se siente,
es un soñado bien, un mal presente,
es un breve descanso muy cansado.*

*Es un descuido que nos da cuidado,
un cobarde con nombre de valiente,
un andar solitario entre la gente,
un amar solamente ser amado.*

*Es una libertad encarcelada,
que dura hasta el postrero parasismo;
enfermedad que crece si es curada.*

*Este es el niño Amor, este es su abismo.
¡Mirad cuál amistad tendrá con nada
el que en todo es contrario de sí mismo!*

Palindromía: Palabra o frase cuyas letras están dispuestas de tal manera que resulta la misma leída de izquierda a derecha que de derecha a izquierda. Ejemplos:

Dábale arroz a la zorra el abad.

Átate, demoníaco Caín, o me delata (usado por Julio Cortázar, atribuido en algunas fuentes al escritor argentino Juan Filloy).¹⁰⁵

Se es o se es.

Odió la luz azul al oído.

Yo de lo mínimo le doy.

La ruta natural.

Paronomasia: Semejanza entre dos o más vocablos que no se diferencian sino por la vocal acentuada en cada uno de ellos o por algún otro rasgo fonético. Juego de ingenio que apela a la semejanza fonética de las palabras. Uso de sonidos semejantes. Ejemplos:

Quien parte y reparte se lleva la mejor parte
(refrán popular)

*San Salvador no tiene centro histórico, sino centro
histórico* (frase popular).

Paralelismo: Repetición de una misma estructura sintáctica. Dice el diccionario: Ordenación de modo simétrico de las unidades sintácticas sucesivas. Uno de los ejemplos más conocidos es el de la famosa *Rima LIII* de Bécquer, poema en el cual las estrofas impares comienzan con una estructura sintáctica muy similar, y las pares responden con la misma conjunción adversativa, creando una estructura semejante a un contrapunto:

*“Volverán las oscuras golondrinas
en tu balcón sus nidos a colgar,
y otra vez con el ala a sus cristales
jugando llamarán.
Pero aquellas que el vuelo refrenaban
tu hermosura y mi dicha a contemplar,
aquellas que aprendieron nuestros nombres...
ésas... ¡no volverán!
Volverán las tupidas madreselvas
de tu jardín las tapias a escalar,
y otra vez a la tarde aún más hermosas
sus flores se abrirán.*

*“Volverán las oscuras golondrinas
en tu balcón sus nidos a colgar,
y otra vez con el ala a sus cristales
jugando llamarán.
Pero aquellas que el vuelo refrenaban
tu hermosura y mi dicha a contemplar,
aquellas que aprendieron nuestros nombres...
ésas... ¡no volverán!
Volverán las tupidas madreselvas
de tu jardín las tapias a escalar,
y otra vez a la tarde aún más hermosas
sus flores se abrirán.
Pero aquellas cuajadas de rocío
cuyas gotas mirábamos temblar
y caer como lágrimas del día...
ésas... ¡no volverán!
Volverán del amor en tus oídos
las palabras ardientes a sonar;
tu corazón de su profundo sueño
tal vez despertará.
Pero mudo y absorto y de rodillas,
como se adora a Dios ante su altar,
como yo te he querido..., desengáñate,
así no te querrán”.*¹⁰⁶

Personificación: Atribuir cualidades humanas a un animal o ser inanimado. Esta figura es muy utilizada en las fábulas, como en *Los dos conejos*, del fabulista Tomás de Iriarte:

*“Por entre unas matas,
seguido de perros,
no diré corría,
volaba un conejo.*

*De su madriguera
salió un compañero
y le dijo: «Tente
amigo, ¿qué es esto?».*

*«¿Qué ha de ser?», responde;
«sin aliento llevo...;
dos pícaros galgos
me vienen siguiendo».*

*«Sí», replica el otro,
«por allí los veo,
pero no son galgos».
«¿Pues qué son?» «Podencos».*

«¿Qué? ¿podencos dices?»
«Sí, como mi abuelo».
«Galgos y muy galgos;
bien vistos los tengo».

«Son podencos, vaya,
que no entiendes de eso».
«Son galgos, te digo».
«Digo que podencos».

En esta disputa
llegando los perros,
pillan descuidados
a mis dos conejos.

Los que por cuestiones
de poco momento
dejan lo que importa,
llévense este ejemplo”.¹⁰⁷

Pleonasma: consiste en el empleo innecesario de vocablos en la oración, a fin de reforzar su sentido y la expresividad con que se ha dicho, aunque sea redundante. Es considerado el opuesto de la elipsis. El ejemplo más trillado es: *Lo vi con mis propios ojos*.

Hay muchos pleonasmos de uso frecuente, como por ejemplo:

- *a la menor brevedad posible*
(es mejor decir: “a la brevedad”)
- *abajo suscrito*
- *adelantar un anticipo*
- *al final de todo*
- *años de edad*
- *aterido de frío*
- *autopsia de un cadáver*
- *bajar abajo*
- *beber líquidos*
- *buena ortografía*
- *campus universitario*
- *cáncer maligno*
- *cielo celeste*
- *entrar adentro*
- *salir afuera*
- *subir arriba*

Y la perla de la corona: “error involuntario”. Hay muchos otros ejemplos de pleonasma que sería largo enumerar, pero queda claro que debemos tener cuidado con el pleonasma, a fin de evitar ser redundantes.

Poliptoton: también llamada derivación o polípote. Dice el *Diccionario de la Lengua* que esta es una figura literaria que consiste en utilizar varias formas de la misma palabra cambiando sus morfemas flexivos. Algunos ejemplos provienen del mundo de la publicidad, como los eslóganes: “*Mejor mejora Mejoral*”, o “*Píntelo, píntelo, píntelo con Pinsal*”.

Polisíndeton: consiste en utilizar más conjunciones de las necesarias y habituales en el lenguaje común. Uno de los más conocidos ejemplos es el que nos brinda el poeta Federico García Lorca en su *Romance de la casada infiel*:

*Ni nardos ni caracolas
tienen el cutis tan fino,
ni los cristales con luna
relumbran con ese brillo...*¹⁰⁸

Prolepsis: en retórica, anticipación, por parte del autor, de la objeción que se le puede hacer. En narrativa, pasaje de una obra literaria que anticipa una escena posterior rompiendo la secuencia cronológica. En este caso, sería lo contrario de la analepsis, y recibe también el nombre de “flash forward”. Un ejemplo de la primera acepción de analepsis, en cuanto anticipación a las objeciones, nos lo da Gustavo Adolfo Bécquer en su *Rima IV*:

*No digáis que, agotado su tesoro,
de asuntos falta enmudeció la lira.
Podrá no haber poetas,
pero siempre habrá poesía...*¹⁰⁹

Tal vez el ejemplo mejor del segundo sentido de la prolepsis, en cuanto anticipación de un hecho que sucederá más adelante y, por tanto, alteración del orden cronológico de la narración lo encontramos en el inicio de la novela *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez.¹¹⁰

*El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se
levantó a las 5:30 de la mañana para esperar el
buque en que llegaba el obispo...*

Y, en este sentido, también hay prolepsis en el primer párrafo de la novela *Cien años de soledad*, del mismo autor.¹¹¹

*Muchos años después, frente al pelotón de
fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de
recordar aquella tarde remota en que su padre lo
llevó a conocer el hielo...*

También Isabel Allende, en *La casa de los espíritus*,¹¹² dice:

Vieron salir un rebaño de escolares y entre ellos, en orden, callado y sin lágrimas, con una raya de lápiz en la nariz y los calcetines comidos por los zapatos, iba el pequeño Miguel, que en esas pocas horas había aprendido a andar por la vida sin ir de la mano de su hermana. Amanda lo estrechó contra su pecho frenéticamente y en una inspiración del momento le dijo: «daría la vida por ti, Miguelito». No sabía que algún día tendría que hacerlo...

Prosopopeya: el *Diccionario* nos dice que la prosopopeya “es una figura retórica de pensamiento que consiste en atribuir a los seres inanimados o abstractos características y cualidades propias de los seres animados, o a los seres irracionales actitudes propias de los seres racionales o en hacer hablar a personas muertas o ausentes”. ¿Qué diferencia tiene con la personificación? Ninguna, que yo sepa. Tal vez solo que lo de personas muertas o ausentes no casa con la personificación. Un ejemplo de esta figura lo podemos encontrar en el cuento *La abeja haragana*, que su autor, el escritor uruguayo Horacio Quiroga (1878-1937), incluyó en su libro *Cuentos de la selva*.¹¹³

Otro ejemplo lo encontramos en la canción *Casiopea*, incluida por su autor, Silvio Rodríguez, en su disco *Rodríguez* (1994), donde dice: *Como una gota fui de la marea...*¹¹⁴

La prosopopeya es frecuente en las fábulas. En El Salvador uno de sus mejores cultivadores fue el poeta y escritor León Sigüenza (1895-1942). Aquí proponemos como ejemplo su fábula *El tigre y el canario*:

*Sepa usted, señor mío,
que me vanaglorío
de que a su mismo lado
me tengan enjaulado*

*—le dijo un tigre al pálido canario
que también se encontraba prisionero
soportando ese mísero calvario
ni más ni menos como el tigre fiero.*

*—Yo también, señor Tigre,
y mientras no peligre,
celebro que a su lado
me hayan colocado—*

*le contestó el Canario un poco serio.
Y luego le pregunta: —Diga, amigo,
por qué es que nuestro pérfido enemigo
¿lo tiene en tan penoso cautiverio?*

*—Porque soy sanguinario;
(le contestó al Canario
el terrible felino).
Y sobre usted, vecino,
¿cuál es la seria acusación que pesa
que lo tiene sumido en tal quebranto?*

*Y contestó el canario con tristeza:
—A mí me tiene preso porque canto.*

*La vida, más o menos,
a todos nos da palos;
a los unos por malos
y a otros por buenos.*¹¹⁵

Retruécano: figura literaria que implica la inversión de los términos de una proposición o cláusula en la siguiente para que el sentido de esta última forme contraste o antítesis con el de la primera. Uno de los ejemplos más citados es la famosa *Epístola satírica y censoria*, arriba mencionada, cuyo autor es el poeta Francisco de Quevedo, de la cual presentamos un fragmento:

*¿No ha de haber un espíritu valiente?
¿Siempre se ha de sentir lo que se dice?
¿Nunca se ha de decir lo que se siente?*¹¹⁶

Así mismo, es muy conocido un ejemplo proveniente de la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz:

*¿En perseguirme, mundo, qué interesas?
¿En qué te ofendo, cuando sólo intento
poner bellezas en mi entendimiento
y no mi entendimiento en las bellezas?*¹¹⁷

Hay que hacer notar que, casualmente, ambos casos presentan, además, preguntas retóricas. Por otra parte, y aunque parezca extraño, el retruécano también se encuentra a veces en la canción popular, como en la letra de *Usted* del cantautor argentino Diego Torres, donde dice:

*No olvide que la espero.
No espere que la olvide...*¹¹⁸

Similicadencia: consiste en el empleo de palabras con sonidos muy semejantes al final de dos o más versos o frases. Uno de los ejemplos clásicos más citados es este, de Calderón de la Barca, que aparece en *La vida es sueño*:

*... Con asombro de mirarte,
con admiración de oírte,
no sé qué pueda decirte,
ni qué pueda preguntarte...*¹¹⁹



Por su parte, el poeta chileno Pablo Neruda, en una de las canciones de su obra *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, dice:

*... Ya no montarás,
ya no correrás,
ya no vengarás,
ya no vivirás...*¹²⁰

Sinestesia: Unión de dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales. Consigue mezclar los sentidos: olfato, gusto, tacto, vista y oído, con conceptos o expresiones con las cuales, aparentemente, no existe relación alguna.

Ejemplo destacado de sinestesia es la imagen: *trino amarillo del canario*, de Federico García Lorca.¹²¹ Pero también la emplearon otros autores como San Juan de la Cruz:

*... la soledad sonora...*¹²²

Francisco de Quevedo:

*... vivo en conversación con los difuntos y
escucho con los ojos a los muertos...*¹²³

o Gustavo Adolfo Bécquer:

*... que el alma que hablar puede con los ojos
también puede besar con la mirada...*¹²⁴

Zeugma: Elipsis por la cual dos o más términos aparecen unidos a un predicado que, en principio, es apropiado solo a uno de ellos. Por ejemplo: *... dejé la casa y la paciencia...*¹²⁵

Símbolo: Dice el Diccionario de la Lengua Española: *"Forma expresiva que introduce en las artes figuraciones representativas de valores y conceptos, y que, a partir de la corriente simbolista, a fines del siglo XIX, y en las escuelas poéticas o artísticas posteriores, utiliza la sugerencia o la asociación subliminal de las palabras o signos para producir emociones conscientes."* Por ejemplo, en el drama *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, la luna es el símbolo de la muerte:

*... Cisne redondo en el río,
ojo de las catedrales,
alba fingida en las hojas
soy; ¡no podrán escaparse!
¿Quién se oculta? ¿Quién solloza
por la maleza del valle?
La luna deja un cuchillo
abandonado en el aire,*

*que siendo acecho de plomo
quiere ser dolor de sangre.
¡Dejadme entrar! ¡Vengo helada
por paredes y cristales!
¡Abrid tejados y pechos
donde pueda calentarme!
¡Tengo frío! Mis cenizas
de soñolientos metales
buscan la cresta del fuego
por los montes y las calles...*¹²⁶

El símbolo y su correlato, la imagen visionaria, se vuelven más frecuentes en la poesía a partir de los simbolistas franceses, especialmente Mallarmé, Verlaine y Baudelaire, quienes escribieron hacia las últimas décadas del siglo XIX. Rubén Darío fue uno de los primeros poetas que acusó su influjo, que se extendió a los escritores de habla española en la primera mitad del siglo XX. A partir de esta época, la poesía contemporánea se dobla bajo una carga de creciente irracionalidad. Por ejemplo, el poeta Vicente Aleixandre, perteneciente como Federico García Lorca a la generación de 1927, dirá:

*"... tigres del tamaño del odio,
leones como un corazón hirsuto,
sangre como la tristeza aplacada,
se baten con la hiena amarilla que toma
la forma del poniente insaciable..."*¹²⁷

Imagen visionaria: es un tipo especial de metáfora en el que la identificación entre un plano real y el plano imaginario se da a través no de una base común objetiva, sino subjetiva y emotiva. Ejemplo:

*"...y el niño que enterraron esta mañana lloraba
tanto que hubo necesidad de llamar a los perros
para que callase..."*¹²⁸

1.3. VERSO, MEDIDA, RIMA Y RITMO

Una de las primeras preguntas que se le ocurren a cualquier persona colocada ante un texto literario es qué hace de dicho texto un poema y no, por ejemplo, una receta de cocina o la lista del supermercado. Creo que hemos respondido a la pregunta con bastante acuciosidad en la primera parte de este capítulo: el uso del lenguaje. El literario es un lenguaje connotativo por antonomasia. No todo verso contiene poesía, y la poesía no se expresa únicamente en verso. Sin embargo, el verso merece un estudio detenido.

En general, en la parte siguiente de nuestro estudio nos aplicaremos de cerca a la lectura de las siguientes obras: Baehr, Rudolf (1973), *Manual de versificación española*. Madrid, Gredos, ISBN 84-249-1176-8, así como Navarro Tomás, Tomás (1974). *Métrica española*. Madrid, Guadarrama, ISBN 84-250-5603-9, Quilis, Antonio (1997). *Métrica española*. Barcelona, Editorial Ariel. ISBN 84-344-8308-4; y Paz, Octavio (). *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, ISBN 9681607821.

También, en el presente apartado seguiremos la definición de poema que nos brinda Antonio Quilis (1997): *“El poema es... un contexto lingüístico en el cual el lenguaje, tomado en su conjunto de significante y significado como materia artística, alcanza una nueva dimensión formal, que, en virtud de la intención del poeta, se realiza potenciando los valores expresivos del lenguaje por medio de un ritmo pleno”*. (pág. 15) Y, en el mismo lugar, el autor define a la métrica como el estudio de la versificación. Dice: *“es la parte de la ciencia literaria que se ocupa de la especial conformación rítmica de un contexto lingüístico estructurado en forma de poema...”*

Conviene que recordemos, sin embargo, que no debemos confundir poesía, en general, con poema, en particular. La poesía, como una forma particular de producción artística, es, ante todo y sin duda, una construcción lingüística. Pero al hablar de poesía nos referimos a una categoría general. El poema, en cambio, es una concreta criatura particular.

La poesía, en las inspiradas palabras de Octavio Paz, es: *“...conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro. Pan de los elegidos; alimento maldito. Aísla; une. Invitación al viaje; regreso a la tierra natal. Inspiración, respiración, ejercicio muscular. Plegaria al vacío, diálogo con la ausencia: el tedio, la angustia y la desesperación la alimentan. Oración, letanía, epifanía, presencia. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimación, compensación, condensación del inconsciente. Expresión histórica de razas, naciones, clases. Niega a la historia: en su seno se resuelven todos los conflictos objetivos y el hombre adquiere al fin conciencia de ser algo más que tránsito. Experiencia, sentimiento, emoción, intuición, pensamiento no-dirigido. Hija del azar; fruto del cálculo. Arte de hablar en una forma superior; lenguaje primitivo. Obediencia a las reglas; creación de otras. Imitación de los antiguos, copia de lo real, copia de una copia de la Idea. Locura, éxtasis, logos. Regreso a la infancia, coito, nostalgia del paraíso, del infierno, del limbo. Juego, trabajo, actividad ascética. Confesión. Experiencia innata. Visión, música, símbolo. Analogía: el poema es un caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal. Enseñanza, moral, ejemplo, revelación, danza, diálogo, monólogo. Voz del pueblo, lengua de los escogidos, palabra del solitario. Pura e impura, sagrada y maldita, popular y minoritaria, colectiva y personal, desnuda y vestida, hablada, pintada, escrita, ostenta todos los rostros, pero hay quien afirma que no posee ninguno: el poema es una careta que oculta el vacío, ¡prueba hermosa de la superflua grandeza de toda obra humana!”*

Fin de la cita. ¹²⁹

El poema, en cambio, es el caso concreto en el que esta enorme galaxia que es la poesía se plasma en un caso particular: en este poema-planeta o en aquel poema-satélite, para continuar nuestra comparación. Dice Quilis (1997): *“El poema, en definitiva, es la realidad rítmica máxima y primordial, superior a la estrofa, bien porque puede elevar una sola estrofa a categoría de poema, bien porque puede estar constituido por una serie de estrofas. En el primer caso, se trataría de un poema monoestrófico. En el segundo, de un poema poliestrófico”*.¹³⁰

Es la estrofa, por tanto, y siguiendo a Quilis (1997), *“el orden inferior al poema y superior al verso y constituye el período rítmico. Una estrofa sola puede constituir poema por voluntad del poeta, bien sea una original y nueva, bien responda a uno de los distintos tipos que se han fijado a lo largo de la historia de la versificación, y que el poeta tradicionalmente acepta”*.¹³¹

Ya habíamos dicho anteriormente que lo que da a un texto la calidad de poético es, fundamentalmente, el uso del lenguaje. En el poema, este uso del lenguaje es esencialmente connotativo, a diferencia del habla cotidiana, donde ese uso suele ser eminentemente denotativo. Octavio Paz clarifica admirablemente esta diferencia: *“Al preguntarle al poema por el ser de la poesía, ¿no confundimos arbitrariamente poesía y poema? Ya Aristóteles decía que “nada hay de común, excepto la métrica, entre Homero y Empédocles; y por esto con justicia se llama poeta al primero y fisiólogo al segundo”. Y así es: no todo poema —o para ser exactos: no toda obra construida bajo las leyes del metro— contiene poesía. Pero esas obras métricas ¿son verdaderos poemas o artefactos artísticos, didácticos o retóricos? Un soneto no es un poema, sino una forma literaria, excepto cuando ese mecanismo retórico —estrofas, metros y rimas— ha sido tocado por la poesía. Hay máquinas de rimar, pero no de poetizar. Por otra parte, hay poesía sin poemas; paisajes, personas y hechos suelen ser poéticos: son poesía sin ser poemas. Pues bien, cuando la poesía se da como una condensación del azar o es una cristalización de poderes y circunstancias ajenos a la voluntad creadora del poeta, nos enfrentamos a lo poético. Cuando —pasivo o activo, despierto o sonámbulo— el poeta es el hilo conductor y transformador de la corriente poética, estamos en presencia de algo radicalmente distinto: una obra. Un poema es una obra. La poesía se polariza, se congrega y aísla en un producto humano: cuadro, canción, tragedia. Lo poético es poesía en estado amorfo; el poema es creación, poesía erguida. Sólo en el poema la poesía se aísla y revela plenamente. Es lícito preguntar al poema por el ser de la poesía si deja de concebirse a éste como una forma capaz de llenarse con cualquier contenido. El poema no es una forma literaria sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre. Poema es un organismo verbal que contiene, suscita o emite poesía. Forma y sustancia son lo mismo”*. Fin de la cita.¹³²

En el párrafo anterior, Paz menciona la métrica como algo inherente al poema. La prosa, por el contrario, no obedece a la métrica. ¿Qué decir, entonces, del llamado “verso libre”? ¿Acaso no obedece a las reglas y normas de la métrica? ¿Qué diferencia existiría entonces entre verso libre y prosa? Aquí interviene un elemento fundamental de los poemas todos, ya sea que estén escritos en verso libre o en verso medido: el ritmo. Al respecto, veamos lo que dice Antonio Quilis: *“El ritmo supone una especial ordenación de los elementos que constituyen la cadena hablada, tanto estrictamente fónicos (cantidad, intensidad, tono y timbre), como lingüísticos (fonema, sílaba, palabra, orden de palabras, oración). Cuando la lengua se adapta espontáneamente a su finalidad comunicativa, la organización de estos elementos es libre, asimétrica e irregular, y resulta la ordenación de la cadena hablada que se llama prosa. En cambio, si estos elementos están sometidos a un canon estructural de simetría y regularidad, se constituye el período rítmico que denominamos estrofa. Entre estos dos extremos hay diversos grados que dan lugar a los poemas libres, a la prosa rítmica, a los poemas en prosa, etc.”*. Fin de la cita.¹³³

Por su parte, el *Diccionario de la Lengua Española* nos define verso como: *"Palabra o conjunto de palabras sujetas a medida y cadencia, o solo a cadencia. Usado también en sentido colectivo, por contraposición a prosa"*. La cadencia, claro está, se refiere al ritmo. El verso libre tiene ritmo, si bien no se ajusta a un esquema o patrón de medida, ni se vale de la rima como uno de los elementos sonoros que dan al verso su carácter propio, distinto del de la prosa.

Quilis continúa: *"El poema, en definitiva, es la realidad rítmica máxima y primordial, superior a la estrofa, bien porque puede elevar una sola estrofa a categoría de poema, bien porque puede estar constituido por una serie de estrofas. En el primer caso, se trataría de un poema monoestrófico; en el segundo, de un poema poliestrófico... La estrofa es, por consiguiente, el orden inferior al poema y superior al verso y constituye el período rítmico. Una estrofa sola puede constituir poema por voluntad del poeta, bien sea una original y nueva, bien responda a uno de los distintos tipos que se han fijado a lo largo de la historia de la versificación, y que el poeta tradicionalmente acepta... El verso es la unidad más pequeña, la menor división estructurada que encontramos en el poema. Sólo tiene razón de existir cuando se encuentra en función de otro u otros versos, formando parte primero de la estrofa y luego del poema. En esta función se organizan las demás unidades rítmicas menores: los acentos, la cantidad, la rima, la pausa, etc. ...Será necesario estudiar en el verso ...los elementos que lo conforman: sílabas, acento, tono, rima, etcétera; [así como] los diferentes tipos de verso que existen en una lengua...".* Fin de la cita.¹³⁴

Nos abocaremos, pues, al estudio de dichos elementos: medida, rima, ritmo, así como los diferentes tipos de verso que existen, atendiendo a dichos elementos, así como a algunas de las formas estróficas definidas a lo largo de la historia de la literatura en lengua castellana, en general, y de la literatura salvadoreña, en particular.

Diálogo con mi Nombre

I

¿Has llorado sobre tu nombre un día
Como sobre una mano la decapitada frente?
¿Como si se saliera de repente
y te mirara el alma de tu nombre?

O como si aletearan en tus dedos
ojos de llanto, pájaros nocturnos,
vástagos del amor y malheridos
y se pisaran en tus manos tristes. -

... como si hiciera ruido, la ternura
... como si hiciera ruido, la ternura

1.3.1. MEDIDA

Voy a sumarme a lo que dice Rudolf Baehr (1973) en la página 23 de su *Manual de versificación española*: *“El examen de las discusiones teóricas sobre la métrica románica (y, por tanto, de la española) queda fuera de la finalidad de este manual”*. Yo tampoco voy a adentrarme en ese tema. Y continúa: *“...sobre la teoría de la métrica hay una gran discrepancia de opiniones, acaso como en ningún otro campo de la filología románica; una postura intransigente, en este discutido dominio, no resulta justificable desde un punto de vista científico, y mucho menos, desde el pedagógico... De acuerdo con las características fonéticas de la lengua, los acentos con su relieve acústico determinan claramente el verso español, aún más de lo que ocurre, por ejemplo, con el verso francés... el acento de palabra (“prosódico” y “etimológico”) es el que existe en la pronunciación común, tal como también lo tiene la palabra en el uso habitual de la prosa. Salvo unas pocas licencias, muy raras, por lo demás, este acento no cambia en la pronunciación del verso en el español moderno. De otra parte, por acento de verso se entienden los golpes tónicos que exige el ritmo del verso, y que en determinados casos constituyen clases del mismo. En la declamación de cada verso autónomo (esto es, que posea un ritmo propio, que son todos los versos desde el tetrasílabo) tiene, por lo menos, dos acentos rítmicos: uno de ellos va siempre en la parte final del verso, y el otro es variable, y recae en una de las cuatro primeras sílabas”*.
Fin de la cita.¹³⁵

Los versos en castellano se clasifican en “de arte menor”, si tienen de dos a ocho sílabas, o “de arte mayor”, si tienen nueve o más sílabas. Más abajo vamos a analizar cada uno de dichos versos atendiendo a su medida. Como afirma Quilis (1997), de los versos de arte menor: *“estos versos se caracterizan por su agilidad. Son muy aptos para composiciones poéticas ligeras”*.¹³⁶

La llamada “ley del acento final” dice: *Todo verso simple tiene siempre un acento en la penúltima sílaba y en los versos compuestos aparece un acento en la penúltima sílaba de cada hemistiquio. Este acento fijo en la penúltima sílaba se llama acento estrófico*.¹³⁷ En virtud de esta ley, si la palabra final del verso es aguda, se le suma una sílaba adicional. Si, por el contrario, la palabra final es esdrújula, se le resta una sílaba al cómputo silábico. Y si la última palabra es grave o llana, el cómputo silábico se deja inalterado.

Soneto

A Sor Juana Inés de la Cruz

En la rosa salvada, en su pureza
que sube hasta la luz y en ella habita.
llamo a tu corazón y te doy cita
para hablar de tu blanca fortaleza.

1.3.1.1. LICENCIAS

La principal licencia en cuanto a la medida es la sinalefa. Esta es una figura de transformación que consiste en pronunciar como una sola sílaba, la vocal final de una palabra con la vocal inicial de la palabra siguiente, ambas en el interior de un verso. A veces puede coincidir en ese lugar algún diptongo, tanto en la sílaba final o en la inicial. Esto no afecta ni al fenómeno de la sinalefa ni al cómputo silábico que, como ya dijimos, considera esta unión de vocales como una sola sílaba. Ejemplo: mu-tuoin-te-rés (se cuentan como cuatro sílabas), en lugar de mu-tuo-in-te-rés (que serían cinco sílabas si no hubiese sinalefa).

Cuando hay sinalefa, esa unión se cuenta como una sola sílaba. La figura opuesta a la sinalefa es la dialefa. El *Diccionario de la Lengua Española* define la dialefa como la secuencia de dos vocales que se pronuncian en sílabas distintas. Claro está, tanto la sinalefa como la dialefa afectan el cómputo silábico del verso en donde se encuentren. Ejemplo:

*Pa-san-**doen**-su-bar-ca*
*me-di-**joel**-bar-que-ro:*
las-ni-ñas-bo-ni-tas
*no-pa-gan-di-ne-ro.*¹³⁸

El texto resaltado en negrita nos marca las sílabas afectadas por la sinalefa.

Otra figura es la sístole. En latín consistía en convertir una sílaba larga en una corta. En castellano, donde todas las sílabas se considera que tienen la misma duración, la sístole implica adelantar el acento de una sílaba a la anterior. Por ejemplo, en el segundo terceto de un soneto de Quevedo:

*No **había** a la estaca preferido el clavo,*
ni las dueñas usando cenojiles;
*es más vieja que “**présteme un ochavo**”.*¹³⁹

Hemos subrayado la vocal sobre la que se hace la fuerza de voz. De esta manera, en lugar de pronunciar **había**, que sería lo normal y correcto, pronunciamos **hábía**. Lo contrario de la sístole se llama diástole, también llamada éctasis. Esta figura consiste en retrasar el acento. Podemos verlo en el ejemplo siguiente, de un poema de Luis de Góngora:

“El conde, mi señor se va a Napoles
y el duque, mi señor se va a Francia.
Majestades, merced, porque este día
*pesadumbre daré a unos caracoles”.*¹⁴⁰

Lo normal y correcto habría sido decir **Nápoles** y **Francia**, pero el acento se retrasa para que **Napoles** rime con **caracoles**, y en el segundo caso, para que **Francia** rime con **día**.

Por otra parte, existe también otra licencia: la diéresis. A diferencia de la sinalefa, que ocurre fuera de la palabra, la diéresis aparece “dentro” de esta. Y consiste en deshacer un diptongo y pronunciar la palabra como si en esa sílaba tuviéramos un hiato. El siguiente ejemplo proviene de uno de los monólogos de Segismundo en *La vida es sueño*:

*"...¿Qué ley, justicia o razón,
negar a los hombres sabe
privilegio tan süave,
excepción tan principal,
que Dios le ha dado a un cristal,
a un pez, a un bruto y a un ave?..."¹⁴¹*

Hemos subrayado la palabra donde aparece la diéresis. En ella, normalmente existe un diptongo, pero en el actual poema el diptongo es roto y se forma un hiato. En lugar de pronunciar: **sua-ve**, pronunciamos **su-a-ve**. Por supuesto, la diéresis altera el cómputo silábico. El objetivo de usar esta figura es precisamente "cuadrar" la medida de ese verso en particular para que no desequilibre el conjunto. Aquí vemos una serie de versos octosílabos. Sin la diéresis, ese verso tendría solo siete sílabas, y no ocho como los demás.

Por su parte, la sinéresis es lo contrario de la diéresis: un hiato que se pronuncia como diptongo. Tenemos dos ejemplos. Uno proviene del poema de Antonio Machado: *La tierra de Alvargonzález*.

*"...Es una noche de invierno.
Cae la nieve en remolino.
Los Alvargonzález velan
un fuego casi extinguido..."¹⁴²*

En el segundo verso tenemos que la palabra **cae**, que tiene dos sílabas, ya que entre la a y la e hay un hiato, aquí dicho hiato se omite y la palabra se pronuncia como si tuviese un diptongo. En la poesía salvadoreña podemos mencionar un ejemplo de sinéresis del poeta Osvaldo Escobar Velado en su poema *Parábola de lo que es hablar del niño*:

*"...Es retener la miel de los panales.
La música redonda de los nidos.
Es como hablar a Dios con los ideales..."¹⁴³*

Aquí ocurre lo mismo en la palabra **ideales**. En ella existe un claro hiato entre la e y la a, pero con el fin de ajustar la medida de este verso a la de los demás, el hiato se pronuncia como diptongo y la medida se reduce en una sílaba.



1.3.1.2. VERSOS DE ARTE MENOR

a) **Bisílabo**: verso compuesto de dos sílabas. El verso monosílabo no existe en castellano. Si terminara en palabra aguda, se le añadiría una sílaba. Y si terminara en esdrújula, se le restaría una sílaba. Por definición, sería siempre un verso de dos sílabas. Por esta razón, como bien apunta Quilis¹⁴⁴, tanto el bisílabo como el trisílabo son raros en nuestra métrica. *“Se utilizó [el bisílabo] únicamente en el Romanticismo, como elemento complementario en composiciones polimétricas”*. Ejemplo: *El dolor de las cinco vocales*, del poeta peruano César Vallejo.

Ves
lo
que
es.

Pues
yo
ya
no.

La
cruz
da

luz
sin
fin.¹⁴⁵

b) **Trisílabo**: verso compuesto por tres sílabas. Dice Quilis: *“Aparece en el Neoclasicismo, y se utiliza en el Romanticismo, Modernismo y en la generación de 1927, bien independientemente o como forma auxiliar, combinado con otros versos”*.¹⁴⁶ Ejemplo:

Tal, dulce
suspira
la lira
que hirió
en blando
concento
del viento
la voz...

José de Espronceda, *El estudiante de Salamanca*.¹⁴⁷

c) **Tetrasílabo**: verso de cuatro sílabas. Es el primer verso considerado independiente en castellano. Este ejemplo es del poeta mexicano José Juan Tablada, *La sandía*:

Del verano,
roja y fría,
carcajada
de sandía...¹⁴⁸

d) **Pentasilabo**: verso de cinco sílabas. Quilis menciona que *“... como verso independiente apareció hacia 1443, en una endecha que se cantaba en el Archipiélago canario por la muerte del sevillano Guillén Peraza”*.

En cambio, el siguiente ejemplo que presentamos es del poema *Agua*, *San Marcos*, que Claudia Lars publicó en su libro *Escuela de pájaros*:

*“...Agua de prisa,
agua en el llano;
agua en el cerro
y en los tejados;
vuélvase el mundo
como un acuario:
peces del aire
sean los pájaros...”*¹⁴⁹

e) **Hexasilabo**: verso de seis sílabas. Señala Quilis¹⁵⁰ que este verso es muy frecuente en romancillos, endechas y villancicos, tanto solo como mezclado con versos de otra medida. El siguiente ejemplo es del poema *Ratita y Minero*, incluido también por Claudia Lars en *Escuela de pájaros*:

*Ratita y Minero
salieron en coche.
Llevaba Ratita
un manto de flores.
Pasaron el puente,
miraron la torre
y al fin en palacio
dijeron sus nombres...*¹⁵¹

Celebrado a nivel mundial y conocido de muchas más personas es el ejemplo del Marqués de Santillana en su muy famosa *Serranilla*:

*Moza tan hermosa
non vi en la frontera,
como una vaquera
de la Finojosa.*

*Faciendo la vía
del Calatraveño
a Santa María,
vencido del sueño,
por tierra fragosa
perdí la carrera
do vi la vaquera
de la Finojosa...*¹⁵²

f) **Heptasilabo**: verso de siete sílabas. El ejemplo siguiente también es de Claudia Lars y está incluido, igualmente, en *Escuela de pájaros*. Se trata de un fragmento del poema *Barrilete*:


*Alta flor de las nubes
—lo mejor del verano—
con su tallo de música
en mi mano sembrado...*¹⁵³

g) **Octosilabo**: verso de ocho sílabas. Habida cuenta de que el octosilabo es la “materia prima” para algunas formas estróficas tradicionales, como las redondillas, la décima o espinela y el romance, es un verso de uso muy frecuente en la poesía hispanoamericana.

Quilis afirma: *“Es el más importante de los versos de arte menor, y el más antiguo de la poesía española. Se ha cultivado desde los siglos XI y XII, en los que aparece como metro de alguna jarya (jarcha) mozárabe, hasta nuestros días, empleándolo tanto el anónimo cantar popular, como nuestros más grandes poetas... Es el verso por excelencia de nuestra poesía popular, de nuestros romances e incluso de nuestro teatro clásico”*. Fin de la cita.¹⁵⁴

El octosilabo, a pesar de la introducción del endecasílabo, se cultivó con mayor frecuencia. También fue usado en el Barroco, aunque entró en crisis en el Neoclasicismo. Resurgió en el Romanticismo y su cultivo no ha cesado hasta el presente. El siguiente ejemplo es una estrofa del famoso poema *La cabeza del rawí*, del poeta nicaragüense Rubén Darío (1867-1916). Se trata de una décima:

*“¿Cuentos quieres, niña bella?
Tengo muchos que contar:
de una sirena del mar,
de un ruiseñor y una estrella,
de una cándida doncella
que robó un encantador,
de un gallardo trovador
y de una odalisca mora
con sus perlas de Bassora
y sus chales de Lahor...”*¹⁵⁵



También ha sido muy usado el verso octosílabo en la cultura popular. Por ejemplo, el muy famoso bolero *Reloj*, compuesta por el autor mexicano Roberto Cantoral (1935-2010) en 1956, entonces integrante del trío “Los tres caballeros”, quien para la letra de dicha canción utilizó versos octosílabos:

*“Reloj, no marques las horas,
porque voy a enloquecer.
Ella se irá para siempre
cuando amanezca otra vez...”*¹⁵⁶

Ya anteriormente el octosílabo había sido empleado en la copla popular e, incluso, en los corridos mexicanos tradicionales, género cultivado desde el siglo XVIII, aunque el corrido también puede utilizar versos de otra medida. Sin embargo, la presencia del octosílabo en la cultura popular se manifiesta en otros ejemplos, como en las estrofas (que no en el estribillo) de *La Sandunga*, canción popular del istmo de Tehuantepec, de cuya letra presentamos un fragmento:

*“Antenoche fui a tu casa.
Tres golpes le di al candado.
Tú no sirves para amores.
Tienes el sueño pesado...”*¹⁵⁷

Tanto “pegue” tuvo el octosílabo en la canción popular mexicana que hasta el gran cantautor José Alfredo Jiménez lo empleó en algunas de sus más famosas obras, como en la célebre canción *Camino de Guanajuato*:

*“No vale nada la vida,
la vida no vale nada.
Comienza siempre llorando
y así, llorando, se acaba;
por eso es que en este mundo
la vida no vale nada...”*¹⁵⁸

En nuestro país la preferencia de la canción popular por el octosílabo queda patente en la letra de *El carbonero*, obra que Francisco Lara Hernández, mejor conocido como Pancho Lara, compuso en 1934 y que es considerado, hoy por hoy, el segundo himno nacional de los salvadoreños:

*“... Soy carbonero que vengo
de las cumbres, sí, señor,
con mi carboncito negro
que vierte lumbres de amor...”*¹⁵⁹

1.3.3 VERSOS DE ARTE MAYOR

Los versos simples de arte mayor, como bien señala Quilis ¹⁶⁰, “*son los comprendidos entre las nueve y las once sílabas*”.

a) **Eneasílabo:** consta de nueve sílabas y, como también menciona Quilis (1997), “...no es muy frecuente en español. Se empleó principalmente como estribillo de canciones populares... En el Modernismo, alcanza su mayor lirismo con las composiciones de Rubén Darío...”, como en *Canción de otoño en primavera*, que, por cierto, Quilis ha citado con una errata enorme. Eso sucede cuando se cita de memoria sin cotejar con el libro:

*“¡Juventud, divino tesoro,
ya te vas para no volver!
Cuando quiero llorar, no lloro...
Y a veces lloro sin querer...”*¹⁶¹

Por su parte, Carlos Bousoño, en su vertiente de poeta, ha escrito este poema:

Solo quien se entrega recibe

*Solo quien se entrega recibe.
Huele, quien renuncia al olfato,
un olor prodigioso. ¡Vive,
misterioso desacato!*

*Y así, de pronto, ascienden ya
de las rosas de primavera
fragancias de lo que será
en la cima de lo que era.*

*Y el alma, desde ese momento,
puede, en la variedad del mundo,
escuchar la canción del viento
y contemplar el mar profundo.*¹⁶²

En la canción popular, Silvio Rodríguez utilizó este tipo de verso para escribir su canción *La maza* ¹⁶³

*“Si no creyera en la locura
de la garganta del sinsonte,
si no creyera que en el monte
se esconde el trino y la pavura...”*

En El Salvador, Claudia Lars retomó el verso eneasílabo en su poema *Estaba la pájara pinta*, contenido en su libro *Escuela de pájaros* ¹⁶⁴:

*“Estaba la pájara pinta
sentada en el verde limón.
Está la campánula blanca
mirando la cara del sol...”*

También lo ha empleado Hugo Lindo (1917-1985) en el poema *Allegro* de la parte dedicada a *La Primavera*, en su libro *Resonancias de Vivaldi*:

*“...La tierra dobla su cintura
de antiguas pistas planetarias:
lo que fue polen se hará espiga,
dará el amor cosechas claras;
pero tu nombre ha de escribirse
con iniciales decoradas
—oros, azules, rojos, verdes,
curvas insólitas y amplias—,
con un balcón lleno de flores
y una sonrisa de muchacha...”*¹⁶⁵

David Escobar Galindo ha escrito poemas en versos eneasílabos, al menos en dos ocasiones. Primero, su poema *El verbo patria*, que circuló en afiches del Ministerio de Educación en los años setenta u ochenta del siglo XX:

El verbo patria

*Este sabor del verbo Patria,
mezcla de azúcar y de polvo,
que nos enciende las palabras
con un acento soledoso,
eco de espuma sin memoria,
pulso del verde río histórico
en que lavaron sus escorias
los oscuros y los gloriosos,
porque la Patria es una lumbre
donde todos somos iguales:
el que ordeña a primeras luces
y el que asierra los conacastes,
el que hace figuras de barro
y el que escribe tímidos versos,
la que vende en nuevos mercados
y el que pone su firma y sello,
los que levantan edificios
y los que entierran tuberías,
los que enseñan los logaritmos
y los que cantan en las misas;
y es un color de vieja música
que cruza humanos territorios,
mezcla de sueños y penurias,
mezcla de azúcar y de polvo...
Este sabor del verbo Patria,
encarnación del viento que habla.*¹⁶⁶

Y también en algunas décimas recogidas en su libro *Manual de transparencias*¹⁶⁷:

*“...Entre los sagrados lugares
la memoria es el más sagrado.
Es el sitio en el que está Dios
sin estar en ninguna parte.
Díez en verdad es cada quien,
porque es personal su evidencia.
No hay enredaderas iguales,
ni retratos ni porcelanas.
Si alguna rosa se comparte
desaparece y Dios la sigue”.*

b) **Decasílabo**: consta de diez sílabas. Quilis (1997) afirma que *“es aún menos usado en español que el eneasílabo. Desde el siglo XIV se viene utilizando muy escasamente en combinación con otros versos. En el Barroco se emplea algo más, y adquiere propia individualidad en las composiciones de Sor Juana Inés de la Cruz y de otros poetas contemporáneos suyos, y, sobre todo, en estribillos de canciones y poemas populares. Los poetas del Romanticismo consolidaron este metro y lo emplearon para tratar con él todo tipo de motivos. A partir del Modernismo decae su uso.”* Fin de la cita.¹⁶⁸

He aquí un fragmento en el que Sor Juana Inés de la Cruz utiliza el decasílabo, en un poema dedicado a la virreina de México, Elvira María de Toledo Osorio y Córdoba, esposa del conde de Galve:

*“Lámina sirva el Cielo al retrato,
Lísida, de tu angélica forma:
cálamos forme el Sol de sus luces;
sílabas las Estrellas compongan...”*¹⁶⁹

Quilis (1997) también señala que el decasílabo ha sido además usado como verso compuesto de dos pentasílabos. En la poesía del siglo XX destaca su uso por Gabriela Mistral en su poema *Nocturno*, publicado en su libro *Desolación*:

*“Padre Nuestro que estás en los cielos,
¡por qué te has olvidado de mí!
Te acordaste del fruto en febrero,
al llagarse su pulpa rubí.
¡Llevo abierto también mi costado,
y no quieres mirar hacia mí...”*¹⁷⁰

Cabe señalar la observación de Quilis ¹⁷¹, quien menciona que también a veces el decasilabo ha sido utilizado como verso compuesto de dos pentasilabos (5 + 5), como en la *Rima XV*, de Gustavo Adolfo Bécquer:

*“Cendal flotante de leve bruma,
rizada cinta de blanca espuma,
rumor sonoro
de arpa de oro,
beso del aura, onda de luz,
eso eres tú.
¡Tú, sombra aérea, que cuantas veces
voy a tocarte, te desvaneces
como la llama, como el sonido,
como la niebla, como el gemido
del lago azul...”*¹⁷²

En la canción popular contemporánea merece la pena señalar, al menos, dos ejemplos. El primero es de la muy famosa canción *Yo vengo a ofrecer mi corazón*, cuyo autor es el cantautor argentino Fito Páez. Esta canción alcanzó fama mundial en la voz de Mercedes Sosa:

*“Luna de los pobres siempre abierta,
yo vengo a ofrecer mi corazón.
Como un documento inalterable,
yo vengo a ofrecer mi corazón...”*¹⁷³

Otro ejemplo es esta canción de Armando Tejada Gómez y René Cosentino, incluida por Mercedes Sosa en su álbum *El grito de la tierra* (1970):

*“Por la noche del sur va el centauro
horizonte a galope tendido,
fundador del país de mi sangre
y el origen caliente del grito...”*¹⁷⁴

También la utilizó la cantautora argentina María Elena Walsh en dos versos del estribillo de su canción *Como la cigarra*, con la salvedad de que la usa como verso simple de arte mayor, esto es, sin dividir el verso en dos hemistiquios iguales, de cinco sílabas cada uno:

*“Cantando al sol como la cigarra
después de un año bajo la tierra...”*¹⁷⁵

En El Salvador, Claudia Lars ha cultivado el decasilabo en su poema *Canción de una noche de enero*, incluido en *Canción redonda*:

*“El verano soltó vientos recios,
vientos locos que zumban y ruedan,
y en las lianas de verdes trapecios
acrobáticamente se enredan...”*¹⁷⁶

Pero en nuestro país el ejemplo más señalado de verso decasilabo debería ser el de la letra de nuestro *Himno Nacional*, obra del poeta y general Juan José Cañas (1826-1918). He aquí el estribillo:

*“Saludemos la Patria, orgullosos
de hijos suyos podernos llamar,
y juremos la vida, animosos,
sin descanso a su bien consagrar...”*¹⁷⁷

c) Endecasílabo: consta de once sílabas. Al ser el verso que sirve de materia prima a formas estróficas clásicas como el soneto y la octava real, es el endecasílabo uno de los versos más utilizados en la poesía lírica hispanoamericana y, tal vez, el más usado de los de arte mayor, por delante incluso del alejandrino. Quilis (1997) menciona que se utilizó también en francés, provenzal e italiano desde la más remota antigüedad.¹⁷⁸

Fue usado por Francisco Imperial e Iñigo López de Mendoza (1398-1458), marqués de Santillana, en el siglo XV. Con el Renacimiento y la plena introducción del soneto al castellano, hazaña conquistada por Juan Boscán (1492-1542) y Garcilaso de la Vega (entre 1498 y 1503-1536), se convierte, como afirma Quilis: en *“el metro constante y más representativo de nuestra métrica”*.¹⁷⁹ Del endecasílabo se distinguen cuatro tipos principales:

c.1. El endecasílabo enfático, que tiene acentos obligatorios en primera y sexta sílabas, amén de la décima, como todos los demás endecasílabos.

c.2. El endecasílabo heroico, que tiene acentos en la segunda y la sexta sílabas.

c.3. El endecasílabo melódico, que tiene acentos en la tercera y sexta sílabas.

c.4. El endecasílabo sáfico, que tiene acentos en la cuarta y sexta sílabas. También puede llevar en cuarta y octava.

Hay otros tipos, por supuesto, ya que es este metro uno de los más versátiles de la lengua española. Por su parte, los versos compuestos de arte mayor aparecen del dodecasílabo en adelante. Son versos formados por dos versos simples, separados por una cesura ¹⁸⁰ (Quilis, 1997, pág. 72). Quilis también señala varias condiciones exigidas en los versos compuestos:

I. La cesura o pausa que divide los dos versos integrantes impide la sinalefa.

II. En el primer verso simple, se realiza el cómputo silábico según la posición del acento en las últimas tres sílabas, del mismo modo que si fuese un verso simple normal.

III. La cesura tiene una duración menor que la pausa versal.

IV. El tono en el verso compuesto se desliza a menor frecuencia que en el verso simple.

d) **Dodecasílabo:** Quilis afirma que *“... consta de doce sílabas “6 + 6” o “7 + 5”. Es el metro solemne de los poetas de los siglos XIV y XV. Se le denominó verso de arte mayor, y alcanzó gran prestigio por haberlo utilizado Juan de Mena en su Laberinto de Fortuna”*. Fin de la cita.¹⁸¹

Ya lo decía Amado Nervo en su poema *El metro de doce*, en su libro *Los jardines interiores*:

*“... El metro de doce son cuatro donceles,
donceles latinos de rítmica tropa,
son cuatro hijosdalgo con cuatro corceles;
el metro de doce galopa, galopa...”*¹⁸²

Rubén Darío retoma el verso dodecasílabo (compuesto en este caso de dos hemistiquios hexasílabos) en su muy celebrado poema *Los motivos del lobo*. Toda la musicalidad de dicho metro queda aquí en evidencia:

*“El varón que tiene corazón de lis,
alma de querube, lengua celestial,
el mínimo y dulce Francisco de Asís,
está con un rudo y torvo animal...”*¹⁸³

También lo utiliza en el famoso poema que comienza *“Era un aire suave, de pausados giros...”*:

*“Era un aire suave, de pausados giros;
el Hada Armonía ritmaba sus vuelos
e iban frases vagas y tenues suspiros
entre los sollozos de los violoncelos...”*¹⁸⁴

Por su parte, Violeta Parra (1917-1967), cantautora e investigadora de la cultura popular chilena, nos dejó un hermoso ejemplo de versos dodecasílabos en su muy famosa canción *Gracias a la vida*:

*“... Gracias a la vida que me ha dado tanto.
Me ha dado la risa y me ha dado el llanto.
Así yo distingo dicha de quebranto,
los dos materiales que forman mi canto,
y el canto de ustedes que es mi mismo canto,
y el canto de todos que es mi propio canto...”*¹⁸⁵

e) **Tridecasílabo:** es un verso sumamente raro en castellano, tanto, que el Diccionario de la Lengua Española no recoge esta palabra. Gertrudis Gómez de Avellaneda, poetisa cubana, y Ventura Ruiz Aguilera, poeta salmantino, escribieron algunos ejemplos en el Romanticismo. Otro tanto hicieron el poeta peruano José Santos Chocano y el mexicano Enrique González Martínez durante el Modernismo.

Notables son las presencias del tridecasílabo en la cultura popular, como en el famoso tango de Carlos Gardel, cuyo estribillo reza: *“Adiós, muchachos, compañeros de mi vida...”*. También lo utilizó el cantautor español Javier Krahe en su soneto *Paréntesis*, que tiene música de bolero:

*“... Más bien perplejo recorría las aceras,
“¡Oh! cuán curiosa —me decía— es la mujer”,
Cuando el paréntesis cordial de unas caderas
interrumpió mi melopea y el anochecer...”*¹⁸⁶

Por su parte, el célebre cantautor cubano Silvio Rodríguez ha utilizado el verso tridecasílabo en su canción *Canto arena*, de su disco *Causas y azares* (1986):

*“He puesto filo al anhelante corazón.
Arrojo estrellas a mecharse contra vientos.
El sueño ha desencadenado la canción
y la canción de hoy me sabe a juramento.
La prisa lleva maravilla y lleva error,
pero viajamos sobre rueda encabritada.
He despertado en el ojo del ciclón.
Cuento millones de agujeros en el alma...”*¹⁸⁷

f) **Alejandrino:** se le llama así al verso castellano de catorce sílabas compuesto, por lo general, por dos hemistiquios de siete sílabas cada uno. Entre ambos hemistiquios hay una cesura o pausa medial. Esta funciona exactamente como la pausa final de un verso. No admite sinalefa. Al final de cada hemistiquio se cumple la ley del acento final, como en cualquier final de verso, ya sea que la palabra última sea aguda, grave o esdrújula.

Su nombre proviene del poema narrativo *Roman d’Alexandre*, cuyos autores fueron Le Tors y Alexandre de Bernay, en el siglo XII. Se usó mucho en la poesía lírica del llamado mester de clerecía, es decir, en la poesía culta de la Edad Media, especialmente en los poemas de Gonzalo de Berceo, donde fueron la materia prima para la llamada “cuaderna vía”. Después cayó en un relativo abandono, hasta que, en el Romanticismo, por influencia francesa, recibió nuevo impulso.¹⁸⁸

Fue muy usado en el Modernismo y en la obra de los poetas de la Generación del 98. Muy famosos resultan los ejemplos de Antonio Machado, como en su poema *Retrato*:

*"Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla
Y un huerto claro donde madura el limonero.
Mi juventud, veinte años en tierras de Castilla.
Mi historia, algunos casos que recordar no quiero..."*¹⁸⁹

También lo usó Rubén Darío en su célebre poema *Sonatina*:

*"La princesa está triste. ¿Qué tendrá la princesa?
Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
que ha perdido la risa, que ha perdido el color.
La princesa está pálida en su silla de oro.
Está mudo el teclado de su clave sonoro y
en un vaso, olvidada, se desmaya una flor..."*¹⁹⁰

Pablo Neruda lo usó en uno de sus más famosos poemas: el XX, de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*:

*"Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
Escribir, por ejemplo: "La noche está estrellada,
y tiritan azules los astros a lo lejos..."*¹⁹¹

Gabriela Mistral escribió sus famosos *Sonetos de la muerte* en este metro. En El Salvador, Claudia Lars escribió su profesión de fe en su vocación poética en el soneto alejandrino *Poeta soy*:

*"...Poeta soy... y vengo, por Dios mismo escogida,
a soltar en el viento mi canto de belleza,
a vivir con más alto sentido de nobleza,*

*a buscar en la sombra la verdad escondida.
¡Y las fuerzas eternas que rigen el Destino
han de volverme polvo si equivoco el camino!"*¹⁹²

Por su parte, Francisco Andrés Escobar escribió algunos de los más hermosos poemas de su libro *Solamente una vez*, verdadera *summa poetica* de su obra, en versos alejandrinos, como este poema en cuartetos alejandrinos titulado *Por si el silencio*, al que le puso música el maestro Salvador Marroquín:

*"Si me voy y te quedas, restitúyeme al viento,
lleva mi nombre triste y escríbelo en la arena.
Habla con las gaviotas, con las viejas mareas.
Diles que no me he ido, que ando volando cerca..."*¹⁹³

g) Versos de otra medida superior a catorce sílabas:

g.1.) Verso de dieciséis sílabas, hexadecasílabo u octonario: Algunos insisten en la existencia de este verso, que podría considerarse la unión de dos versos octosílabos. Un ejemplo se puede encontrar en la letra del tango *Mano a mano*, compuesto por los argentinos Carlos Gardel y Celedonio Flores, con la colaboración del uruguayo José Razzano:

*"Nada debo agradecerte, mano a mano hemos quedado;
no me importa lo que has hecho, lo que hacés ni lo que harás...
Los favores recibidos creo habértelos pagado
y, si alguna deuda chica sin querer se me ha olvidado,
en la cuenta del otario que tenés se la cargás..."*¹⁹⁴

Otro ejemplo se puede hallar en la canción *Razón de vivir mi vida*, del cantautor argentino Víctor Heredia, canción que tanto popularizó Mercedes Sosa:

*"...Para combinar lo bello y la luz sin perder distancia,
para estar con vos sin perder el ángel de la nostalgia,
para descubrir que la vida va sin pedirnos nada,
y considerar que todo es hermoso y no cuesta nada..."*¹⁹⁵

g.2.) Verso de veintidós sílabas: Podría considerarse que este metro, en los pocos casos en los que podemos encontrarlo, es la unión de un verso eneasílabo y de un tridecasílabo. Su principal, y acaso el único, cultivador ha sido el poeta argentino Francisco Luis Bernárdez (1900-1978). Presentamos un fragmento de una de sus obras más conocidas: el poema *Estar enamorado*.

*"Estar enamorado, amigos, es encontrar el nombre
justo de la vida.
Es dar al fin con las palabras que para hacer frente a
la muerte se precisan.
Es recobrar la llave oculta que abre la cárcel en que
el alma está cautiva.
Es levantarse de la tierra con una fuerza que reclama
desde arriba.
Es respirar el ancho viento que por encima de la
carne respira.
Es contemplar, desde la cumbre de la persona, la
razón de las heridas.
Es advertir en unos ojos una mirada verdadera que
nos mira.
Es escuchar en una boca la propia voz profundamente
repetida.
Es sorprender en unas manos ese calor de la perfecta
compañía.
Es sospechar que, para siempre, la soledad de
nuestra sombra está vencida..."*¹⁹⁶

1.4 RIMA

Para los efectos de este trabajo vamos a seguir la definición de rima que nos ofrece Antonio Quilis (1983), en su libro *Métrica española*, pág. 36: **“La rima es la total o parcial semejanza acústica, entre dos o más versos, de los fonemas situados a partir de la última vocal acentuada”**. Y añade el mismo autor: **“Lo importante en la rima es la percepción de una igualdad de timbre. Es, por lo tanto, un fenómeno acústico, no gráfico, aunque, como las letras son la representación de los fonemas, en una lectura no articulada siempre existe la sensación de esa equivalencia acústica”**.¹⁹⁷

Por lo tanto, lo importante no es la grafía, sino el sonido. En dicho sentido, como señala Quilis, riman entre sí *divo* y *estribo*, así como, por su cuenta, *regir* y *crujir*. En cuanto a las clases de rima, esta puede ser: total (o consonante) y parcial (o asonante).

a) Total: cuando todos los fonemas, vocales y consonantes, son iguales a partir de la última vocal acentuada. En la notación que hemos empleado, la rima de los versos de arte mayor la hemos expresado en letras mayúsculas y la de los versos de arte menor en minúsculas. Ejemplo:

<i>“...Mi soledad le pide</i>	<i>a</i>
<i>alta verdad y voz corregidora.</i>	<i>B</i>
<i>Sé que su tiempo mide</i>	<i>a</i>
<i>vida razonadora</i>	<i>b</i>
<i>y miseria viviente hora tras hora...”</i>	<i>B</i>

En la estrofa anterior, proveniente del libro *Sobre el ángel y el hombre*, de Claudia Lars ¹⁹⁸, observamos que el primer verso termina con la palabra *pide*. La última vocal acentuada (no tildada) es la *i* de la palabra *pide*. Esta rima con la palabra *mide*, que es la final del tercer verso. Nótese que todos los fonemas: *-ide*, son iguales en ambos casos. Por otra parte, el segundo verso rima con el cuarto y el quinto. Los fonemas iguales son: *-ora*, en las palabras: *corregidora*, *razonadora* y *hora*.

b) Parcial: cuando solo son iguales los fonemas vocales a partir de la última vocal acentuada. Ejemplo:

*Cuelgan las enredaderas
sus cortinas de volantes;
la hierba fina es alfombra
de mariposas fugaces.*¹⁹⁹

El ejemplo proviene del libro *La casa de vidrio*, de Claudia Lars. Podemos notar que los versos impares, primero y tercero, no riman entre sí, ni con ningún otro. En cambio, en los versos pares, segundo y cuarto, las palabras finales: *volantes* y *fugaces*, tienen los mismos fonemas vocales: *a* y *e*, a partir de la última vocal acentuada, que es la *a*.

1.5 RITMO

Ardua cuestión es el estudio del ritmo en los poemas en lengua española. Trataré de simplificar mi explicación sobre el tema lo más posible. Conviene comenzar señalando aquello que recalcan los especialistas que llevamos mencionados: en castellano las sílabas fónicas tienen todas la misma duración o cantidad, a diferencia del verso griego o latino.

En español tenemos sílabas todas de la misma cantidad, no sílabas largas o cortas como en latín o en griego. Lo que sí ha heredado el estudio del ritmo en la poesía hispanoamericana es la existencia de los tiempos: fuerte y suave, y los tipos de pies. En la siguiente tabla resumo los tipos de pies más usados, su esquema rítmico y sus nombres:

Nombre	Esquema
Troqueo o trocaico	ó o fuerte - suave
Yambo	o ó suave - fuerte
Dáctilo	ó o o fuerte - suave - suave
Anfibraco	o ó o suave - fuerte - suave
Anapéstico	o o ó suave - suave - fuerte
Espondeo	ó ó fuerte - fuerte

Algunos tratadistas nos han planteado la existencia del llamado período interno del verso. Este consiste en el conjunto de sílabas que van de la primera sílaba tónica a la última acentuada (no necesariamente tildada). Voy a poner en mayúscula y a destacar subrayada y en negrita cada vocal tónica del verso. Ejemplo:

*Salu[**d**Emos la p**A**tria, orgull**O**]sos*

En este caso, el período interno va de la tercera vocal del verso, a la penúltima vocal del mismo. El período interno abarca exactamente la parte del verso que he colocado dentro de corchetes. Este verso de nuestro *Himno Nacional de El Salvador* es un verso decasílabo que comienza con dos tiempos suaves que se corresponden exactamente con las dos primeras sílabas del verso: *Sa-lu*. En estas dos sílabas de tiempo suave se da el fenómeno llamado anacrusis. Esta consiste en que el verso, en vez de comenzar con tiempo fuerte, comienza con tiempo suave. En este caso, la anacrusis es bisílaba. El esquema rítmico del verso completo sería:

o	o	ó	o	o	ó	o	o	ó	o
Sa	lu	De	mos	la	Pa	tria	or	gu	Llo
									sos

El período interno del verso iría desde la sílaba “de” hasta la sílaba “llo”. Agrupando los pies de acuerdo a como lo hace Baehr, tenemos que este verso está formado así:

(o o) (ó o o) (ó o o) (ó o)

Esto es: anacrusis bisílaba-dáctilo-dáctilo-troqueo.



Veamos otro ejemplo. El primer verso de *El carbonero*, de Francisco Lara, dice:

Ó	○	○	Ó	○	○	Ó	○
Soy	car	bo	Ne	ro	que	Ven	go

Aquí no encontramos anacrusis. El verso entra en tiempo fuerte, de modo que el esquema rítmico sería:

(ó-o-o) (ó-o-o) (ó-o)

Dáctilo-dáctilo-troqueo

Veamos otro ejemplo: el primer verso del poema *Estaba la pájara pinta...*, de Claudia Lars.

○	Ó	○	○	Ó	○	○	Ó	○
Es	Ta	ba	la	Pá	ja	ra	Pin	ta

Aquí la anacrusis es monosílaba, de la siguiente manera:

(o) (ó-o-o) (ó-o-o) (ó-o)

Esto es: anacrusis monosílaba-dáctilo-dáctilo-troqueo.

Otro ejemplo: un verso del poema *La casa de vidrio*, de Claudia Lars.

Ó	○	○	Ó	○	○	Ó	○
So	brees	con	Di	dos	lu	Ga	res

El esquema sería:

(ó-o-o) (ó-o-o) (ó-o)

Dáctilo-dáctilo-troqueo. Este verso no presenta anacrusis.

Por supuesto, hay versos que presentan acentos anti rítmicos que quiebran este sistema de pies. Pero estos quiebres no hacen más que darle variedad al conjunto de los versos, lo que evita caer en la monotonía de escribir un poema con los acentos colocados exactamente en las mismas sílabas.

1.5.1 FORMAS ESTRÓFICAS DE ACUERDO AL NÚMERO DE VERSOS

En el presente cuadro, A significa rima asonante. C significa rima consonante.²⁰⁰

Nº de Versos	Forma Estrófica	Esquema	Rima	Observaciones
2	Pareado	AA, aa, Aa, aA	C ó A	Frecuente en los refranes.
3	Terceto	ABA, BCB, CDC, ...	C	Suelen aparecer encadenados. Lo introdujo Juan Boscán desde Italia en el siglo XVI.
	Tercerilla	a - a	C	Terceto de arte menor
	Soleá	a - a	A	Popular en Andalucía.
4	Cuarteto	ABBA	C	Empiezan a utilizarse en el s.XVI.
	Serventesio	ABAB	C	
	Redondilla	abba	C	Muy corrientes en el Barroco.
	Cuarteta	abab	C	
	Cuarteta asonantada, tirana o copla	- a - a	A	De carácter popular.
	Seguidilla simple	7- 5a 7- 5a	A	Popular en Andalucía. Ya atestiguada en las marchas de los ss. XI y XII.
	Seguidilla gitana	6- 6a 11/10- 6a	A	Popular en Andalucía.
Cuaderna vía	14 AAAA	C	Con cesura. Usada por el Mester de Clerecía (ss. XIII y XIV).	
5	Quinteto	Los versos pueden adoptar cualquier disposición, con tal de que no quede ninguno suelto, no rimen tres seguidos y los dos últimos no formen pareado	C	Arte mayor. Ampliación de la quintilla.
	Quintilla		C	Arte menor. Muy usada en el teatro del s. XVII.
	Lira	7a 11B 7a 7b 11B	C	Usada por Fray Luis de León.

Nº de Versos	Forma Estrófica	Esquema	Rima	Observaciones
6	Sexteto-lira	7a 11B 7a 11B 7c 11C	C	Usada por Fray Luis de León.
	Otro tipo de sexteto lira	7a 7b 11C 7a 7b 11C		Usada por San Juan de la Cruz.
6	Sexta rima	11A11B11A11B11C11C 11A11A11C'11B11B11C' 11A7a11C11B7b11C ...	C	Varias combinaciones de rima.
	Sextilla	aabaab, abcabc, ababab...	C	Varias combinaciones de rima.
	Copla de pie quebrado o Manriqueña	8a8b4c8a8b4c	C	Utilizada por Jorge Manrique en las <i>Coplas a la Muerte de su Padre</i> .
7	Séptima	Siete versos de arte mayor con rima a gusto del poeta; no deben rimar tres seguidos	C	Poco usada.
	Seguidilla compuesta	Una seguidilla normal + 3 versos adicionales	A	
8	Copla de arte mayor	12 ABBAACCA	C	Usada por Juan de Mena en <i>El Laberinto de la Fortuna</i> .
	Octava real	11 ABABABCC	C	Poemas épicos y mitológicos del Siglo de Oro.
	Octava italiana	11 -AAB'CCB'	C	Versos 4 y 8 oxítonos, popular en el Romanticismo.
	Octavilla	-aab-ccb, -aab'-ccb', ababbccb...	C	Se obtuvo por combinación de redondillas en el s. XV. El uso de versos de cuatro sílabas origina las coplas de pie quebrado.
10	Copla real	abaabcdccd	C	Se obtuvo por combinación de quintillas.
	Décima o Espinela	8 abbaaccddc	C	Inventada por Vicente Espinel en el s. XVI. Comparable en perfección al soneto.
	Ovillejo	8a4a8b4b8c4c8c8d8d8c	C	Los tetrasílabos pueden ser trisílabos. En el último verso se recopilan los elementos enumerados en los vv. 2, 4 y 6.

1.6 FORMAS ESTRÓFICAS CONSIDERADAS CLÁSICAS

a) El soneto

Como se acepta comúnmente y bien define Rudolf Baehr ²⁰¹, el soneto consta de catorce versos endecasílabos, es decir, de once sílabas, distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos. En el soneto más tradicional o clásico, en cada cuarteto riman el primer verso con el cuarto y el segundo con el tercero, forma que recibe el nombre de rima abrazada, y ambos cuartetos deben usar las mismas rimas consonantes: ABBA ABBA. En los tercetos las rimas pueden disponerse de modo más libre, aunque en la modalidad clásica por antonomasia la rima se dispone así: CDC DCD o CDE CDE.

A veces el soneto admite que en los cuartetos la distribución de la rima se denomine serventesia: ABAB ABAB. Según Baehr ²⁰², el soneto fue, sin duda, la forma poética de más éxito en las literaturas modernas. Afirma el ilustre tratadista alemán: *‘El soneto fue, sin duda, la forma poética de más éxito en las literaturas modernas. Desde hace siglos está divulgado por todo el ámbito cultural europeo y cuenta todavía en la poesía contemporánea como una de las formas más vivas de la creación poética’* ²⁰³. Si dejamos aparte el soneto de Shakespeare, puede decirse que conservó inalterado su aspecto característico desde Petrarca, que aseguró su triunfo, si bien cada literatura y época dieron la preferencia a una y otra de las posibles variantes. El soneto clásico o común es en España la forma casi exclusiva desde Garcilaso hasta el Modernismo, y también en nuestros días”. Fin de la cita. Además, señala Baehr que, con dos rimas, los tercetos pueden adoptar los siguientes patrones de rimas:

CDC DCD
CDC CDC
CDD DCC

Mientras con tres rimas, los patrones de la rima pueden ser:

CDE CDE
CDE DCE
CDE DEC
CDE EDC

Los tipos principales son CDC DCD y CDE CDE. El ejemplo de soneto con un gran artificio formal que presenta Baehr es el siguiente soneto de Luis de Góngora:

*“Mientras por competir con tu cabello
oro bruñido al sol relumbra en vano,
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello;*

*mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente marfil tu gentil cuello;*

*goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,*

*no sólo en plata o viola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”.*²⁰⁴

Baehr señala que las alteraciones con respecto al tipo común pueden referirse a:

-La clase de verso. Se desarrollaron dos tipos independientes: el sonetillo, soneto de versos de arte menor, y el soneto alejandrino, de versos de catorce sílabas.

-La disposición de la rima en los cuartetos: ya dijimos que pueden ser abrazadas (ABBA ABBA), como en los sonetos de tipo clásico, o serventesias: ABAB ABAB). Este último tipo se usó en la primera época del soneto español y en el soneto alejandrino del Modernismo, siguiendo el modelo francés.

-El número de versos. En Italia se intercalaron a veces heptasílabos en los cuartetos y tercetos, una modalidad que vincula a este tipo de sonetos con la canción alirada. Este tipo de soneto ampliado tuvo poca acogida en España. Afirma Baehr que ninguno de los poetas de renombre utilizó esta variante. En cambio, en los Siglos de Oro se tuvo en gran estima otra variante: el soneto con estrambote, esto es, un soneto normal al que se añade como una coda o final (en italiano, sonetto caudato) una o más estrofas de tres versos, por lo general de composición de 7, 11 y 11 sílabas. **“El heptasílabo recoge la rima que le precede inmediatamente, mientras que los dos endecasílabos forman un pareado con elementos propios de rima:**

ABBA ABBA CDC DCD dEE eFF fGG, etc.

Otras formas de estrambotes, como EE (sin heptasílabo), DeE y DEE, se usan mucho menos. En oposición al carácter exclusivamente satírico o burlesco que el sonetto caudato tiene en Italia, el soneto con estrambote se usa en España también para la poesía seria.”²⁰⁵

-Los sonetos llamados “de ingenio”. Existen muchas modalidades de este tipo de sonetos y sería quizás ocioso tratar de enumerarlas todas. Voy a mencionar únicamente el siguiente:

-El soneto con eco: Baehr menciona que **“en la terminología hay que distinguirlo de los vers couronnés. Se presenta en numerosas variantes, ya en forma de diálogo, ya en forma corriente 206. Su particularidad consiste en que la palabra de rima repite la que precede inmediatamente o como verdadero eco que contesta, o a modo de eco que repite sólo partes de esta palabra”.** El ejemplo que plantea Baehr es el soneto *Ingrato cielo* de Lope de Vega, que aparece en la obra *La fianza satisfecha*:

Leónido:	Cristo:
Y pretendiendo deshonrilla	Honrilla
Y aunque de mar tan afanado	A nado
He de volver al regalado	Ado
Por defender a quien me acalla	Calla.

También menciona y explica Baehr el soneto acróstico, al cual, por no haber sido empleado en nuestro medio, no me referiré. Existen otras variantes que sí han sido abordadas por nuestros autores, entre ellas se encuentra el sonetillo. Formado por versos de arte menor, en especial, octosílabos, resulta de la transposición del soneto a la poesía octosílaba. Baehr menciona que los primeros ejemplos se encuentran en la *Pícara Justina*, escrita en 1582 y publicada en 1605²⁰⁷. Iriarte también usó el sonetillo en su fábula *El burro del aceitero*. En el Modernismo se volvió más frecuente luego de que Rubén Darío lo usara en el *Canto épico* (1887) y en dos poemas de *Prosas profanas* (1896). Lo utilizaron ocasionalmente Amado Nervo, Manuel Machado y Francisco Villaespesa, entre otros. El soneto eneasilabo se considera una variante del sonetillo y se encuentra ejemplificado en José Asunción Silva, Ramón de Valle Inclán, Manuel Machado y Gabriela Mistral. En El Salvador han cultivado con éxito el sonetillo Hugo Lindo, Ricardo Castrorivas, Matías Romero y Roberto Laínez Díaz.

Mucha mayor frecuencia exhibe el soneto alejandrino. Baehr menciona que se usó en los Siglos de Oro, pero sólo adquirió importancia con el Modernismo. Los fabulistas Iriarte y Moratín intentaron imitar el alejandrino francés, ejemplo seguido por Sinibaldo de Mas. Afirma que la obra de este escritor del siglo XIX, probablemente conocido por Darío y quizá también por Cavidia, escribió un soneto en tridecasílabos (1832)²⁰⁸, aunque también dice Baehr que Darío pudo haber tomado directamente el soneto alejandrino por la influencia de los poetas franceses, donde esta forma tuvo un gran florecimiento a partir de 1880.

Por su parte, Navarro Tomás²⁰⁹ afirma que en el Romanticismo una de las cultivadoras más ilustres del verso alejandrino fue Rosalía de Castro en su libro *En las orillas del Sar*, en forma de pareados, aunque siguiendo el ejemplo de la mayoría de poetas románticos, la poetisa gallega no escribió sonetos. Tampoco los escribió Gustavo Adolfo Bécquer. El duque de Rivas, Espronceda y Zorrilla los usaron poco. Aun así, la escritora salvadoreña Luz Arrué de Miranda tomó los consonantes de uno de los pocos sonetos del duque de Rivas, *A Dido abandonada*, para escribir un soneto que dedicó al poeta y político Francisco Esteban Galindo.

b) La canción alirada

La canción alirada, como afirma Baehr, "es el término colectivo de todas las formas prácticas que se derivan de la canción petrarquista. Sus estrofas (liras), que, por lo general, son cortas y de disposición simétrica entre sí, prescinden de la ordenación rigurosa de la estancia petrarquista, y combinan libremente endecasílabos y heptasílabos al modo de la lira garcilasiana. Entre las canciones aliradas destaca el cuarteto lira: estrofa de cuatro versos plurimétricos, endecasílabos y heptasílabos, de libre proporción y distribución". Claudia Lars hizo uso de esta forma en un poema de su libro *Sobre el ángel y el hombre*: También acudió a ella en cinco poemas de *Canción redonda*. Otra variante de los cuartetos liras son los formados por cuartetos de versos de distinta medida. Claudia tiene varios ejemplos de cuartetos de 14-7, 14-7, 10-5, 10-5, 9-7, 9-7, 8-5, 8-5, 7-5, 7-5, 6-5, 6-5. Dentro de las diferentes tipologías de la canción alirada destacan dos: la silva y la lira.

<i>He descubierto tierras extasiadas</i>	A
<i>en este amor, tan vivo...</i>	b
<i>Tengo suaves alcores y majadas</i>	A
<i>y el follaje impulsivo.</i>	b
<i>¿En dónde las orillas amorosas?</i>	C
<i>¿En qué huerto el espliego?</i>	d
<i>Un fino sur de palmas orgullosas</i>	C
<i>me da su verde fuego.</i>	D ²¹⁰

c) La silva

Dice Baehr: *“La silva es una forma poética de series continuadas de versos, sin constituir estrofas, y de considerable extensión; se originó de la canción petrarquista como resultado de tendencias contrarias al sistema de la estrofa”*²¹¹. En El Salvador, la silva ha sido muy poco usada. Algunos poetas, en cambio, han recurrido con mayor asiduidad a la lira.

d) La lira

La invención de la lira se atribuye al poeta toledano Garcilaso de la Vega (según algunos nació entre 1491 y 1503 y murió en combate, en 1536), quien junto con el poeta Juan Boscán es reputado como el introductor del soneto al castellano, después de los intentos de Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana.

La lira es una estrofa que consta de cinco versos: tres heptasílabos y dos endecasílabos, como en el siguiente ejemplo, que forma parte del poema *Oda a la flor de Gnido*, cuyo autor es precisamente Garcilaso de la Vega. Este poema está dedicado a Violante Sanseverino, enamorada de su amigo, el poeta napolitano Mario Galeota.

*“Si de mi baja lira,
tanto pudiese el son, que en un momento
aplacase la ira
del animoso viento,
y la furia del mar y el movimiento...”*

En la lira garcilasiana riman los versos de la siguiente manera: aBabB. Esta forma estrófica, que desde sus inicios fue utilizada por la poesía culta, fue retomada por Fray Luis de León, quien escribió su famosa *Oda a la vida retirada* en liras. Y otro tanto hizo San Juan de la Cruz en su muy celebrado *Cántico espiritual*.²¹²

En la poesía hispanoamericana destacan como cultivadores de la lira poetas de la talla de la uruguaya Sara de Ibáñez (1910-1971) y la mexicana Guadalupe Amor (1918-2000). También lo utilizaron algunos pocos poetas como Federico García Lorca y Leopoldo de Luis. En nuestro país los dos máximos cultivadores de la lira han sido Claudia Lars (1899-1974), en su libro *Sobre el ángel y el hombre* y Francisco Andrés Escobar (1942-2010), en su obra *Petición y ofrenda*.

e) La décima

Lejos de la canción alirada, la décima es una forma estrófica formada por diez versos de ocho sílabas cada uno. Rimán consonantemente el primero con el cuarto y el quinto; el segundo con el tercero; el sexto con el séptimo y el décimo; y el octavo con el noveno, de acuerdo con el siguiente esquema: abbaaccddc. Esta forma estrófica también recibe el nombre de *espinela*, ya que su invención se atribuye al sacerdote, novelista, vihuelista y poeta Vicente Espinel (1550-1624), a quien también se atribuye la introducción de la sexta cuerda, la más grave, en la guitarra española.

La décima es una de las formas estróficas de mayor arraigo y amplia distribución en toda Hispanoamérica, siendo especialmente significativa en la poesía popular y rural. Ejemplo de esto es la actual pervivencia de prácticas como las payas, donde suele usarse que dos o más cantores se enfrenten en un duelo de décimas improvisadas en el momento, con acompañamiento musical, generalmente de guitarra. La décima ha tenido arraigo en México, en la región de Veracruz, así como en Puerto Rico, en Colombia, en Perú y en otros países. Cabe destacar la extraordinaria destreza de los decimeros cubanos, que improvisan décimas. A continuación, presentamos esta décima, cuyo autor es Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780), padre del autor de *El sí de las niñas*. Es la conocida fábula titulada *Saber sin estudiar*:

*“Admiróse un portugués
de ver que en su tierna infancia
todos los niños en Francia
supiesen hablar francés.
«Arte diabólica es»
dijo, torciendo el mostacho,
«que para hablar en gabacho,
un fidalgo en Portugal
llega a viejo, y lo habla mal;
y aquí lo parla un muchacho»...”²¹³*

También son muy conocidas las décimas que Pedro Calderón de la Barca ²¹⁴ empleara para escribir los monólogos de Segismundo, protagonista del drama *La vida es sueño*:

*“... ¡Ay mísero de mí, y ay, infelice!
Apurar, cielos, pretendo,
ya que me tratáis así
qué delito cometí
contra vosotros naciendo;*

*aunque si nací, ya entiendo
qué delito he cometido.
Bastante causa ha tenido
vuestra justicia y rigor;
pues el delito mayor
del hombre es haber nacido.*

*Sólo quisiera saber
para apurar mis desvelos
(dejando a una parte, cielos,
el delito de nacer),
qué más os pude ofender
para castigarme más.
¿No nacieron los demás?
Pues si los demás nacieron,
¿qué privilegios tuvieron
que yo no gocé jamás?*

*Nace el ave, y con las galas
que le dan belleza suma,
apenas es flor de pluma
o ramillete con alas,
cuando las etéreas salas
corta con velocidad,
negándose a la piedad
del nido que deja en calma;
¿y teniendo yo más alma,
tengo menos libertad?*

*Nace el bruto, y con la piel
que dibujan manchas bellas,
apenas signo es de estrellas
(gracias al docto pincel),
cuando, atrevida y crüel
la humana necesidad
le enseña a tener crueldad,
monstruo de su laberinto;
¿y yo, con mejor instinto,
tengo menos libertad?*

*Nace el pez, que no respira,
aborto de ovas y lamas,
y apenas, bajel de escamas,
sobre las ondas se mira,
cuando a todas partes gira,
midiendo la inmensidad
de tanta capacidad
como le da el centro frío;
¿y yo, con más albedrío,
tengo menos libertad?*

*Nace el arroyo, culebra
que entre flores se desata,*

*y apenas, sierpe de plata,
entre las flores se quiebra,
cuando músico celebra
de las flores la piedad
que le dan la majestad
del campo abierto a su huida;
¿y teniendo yo más vida
tengo menos libertad?*

*En llegando a esta pasión,
un volcán, un Etna hecho,
quisiera sacar del pecho
pedazos del corazón.
¿Qué ley, justicia o razón,
negar a los hombres sabe
privilegio tan sūave,
excepción tan principal,
que Dios le ha dado a un cristal,
a un pez, a un bruto y a un ave?...”²¹⁴*

También citamos (ver la parte dedicada al verso octosilabo) el famoso poema *La cabeza del rawi*, de Rubén Darío. En tiempos contemporáneos han acudido a la décima poetas pertenecientes a la Generación del 27, como Jorge Guillén y Gerardo Diego. También la han empleado la gran folklorista chilena Violeta Parra en su famosa canción *Volver a los diecisiete*, así como el cantautor colombiano Carlos Vives, en sus *Décimas de parecido*, el uruguayo Jorge Drexler, el español Joaquín Sabina y el cubano Silvio Rodríguez, en sus muy conocidas *Décimas a mi abuelo*. Curiosamente, la décima ha sido muy poco cultivada en El Salvador.

f) El romance

Dice Baehr, citando a Martín de Riquer, que *“el romance es el género poético más general, más constante y más característico de la literatura española”²¹⁵*. Las características distintivas del romance son el empleo del verso octosilabo, la asonancia situada en los versos pares, mientras los impares quedan libres, y la libre extensión. Su nombre remonta al adverbio latino *romanice* (*en románico*) e indica originariamente la lengua vulgar, a diferencia del latín de los clérigos. Por extensión, significa cualquier traducción a la lengua vulgar, procedente del latín, y finalmente, cualquier obra en lengua vulgar. Desde el siglo XV adopta cada vez más sólo el significado de esta forma métrica.

En cuanto a la métrica, el romance también puede agruparse en cuartetos asonantados, rimando solo los versos pares. El romance surgió en la Edad Media, y en él se difundían leyendas y otros textos narrativos. Muy célebres son el *Romance del Conde Niño*, el del *Enamorado y la Muerte*, el de *Abenámar*, y el de *Fontefrida*, entre otros. En el siglo de Oro lo cultivaron Lope de Vega, Luis de Góngora y Francisco de Quevedo. Durante el siglo XIX lo utilizaron Ángel de Saavedra, duque de Rivas; José Zorrilla y Leopoldo Lugones. En fechas más recientes han cultivado el romance poetas de la talla de Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Federico García Lorca, autor del *Romancero gitano*; José Hierro y Jaime Gil de Biedma. Gran cultivadora del romance fue Claudia Lars, autora del libro *Romances de norte y sur*, y de sus *Romances de la sangre caída*. Presentamos un ejemplo, un fragmento de su libro *Ciudad bajo mi voz*:

*“...Por eso cantan las torres
y las palomas se asustan;
por eso las novias lucen
velos de sueño y de espuma;
por eso hasta en el convento
se olvida la compostura
y no hay corazón despierto
que no cante a sol y luna.*

*¡Y en la Ciudad Coronada
nace la buenaventura!”²¹⁶*

- ¹ Diccionario de la Lengua Española. Versión en línea en www.rae.es.
- ² Diccionario de la Lengua Española. Versión en línea en www.rae.es.
- ³ Weliek, René y Warren, Austin (2009). *Teoría literaria*. Madrid, Gredos. ISBN 9788424935788.
- ⁴ Alonso, Dámaso (2008). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, Gredos. ISBN 9788424903183.
- ⁵ Aristóteles (2010). *Poética*. Madrid, Gredos. ISBN 9788424904258.
- ⁶ Borges, Jorge Luis (2011). *Historia universal de la infancia*. Madrid, Alianza. ISBN 9788420633145.
- ⁷ Alberto Ribas-Casasayas (1999). Signos mágicos de lo absoluto: aproximación a términos y conceptos de la Filosofía del Lenguaje en tres cuentos de Jorge Luis Borges. Artículo publicado en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*. Número 8. Versión digital: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--3/html/dcd93078-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_36.html#L57_
- ⁸ Diccionario de la Lengua Española. Versión en línea en www.rae.es.
- ⁹ Diccionario Filosófico: <http://www.filosofia.org/enc/ros/entel.htm>
- ¹⁰ Diccionario Filosófico: <http://www.filosofia.org/enc/ros/entel.htm>
- ¹¹ Escobar, Francisco Andrés (1987). *Lectura poética de la realidad política: introducción a la vida y a la obra de Oswaldo Escobar Velado*. San Salvador, Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, UCA. Tesis para optar a la licenciatura en Ciencias Políticas.
- ¹² Escobar, Francisco Andrés (1987). O. c.
- ¹³ Escobar, Francisco Andrés (1987). O. c.
- ¹⁴ Escobar, Francisco Andrés (1987). O. c.
- ¹⁵ Zubiri, Xavier (1966). *Notas sobre la inteligencia humana*. Artículo publicado en: <https://www.ensayistas.org/antologia/XXE/zubiri/zubiri4.htm>. Esta obra fue publicada originalmente en ASCLEPIO. Archivo Iberoamericano de Historia de la Medicina y Antropología Médica 18-19 (1966-67): 341-353. Edición digital preparada por la Fundación Xavier Zubiri.
- ¹⁶ Zubiri, Xavier (1966). O. c.
- ¹⁷ Zubiri, Xavier (1966). O. c.
- ¹⁸ Zubiri, Xavier (1966). O. c.
- ¹⁹ Escobar, Francisco Andrés (1987). O. c.
- ²⁰ Escobar, Francisco Andrés (1987). O. c.
- ²¹ Jakobson, Roman (1988). *Linguística y poética*. Madrid, Cátedra. ISBN 8437602963. Hay versión digital en: https://amoralasabiduria.webnode.es/_files/200000026-2c4342d3ce/jakobson.pdf
- ²² Escobar, Francisco Andrés (1987). O. c.
- ²³ Aguiar e Silva, Vítor (1972). *Teoría de la literatura*. Madrid, Gredos. ISBN 8424900456.
- ²⁴ Escobar, Francisco Andrés (1987). O. c.
- ²⁵ Escobar, Francisco Andrés (1987). O. c.
- ²⁶ Escobar, Francisco Andrés (1987). O. c.
- ²⁷ Escobar, Francisco Andrés (1987). O. c.
- ²⁸ Lars, Claudia (1999). *Poesía completa*. San Salvador, DPL. ISBN 999230023X. Dos tomos. Del poema en mención hay versión en línea: <http://amediavoz.com/lars.htm#6.%20Este%20color%20de%20liquen%20y%20de%20algas>;
- ²⁹ Escobar Velado, Oswaldo (1978). *Patria exacta y otros poemas*. San Salvador, UCA Editores. ISBN 8484050009. Del poema hay versión en línea: <https://azebra.net/2019/04/01/oswaldo-escobar-velado-patria-exacta-poesia/>.
- ³⁰ Escobar, Francisco Andrés (1987). O. c.
- ³¹ Escobar, Francisco Andrés (1987). O. c.
- ³² Escobar, Francisco Andrés (1987). O. c.
- ³³ Bousño, Carlos (1976). *Teoría de la expresión poética*. Madrid, Gredos. ISBN 8424901134.
- ³⁴ El poema es citado por Bousño, Carlos (1976). Hay versión digital de los versos de Pessoa en: <http://amediavoz.com/pessoa.htm>.
- ³⁵ Bousño, Carlos (1976). O. c.
- ³⁶ Bousño, Carlos (1976). O. c.
- ³⁷ Bousño, Carlos (1976). O. c.
- ³⁸ Bousño, Carlos (1976). O. c.
- ³⁹ Escobar, Francisco Andrés (1987). O. c.
- ⁴⁰ Escobar, Francisco Andrés (1987). O. c.
- ⁴¹ Escobar Velado, Oswaldo (1978). O. c.
- ⁴² Escobar, Francisco Andrés (1987). O. c.
- ⁴³ Martínez Sanz, Héctor (2009). *Sobre la metáfora*. En: *Retrato Literario: páginas de literatura*. Madrid, 10 de febrero de 2009, disponible en: <https://retratoliterario.wordpress.com/>, consultado el 21 de enero de 2019.
- ⁴⁴ Ver: https://www.prensalibre.com/vida/escenario/asi-recordamos-al-compositor-de-luna-de-xelaju-en-su-centenario/?fbclid=IwAR396ldZvKDX5s13bqnot7jlywUipB_yyCUdVB_FGUwrmV7pBkNrtMj5XU, consultado el 29 de enero de 2019.
- ⁴⁵ García Lorca, Federico (1993). *Romancero gitano*. Buenos Aires, E. Losada. ISBN 9500300745. Del poema en mención hay versión en línea: <http://amediavoz.com/garcialorca.htm#PRECIOSA%20Y%20EL%20AIRE>, consultada el 29 de enero de 2019.
- ⁴⁶ Martínez Sanz, Héctor (2009). <https://retratoliterario.wordpress.com/2009/02/10/sobre-la-metfora/>, consultado el 29 de enero de 2019.
- ⁴⁷ Lars, Claudia (1999). *Poesía completa*. San Salvador, DPL. ISBN 9992300248. En el libro *Sobre el ángel y el hombre*. Tomo II.
- ⁴⁸ Lars, Claudia (1999). *Poesía completa*. San Salvador, DPL. ISBN 9992300248. En el libro *Romances de norte y sur*. Tomo I.
- ⁴⁹ Lars, Claudia (1999). *Poesía completa*. San Salvador, DPL. ISBN 9992300248. En el libro *Canción redonda*. Tomo I.
- ⁵⁰ Lara, Agustín (1943). *María Bonita*. Es un vals que, según la tradición, el llamado "fiaco de oro" le compuso a su esposa, la actriz mexicana María Félix.
- ⁵¹ Báez Báez, Edith María (1993). *La poesía de Sara de Ibáñez: el mundo íntimo frente a los espacios nacionales*, tesis presentada a la Universidad de Indiana. El verso es de Sara de Ibáñez, poetisa uruguaya, y pertenece a su libro *Canto*, publicado en 1940.
- ⁵² García Lorca, Federico (1993). *Romancero gitano*. Buenos Aires, E. Losada. ISBN 9500300745. La frase citada: *Polisón de nardos*, aparece en el poema *Romance de la luna luna*. Hay versión en línea: <http://amediavoz.com/garcialorca.htm>.
- ⁵³ Refrán popular.
- ⁵⁴ Cortez, Alberto (1976). *El viento es un delincuente*. Es una canción que aparece en el disco *Soy un charlatán de feria*. Ver versión digital musicalizada: <https://www.youtube.com/watch?v=YNKUFIDVg2U>.
- ⁵⁵ Manrique, Jorge (1966). *Poesía completa*. Buenos Aires, Espasa-Calpe argentina. El poema citado, *Coplas por la muerte de su padre*, es uno de los más célebres de la poesía castellana. Hay versión digital: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obra-completa-0/html/ff6c9480-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html.
- ⁵⁶ Darío, Rubén (1985). *Poesía completa*. Caracas, Biblioteca Ayacucho. ISBN 8466001336. Hay versión en línea de la *Marcha triunfal*: <https://ciudadseva.com/texto/marcha-triunfal/>.
- ⁵⁷ Quevedo, Francisco de (1968). *Obras completas*. Madrid, Aguilar. Sin ISBN. El poema en mención, *Epístola satírica y censoria*, tiene versión en línea en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/antologia-poetica--39/html/ffa6b3fe-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#L134_, consultado el 29 de enero de 2019. Para más información sobre este poema, ver: <https://core.ac.uk/download/pdf/83572322.pdf>, consultado el 29 de enero de 2019.
- ⁵⁸ Lars, Claudia (1999). *Poesía completa*. San Salvador, DPL. ISBN 9992300248. En el libro *Sonetos*. Tomo I.
- ⁵⁹ Fuente: <http://elbucleazul.blogspot.com/2012/01/la-metfora-10-clases.html>, consultado el 29 de enero de 2019.
- ⁶⁰ De la Vega, Garcilaso (1989). *Poesía completa*. Madrid, Espasa-Calpe. 8423918963. El verso citado: *En fin, a vuestras manos he venido...* es el primero del soneto II. Hay versión en línea: <https://ciudadseva.com/texto/en-fin-a-vuestras-manos-he-venido/>, consultado el 29 de enero de 2019.
- ⁶¹ Darío, Rubén (1985). O. c.
- ⁶² Darío, Rubén (1985). O. c.
- ⁶³ Diccionario de la Lengua Española. www.rae.es, consultado el 29 de enero de 2019.
- ⁶⁴ ---, *Evangelio según San Mateo*, 13, 31-35. Versión de Nueva Biblia Latinoamericana de Hoy.
- ⁶⁵ Díaz del Castillo, Bernal (1968). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Madrid, Espasa-Calpe. Sin ISBN.
- ⁶⁶ Góngora, Luis de (1972). *Obras completas*. Madrid, Aguilar. Sin ISBN. Los versos citados provienen del Soneto de la brevedad engañosa de la vida. Se puede encontrar un análisis del referido soneto en el sitio web: <http://po-lit-re.blogspot.com/2011/01/joan-mulet-de-la-brevedad-enganosa-de.html>, consultado el 29 de enero de 2019.
- ⁶⁷ Bécquer, Gustavo Adolfo (1973). *Obras completas*. Madrid, Aguilar. Sin ISBN. Se trata de la Rima XV. Hay versión online del poema en mención: <https://www.badosa.com/bin/obrapl?id=p110-58>, consultado el 29 de enero de 2019.
- ⁶⁸ Machado y Ruiz, Manuel y Antonio (1967). *Obras completas*. Madrid, Editorial Plenitud. Sin ISBN. El poema en mención se publicó en el libro *Proverbios y cantares*. También aparece en línea: <http://amediavoz.com/machado.htm>

⁶⁹ De la Cruz, San Juan (1999). Obras completas. México, Editorial Porrúa. ISBN 9684329474. El poema en mención, titulado: Noche oscura del alma, es uno de los más célebres de este poeta. Tiene versión en línea en: <http://amediavoz.com/delacruz.htm>.

⁷⁰ García Lorca, F. (1993). Romancero gitano. Buenos Aires, Losada. ISBN 9500300745. El poema: Romance de la luna, luna, está en línea: <http://amediavoz.com/garcialorca.htm#ROMANCE%20DE%20LA%20LUNA,%20LUNA>.

⁷¹ Diccionario de la Lengua Española. Versión en línea en www.rae.es.

⁷² Esquilo (1982). Teatro completo. Barcelona, Bruguera. ISBN 840204932X.

⁷³ Homero (2004). La Odisea. San Salvador, DPL. Sin ISBN.

⁷⁴ Hay un análisis en línea sobre el pasaje en mención en: <http://revistaseugr.es/index.php/florentia/article/download/4440/4346>. El artículo se titula: La doble función del perro Argos en la Odisea, por María Luisa Picklesimer (1997), de la Universidad de Granada.

⁷⁵ Homero (2004). O. c. Versión en línea: <https://sites.google.com/site/tomonota2/home/literatura-universal/homero-odisea/homero-textos>

⁷⁶ Rulfo, Juan (1990). Pedro Páramo. México, FCE. ISBN 681605020.

⁷⁷ García Márquez, Gabriel (1985). Cien años de soledad. Barcelona, Bruguera. ISBN 84-02-10281-6.

⁷⁸ De la Vega, Garcilaso (1989). Poesía completa. Madrid, Espasa-Calpe. ISBN 8423918963. El verso citado aparece en la Egloga tercera.

⁷⁹ Hernández, Miguel (1992). Poesía completa. Madrid, Espasa-Calpe. ISBN 8423938395. Este poema tiene versión en línea: <http://amediavoz.com/hernandez.htm#Fuera%20menos%20penado,%20si%20no%20fuera...>

⁸⁰ Vega, Lope de (1968). Obras completas. Madrid, Aguilar. Sin ISBN. El poema en mención es el soneto cuyo primer verso reza Desmayarse, atreverse, estar furioso... que en algunas ediciones ostenta el número 126. Versión en línea: <http://amediavoz.com/lopedevega.htm#SONETO>.

⁸¹ Bécquer, Gustavo Adolfo (1973). Obras completas. Madrid, Aguilar. Sin ISBN. Hay versión en línea en: <https://ciudadseva.com/texto/rima-69/>

⁸² Góngora, Luis de (1972). Obras completas. Madrid, Aguilar. Sin ISBN. El verso citado proviene del poema A una rosa. Hay versión en línea en: <http://amediavoz.com/gongora.htm#A%20UNA%20ROSA>

⁸³ Cavidia, Francisco (1976). Obras completas. San Salvador, DPL. Sin ISBN. El poema en mención: Oda a Centroamérica, es también citado en la Revista Cultura, en el número extraordinario que, como homenaje al poeta migueléño, fue publicado en 1965, para conmemorar el primer centenario de su nacimiento. Ver: <http://www.redicces.org.sv/jspui/bitstream/10972/982/1/Extraordinario%20ocr.pdf>. Págs. 104-111.

⁸⁴ De la Cruz, San Juan (1999). Obras completas. México, Editorial Porrúa. ISBN 9684329474. El poema en mención, titulado: Cántico espiritual, es uno de los más célebres de este poeta. Tiene versión en línea en: <http://amediavoz.com/delacruz.htm>.

⁸⁵ Góngora, Luis de (1972). Obras completas. Madrid, Aguilar. Sin ISBN. El verso citado proviene del soneto que comienza con el verso Mientras por competir con tu cabello... Hay versión en línea en: <http://amediavoz.com/gongora.htm>

⁸⁶ De la Vega, Garcilaso (1989). Poesía completa. Madrid, Espasa-Calpe. ISBN 8423918963. El verso citado aparece en la Egloga primera. Ver: <http://amediavoz.com/delavega.htm>

⁸⁷ Calambur. Ver: <https://es.wikipedia.org/wiki/Calambur>. Y también: http://www.escolarnet/MT/archives/2007/04/espejo_de_lo_qu.html

⁸⁸ Guerra, Juan Luis (1987). La canción en mención se titula Me enamoro de ella, y aparece en el disco Mientras más lo pienso... tú, tercer disco del cantautor dominicano junto con el grupo 440, lanzado por Karen Records. El cantautor estudió Filosofía y Letras en la Universidad Autónoma de Santo Domingo, UASD.

⁸⁹ Ver: <https://www.poeticous.com/borges/la-cifra?locale=es>.

⁹⁰ De la Vega, Garcilaso (1989). Poesía completa. Madrid, Espasa-Calpe. ISBN 8423918963. El verso citado aparece en la Egloga primera. Ver: <http://amediavoz.com/delavega.htm>

⁹¹ Neruda, Pablo (1974). Obra poética completa. Bilbao, Editorial Noguer. Sin ISBN. El poema citado, Walking around, aparece en línea en: <http://amediavoz.com/neruda.htm>

⁹² Escobar Galindo, David (1993). Doy fe de la esperanza. San Salvador, Libros de Centroamérica. ISBN 8489542077. El poema en mención aparece en línea en: <http://amediavoz.com/escobar.htm>

⁹³ Borges, Jorge Luis (1972). El hacedor. Madrid, Alianza. ISBN 8420614076. Hay versión en línea en: <https://ciudadseva.com/texto/borges-y-ya/>.

⁹⁴ Murciano, Carlos (2002). Música de la sangre. San Salvador, Editorial Delgado.

Sin ISBN.

⁹⁵ Borges, Jorge Luis (1972). El hacedor. Madrid, Alianza. ISBN 8420614076. Hay versión en línea en: <https://ciudadseva.com/texto/borges-y-ya/>.

⁹⁶ Quevedo, Francisco de (1968). Obras completas. Madrid, Aguilar. Sin ISBN. El poema en mención, titulado Receta para hacer soledades en un día, fue escrito por Quevedo contra Luis de Góngora. Ver: <https://poeticas.es/?p=395>.

⁹⁷ De la Cruz, Sor Juana (1951-1957). Obras completas. México, FCE. ISBN 9681630157. El poema en mención tiene versión en línea: <http://amediavoz.com/sorjuana.htm>

⁹⁸ Quevedo, Francisco de (1968). Obras completas. Madrid, Aguilar. Sin ISBN. El poema en mención, titulado A una nariz, se cree que fue escrito por Quevedo también contra Luis de Góngora. Ver: <http://amediavoz.com/quevedo.htm>

⁹⁹ Vega, Lope de (1968). Obras completas. Madrid, Aguilar. Sin ISBN. El poema en mención es uno de los sonetos religiosos que su autor incluyó en sus Rimas sacras. Hay versión en línea: <http://amediavoz.com/lopedevega.htm>

¹⁰⁰ Neruda, Pablo (1975). El libro de las preguntas. Buenos Aires, Losada. Sin ISBN.

¹⁰¹ Galán, Jorge (2007). La habitación. San Salvador, DPL. ISBN 978-99923-0-167-8.

¹⁰² Berdiales, Germán. Fuente: <http://recursos.perueducape/portable/download.php?file=primaria/recursosedu/relatos/comunicacion/latijerademama.pdf>

¹⁰³ Tallón, José Sebastián. Las torres de Nuremberg. Buenos Aires, Ediciones Colihue. ISBN 9505815484. Hay versión en línea: <http://rescatadosdelfuego.blogspot.com/2013/06/las-torres-de-nuremberg-por-jose.html>

¹⁰⁴ Quevedo, Francisco de (1968). Obras completas. Madrid, Aguilar. Sin ISBN. Del poema en mención es el soneto cuyo primer verso reza: Es hielo abrasador, es fuego helado... hay versión en línea: <http://amediavoz.com/quevedo.htm>

¹⁰⁵ Ver: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/se-verlas-al-reves-dijo-el-palindromista>.

¹⁰⁶ Bécquer, Gustavo Adolfo (1973). Obras completas. Madrid, Aguilar. Sin ISBN. Se trata de la Rima LIII. En este ejemplo seguimos la versión más frecuente, como lo señala Antonio Roldán Pérez en su ensayo Problemas textuales de las rimas de Bécquer. Fuente: <https://digitum.um.es/jspui/bitstream/10201/21856/1/02%20Problemas%20textuales%20de%20las%20rimas%20de%20Gustavo%20Adolfo...pdf>, consultado el 21 de enero de 2019.

¹⁰⁷ Iriarte, Tomás de (1965). Fábulas españolas. Madrid, Espasa-Calpe. Sin ISBN. Hay versión en línea: <http://www.lecturalia.com/libro/54234/los-dos-conejos>.

¹⁰⁸ García Lorca, Federico (1993). Romancero gitano. Buenos Aires, E. Losada. ISBN 9500300745. Del poema en mención, La casada infiel, hay versión en línea: <http://amediavoz.com/garcialorca.htm>.

¹⁰⁹ Bécquer, Gustavo Adolfo (1973). Obras completas. Madrid, Aguilar. Sin ISBN. Se trata de la Rima IV. Hay versión online del poema en mención: www.amediavoz.com/becquer.htm.

¹¹⁰ García Márquez, Gabriel (1991). Buenos Aires, Editorial Sudamericana. ISBN 9500704285.

¹¹¹ García Márquez, Gabriel (1985). Cien años de soledad. Barcelona, Bruguera. ISBN 84-02-10281-6.

¹¹² Allende, Isabel (1996). La casa de los espíritus. Barcelona, Plaza y Janés. ISBN 840142268X.

¹¹³ Quiroga, Horacio (1996). Cuentos de la selva. Madrid, Anaya. ISBN 8420734195. Ver: <https://www.literaturaus/quiroga/abeja.html>

¹¹⁴ Rodríguez, Silvio (1994). Casiopea, canción del disco Rodríguez. La Habana, EGREM.

¹¹⁵ Sigüenza, León (1998). Fábulas. San Salvador, DPL. ISBN 99923-0-005-1.

¹¹⁶ Quevedo, Francisco de (1968). Obras completas. Madrid, Aguilar. Sin ISBN. El poema en mención, Epístola satírica y censoria, tiene versión en línea en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/antologia-poetica--39/html/ffa6b3fe-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#L134_, consultado el 29 de enero de 2019. Para más información sobre este poema, ver: <https://core.ac.uk/download/pdf/83572322.pdf>, consultado el 29 de enero de 2019.

¹¹⁷ De la Cruz, Sor Juana (1951-1957). Obras completas. México, FCE. ISBN 9681630157. El poema en mención tiene versión en línea: <http://amediavoz.com/sorjuana.htm>

¹¹⁸ Torres, Diego (2004). Canción Usted, publicada en el cdé Diego Torres MTV Unplugged. Sony BMG Music Entertainment Argentina. ISRC 8287 667832 2.

¹¹⁹ Calderón de la Barca, Pedro (1965). La vida es sueño. Buenos Aires, Kapelus. Sin ISBN.



¹²⁰ Neruda, Pablo (2004). *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*. México, Debolsillo. El libreto de esta cantata escénica se publicó con el ISBN 9871138768. Una reseña de la obra se encuentra: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902007000200016. Algunas partes de esta obra han sido grabadas por el grupo chileno de música folklórica Quilapayún. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=-OH36PWiuA>, consultada el 29 de enero de 2019.

¹²¹ Fuente: <https://www.ejemplos.co/50-ejemplos-de-sinestesia/#ixzz5e1SOfozV>, consultada el 29 de enero de 2019. García Lorca, Federico (1968). *Obras completas*. Madrid, Aguilar. Sin ISBN. En *Poema del cante jondo*. Las palabras citadas forman parte del poema Amparo en Dos muchachas. Versión en línea: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poema-del-cante-jondo-785126/html/18cc3c66-f933-48e8-8527-a33f6672c0bd_2.html#L40_

¹²² De la Cruz, San Juan (1999). *Obras completas*. México, Editorial Porrúa. ISBN 9684329474. El poema en mención, titulado: *Cántico espiritual*, es uno de los más célebres de este poeta. Tiene versión en línea en: <http://amediavoz.com/delacruz.htm>.

¹²³ Quevedo, Francisco de (1968). *Obras completas*. Madrid, Aguilar. Sin ISBN. El soneto en mención, que en algunos sitios es titulado: Desde la torre, comienza con el verso: Retirado en la paz de estos desiertos. . . , tiene versión en línea en: http://www.dimuchile.cl/~anmoreir/escritos/siglo_oro/quev.html#g1a, consultado el 29 de enero de 2019.

¹²⁴ Bécquer, Gustavo Adolfo (1973). *Obras completas*. Madrid, Aguilar. Sin ISBN. Se trata de la Rima XXXVII. Hay versión online del poema en mención: www.amediavoz.com/becquer.htm.

¹²⁵ Cervantes, Miguel de (1999). *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cap. XXIX. Santafé de Bogotá, Norma. ISBN 9580451818. Hay versión en línea: <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap29/default.htm>

¹²⁶ García Lorca, Federico (1968). *Obras completas*. Madrid, Aguilar. Sin ISBN. En *Bodas de sangre*. Versión en línea: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/bodas-de-sangre-775113/html/e329cf0-6208-4769-8961-485fac1ebf7b_2.html.

¹²⁷ Aleixandre, Vicente Aleixandre (1977). *Obras completas*. Madrid, Aguilar. ISBN 8403560826. El poema citado se titula *La selva insaciable*, y está incluido en su libro *Posión en la tierra*. Versión en línea: <https://www.poemas-del-alma.com/vicente-aleixandre-la-selva-y-el-mar.htm>.

¹²⁸ García Lorca, Federico (1968). *Obras completas*. Madrid, Aguilar. Sin ISBN. El poema citado se titula *Nocturno de Brooklyn bridge*, y aparece en su libro *Poeta en Nueva York*. Versión en línea: <http://amediavoz.com/garcialorcaORO.htm>.

¹²⁹ Paz, Octavio (1972). *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica. ISBN 9681607821.

¹³⁰ Quilis, Antonio (1997). *Métrica española*. Barcelona, Ariel. ISBN 8434483084.

¹³¹ Quilis, Antonio (1997). O. c. Pág. 16.

¹³² Paz, Octavio (1972). O. c.

¹³³ Quilis, Antonio (1997). O. c.

¹³⁴ Quilis, Antonio (1997). O. c.

¹³⁵ Boehr, Rudolf (1973). *Manual de versificación española*. Madrid, Gredos. ISBN 84-249-1176-8.

¹³⁶ Quilis, Antonio (1997). O. c. Pág. 55.

¹³⁷ Ver: <https://si-educanet/ficha518.html>, consultado el 4 de febrero de 2019.

¹³⁸ Lars, Claudia (1999). *Poesía completa*. San Salvador, DPL. ISBN 999230023X. Dos tomos.

¹³⁹ Quevedo, Francisco de (1968). *Obras completas*. Madrid, Aguilar. Sin ISBN. El poema en mención, titulado: *Encarece los años de una vieja niña*, tiene versión en línea en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/parnaso-espanol-sonetos-0/html/>.

¹⁴⁰ Ver: <http://www.mundopoesia.com/foros/temas/quijotesco-desafio-soneto.624839/>

¹⁴¹ Calderón de la Barca, Pedro (1965). *La vida es sueño*. Buenos Aires, Kapelusz. Sin ISBN. Hay versión en línea: <http://www.epdlp.com/texto.php?id2=266>.

¹⁴² Machado y Ruiz, Manuel y Antonio (1967). *Obras completas*. Madrid, Editorial Plenitud. Sin ISBN. El poema en mención se publicó en el libro *Campos de Castilla*. También aparece en línea: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/155553.pdf>.

¹⁴³ Escobar Velado, Oswaldo (1978). *Patria exacta y otros poemas*. San Salvador, UCA Editores. ISBN 8484050009. Del poema hay versión en línea: http://www.cuscatla.com/oswaldo_escobar_velado.htm.

¹⁴⁴ Quilis, Antonio (1997). O. c. Pág. 56 y ss.

¹⁴⁵ Vallejo, César (1978). *Poesía completa*. México, Premià editora S.A. Sin ISBN.

¹⁴⁶ Quilis, Antonio (1997). O. c.

¹⁴⁷ Espronceda, José de (1876). *Obras poéticas*. París, Librería de G. Hermanos. Sin ISBN.

¹⁴⁸ Tablada, José Juan. Ver: <http://amediavoz.com/tablada.htm#SAND%C3%8DA>.

¹⁴⁹ Lars, Claudia (1999). *Poesía completa*. San Salvador, DPL. ISBN 999230023X. Dos tomos.

¹⁵⁰ Quilis, Antonio (1997). O. c.

¹⁵¹ Lars, Claudia (1999). *Poesía completa*. San Salvador, DPL. ISBN 999230023X. Dos tomos.

¹⁵² López de Mendoza, Íñigo, Marqués de Santillana (1968). *Obras*. Madrid, Espasa-Calpe. Sin ISBN. Hay versión en línea: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/serranillas-0/html/001f002-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html. El poema al que nos referimos es la *Serranilla VII*. Fue musicalizado por Alberto Cortez: <https://www.youtube.com/watch?v=uKzmUhyENSl>.

¹⁵³ Lars, Claudia (1999). *Poesía completa*. San Salvador, DPL. ISBN 999230023X. Dos tomos.

¹⁵⁴ Quilis, Antonio (1997). O. c.

¹⁵⁵ Dario, Rubén (1985). O. c. Hay versión en línea de *La cabeza del rawi*: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/135.pdf>

¹⁵⁶ El compositor mexicano Roberto Cantoral (1935-2010), nacido en Ciudad Madero, estado de Tamaulipas, no lejos del puerto de Tampico, es el autor del bolero *El reloj*, compuesto en 1956, en la ciudad de Washington, D. C., composición musical lanzada al año siguiente por el trío Los Tres Caballeros del que su autor formaba parte. Ver: [https://es.wikipedia.org/wiki/El_reloj_\(canci%C3%B3n\)](https://es.wikipedia.org/wiki/El_reloj_(canci%C3%B3n))

¹⁵⁷ Según el diccionario Oxford (Ver: <https://es.oxforddictionaries.com/definicion/zandunga>), la sandunga, también llamada zandunga, es un género de "danza popular típica de los estados mexicanos de Chiapas y Oaxaca, y de Guatemala". Se caracteriza por ser muy ceremonial. La misma fuente también afirma que se trata de una composición musical que acompaña a esta danza; el instrumento típico que interviene en su interpretación es la marimba. En el Diccionario de la Lengua Española no está admitida la palabra zandunga. Y la definición de sandunga, con ese, no se refiere a esta danza popular.

¹⁵⁸ Camino de Guanajuato es una composición musical del género ranchero, obra del compositor guanajuatense y dolorense José Alfredo Jiménez Sandoval (1926-1973), nacido en la localidad de Dolores Hidalgo, cuna de la Independencia mexicana. Se cuenta que esta canción la escribió Jiménez a raíz de la muerte de su hermano Ignacio, ocurrida en la localidad guanajuatense de Salamanca. La canción fue compuesta en 1955.

¹⁵⁹ Se dice que la canción de inspiración folklórica *El carbonero* es el segundo himno nacional salvadoreño. Su autor, el compositor Francisco Antonio Lara Hernández (1900-1989), mejor conocido como "Pancho" Lara, nació en la ciudad de Santa Ana, aunque fue asentado en la alcaldía de Armenia, departamento de Sonsonate, y falleció en San Salvador. Fuente: <https://web.archive.org/web/20090419235234/http://www.pancholara.com/biografia.php?id=1>

¹⁶⁰ Quilis, Antonio (1997). O. c. Pág. 67.

¹⁶¹ Dario, Rubén (1985). *Poesía completa*. Caracas, Biblioteca Ayacucho. ISBN 8466001336. Hay versión en línea del poema *Canción de otoño en primavera* en: <http://amediavoz.com/darioORO.htm>.

¹⁶² Bousoño, Carlos.

¹⁶³ Rodríguez, Silvio. *La maza*.

¹⁶⁴ Lars, Claudia. *La pájara pinta*.

¹⁶⁵ Lindo, Hugo. *Resonancias de Vivaldi*.

¹⁶⁶ Escobar Galindo, David (2019). El poema *El verbo patria* fue publicado dentro del libro *La palabra queda*. Antiguo Cuscatlán, Editorial Delgado. ISBN 978-99961-78-09-2. Pág. 62. Ahí aparece con el título *Sabor de la vital*.

¹⁶⁷ Escobar Galindo, David (2008). Madrid, Ediciones Lord Byron, ISBN 9972-9088-8-7, pág. 30). Es el poema número 40.

¹⁶⁸ Quilis, Antonio (1997). O. c.

¹⁶⁹ De la Cruz, Sor Juana (1951-1957). *Obras completas*. México, FCE. ISBN 9681630157. El poema en mención tiene versión en línea: http://www.soesthawaii.edu/HOT_WOCE/staff/fernando/sorjuana.html, consultado el 8 de febrero de 2019. Se trata de un romance decasílabo en el que son palabras esdrújulas las primeras de cada verso.

¹⁷⁰ Mistral, Gabriela. Este poema se titula *Nocturno*. Hay versión en línea en: <http://www.gabrielamistralchile.cl/poesia/desolacion/dolor/nocturno.html>.

¹⁷¹ Quilis, Antonio (1997). O. c. Pág. 75.

¹⁷² Bécquer, Gustavo Adolfo (1973). *Obras completas*. Madrid, Aguilar. Sin ISBN. Se trata de la Rima XV. Hay versión online del poema en mención: www.amediavoz.com/becquer.htm.

¹⁷³ La canción *Yo vengo a ofrecer mi corazón*, interpretada, entre otros, por Mercedes Sosa, fue compuesta por el cantautor argentino Rodolfo "Fito" Páez (1963) e incluida en su disco *Giros*, lanzado en 1985.

¹⁷⁴ Esta, la llamada Canción del centauro, fue compuesta por los cantautores argentinos Armando Tejada Gómez (1929-1992) y por Iván René Cosentino (1935-2017). La letra completa se puede consultar en este sitio: <https://www.cancioneros.com/nc/4176/0/cancion-del-centauro-armando-tejada-gomez-rene-cosentino>.

¹⁷⁵ Como la cigarra es sin duda la canción más popular de la poeta y cantautora argentina María Elena Walsh (1930-2011). La lanzó en 1973 y ha sido interpretada por muchos cantantes y músicos de la categoría de Mercedes Sosa. Para consultar la letra, ver: <https://www.cancioneros.com/nc/4197/0/como-la-cigarra-maria-elena-walsh>.

¹⁷⁶ Lars, Claudia (1999). Poesía completa. San Salvador, DPL. ISBN 999230023X. Dos tomos. Del poema en mención hay versión en línea: istmo.denison.edu/n21/proyectos/poetas_ca/elsalvador/003_Lars_Claudia/008.pdf

¹⁷⁷ Himno Nacional de El Salvador. Letra del general y poeta migueleño Juan José Cañas (1826-1918), y música del compositor italiano Juan Aberle (1846-1930). Fue estrenado formalmente el 15 de septiembre de 1879, pero solo fue adoptado legalmente como himno nacional por la Asamblea Legislativa el 13 de noviembre de 1953. Ver: Espinosa, Francisco (1971). Los símbolos patrios. San Salvador, DPL. Sin ISBN.

¹⁷⁸ Quilis, Antonio (1997). O. c.

¹⁷⁹ Quilis, Antonio (1997). O. c.

¹⁸⁰ Quilis, Antonio (1997). O. c. pág. 72.

¹⁸¹ Quilis, Antonio (1997). O. c.

¹⁸² Nervo, Amado (1973). Obra completa. Madrid, Aguilar. ISBN 8403009992. El poema en mención, El metro de doce, tiene versión en línea: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-jardines-interiores--0/html/4be03b46-6893-4617-9aaa-c851002bc189_5.html

¹⁸³ Darío, Rubén (1985). Poesía completa. Caracas, Biblioteca Ayacucho. ISBN 8466001336. Hay versión en línea de Los motivos del lobo: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/656369.pdf>

¹⁸⁴ Darío, Rubén (1985). Poesía completa. Caracas, Biblioteca Ayacucho. ISBN 8466001336. Hay versión en línea de Era un aire suave... EN: <https://ciudadseva.com/texto/era-un-aire-suave/>.

¹⁸⁵ Gracias a la vida es una canción que la cantautora, investigadora de la cultura popular, poeta y artista chilena Violeta Parra (1917-1967) compuso en la ciudad de La Paz, Bolivia, y que apareció en su disco Últimas composiciones, en 1966. Ver: <https://www.cancioneros.com/nc/685/0/gracias-a-la-vida-violeta-parra>

¹⁸⁶ Parentesis es una canción del cantautor madrileño Javier Krahe (1944-2015), que aparece en su disco Haz lo que quieras (1987). La letra de la canción puede consultarse en: <https://www.cancioneros.com/nc/10833/0/parentesis-javier-krahe>, y en: <http://www.proyectokrahe.org/index.php/Par%C3%A9ntesis>.

¹⁸⁷ Canto arena es una canción del cantautor cubano Silvio Rodríguez aparecida en su disco Causas y azares (1986). La letra se puede consultar en: <https://www.cancioneros.com/nc/225/0/canto-arena-silvio-rodriguez>

¹⁸⁸ Ver: <http://www.bibliotecagonzalodeberceo.com/berceo/celisreal/analisisalexandrelliada.htm>

¹⁸⁹ Machado y Ruiz, Manuel y Antonio (1967). Obras completas. Madrid, Editorial Plenitud. Sin ISBN. El poema en mención, titulado Retrato, se publicó en el libro Campos de Castilla. Fue musicalizado por el cantautor argentino Alberto Cortez e interpretado por el cantautor catalán Joan Manuel Serrat, quien lo incluyó en su quinto disco de larga duración: Dedicado a Antonio Machado, poeta (1969), el cual mucho contribuyó a difundir la obra del poeta sevillano en Hispanoamérica. Ver: <https://www.cancioneros.com/nc/2097/0/retrato-antonio-machado-alberto-cortez>

¹⁹⁰ Darío, Rubén (1985). Poesía completa. Caracas, Biblioteca Ayacucho. ISBN 8466001336. Hay versión en línea de Sonatina, ver: <http://amediavoz.com/dario.htm>

¹⁹¹ Neruda, Pablo (1974). Obra poética completa. Bilbao, Editorial Noguer. Sin ISBN. El poema citado es el número XX de los Veinte poemas de amor y una canción desesperada, libro que su autor publicó por primera vez en 1924. Ver: <http://amediavoz.com/neruda.htm>

¹⁹² Lars, Claudia (1999). Poesía completa. San Salvador, DPL. ISBN 999230023X. Dos tomos. Del poema en mención, Poeta soy, hay versión en línea: <http://huacal.blogspot.com/2015/06/poeta-soy-de-claudia-lars.html>

¹⁹³ Escobar, Francisco Andrés (1997). Solamente una vez. San Salvador, DPL. Sin ISBN. La versión musicalizada por Salvador Marroquín puede escucharse en: https://www.youtube.com/watch?v=_627S-a72po.

¹⁹⁴ El tango Mano a mano es obra de los músicos argentinos Carlos Gardel y Celedonio Flores, con la colaboración del uruguayo José Razzano. La letra se puede consultar en: http://www.bibletango.com/tangotheque/tgth_detail/tgth_

[def_m/mano_a_mano_a_tgthdeth.htm](#)

¹⁹⁵ La canción de inspiración folklórica Razón de vivir, es obra del cantautor argentino Víctor Heredia (1947). La letra de esta canción, popularizada por Mercedes Sosa, se puede consultar en: <https://www.cancioneros.com/nc/4377/0/razon-de-vivir-victor-heredia>.

¹⁹⁶ De Lama, Víctor (1995). Antología de la poesía amorosa española e hispanoamericana. Madrid, EDAF. ISBN 8476407378. El poema en mención, titulado Estar enamorado..., se puede consultar en: <http://amediavoz.com/bernardez.htm>

¹⁹⁷ Quilis, Antonio (1997). O. c. pág. 36.

¹⁹⁸ Lars, Claudia (1999). Poesía completa. San Salvador, DPL. ISBN 999230023X. Dos tomos. Del poema en mención, que aparece en la primera parte de su libro Sobre el ángel y el hombre, hay versión en línea: <http://amediavoz.com/lars.htm>.

¹⁹⁹ Lars, Claudia (1999). Poesía completa. San Salvador, DPL. ISBN 999230023X. Dos tomos. Del poema en mención, que aparece en su libro La casa de vidrio, hay versión en línea: <http://amediavoz.com/lars.htm#La%20casa%20de%20vidrio>.

²⁰⁰ Fuente: <https://studylib.es/doc/30730/estrofas-y-poemas>, consultado el 29 de enero de 2019.

²⁰¹ Baehr, Rudolf (1973). O. c. Pág. 385 y ss.

²⁰² Baehr, Rudolf (1973). O. c.

²⁰³ Véase E. Fernández Almuzara, Vitalidad del soneto, "Razón y Fe". CXXVI, Madrid, 1942, págs. 281-291. Nota del autor citado.

²⁰⁴ En la obra citada, Baehr presenta la siguiente nota: Un análisis de este soneto lo ofrece Walter Monch en Góngora und Gryphius, RF, LXV, 1954, págs. 300-316. véase también M. de Montoliu, El sentido arquitectónico, decorativo y musical en la obra de Góngora (BRAE, XXVIII, 1948, págs. 72-73) que lo tiene por soneto-ramillete o soneto paralelístico. Para Dámaso Alonso es un soneto de correlación reiterativa cuatrimembre en tres pluralidades (Ensayos y estudios gongorinos, Madrid, 1955, págs. 225-226 y 245-246).

²⁰⁵ Baehr, Rudolf (1973). O. c. De los cuarenta y nueve sonetos con estrambote que E. Buceta examina en el referido artículo de la RFE, XVIII, 1931, veintinueve desarrollan temas serios. Nota del autor citado.

²⁰⁶ Baehr, Rudolf (1973). O. c. Véase M. Gauthier, De vuelques flux d'esprit: Les échos. RHi, XXXV, 1915, págs. 27-43, y Jörder, Formen, págs. 161-209. Nota del autor citado.

²⁰⁷ Baehr, Rudolf (1973). O. c. Pág. 400 y ss.

²⁰⁸ Baehr (1973). O. c. op. Cit. Pág. 401 y ss.

²⁰⁹ Navarro Tomás, Tomás (1983). Métrica española. Barcelona, Labor. ISBN 84-335-3511-0.

²¹⁰ Lars, Claudia (1999). Poesía completa. San Salvador, DPL. ISBN 999230023X. Dos tomos. Del poema en mención, que aparece en su libro Sobre el ángel y el hombre. Versión en línea: amediavoz.com/lars.

²¹¹ Baehr, Rudolf (1973). O. c.

²¹² Baehr, Rudolf (1973). O. c.

²¹³ De la célebre fábula del escritor español Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780) hay versión en línea: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/158222.pdf>

²¹⁴ Calderón de la Barca, Pedro (1965). La vida es sueño. Buenos Aires, Kapelusz. Sin ISBN.

²¹⁵ Baehr, Rudolf (1973). O. c.

²¹⁶ Lars, Claudia (1999). Poesía completa. San Salvador, DPL. ISBN 999230023X. Dos tomos.





Universidad de El Salvador vista desde la esquina norponiente de la Plaza Barrios.
Foto tomada del libro República de El Salvador 1924.



CAPÍTULO II

CONTEXTO HISTÓRICO GEOGRÁFICO EL SALVADOR Y CENTROAMÉRICA

Francisco Gavidia y Alberto Masferrer nacieron en la década de 1860. En ese tiempo tanto El Salvador como el mundo atravesaban una etapa de grandes convulsiones bélicas. Centroamérica aún arrastraba las consecuencias de la desintegración de la antigua República Federal de Centroamérica, que existió de 1824 a 1839. Dicha instancia regional había sido desgarrada por los conflictos entre los llamados políticos liberales, que se aglutinaban en torno a San Salvador, y la facción conservadora, cuyos mayores exponentes residían en la ciudad de Guatemala. Pero independientemente de cuestiones ideológicas, tanto liberales como conservadores se organizaban en torno a liderazgos personalistas. Surgieron así los caudillos en cada país centroamericano, quienes reclutaban sus propias milicias para luchar por el poder contra el resto de sus rivales.

El máximo caudillo liberal de la época de la República Federal fue el hondureño Francisco Morazán (1792-1842). Sin embargo, buena parte de su base social se encontraba en El Salvador. En cambio, el principal caudillo conservador fue el guatemalteco Rafael Carrera y Turcios (1814-1865). La mayoría de los seguidores de este líder se encontraba entre los indígenas guatemaltecos, aunque también contaba con seguidores en El Salvador, y en ambos países era apoyado sobre todo por la jerarquía eclesiástica que, en general, era conservadora. En la misma época, Gerardo Barrios (1813-1865) era un caudillo liberal salvadoreño todavía en ascenso, mientras Francisco Malespín (1806-1846) y Francisco Dueñas (1810-1884) eran líderes conservadores ya consagrados.

En efecto: el primero de los caudillos locales de El Salvador fue Francisco Malespín Herrera. Originario de Izalco, donde nació el 28 de septiembre de 1806, gobernó de facto desde 1840 hasta 1845. Se le recuerda sobre todo por su apoyo a la fundación de la Universidad de El Salvador. Gobernó primero indirectamente a través de los presidentes Norberto Ramírez¹, nacido en Nicaragua, Juan Lindo, nacido en Honduras, y Juan José Guzmán, nacido en el puerto de La Unión, en El Salvador. A los pocos días de asumir el poder, Malespín decidió invadir Nicaragua y dejó al mando del gobierno al general Joaquín Eufasio Guzmán el 25 de octubre de 1844.

En León, Nicaragua, los soldados de Malespín saquearon e incendiaron la ciudad, y fusilaron al sacerdote Pedro Crespín. Estas acciones ocasionaron que el obispo salvadoreño Jorge Viteri y Ungo excomulgara a Malespín a su regreso a San Salvador. El 15 de febrero de 1845, al entrar en esta ciudad victorioso de la campaña en Nicaragua, el mismo ejército lo desconoció y la Asamblea Legislativa declaró nula su elección a la presidencia de la república. Fue sustituido entonces por el vicepresidente, Joaquín Eufasio Guzmán². Malespín huyó a Honduras donde recibió protección del entonces presidente hondureño Coronado Chávez. En noviembre de 1846, Malespín intentó invadir El Salvador para recuperar la presidencia, pero en su marcha hacia la capital, fue emboscado y asesinado por un grupo de indígenas en el pueblo de San Fernando, departamento de Chalatenango, el 25 de noviembre de 1846. Fue decapitado y su cráneo colgó en Ciudad Delgado, en una de las entradas de la capital, en un sitio llamado durante mucho tiempo "la Cuesta de la Calavera".



Plazuela Morazán. Al fondo Teatro Nacional. San Salvador. Libro República de El Salvador 1924.

A Gerardo Barrios, seguidor de Morazán, se le atribuye haber impulsado la introducción del café a El Salvador. Fue este político y militar salvadoreño, quien había intentado derrocar a Malespín, la persona que convenció a Guzmán para que asumiera el cargo de presidente en aquella época de 1845 a 1846. A Joaquín Eufasio Guzmán lo sucedieron Eugenio Aguilar (1846-48) y Doroteo Vasconcelos (1848-51). Este último mandatario se enemistó con Rafael Carrera (1814-1865), el más importante caudillo conservador guatemalteco, desconociendo su gobierno y apoyando a los liberales de ese país. También durante esta época, Vasconcelos repatrió desde Costa Rica, con honores, los restos de Morazán, quien había sido fusilado en San José el 15 de septiembre de 1842. Además, Vasconcelos invadió Guatemala, pero fue derrotado en la batalla de la Arada, en febrero de 1851, un innegable desastre para los liberales. Con esta derrota terminó el primer periodo liberal en El Salvador.

En todo caso, la región no disfrutó de una paz duradera, ya que entre 1856 y 1857 en Centroamérica se libró un enfrentamiento bélico llamado la Guerra Nacional. Este conflicto tuvo como escenario, sobre todo, el territorio nicaragüense y, en menor medida, Costa Rica, contra el estadounidense William Walker³ y

sus filibusteros. En esta contienda participaron ejércitos enviados por todos los gobiernos de las naciones centroamericanas. De Guatemala, Rafael Carrera envió un contingente al mando del general José Víctor Zavala (1815-1886). El presidente de Honduras, José Santos Guardiola⁴, hizo otro tanto, poniendo al general Florencio Xatruch Villagra (1811-1893)⁵ al frente de trescientos efectivos de aquel país.

Por parte de El Salvador, en esta contienda se distinguió el presidente Rafael Campo (1813-1890), quien gobernó del 12 de febrero al 12 de mayo de 1856, y del 19 de julio de 1856 al 1 de febrero de 1858. En este conflicto armado fue muy importante la intervención de los generales salvadoreños Ramón Beloso (1810-1858) y José María Cañas (1809-1860). En nuestro país, el antes mencionado mandatario Gerardo Barrios, también originario de San Miguel como Francisco Gavidia, se proclamó presidente el 12 de marzo de 1859, habiendo derrocado al gobierno de Miguel Santín del Castillo (1830-1880) en febrero de ese mismo año. Para mantenerse en el poder, Barrios modificó la constitución y alargó el periodo presidencial de dos a cinco años. Además, en busca de apoyos para su gobierno, le fue preciso acercarse a los regímenes de Rafael Carrera, en Guatemala, y José Santos Guardiola, en Honduras.

Aun así, tarde o temprano era de esperarse un enfrentamiento con Carrera, habida cuenta de que este gobernante era el adalid del conservadurismo guatemalteco y Barrios era un político liberal de la misma línea de Francisco Morazán. Así lo establece uno de los más connotados biógrafos de Barrios, el poeta, historiador y escritor Ítalo López Vallecillos: *“Su política liberal [la de Barrios], aunque moderada en relación a la de Morazán, había despertado la ira de los sectores clericales de Centro América. En El Salvador, sus enemigos eran poderosos en recursos económicos. Contaban, además, con inteligencias volubles salidas de la Universidad; pero, sobre todo, tenían el apoyo decidido del alto clero. Barrios, que consideraba sus “reformas” como algo propio de su época, no veía que Guatemala, corazón del conservadurismo, ya no estaba con él”*⁶.

Para 1862 los ataques entre los dos regímenes eran repetidos en los periódicos de ambos países. De modo oficial, el gobierno guatemalteco de Carrera rompió relaciones diplomáticas con el de Barrios el 4 de diciembre de 1862. El régimen conservador de Carrera protegía en Guatemala a los exiliados conservadores salvadoreños, como Francisco Dueñas⁷. Las hostilidades escalaron, a tal grado que en febrero de 1863 las tropas de Carrera invadieron el territorio salvadoreño y ocuparon las poblaciones de Ahuachapán, Chalchuapa y Santa Ana. Entre el 22 y el 24 de febrero los ejércitos de Carrera y Barrios se enfrentaron en la batalla de Coatepeque, donde las huestes conservadoras fueron derrotadas.

Sin embargo, Carrera volvería en junio de ese mismo año. Los conservadores salvadoreños regresaron de su exilio en Guatemala y proclamaron presidente a Francisco Dueñas. Carrera consiguió ocupar Santa Ana el 4 de julio, y a Barrios no le quedó más remedio que atrincherarse en San Salvador⁸, ya que también por el Oriente estaba siendo atacado por fuerzas nicaragüenses. Según la misma fuente, la capital salvadoreña cayó en poder de sus atacantes el 26 de octubre. Barrios huyó, embarcándose el 21 de noviembre, confundido como un tripulante a bordo del buque *Sutley*, con ayuda del cónsul estadounidense.

Barrios viajó a Nueva York, pero no encontró apoyo en los Estados Unidos. Regresó a San José de Costa Rica, donde se le concedió asilo. En El Salvador, la Asamblea Constituyente convocada por su enemigo mayor, Francisco Dueñas, lo declaró reo de alta traición mediante decreto legislativo del 18 de marzo de 1864. Al mes siguiente, el 14 de abril, murió Rafael Carrera en la ciudad de Guatemala. En esa misma fecha, en Washington, fue herido de bala el presidente Abraham Lincoln, quien fallecería al día siguiente. En aquel momento, Gerardo Barrios se encontraba en Panamá, aunque tenía comunicación con su cuñado, el general José Trinidad Cabañas, esposo de su hermana Petronila Barrios. Cabañas se alzó en armas en San Miguel, pero la rebelión fracasó por falta de apoyo. Ignorante de esta derrota, Barrios se embarcó en Panamá y solo cuando llegó a Meanguera se enteró de lo sucedido. Empezó entonces el regreso a Panamá, pero una tempestad lo obligó a desembarcar en el puerto nicaragüense de Corinto, donde fue detenido por las autoridades de ese país. Presionado por el gobierno de Dueñas, el gobierno de Nicaragua accedió a extraditar a Barrios a condición de que se le perdonara la vida.

Barrios desembarcó en El Salvador el 27 de julio de 1865. El 10 de agosto fue sometido a consejo de guerra. A pesar del acuerdo con Nicaragua, Dueñas presionó al tribunal militar que condenó a muerte al exmandatario. La sentencia se cumplió a las cuatro de la mañana del 29 de agosto de 1865. Sin embargo, aunque la intención de Dueñas era mantener el poder, la corrupción interna de su gobierno, las dificultades con el gobierno de Honduras y la presión de los liberales, que habían llegado al poder en Guatemala tras la muerte de Carrera, terminaron por hacer mella en su administración. El 12 de abril de 1871 lo derrocó el mariscal Santiago González. Este convocó a una Asamblea Constituyente que estableció una nueva Carta Magna.

Este, a su vez, fue sucedido por el médico Rafael Zaldívar, responsable, entre 1881 y 1882, de decretar la abolición de la propiedad comunal de las tierras ejidales de muchos municipios poblados, en gran mayoría, por grupos indígenas. Dichas medidas provocaron levantamientos campesinos en el occidente de El Salvador en 1885, 1898 y 1899. Aunque estas insurrecciones no consiguieron frenar la imposición de un sistema de explotación agrícola que persistió hasta casi el final del siglo XX y más allá, sí fueron inequívocos síntomas de la intensa resistencia de los grupos subalternos a someterse a ese sistema de producción.

En 1885 Zaldívar, que habría querido reelegirse, fue depuesto después de la intentona del presidente guatemalteco Justo Rufino Barrios de invadir El Salvador, acción en la que este gobernante murió durante el sitio a la ciudad salvadoreña de Chalchuapa. Después de los breves gobiernos del general Fernando Figueroa y del banquero José Rosales, llegó a la presidencia el general Francisco Menéndez (1830-1890). Este gobernante dio decidido impulso a la educación en El Salvador, especialmente la de las mujeres. Liberal y masón, Menéndez siguió las directrices ideológicas de González y Zaldívar⁹. Prueba de ello es la fundación, durante su mandato, de las siguientes instituciones educativas:

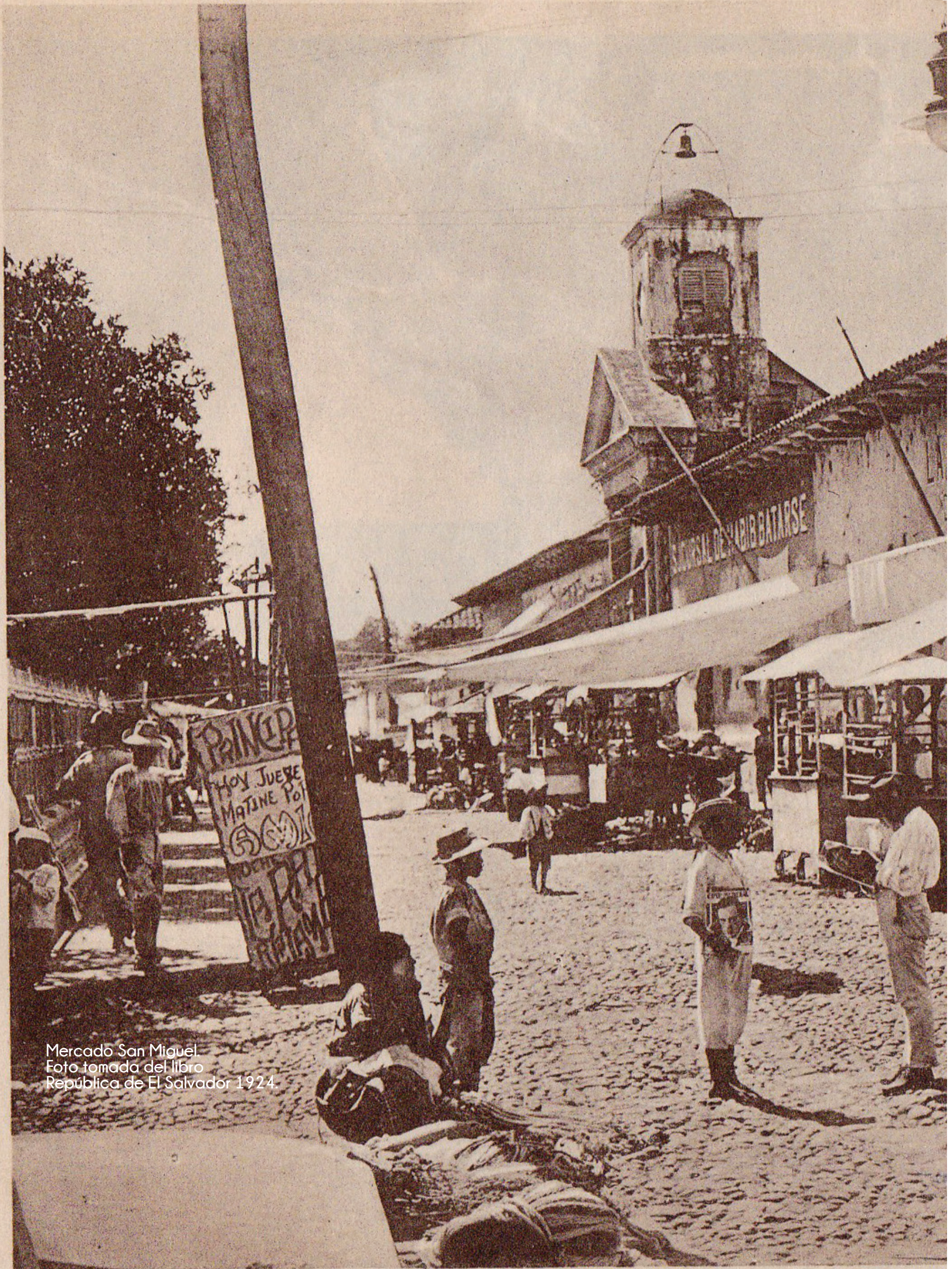
- *el Instituto Central de Varones (fundado por acuerdo del 7 de febrero de 1885 y organizado el 1° de mayo del mismo año, hoy Instituto Nacional "Francisco Menéndez", que vino a formar tríada educativa con el Colegio Nacional de Santa Ana (1882) y el de Ahuachapán (1884), puestos bajo las respectivas direcciones de Manuel Trujillo y Francisco A. Llanos;*
- *el Colegio Normal de Señoritas (hoy llamado Instituto Nacional Francisco Morazán") y*
- *el colegio de primera y segunda enseñanzas femeninas de San Miguel, fundado el lunes 14 de junio de 1886 en el local que antes ocupó la extinta Universidad de Oriente, que funcionó en la década de 1870¹⁰".*

Una de las luchas más intensas del liberalismo salvadoreño fue lograr la separación entre Iglesia y Estado y plasmar sus concepciones filosóficas en un modelo político que se apoyó, sobre todo, en la legislación, consagrada en la Constitución de 1886, y en el sistema educativo. Fueron los gobiernos liberales del siglo XIX los que en El Salvador sentaron las bases para ambos: el modelo de Estado y el sistema educativo que debía perpetuar y extender su ideología. Más información al respecto puede encontrarse en otra obra de Rodolfo Cardenal¹¹ y en la tesis de Olga Carolina Vásquez Monzón¹².

Francisco Menéndez fue derrocado el 22 de junio de 1890 por el general Carlos Basilio Ezeta. Cuatro años más tarde, Ezeta perdió el poder gracias a la llamada "Revolución de los 44", liderada por un grupo de agricultores y políticos originarios de la ciudad de Santa Ana. Miembro de "los 44" fue el general Rafael Antonio Gutiérrez, quien ocupó la presidencia de El Salvador de 1894 a 1898, fecha cuando fue derrocado por otro líder de "los 44", el general Tomás Regalado. Este último gobernó de 1898 a 1903¹³.

Aunque su administración concluyó nominalmente en esa última fecha, cuando entregó de manera oficial la presidencia a don Pedro José Escalón, Regalado se reservó el cargo de Mayor General del Ejército, y se estableció en Santa Ana con la intención de continuar detentando el poder *de facto*, lo que consiguió hasta su muerte, ocurrida en el campo de batalla, en el municipio de Jutiapa, república de Guatemala, el 11 de julio de 1906.

Dejaré hasta acá el contexto histórico de nuestro país para retomarlo al inicio del capítulo siguiente. Lo que deseo resaltar es que tanto Cavidia, como después Masferrer, que nacieron con pocos años de diferencia, compartieron desde la más tierna infancia dos hechos dramáticos que, de seguro, forjaron con especial temple sus caracteres: Cavidia padeció la orfandad, primero de madre y después de padre. Masferrer nació en un hogar desintegrado, ya que fue hijo de madre soltera. Pero, además, ambos nacieron en un país que sufría de graves convulsiones políticas, sociales y económicas. No debemos perder de vista ambos hechos.



Mercado San Miguel.
Foto tomada del libro
República de El Salvador 1924.





FRANCISCO GAVIDIA

INFANCIA

En la vida del maestro Gavidia cabe resaltar un hecho muy importante. Fue él, acaso, el primer hombre en El Salvador al que podemos considerar un intelectual de tiempo completo en lo que se refiere a los campos de la literatura, de la investigación lingüística y de la historia. Gavidia no fue político, ni militar, y en las épocas en las que se desempeñó como funcionario público, trabajó fundamentalmente en los campos de la educación y de la cultura.

El trabajo de toda su vida se concentró en crear una obra al servicio de El Salvador. Su teatro es el inicio, con todas sus limitaciones y los grandes obstáculos que enfrentó, de un teatro nacional. Por sus escenas circulan personajes de nuestra historia: en *Júpiter* aborda los acontecimientos del 5 de noviembre de 1811, día en que la ciudad de San Salvador se rebeló contra las autoridades españolas, dando así principio al proceso que desembocaría en la Independencia. Y en *Ursino*, retoma la figura del famoso bandido conocido como el *Partideño*.

Francisco Antonio Gavidia Guandique nació en la ciudad de San Miguel el 29 de diciembre. No se sabe con exactitud, hasta este momento, en qué año. Se discute todavía si su nacimiento ocurrió en 1863, 1864 o bien en 1865. Cuando se iba a celebrar el centenario de su nacimiento, el gobierno salvadoreño y los funcionarios del ramo de Cultura decidieron designar 1965 como el “año gavidiano”, aunque su fecha exacta de nacimiento aún no ha sido determinada debido al extravío de los documentos que dejarían en claro este equívoco. La Asamblea Legislativa emitió un decreto legislativo que estableció que el año de su nacimiento era 1865. Y, sin embargo, su nieto José Mata Gavidia ¹⁴, hijo de Esther Gavidia de Mata, se inclina por el año de 1863 siguiendo razonamientos bien fundados que explica en su libro y que sería largo enumerar aquí.

La misma fuente añade que el apellido familiar Gavidia es de origen eúscaro y que sus ancestros podían rastrearse hasta Francisco de Gavidia. Este personaje fue un criollo, es decir, un descendiente de españoles nacido en América, dueño de un obraje de añil avecindado en Ahuachapán hacia 1649. También señala dicha fuente que el nombre aparece como residente entre familias indígenas de Zacatecoluca



Fotografía de matrimonio de Francisco Gavidia, con la señorita Isabel Bonilla el 14 de septiembre de 1887. Revista Cultura, septiembre - octubre 1955.

en el año 1771¹⁵. En todo caso, el autor había nacido en el seno de la familia formada por Francisco Antonio Gavidia y Eloísa Guandique. El apellido materno, según afirma el propio escritor, es una deformación local del apellido Van Dick, de origen flamenco¹⁶. El progenitor era jurisconsulto y al parecer originario de la ciudad de San Vicente y fue retratado en una miniatura por el pintor Juan Francisco Wenceslao Cisneros. La madre estaba emparentada con Gregorio Melara, prócer de la independencia. La buena señora era natural de Usulután. El matrimonio Gavidia Guandique procreó primero a Enrique, luego a Francisco Antonio y, por último, a José Antonio y Genoveva.

Estos infortunados niños perdieron primero a su madre. El padre viudo se volvió a casar algún tiempo más tarde. A raíz de la muerte de la madre, su progenitor los llevó a vivir durante una temporada en una hacienda situada en el norte del departamento de San Miguel, en la jurisdicción de Cacahuatique, o Cacaotique, hoy llamada Ciudad Barrios¹⁷. Este inmueble había sido propiedad, años antes, del Capitán General Gerardo Barrios. El padre de Francisco Gavidia había comprado la finca a la viuda de Barrios: Adelaida Guzmán¹⁸. La estancia en aquel sitio le serviría al autor de inspiración para escribir su cuento "La Loba", cuya fuente es una leyenda popular de la zona, y fue ahí donde, según el nieto del escritor, José Mata Gavidia, su abuelo vivió el duelo por su reciente orfandad.¹⁹

Posteriormente, Francisco Gavidia y sus hermanos perdieron también a su padre. Quedaron entonces a cargo del abuelo. El poeta realizó sus primeros estudios en la ciudad de San Miguel, donde obtuvo su título de bachiller a través de la Universidad de Oriente, una sede regional de la Universidad de El Salvador. En 1880, cuando contaba aproximadamente dieciséis años, se trasladó a San Salvador para iniciar los estudios de derecho en la sede central de dicha alma mater que había sido fundada en 1841²⁰ por iniciativa del general Francisco Malespín, institución en la que Gavidia cursó un par de semestres antes de tomar la decisión de convertirse, durante el resto de su vida, en un autodidacta. Esta labor lo convertiría en un lector incansable y en el primer intelectual profesional que vivió y trabajó en nuestro país.

A nivel mundial, Gavidia logró merecida fama por haber orientado al poeta nicaragüense Rubén Darío en los estudios que le llevaron a la renovación modernista de la poesía hispanoamericana. Fue Gavidia quien logró adaptar el ritmo del alejandrino francés de Víctor Hugo al del castellano, cuando ambos poetas eran adolescentes, en 1882, poco antes de que ocurriera la primera estadía de Rubén Darío en la capital salvadoreña.

INFLUENCIA DE VÍCTOR HUGO EN GAVIDIA

El poeta y escritor Victor Marie Hugo, hijo del general del imperio bonapartista Joseph Léopold Sigisbert Hugo (1773-1828) y de su esposa, Sophie Trébuchet (1772-1821), nació en Besanzón, Francia, el 26 de febrero de 1802. Hasta el día de hoy, Víctor Hugo es una de las figuras más ilustres de la literatura francesa y, para Francisco Gavidia, debió de ser mucho más que un modelo a seguir. Para poder leer la poesía de Hugo en su lengua, Gavidia solicitó ser presentado y tomó clases de francés con la señorita Agustina Charvin, una de las primeras maestras que viajó de Francia, junto con la familia del doctor Rafael Zaldívar, con la misión de fundar los primeros centros escolares para párvulos que hubo en El Salvador. Pero Gavidia no solo leyó y estudió la poesía de Hugo, sino también devoró, todavía viviendo en su caluroso San Miguel natal, la que, probablemente, es la cumbre de las novelas del célebre francés: *Los miserables*, a la que el gran escritor debe buena parte de su fama hasta el día de hoy.

Por la importancia que tiene para la vida y obra de Gavidia, conviene decir algunas cosas sobre Víctor Hugo. Como va a ser Gavidia después, en su infancia Hugo, si bien recibió educación formal, en lo que toca a la poesía fue fundamentalmente autodidacta. Y también, al igual que Gavidia, Hugo fue precoz. A los catorce años, apasionado por la poesía de uno de sus autores favoritos, el joven poeta escribió: “*Quiero ser Chateaubriand, o nada*”.

Víctor Hugo es uno de los principales autores del Romanticismo francés y uno de los pilares de la literatura de Francia. Su pluma fue de una productividad torrencial. Representa casi cuarenta millones de caracteres reunidos en cincuenta y tres tomos repartidos en obras de teatro, entre las que destacan los dramas *Cromwell*, *Ruy Blas* y *Hernani*, novelas monumentales, como la ya citada *Los miserables*, y también *Nuestra Señora de París*, y, claro está, poemas en los que su genio portentoso se expresa con una altura sublime. Y, por otra parte, escribió numerosos ensayos y no pocos discursos.

Además de escribir sin descanso, Hugo tuvo una agitada vida amorosa, amén de una destacada participación en la política francesa. Se opuso apasionadamente al régimen conservador de Napoleón III, ya que a pesar de la educación monárquica que recibió de su madre bretona, en la adultez evolucionó hacia posiciones democráticas y republicanas. Esta oposición hacia el Segundo Imperio le valió varios años de exilio, primero en Bruselas y luego en las islas británicas de Jersey y Guernsey, en el canal de la Mancha. No volvió a su patria hasta después de la derrota sufrida por el ejército francés en la batalla de Sedán, en 1870.

Conviene destacar este exilio porque es durante estas casi dos décadas alejado de su tierra cuando Víctor Hugo escribe una gran parte de su obra monumental. Ejemplo de ello es la ya citada *Los miserables*, publicada en 1862, así como *Los trabajadores del mar*, de 1866. En ese destierro también escribe *Los castigos* (*Les Châtiments*), libro de poemas editado en 1853. Uno de los poemas de dicha obra, titulado *Stella*, constituye uno de los momentos de mayor esperanza y optimismo, y fue traducido por Gavidia, como veremos más adelante. *Los castigos* es una obra destinada a denostar la figura del tirano, encarnado, para Víctor Hugo, en la persona de Napoleón III, a quien endilga los insultos más fuertes. Napoleón III fue bautizado al nacer con los nombres Carlos Luis Napoleón. Era sobrino de Napoleón Bonaparte y nieto de Josefina de Beauharnais, primera esposa de este último. Fue un político que se convirtió primero en presidente de Francia durante la llamada Segunda República, después de la revolución de 1848, y luego se proclamó emperador de los franceses mediante el golpe de estado del 2 de diciembre de 1851.

Víctor Hugo murió el 22 de mayo de 1885, de modo que cuando Gavidia lo leyó, antes de cumplir veinte años, en la ciudad de San Miguel, aproximadamente a los diecisiete, hacia 1880, el autor aún estaba vivo. Ya gozaba, por supuesto, de fama mundial. Tanta como para impresionar vivamente con su obra la sensibilidad y la imaginación de un muchacho autodidacta de un lugar tan remoto como era El Salvador.



Francisco Gavidia.
1.20 x 1.40 mts.
Valero Lecha - 1964.
Biblioteca Nacional de El Salvador "Francisco Gavidia".



Francisco Cavidia
Retrato de Miguel Ortiz Villacorta,
colección de la Biblioteca Nacional de
El Salvador.

VIDA Y OBRA DE FRANCISCO GAVIDIA

En 1884, cuando Gavidia contaba aproximadamente veintiún años, sufrió un principio de derrame cerebral que fue atribuido por sus médicos a la intensidad de sus estudios. Fue tratado de tal dolencia en París, adonde viajó como parte de la comitiva del doctor Rafael Zaldívar, quien para esas fechas era presidente de El Salvador. En Madrid, el mandatario recogió para el joven convaleciente el diploma que lo acreditaba como miembro de número de la Real Academia de la Lengua Española. Cabe mencionar que en 1875 se había fundado en San Salvador la Academia Salvadoreña de la Lengua, la cuarta academia fundada en Hispanoamérica después de la fundación de la Real Academia de la Lengua Española, que había tenido lugar en 1713. Sin embargo, la Academia Salvadoreña fue cayendo en el olvido en parte por causa del fallecimiento de sus miembros, hasta que en 1915, y a iniciativa del general Juan José Cañas, autor de la letra de nuestro *Himno Nacional*, se reactivó la Academia Salvadoreña de la Lengua con nuevos miembros.

De regreso a San Salvador, Francisco Gavidia contrajo matrimonio con Isabel Bonilla, hija del médico y periodista Carlos Bonilla, el 14 de septiembre de 1887. El matrimonio engendró doce vástagos, varios de los cuales fallecieron a edades tempranas. Colaborador literario y político de revistas y periódicos de América y Europa, Gavidia fue fundador, entre otras muchas iniciativas cívicas y culturales, de la Academia de Ciencias y Bellas Artes de San Salvador (20 de mayo de 1888), del periódico de los jueves *El semanario noticioso* (1888), del club *La evolución* (de tendencia parlamentaria, 1890) y del Partido Parlamentarista (1895).

Francisco Gavidia marchó al exilio primero a Guatemala y después a Costa Rica después del golpe militar que llevó a los hermanos Ezeta al poder, en el que se mantuvieron de junio de 1890 a septiembre de 1894. Este régimen, como dijimos antes, derrocó al general Francisco Menéndez. Durante estos años Gavidia fue director del diario *La prensa libre* (San José, Costa Rica, 1891-1892), corredactor de *El bien público* (Quezaltenango, 1892-1894) y autor del folleto *Los emigrados* (San José de Costa Rica, s. f.), en el que, como afirma Carlos Cañas Dinarte: “recogió la voz de protesta de la comunidad salvadoreña desterrada por el gobierno ezetista”.²¹

Regresó a El Salvador en septiembre de 1894 y entró a trabajar como redactor del *Diario Oficial*. Fue después director de Educación Pública Primaria (1896) y ministro de Instrucción Pública (1898), además de cofundar y ser corredactor del periódico *El liberal* en 1901. También fue director y redactor de las revistas *Los Andes* (1904, cuatro ejemplares) y *Kosmos* (1909), “elaborada esta última en un lenguaje universal de su propia creación, basado en las raíces latinas comunes a varias lenguas, al que dio el nombre de Idioma Salvador”.

Se desempeñó como catedrático de la Universidad de El Salvador, institución que lo nombró Doctor Honoris Causa, en 1941. En 1912 había sido fundador del Ateneo de El Salvador. Ingresó en la Academia Salvadoreña de la Historia y en la Academia Salvadoreña de la Lengua fue nombrado director honorario en 1952. En esta institución ocupó la silla G, la misma que hoy ocupa la escritora y poetisa Carmen González Huguet.

A lo largo de su vida, Francisco Gavidia fue director titular (1906-1919) y después honorario de la Biblioteca Nacional, catedrático de la Escuela Normal de Señoritas (1890), del Instituto Nacional de Varones (hoy INFRAMEN) y de la Universidad de El Salvador. Fue, además, miembro de la Comisión de Cooperación Intelectual de El Salvador (junio de 1937) —dependencia de la Sociedad de Naciones, antecedente de la Organización de las Naciones Unidas (ONU, 1948)—, del Comité de Investigaciones Folklóricas y Arte Típico Nacional (1943), vinculado con el Ministerio de Instrucción Pública y director honorario de la revista bimestral *Estrella de Centro América*, aparecida en San Salvador a fines de mayo de 1944.

A Francisco Gavidia se le rindieron numerosos honores en vida. “En 1912 y 1919, recibió sendos homenajes por parte del Poder Ejecutivo nacional y en 1933 fue declarado “Salvadoreño meritísimo” por la Asamblea Nacional, en cumplimiento del decreto legislativo 211, del 9 de octubre de 1933. Seis años después fue coronado como Poeta, en un magno acontecimiento cultural que se realizó en el teatro de la otrora ciudad colonial de San Miguel de la Frontera... En atención al acuerdo ejecutivo No. 105, emitido el 14 de marzo de 1939, ese centro de espectáculos —construido entre 1903 y 1909 por el ingeniero migueleño Marcos Antonio Letona Espíndola (1868-1948)— ostenta el nombre de Francisco Gavidia desde esa fecha”²³.

Aparte del viaje a París realizado por enfermedad en 1884, de su exilio en Costa Rica y Guatemala, de 1890 a 1894, Gavidia solo volvió a salir de El Salvador en 1896, cuando viajó para estudiar el sistema escolar del estado de California, en los Estados Unidos, y en 1945, cuando fue disertante e invitado de honor en la inauguración de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos (USAC), en la ciudad de Guatemala.

Este gran hombre murió como mueren las grandes glorias de El Salvador: “Aquejado por una deficiencia renal (uremia) y una fractura sufrida durante una caída, falleció en el Hospital Rosales de la ciudad de San Salvador, en los primeros cinco minutos del sábado 24 de septiembre de 1955.

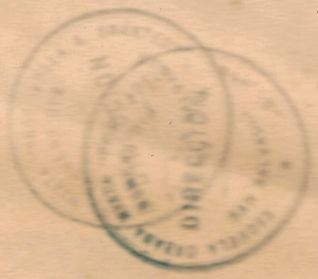
Algunas de las obras de Francisco Gavidia son: “*Poesía* (cuadernillo poético, San Miguel, 1877), *Versos* (1884); *Ursino* (drama, 1887); *Júpiter* (drama, 1895); *Estudio y resumen del ‘Discurso sobre el Método’ de Descartes* (1901); *Tradiciones* (sobre la obra homónima de Ricardo Palma, 1901); *Conde de San Salvador o el Dios de Las Casas* (novela, 1901) y *El cancionero del siglo XIX* (¿1929—1930?), formado por traducciones de fragmentos de famosas composiciones operáticas en francés, inglés, italiano y alemán. También son de su autoría *1814* (ensayo histórico, 1905); *Obras* (tomo I, de gran formato, 1913); *Cuentos y narraciones* (1931); *Héspero* (teatro, 1931); *Discursos, estudios y conferencias* (1941); *La princesa Citalá* (teatro, 1946); *Cuento de marinos* (narración en verso, 1947) y *Sóteer o Tierra de preseas* (poema épico, 1949), quizá su obra maestra. En 1961, la Dirección General de Publicaciones del Ministerio de Educación publicó una *Antología* de sus poemas, prologada por Luis Callegos Valdés.”²⁴

Dice Carlos Cañas Dinarte: “Entre 1958 y 1969, el conocimiento de su vida y obra se vio ampliado con la publicación de varios ensayos y trabajos de investigación, entre los que destacan: *Gavidia, el amigo de Darío* (de José Salvador Guandique, dos tomos), *Gavidia y Darío: semilla y floración del modernismo* (de Cristóbal Humberto Ibarra), *Gavidia: poesía, literatura, humanismo* (de Mario Hernández Aguirre), *Gavidia, entre raras fuerzas étnicas* (de Juan Felipe Toruño), *Francisco Gavidia, la odisea de su genio* (de Roberto Armijo y José Napoleón Rodríguez Ruiz, dos tomos. Esta obra obtuvo el primer premio del Certamen Nacional de Cultura, 1965) y *Magnificencia espiritual de Francisco Gavidia*, trabajo biográfico redactado por su nieto, José Mata Gavidia.”²⁵ Además de en la obra de Cañas Dinarte, el presente libro se basa en dichas fuentes.

El nieto de Francisco Gavidia, el licenciado José Mata Gavidia, comenzó en 1957 a reunir la obra de su abuelo. El investigador salvadoreño Carlos Cañas-Dinarte continuó dicha labor. Desde 1994 hasta 2002, Cañas Dinarte reunió un total de doce volúmenes de materiales gavidianos dispersos en periódicos y revistas de distintas partes del mundo. Algunos de esos escritos fueron empleados para la redacción de *La narrativa de Francisco Gavidia*, breve monografía para optar a la Licenciatura en Letras de la Universidad Centroamericana “José Simeón Cañas” (UCA, San Salvador, 1999), en la que Cañas-Dinarte plantea que la mitad de las narraciones escritas por el polígrafo salvadoreño durante sus 75 años de vida literaria (1875-1950) está aún pendiente de publicarse, con lo que se complementaría el libro *Cuentos y narraciones* (San Salvador, 1931).

Afirma Carlos Cañas Dinarte: “Aunque buena parte de los escritos del maestro Gavidia se perdieron por la desidia de los gobiernos de la década de 1980, sus descendientes —establecidos en la capital guatemalteca— aún conservan algunos originales y copias de textos, guardados en el archivo del ya fallecido licenciado Mata Gavidia, quien sin duda fue el más grande conocedor de la obra de este escritor nacional. La más extensa bibliografía y hemerografía gavidianas fue reunida por Víctor René Marroquín y divulgada por la revista *Anaqueles* (Biblioteca Nacional, San Salvador, 1970). Durante las últimas tres décadas del siglo XX, su autor actualizó esos listados y escribió un libro, aún inédito”²⁶.

Poema *Los abuelos y los nietos*,
autógrafo de Francisco Gavidia.
Tomado de la antología *Puño y letra*, compilación
de Oswaldo Escobar Velado (1959).



Los opresores
y los dictos.

Vamos a ver, que dice de los opresores?
Que dice, ciudadano, de los hijos del crimen?
No ve, no oyes, República que nos da?
Los hijos de los hijos que nos giran?
La justicia está muerta, la ley es escoria?
La conciencia sedante, muda, entumescida?
Los escritores impuros y la Patria
con alma sin virtudes, sin vida?
Las bocas impuras.

Francisco Gaudin
San Salvador
2 de Noviembre de 1857.

ANÁLISIS DE UNA BREVE MUESTRA

Primer caso: *Cómo el ardor del entusiasmo engaña*

Analizamos una pequeñísima muestra de la obra de Francisco Gavidia. En primera lugar, vamos a referirnos al soneto cuyo primer verso dice: “*Cómo el ardor del entusiasmo engaña*”. Si bien forma y contenido son inseparables en la obra, para efectos del análisis los examinaremos de manera independiente.

*¡Cómo el ardor del entusiasmo engaña!...
Y tú, soñando, con audacia loca,
intentabas salvar de roca en roca
la sombría altitud de esa montaña...*

*Aquí el súbito escarpe, allí la huraña,
honda caverna de espantable boca;
mucho la asperidad, la fuerza poca...
¡Y subir apoyado en una caña!*

*Y bien, si es la verdad; sépalo el mundo;
sientes sangrar tus pies, sientes vacío
tu cielo azul; y tu dolor, profundo:*

*¡Noche en tu frente; en tus entrañas, frío;
fíaca tu fe; tu espíritu, iracundo...
Ya es tiempo de gritar: ¡Valor, Dios mío!*

a) Tema y contenido:

¿Cuál es la idea central del poema? El planteamiento que nos ofrece el poeta es una observación muy real y verdadera: todos los comienzos están llenos de pasión y de entusiasmo. Pero poco a poco, a medida que las dificultades surgen en el camino, que los apoyos y las fuerzas nos abandonan, vamos perdiendo la fe y nos gana el desaliento.

Y, sin embargo, hay que persistir. Este parece ser el mensaje principal del poema: no perder la fe. La conclusión en el último verso es clara: Debemos apoyarnos en Dios, en nuestra autoconfianza, y persistir.

Este poema tiene puntos en común con el mensaje de la parábola del sembrador, la cual se encuentra en tres de los Evangelios sinópticos, Mateo 13:1-9, Marcos 4:1-9 y Lucas 8:4-8. Todas las empresas, todos los proyectos en la vida tienen costos. No todos salen bien. En el transcurso de nuestra existencia los seres humanos enfrentamos obstáculos, aunque no sean todos de la misma naturaleza. Sin embargo, nuestra actitud es lo que hace la diferencia entre fracasar o enfrentar exitosamente la adversidad.

Por otra parte, el poema se abre con una imprecación: *¡Cómo el ardor del entusiasmo engaña!* Sin embargo, esta frase no está dirigida a ninguna persona en particular. Pero, a continuación, el poeta comienza a dirigirse a un “tú” que permanece en la ambigüedad. El dicente del poema se dirige a un oyente o lector al que nunca se identifica, pero que está presente. En el segundo verso se alude a él (o ella) con meridiana claridad: “*Y tú, soñando, con audacia loca...*”

b) Forma:

Antes de emprender nuestro análisis, conviene recordar lo dicho por Antonio Quilis, cuando afirma que:

“El poema es... un contexto lingüístico en el cual el lenguaje, tomado en su conjunto de significante y significado como materia artística, alcanza una nueva dimensión formal, que, en virtud de la intención del poeta, se realiza potenciando los valores expresivos del lenguaje por medio de un ritmo pleno... El ritmo supone una especial ordenación de los elementos que constituyen la cadena hablada, tanto estrictamente fónicos (cantidad, intensidad, tono y timbre), como lingüísticos (fonema, sílaba, palabra, orden de palabras, oración). Cuando la lengua se adapta espontáneamente a su finalidad comunicativa, la organización de estos elementos es libre, asimétrica e irregular, y resulta la ordenación de la cadena hablada que se llama prosa. En cambio, si estos elementos están sometidos a un canon estructural de simetría y regularidad, se constituye el período rítmico que denominamos estrofa. Entre estos dos extremos hay diversos grados que dan lugar a los poemas libres, a la prosa rítmica, a los poemas en prosa, etc.”. Fin de la cita ²⁷.

El poema que hoy nos ocupa es un soneto. Ya vimos en el primer capítulo la definición de soneto y la estructura del llamado soneto clásico. También en el mismo lugar analizamos la estructura del verso endecasílabo y explicamos las diferentes modalidades o pies en que se concreta el ritmo. En el ejemplo en estudio, la rima es consonante y el esquema es el siguiente: ABBA ABBA CDC DCD.

Verso	Esquema de acentos	Tipo de endecasílabo
<i>¡Cómo el ardor del entusiasmo engaña!...</i>	1-4-8-10	Sáfico puro pleno
<i>Y tú, soñando, con audacia loca</i>	2-4-8-10	Sáfico largo pleno
<i>intentaba salvar de roca en roca,</i>	3-6-8-10	Melódico largo
<i>la sombría altitud de esa montaña. . .</i>	3-6-10	Melódico puro
<i>Aquí el súbito escarpe, ahí la huraña,</i>	2-3-6-8-10	Combinación de heroico largo y melódico largo, atendiendo a los acentos en 2º y 3º sílabas
<i>honda caverna de espantable boca;</i>	1-4-8-10	Sáfico puro pleno
<i>mucha la asperidad, la fuerza poca. . .</i>	1-6-8-10	Enfático pleno
<i>¡Y subir apoyado en una caña!</i>	3-6-10	Melódico puro
<i>Y bien, si es la verdad, sépalo el mundo:</i>	2-6-7-10	Heroico corto con un acento antirrítmico en 7º sílaba.
<i>Sientes sangrar tus pies, sientes vacío</i>	1-4-6-7-10	Mixto ²⁸
<i>tu cielo azul; y tu dolor, profundo.</i>	2-4-8-10	Sáfico largo pleno
<i>Noche en tu frente; en tus entrañas, frío;</i>	1-6-10	Enfático puro
<i>fiaca tu fe; tu espíritu, iracundo. . .</i>	1-6-10	Enfático puro
<i>Ya es tiempo de gritar: ¡Valor, Dios mío!</i>	2-6-8-10	Heroico largo

¿Por qué era importante hacer el presente análisis de los tipos de endecasílabos? Porque esto nos permite, en el caso en estudio, señalar algo que por intuición ya percibíamos: la variedad y agilidad con la que Francisco Gavidia supo utilizar el verso endecasílabo, en particular, y los diferentes recursos de la métrica y del lenguaje, en general. En este ejemplo no predomina ningún tipo específico de endecasílabo. Los más usados son el sáfico puro pleno, el sáfico largo pleno y el enfático puro. A cada uno de estos tipos acude en dos ocasiones. Es decir, tampoco prevalece ninguno de ellos. Gavidia es un espíritu libre que no se aferra a ningún esquema específico. Antes bien, se sirve de las posibilidades sonoras, rítmicas y estilísticas que la lengua le brinda. Conoce a profundidad la métrica y la utiliza de acuerdo a sus necesidades expresivas.

c) Figuras retóricas:

Todo el poema puede considerarse una metáfora del tipo continuado o superpuesto. Aquí el poeta nos presenta, como plano evocado, al atleta que escala una montaña. La analogía entre las dificultades del diario vivir comparadas con el esfuerzo del alpinista es evidente. Pero, además, el poeta utiliza la metonimia al designar las dificultades. Por ejemplo, en el tercer verso dice: *Intentabas salvar de roca en roca*... Esas rocas simbolizan las dificultades, los obstáculos, los escollos que las personas encuentran en la vida.

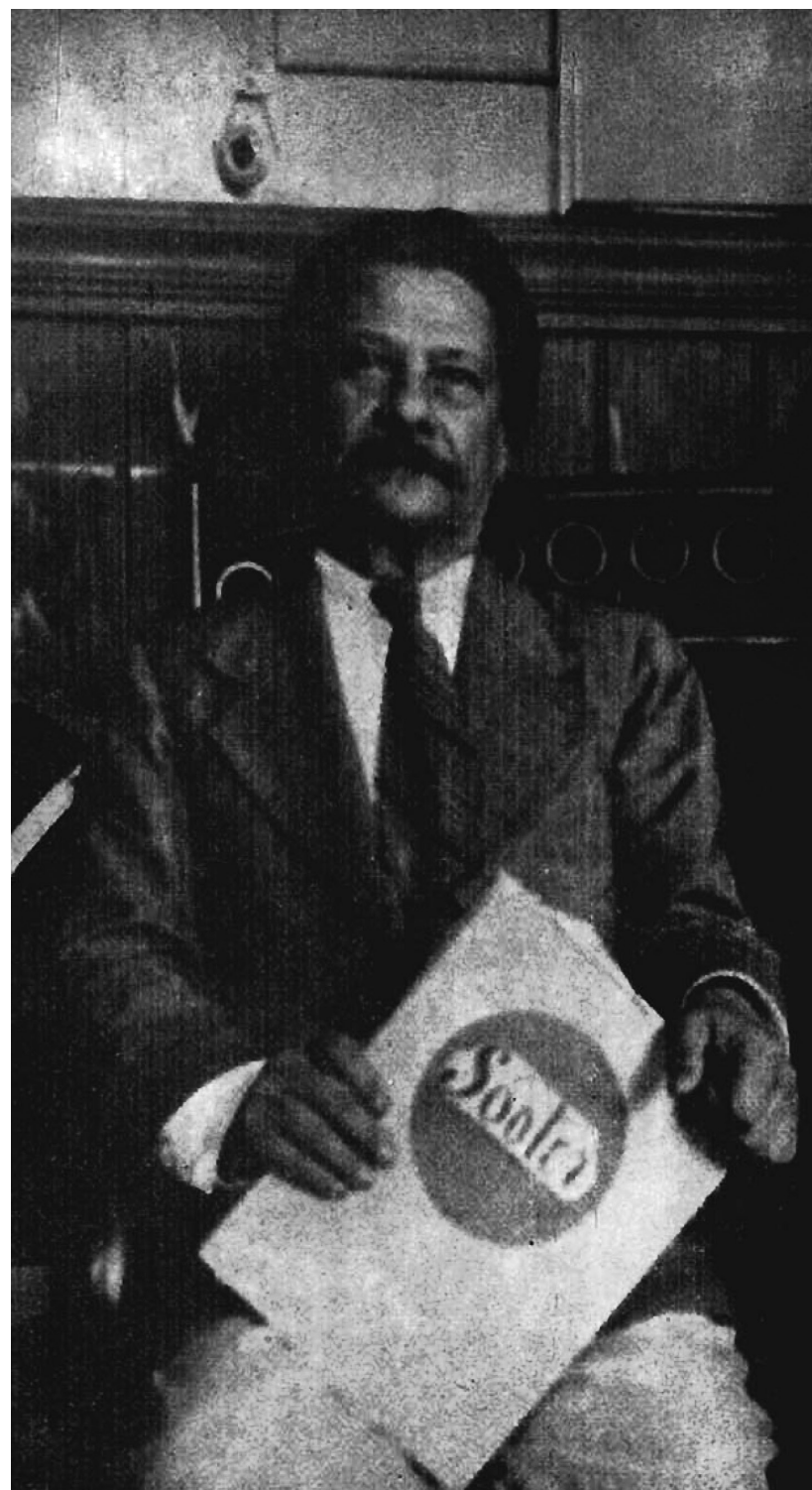
Siguen las metonimias: *sombria altitud de la montaña, súbito escarpe, huraña, honda caverna de espantable boca*, etc. En cada caso, estos sintagmas nos remiten a lo mismo: las dificultades, los obstáculos. Incluso la adjetivación amplifica la significación de la dificultad: *sombria, súbito, huraña, honda, espantable*. La idea que transmite esta acumulación de adjetivos es de angustia, desasosiego y temor.

Gavidia utiliza la elipsis, es decir, la omisión intencionada de algún elemento del discurso para suscitar determinados efectos en el lector u oyente, en los versos: *Sientes sangrar tus pies, sientes vacío / tu cielo azul; y tu dolor, profundo*... Entre dolor y profundo el poeta ha suprimido la palabra *sientes*, por considerar que está sobre entendida.

También echa mano a la antítesis cuando dice: *Aquí el súbito escarpe, ahí la huraña*... Los dos adverbios de lugar le sirven para recalcar la idea de omnipresencia de los obstáculos. Cerca o más lejos, el camino del escalador, como el de todos nosotros los lectores/oyentes, está lleno de dificultades.

Además, hay aliteración en el verso décimo donde dice: *Sientes sangrar tus pies, sientes vacío*...

El poema se cierra con un apóstrofe o invocación: *“Ya es tiempo de gritar: ¡Valor, Dios mío!”*. Este cierre logra reforzar con mayor intensidad el mensaje que se ha venido entregando al lector. Pero, si revisamos atentamente, todos los recursos del lenguaje a su disposición el poeta los ha puesto al servicio de la entrega eficiente de su mensaje.



Francisco Gavidia. Revista Cultura, septiembre - octubre 1955.

Segundo caso: *Stella*

Si bien esta es una traducción de un poema original del poeta francés Victor Hugo, incluida en su poemario *Les Châtiments (Los Castigos)*, en el Libro IV: *La Stabilité est assurée (La estabilidad está asegurada)*, la versión de Gavidia puede considerarse en sí misma como una verdadera creación, tanto que ha merecido el estudio: *Un análisis de la traducción de Stella de Victor Hugo por Francisco Gavidia*, obra de la catedrática española María del Mar Jiménez-Cervantes Arnau, publicada en 2008 en la *Revista de Investigación y Crítica Estética Cartaphilus* 3 (2008), págs. 101-111. ISSN: 1887-5238.

a) Tema y contenido:

En lo que respecta a Gavidia, esta es una obra de juventud. Es una de las traducciones de poemas de Victor Hugo que realizó antes de cumplir veinte años. Incluso, es probable que le mostrase a Rubén Darío esta misma traducción. Apareció publicada por primera vez en el volumen de *Versos* que el poeta migueleño diera a la imprenta en 1884, esto es, cuando contaba aproximadamente veinte años de edad.

Cabe señalar aquí este dato porque posteriormente Gavidia vivirá experiencias que lo asemejarán a su modelo Victor Hugo, aunque en aquella edad temprana todavía no vislumbraba que, como al francés, a él mismo su compromiso político lo arrastraría al exilio, a partir de 1890. Lo que sí es seguro es que a esta edad Gavidia ya había leído *Los castigos* de Victor Hugo, amén de otras obras, como *Los miserables*, y compartía el ideal romántico del poeta francés. No es lo único que tiene en común con su ídolo. Tanto Hugo como Gavidia, como lo señala la profesora Jiménez-Cervantes Arnau, han sido hijos de militares. El padre de Gavidia luchó en el campo de batalla a las órdenes de Francisco Morazán, y el de Hugo a las de Napoleón Bonaparte.

La misma fuente señala que la voz habla en el poema en primera persona. La primera palabra del poema es "Yo". Y añade:

"...el protagonista, dormido en la playa, es despertado por la luz que trae la estrella de la mañana, que se presenta como la "poésie ardente"²⁹, anunciado la llegada del "ángel Libertad". Hugo utiliza el pasado simple y el imperfecto para describir y narrar la acción; cuando la estrella comienza a dirigirse al protagonista, aparece el presente de indicativo y el imperativo. El poema [original]³⁰ tiene un total de cuarenta y dos versos y es a partir del número veintisiete cuando la estrella toma la palabra. A lo largo de los primeros diez versos se presenta, apareciendo en diez ocasiones el pronombre personal sujeto je (yo), lo que hace que cambie el ritmo del poema, acelerándolo, al abandonar el imperfecto narrativo por el presente de indicativo y utilizar casi una oración en cada verso. A partir del verso treinta y seis, y hasta el final, la estrella se dirige a la virtud, al valor y a la fe, a los pensadores, a todos aquellos que "duermen", y les insiste en que se levanten porque anuncia la llegada de la Libertad, "le géant Lumière" (esto es, la Luz gigante)". Fin de la cita.³¹

La misma fuente nos señala los símbolos románticos que aparecen en el poema: el protagonista dormido en la playa y despertado por el viento, la soledad ante la naturaleza y la luz que despierta a todos los seres vivos. La luz, nos señala la autora de dicho estudio, es un símbolo muy importante, ya que, tanto en el ámbito cristiano como pagano, es un símbolo del Conocimiento y de la Verdad. También simboliza la Esperanza. En este caso, la llegada de la Luz simboliza, además, el arribo de la Libertad.

El poema también tiene alusiones bíblicas, concretamente se refiere al enfrentamiento entre David y Goliat. El episodio se narra en el capítulo 17 del libro primero de Samuel. La idea es clara: "Con esta metáfora Hugo pretende mostrar que, por muy oscura que sea la noche, por muy grande y superior en fuerza que

sea el enemigo, la mañana siempre consigue vencer a la oscuridad, trayendo consigo luz, vida y libertad, como David consiguió vencer a Goliat; y quien envía esta estrella renovadora, al igual que quien alentó a David a luchar contra el gigante, es Dios". Fin de la cita.³²

La misma fuente añade que el poema está lleno de un léxico relacionado con la luz. En cuanto a la tradición histórica, se menciona el brillo de la estrella sobre el monte Sinaí, clara alusión al personaje bíblico de Moisés, y sobre el monte Taigeto, alusión al legislador espartano Licurgo. La estrella ilumina así la presentación de la ley, tanto en la tradición judeocristiana como en la cultura griega, concretamente en Esparta. La idea de Hugo es la siguiente: la Poesía es la estrella que despierta las conciencias y los valores necesarios para reconstruir el mundo. Señala la misma fuente que estamos siguiendo, que las diferencias entre el original de Víctor Hugo y la versión de Gavidia va más allá del ritmo, de la puntuación y de otros aspectos formales. En Gavidia la Luz no solo simboliza el Conocimiento y la Libertad, sino también la Vida. En su versión el mundo, simbolizado en la naturaleza, no está dormido, sino muerto. Es la Luz de esa Estrella que simboliza a Dios la que será capaz de insuflar nueva Vida, de resucitar a un mundo que yace entre las sombras de la Muerte.

b) Forma:

Stella es un poema que consta de cuarenta y cuatro versos alejandrinos. Presentamos la siguiente tabla para analizar cada verso.

No.	Verso	Esquema de acentos	Tipo de alejandrino	Comentarios adicionales:
1	<i>Yo dormía una noche//a la orilla del mar.</i>	An 2, 3-6//An 2, 3-6	dactílico//dactílico	Cesura intensa
2	<i>Sopló un helado viento//que me hizo despertar.</i>	An 1, 2-6//An 1, 2-6	trocaico//trocaico	Cesura intensa
3	<i>Desperté. Vi la estrella/de la mañana. Ardía</i>	An 2, 3-6//An 3, 4-6	dactílico/mixto	El segundo hemistiquio presenta anacrusis trisílaba, caso raro.
4	<i>en el fondo del cielo,//en la honda lejanía,</i>	An 2, 3-6// An 2, 3-6	dactílico//dactílico	Cesura intensa
5	<i>en la inmensa blancura,//süave y soñolienta.</i>	An 2, 3-6//1-6	dactílico//mixto	El segundo hemistiquio presenta el fenómeno llamado diéresis. No tiene anacrusis
6	<i>Huía Aquilón, llevándose/ consigo la tormenta.</i>	An1 2-5-7//An1 2-6	mixto/trocaico	Ojo: El primer hemistiquio es esdrújulo: Anacrusis monosílaba, dáctilo, tróqueo, dáctilo.
7	<i>aquel astro en vellones// el nublado cambiaba.</i>	An 1, 2-6//An2 3-6	trocaico/dactílico	Cesura intensa
8	<i>Era una claridad// que vivía y pensaba.</i>	1-6// An 2, 3-6	mixto//dactílico	Cesura intensa
9	<i>Blanqueaba el escollo//que hincha la onda al romperla.</i>	An 2, 3-6//1-3-6	dactílico/mixto	Cesura suave
10	<i>Se creía ver un alma/ a través de una perla.</i>	An 2, 3-6//An 2, 3-6	dactílico/dactílico	Cesura suave
11	<i>En vano es aún de noche//pues la sombra declina</i>	An 1, 2-6//An 2, 3-6	trocaico/dactílico	Cesura suave
12	<i>y se alumbra los cielos/ con sonrisa divina.</i>	An 2, 3-6//An 2, 3-6	dactílico/dactílico	Cesura suave
13	<i>Un vislumbre argentaba// en el mástil la altura:</i>	An 2, 3-6//An 2, 3-6	dactílico/dactílico	Cesura suave
14	<i>La nave era una sombra// la vela, una blancura.</i>	An 1, 2-6//An 1, 2-6	trocaico/trocaico	Cesura intensa
15	<i>Atentas, de las rocas/ desgajadas y rotas,</i>	An 1, 2-6//An 2, 3-6	trocaico/dactílico	Cesura suave
16	<i>gravemente veían /el rastro las gaviotas,</i>	1-3-6/ An 1, 2-6	mixto/ trocaico	Cesura suave
17	<i>como un ave celeste/ formada de una estrella.</i>	1-3-6/ An 1, 2-6	mixto/ trocaico	Cesura suave
18	<i>Océano, semejante /al pueblo, iba hacia ella,</i>	An 1, 2-6/ An 1, 2-6	trocaico/ trocaico	Cesura suave
19	<i>y rugiendo muy bajo// la miraba brillar,</i>	An 2, 3-6//An 2, 3-6	dactílico/ dactílico	Cesura suave
20	<i>cual si tuviese miedo / de ir a hacerla volar.</i>	An 3, 4-6//An 2, 3-6	mixto/ dactílico	Cesura suave
21	<i>Un amor inefable / lo infinito llenaba.</i>	An 2, 3-6//An 2, 3-6	dactílico/dactílico	Cesura suave
22	<i>Débilmente a mis pies / la yerba murmuraba.</i>	1-3-4/ An 1, 2-6	mixto/ trocaico	Cesura suave
23	<i>Pláticas en los nidos. // Luego una flor galana</i>	1-6/ 1-6	mixto// mixto	Cesura intensa
24	<i>se despertó y me dijo: // —Esa estrella es mi hermana.</i>	An 3, 4-6// An 2, 3-6	mixto//dactílico	Cesura intensa
25	<i>Y mientras que la sombra/ sus pliegues recogía,</i>	An 1, 2-6/ An 1, 2-6	trocaico/trocaico	Cesura suave
26	<i>yo escuchaba una voz /que del astro venía:</i>	An 3, 4-6/ An 2, 3-6	mixto//dactílico	Cesura suave

No.	Verso	Esquema de acentos	Tipo de alejandrino	Comentarios adicionales:
27	<i>—Soy el astro del alba /que llega desde luego.</i>	An 2, 3-6/An 1, 2-4-6	dactílico/mixto	Cesura suave
28	<i>Soy la estrella que muere/ que nace con más fuego.</i>	An 2, 3-6/An 1, 2-4-6	dactílico/mixto	Cesura suave
29	<i>Si se cree en la tumba,/ la tumba no me inquieta.</i>	An 2, 3-6/An 1, 2-6	dactílico/trocaico	Cesura suave
30	<i>Brillé sobre el Sinaí/ brillé sobre el Taigeta.</i>	An 1, 2-7/An 1, 2-6	mixto/ trocaico	Cesura suave. El primer hemistiquio termina en palabra aguda
31	<i>Yo soy el pedernal /de oro y fuego, que Dios</i>	An 1, 2-6/An 3, 4-6	mixto/ mixto	Cesura suave. Los dos hemistiquios terminan en palabra aguda
32	<i>arroja, cual si fuese /una honda, veloz,</i>	An 1, 2-6/An 2, 3-6	mixto/dactílico	Cesura suave
33	<i>de la espantosa Noche/ sobre la oscura frente.</i>	An 3, 4-6/An 3, 4-6	mixto/mixto	Cesura suave
34	<i>Cuando un mundo perece/ yo soy la Renaciente.</i>	An 2, 3-6/ An 3, 4-6	dactílico/mixto	Cesura suave
35	<i>¡Oh Naciones! Yo soy/ la ardiente Poesía</i>	An 2, 3-6/An 1, 2-6	dactílico/trocaico	Cesura suave. El primer hemistiquio termina en palabra aguda
36	<i>Yo ardi sobre Moisés/, yo sobre el Dante ardia;</i>	An 1, 2-6/An 1, 2-4-6	dactílico/ mixto	Cesura suave
37	<i>el león Océano/ muere por mí de amor</i>	An 2, 3-4/1-4-6	mixto/mixto	Cesura suave. El primer hemistiquio termina en palabra esdrújula, y le falta una sílaba. El segundo termina en palabra aguda
38	<i>Luego, pues; levantaos,/ Fe, Virtud y Valor.</i>	1-6/An 2, 3-6	mixto/dactílico	Cesura suave, el segundo hemistiquio termina en palabra aguda.
39	<i>¡Pensadores, Espíritus! ¡Tú, que en lo alto vigilas!</i>	An 2, 3-6/1-4-6	dactílico/mixto	Cesura suave. El primer hemistiquio termina en palabra esdrújula
40	<i>¡Oh párpados, abríos!// ¡Alumbraos, pupilas!</i>	An 1, 2-6/An 2, 3-6	trocaico/dactílico	Cesura intensa
41	<i>¡Tierra, que se abra el surcal!// ¡Que todo se desligue!</i>	1-4-6// An 1, 2-6	mixto, trocaico	Cesura intensa
42	<i>De pie los que dormías,// porque aquel que me sigue,</i>	An 1, 2-4-6//An 2, 3-6	mixto, dactílico	Cesura intensa
43	<i>porque aquel que me envía/ adelante, en verdad,</i>	An 2, 3-6/ An 2, 3-6	dactílico, dactílico	Cesura suave. El segundo hemistiquio termina en palabra aguda
44	<i>es el gigante Luz, //el ángel ¡Libertad!</i>	An 3, 4-6//An 1, 2-6	mixto, trocaico	Cesura intensa. Ambos hemistiquios terminan en palabra aguda

Abreviaturas y notaciones:

// = cesura intensa tradicional

/ = cesura suave

An 1 = Anacrusis monosílaba

An 2 = Anacrusis bisílaba

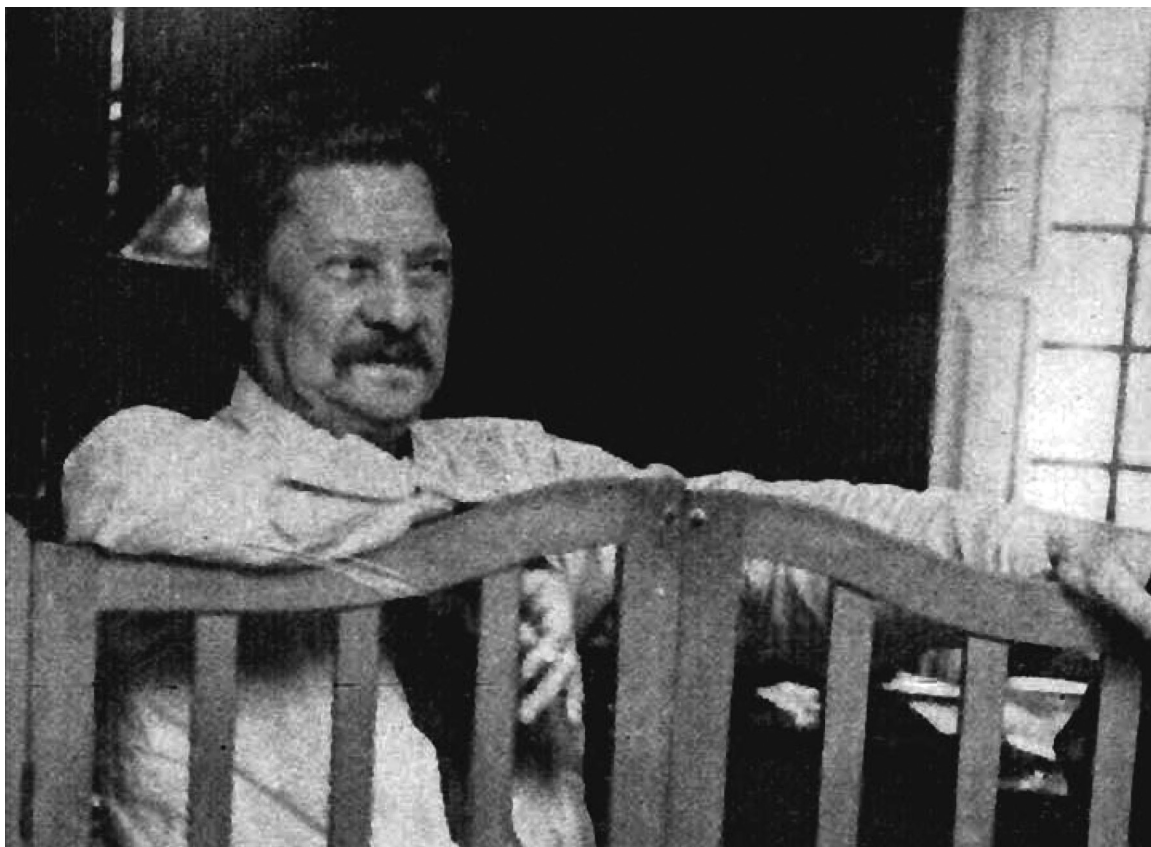
An 3 = Anacrusis trisílaba

2-6 = Acentos en las sílabas 2 y 6 del hemistiquio

3-6 = Acentos en las sílabas 3 y 6 del hemistiquio

4-6 = Acentos en las sílabas 4 y 6 del hemistiquio

He considerado los hemistiquios como de tipo mixto cuando no encajan en las características típicas del trocaico o del dactílico. Ver: Baehr, Rudolf (1973). *Manual de versificación española*. Madrid, Gredos. Pág. 165, anteriores y posteriores. ISBN 84-249-1176-8. El ritmo que predomina es el dactílico, que es un ritmo ternario. Sin embargo, hay una gran variedad de combinaciones entre hemistiquios dactílicos, trocaicos y de tipo mixto. Predomina, con ocho casos, la combinación de hemistiquios dactílico/dactílico. En cuanto a la rima, el poema está formado por una sucesión de versos pareados que riman consonantemente.



Francisco Gavidia. Revista Cultura, septiembre - octubre 1955.

a) Figuras retóricas:

Al igual que en el soneto que analizamos primero, todo este poema es una metáfora y, a la vez, una alegoría. El protagonista del poema, al que se hace hablar en primera persona, simboliza a la Humanidad. Y la Estrella, que sería el mensajero del gigante Luz, llamado también ángel Libertad, simboliza todo lo que ya se mencionó: Conocimiento, Esperanza y, sobre todo, Vida. La Estrella podría equipararse con la figura de Prometeo, el héroe trágico de Esquilo, el mítico mensajero del Progreso, muy en consonancia con el ideario positivista de la época. Simboliza también esta escena del despertar el fin de la tiranía y el arribo de la democracia. Todo el poema tiene un aliento ciertamente utópico.

En cuanto a las figuras retóricas, encontramos aquí la personificación, ya que se atribuyen a la Estrella cualidades humanas que no son propias de un ser inanimado, lo que también ocurre con el viento Aquilón, cuando se dice que "...huía... llevándose consigo la tormenta".

También hay una metáfora del tipo A es B relacionada con la Estrella, cuando se dice de ella que: "...era una claridad que vivía y pensaba". Y otra más cuando nos presenta una embarcación, que claramente es un símbolo de la Humanidad: "La nave era una sombra; la vela, una blanca". En ese mismo verso el poeta utiliza la elipsis, es decir, la omisión intencionada de algún elemento del discurso para suscitar determinados efectos en el lector u oyente.

Más adelante encontramos un símil: "Gravemente veían el rastro las gaviotas, como un ave celeste, formada de una estrella". Y luego un símbolo: "Océano, semejante al pueblo, iba hacia ella, / y rugiendo muy bajo, la miraba brillar". Luego encontramos otro símil: "Cual si tuviese miedo de ir a hacerla volar".

Hay otros casos de personificación, por ejemplo, donde dice: "Débilmente a mis pies la yerba murmuraba". Y también en el siguiente verso: "Pláticas en los nidos. Luego una flor galana/se despertó y me dijo: Esa estrella es mi hermana". Y, además, cuando personifica a la sombra que "sus pliegues recogía". Mientras tanto, la Estrella tiene voz y pronuncia una anáfora en los versos: "Soy el astro del alba que llega desde luego. / Soy la Estrella que muere, que nace con más fuego".

Aparecen otras metáforas: "Brillé sobre el Sinaí; brillé sobre el Taigeta/ Yo soy el pedernal de oro y fuego, que Dios / arroja...", y un símil: "cual si fuese una honda, veloz...". Y más allá, nuevas metáforas: "... Yo ardí sobre Moisés, yo sobre el Dante ardía..."

Y cierra con los grandes símbolos: "...porque aquel que me envía adelante, en verdad, / es el gigante Luz, el ángel ¡Libertad!"

La Calle
Francisco Gavidia

*¡Aborreced la suerte, cuya mano
le premia su egoísmo al opulento,
y le allana la senda al miserable,
y lleva a las alturas al perverso!*

*¡Aborreced la suerte que levanta
una muralla al paso de los buenos,
y abre una sima a la virtud y ahoga
el corazón más noble entre sus dedos!*

*La calle es la morada del mendigo.
La indiferencia la cubrió de hielo.
Y en ella, al sol, al aire y al espacio,
El mendigo es su libre prisionero;
con la ciudad por cárcel, se detiene
a las puertas, no más: no pasa dentro!
Es cojo; tiene grillos a las plantas.
Es manco; sus esposas son de hierro.
Es sordo; ni él se escucha, está murado.
Es mudo; tiene una mordaza. Es ciego;
Está preso en la tumba.*

*La miseria,
He allí al invisible carcelero.
¿Quién dice que la suerte —¡Oh, tú que pasas
cerca de esos harapos y sin verlos!—
quién dice que los hombres, algún día
no te puedan poner la mano, y luego,
llevándote a la puerta, al sol, al aire,
entregarte a las calles prisionero?
¿Volviste, pues, la vista al desgraciado?
¿Quién la volverá a ti, si no la has vuelto?
¿Alargaste la mano al desvalido?
¿Quién te la ha de alargar, si no lo has hecho!
¿Apagaste su sed? ¿Saciaste su hambre?
¿Diste una cama al doblegado al sueño?
No diste agua, ni pan, ni diste cama:
¡Ve soñoliento, pues, sediento, hambriento!*

*¡Ah! Muchas veces, quien negó un bocado
vio a su mesa doblársele el sustento;
quien negó una limosna, vio doblarse
la plata en la arca, el grano en el granero;
quien negó un lecho, descansó tranquilo
hasta muy tarde, abandonado al sueño.*

*¡Alza, que llega el día!...
¿... el de la muerte;
¿Quién no la vio llegar sobrado presto?
¿Y entonces quién no pide una limosna?
¿Quién, Señor, ante ti, no es pordiosero?*



Tercer caso: *La calle*

a) Tema y contenido

El siguiente poema que vamos a analizar es notable por varias razones. En primer término, destaca el hecho de que no fuese recogido por Gavidia en la publicación de sus *Versos* aparecida en 1884. Tampoco lo fue en la recopilación de sus poemas publicada después de la muerte del escritor, y que la Dirección de Publicaciones imprimió en la década de los setenta del siglo XX. Sí aparece, en cambio, en la *Antología general de la poesía en El Salvador*, reunida por José Roberto Cea (1971) y publicada por la editorial de la Universidad de El Salvador (UES), en las páginas 33 y 34. En entrevista realizada a José Roberto Cea le consulté sobre la fuente de la que tomó el poema y Cea afirmó que lo había recogido de los papeles inéditos que guardaba José Mata Gavidia, nieto del poeta, quien los había entregado, a su vez, a la Dirección de Publicaciones para la eventual edición de las obras completas, de la cual fueron publicados dos tomos.

En segundo lugar, el poema es notable por el contenido. Es un texto en el que Gavidia adopta una postura muy concreta hacia lo que a principios del siglo XX era llamada “la cuestión social”, esto es: las graves desigualdades entre una minoría privilegiada que goza de todas las ventajas y prebendas que le da el dinero, y un enorme grupo de personas desposeídas de todo: derechos, acceso a los medios de producción, educación y la posibilidad de reproducir su vida material con alguna holgura. Esta enorme brecha entre los que lo tienen todo y los que no tienen nada es lo que señala Gavidia con una sensibilidad especial que desmiente la imagen que siempre se nos ha ofrecido de él, como un ser ajeno a las cuestiones materiales y a los problemas de este mundo. Es notable, también, la filiación bíblica del poema, ya que hace alusión a las obras de misericordia y a aquel pasaje del Evangelio donde Jesús dice: “Venid, benditos de mi Padre, porque tuve hambre y me disteis de comer”, etc., que está en Mateo 25: 35 - 45

b) Forma: Revisar número de versos.

Este es un poema compuesto por cuarenta y dos versos endecasílabos, más un heptasílabo, un tetrasílabo y un pentasílabo, lo que da un total de cuarenta y cinco versos. Como en el soneto que analizamos anteriormente, Gavidia no se limita a usar un esquema único de versos endecasílabos, sino que juega con las distintas modalidades que existen. Eso sí: en general, predominan los acentos en sexta y en décima sílabas. Ver más abajo los tipos predominantes de endecasílabos:

No.	Verso	Esquema de acentos	Tipo de endecasílabo
1	<i>¡Aborreced la suerte, cuya mano</i>	4-6-8-10	Sáfico largo
2	<i>le premia su egoísmo al opulento,</i>	2-4-6-10	Heroico corto
3	<i>y le allana la senda al miserable</i>	3-6-10	Melódico puro
4	<i>y lleva a las alturas al perverso!</i>	2-6-10	Heroico puro
5	<i>¡Aborreced la suerte que levanta</i>	4-6-10	Sáfico corto
6	<i>una muralla al paso de los buenos,</i>	4-6-10	Sáfico corto
7	<i>y abre una sima a la virtud y ahoga</i>	1-4-6-10	Sáfico corto pleno
8	<i>el corazón más noble entre sus dedos!</i>	4-6-10	Sáfico corto
9	<i>La calle es la morada del mendigo.</i>	2-6-10	Heroico puro
10	<i>La indiferencia la cubrió de hielo.</i>	4-6-10	Sáfico corto

No.	Verso	Esquema de acentos	Tipo de endecasílabo
11	<i>Y en ella, al sol, al aire y al espacio,</i>	2-4-6-10	Heroico corto
12	<i>el mendigo es su libre prisionero.</i>	3-6-10	Melódico puro
13	<i>Con la ciudad por cárcel, se detiene</i>	4-6-10	Sáfico corto
14	<i>a las puertas, no más: no pasa dentro.</i>	3-6-10	Melódico puro
15	<i>Es cojo; tiene grillos a las plantas.</i>	2-4-6-10	Heroico corto
16	<i>Es manco; sus esposas son de hierro.</i>	2-6-10	Heroico puro
17	<i>Es sordo; ni él se escucha, está murado.</i>	2-4-6-8-10	Heroico pleno
18	<i>Es mudo; tiene una mordaza. Es ciego;</i>	2-4-6-8-10	Heroico pleno
19	<i>Está preso en la tumba.</i>	2-3-6	Heptasílabo
20	<i>La miseria,</i>	Anacrusis bisílaba, acento 3a.	Tetrasílabo
21	<i>he allí al invisible carcelero.</i>	2-6-10	Heroico puro
22	<i>¿Quién dice que la suerte —¡Oh, tú, que pasas</i>	2-6-8-10	Heroico largo
23	<i>cerca de esos harapos y sin verlos!—</i>	1-6-10	Enfático puro
24	<i>quién dice que los hombres, algún día</i>	2-6-10	Heroico puro
25	<i>no te puedan poner la mano, y luego</i>	3-6-8-10	Melódico largo
26	<i>llevándote a la puerta, al sol, al aire</i>	2-6-8-10	Heroico largo
27	<i>entregarte a las calles prisionero?</i>	3-6-10	Melódico puro
28	<i>¿Volviste, pues, la vista al desgraciado?</i>	2-4-6-10	Heroico corto
29	<i>¿Quién la volverá a ti, si no la has vuelto?</i>	1-5-6-10	Enfático puro
30	<i>¿Alargaste la mano al desvalido?</i>	3-6-10	Melódico puro
31	<i>¡Quién te la ha de alargar, si no lo has hecho!</i>	1-6-10	Enfático puro
32	<i>¿Apagaste su sed? ¿Saciaste su hambre?</i>	3-6-10	Melódico puro
33	<i>¿Diste una cama al doblegado al sueño?</i>	1-4-8-10	Sáfico puro pleno
34	<i>No diste agua, ni pan, ni diste cama:</i>	2-6-8-10	Heroico largo
35	<i>¡Ve soñoliento, pues, sediento, hambriento!</i>	4-6-8-10	Sáfico largo
36	<i>¡Ah! Muchas veces quien negó un bocado</i>	2-4-6-8-10	Heroico pleno
37	<i>vio a su mesa doblársele el sustento;</i>	3-6-10	Melódico puro
38	<i>quien negó una limosna, vio doblarse</i>	3-6-10	Melódico puro
39	<i>la plata en la arca, el grano en el granero;</i>	2-6-10	Heroico puro
40	<i>quien negó un lecho, descansó tranquilo</i>	3-4-8-10	Sáfico puro
41	<i>hasta muy tarde, abandonado al sueño.</i>	4-8-10	Sáfico puro
42	<i>¡Alza que llega el día...</i>	1-4-6	Heptasílabo
43	<i>... el de la muerte;</i>	Anacrusis trisílaba, acento 4a.	Pentasílabo
44	<i>¿quién no la vio llegar sobrado preso?</i>	1-4-6-8-10	Sáfico pleno
45	<i>¿Y entonces quién no pide una limosna?</i>	2-4-6-10	Heroico corto
46	<i>¿Quién, Señor, ante ti, no es pordiosero?</i>	1-3-6-10	Melódico corto

Endecasílabos más usados:

Tipo general	Frecuencia	Porcentaje
Heroico	17	40.48
Sáfico	12	28.57
Melódico	10	23.81
Enfático	3	7.14
Total	42	100.00

El tipo de endecasílabo predominante es el heroico, seguido por el sáfico, luego el melódico y en menor medida usa el enfático. Aun así, insistimos, Cavidia no se decanta por un único esquema de ritmo, lo cual contribuye a darle mayor agilidad y novedad, desde el punto de vista sonoro, a su poema.

En cuanto a la rima, este poema es un romance endecasílabo. Riman de manera asonante solo los versos pares. A este tipo de romance se le llama también romance heroico. Dice Navarro Tomás (1974): “A la segunda mitad del siglo XVII corresponden las primeras manifestaciones del romance endecasílabo. Su aparición significaba el paso más definitivo del metro italiano para compenetrarse con la tradición castellana. Se encuentra... en varias poesías de la mexicana sor Juana Inés de la Cruz, dos de ellas en sus *Nocturnos* y otra en homenaje al virrey conde de Paredes y a su esposa”.³³ La misma fuente menciona, en su página 311, el uso del romance heroico durante el siglo XVIII y la época neoclásica, y destaca: “la poesía prerromántica lo extendió abundantemente por América, como muestran, por ejemplo, *Los jardines*, de [Andrés] Bello... y *La tentativa del león*, del guatemalteco Matías de Córdova...”.

Sin embargo, mayor fue la utilización de dicho metro en el Romanticismo. Dice la misma fuente, refiriéndose al romance heroico: “Mantuvo en las tragedias el papel que el teatro neoclásico le había asignado. Fue adoptado por el Duque de Rivas para su poema *El moro expósito*. Espronceda lo utilizó en *Despedida del patriota griego*; Bermúdez de Castro, en *El pensamiento*, y Zorrilla en numerosas poesías y en su discurso de ingreso en la Academia Española”.³⁴ Además, menciona su uso en el poema *La garza*, del guatemalteco Juan Diéguez, a quien con seguridad Cavidia había leído, ya que el poeta migueleño lo menciona en su poema *La defensa de Pan*. Por otra parte, señala también Navarro Tomás que el romance heroico fue cultivado por Gustavo Adolfo Bécquer, el célebre poeta romántico, adaptando su estructura a cuartetos endecasílabos y heptasílabos alternos en series uniformes de rima asonante. Esto significa que Cavidia, en este poema en el que fustiga a las élites dominantes del país, escoge para hacerlo un verso que se adscribía a una tradición poética culta y de gran aliento.

c) Figuras retóricas

En cuanto a los recursos retóricos tradicionales usados por el poeta migueleño, tenemos que Cavidia utiliza la metáfora en el verso 3: *le allana la senda al miserable*. Este lugar común: allanar la senda, significa facilitar, librar de obstáculos. Otro tanto se puede decir del verso siguiente: *y lleva a las alturas al perverso*. Levantar aquí está usado en el sentido de ensalzar, colocar en altos cargos, enaltecer, beneficiar.

Es el mismo lenguaje connotativo que utiliza cuando dice que la suerte, en el sexto verso, levanta *una muralla al paso de los buenos*; de la misma forma que en los versos siguientes añade: *y abre una sima a la virtud y ahoga/el corazón más noble entre sus dedos!* Así, asistimos al desarrollo de una metáfora continuada.

La metáfora está presente, de igual manera, cuando en el verso 9 define: *La calle es la morada del mendigo*. También continúa desarrollando esta imagen poética en los versos que siguen. *La calle es la*

morada del mendigo, pero es mucho más, o mucho menos: es *su cárcel*. Y en el verso número 12 remata su exposición, hasta ahí, con un soberbio oxímoron: *el mendigo es su libre prisionero*.

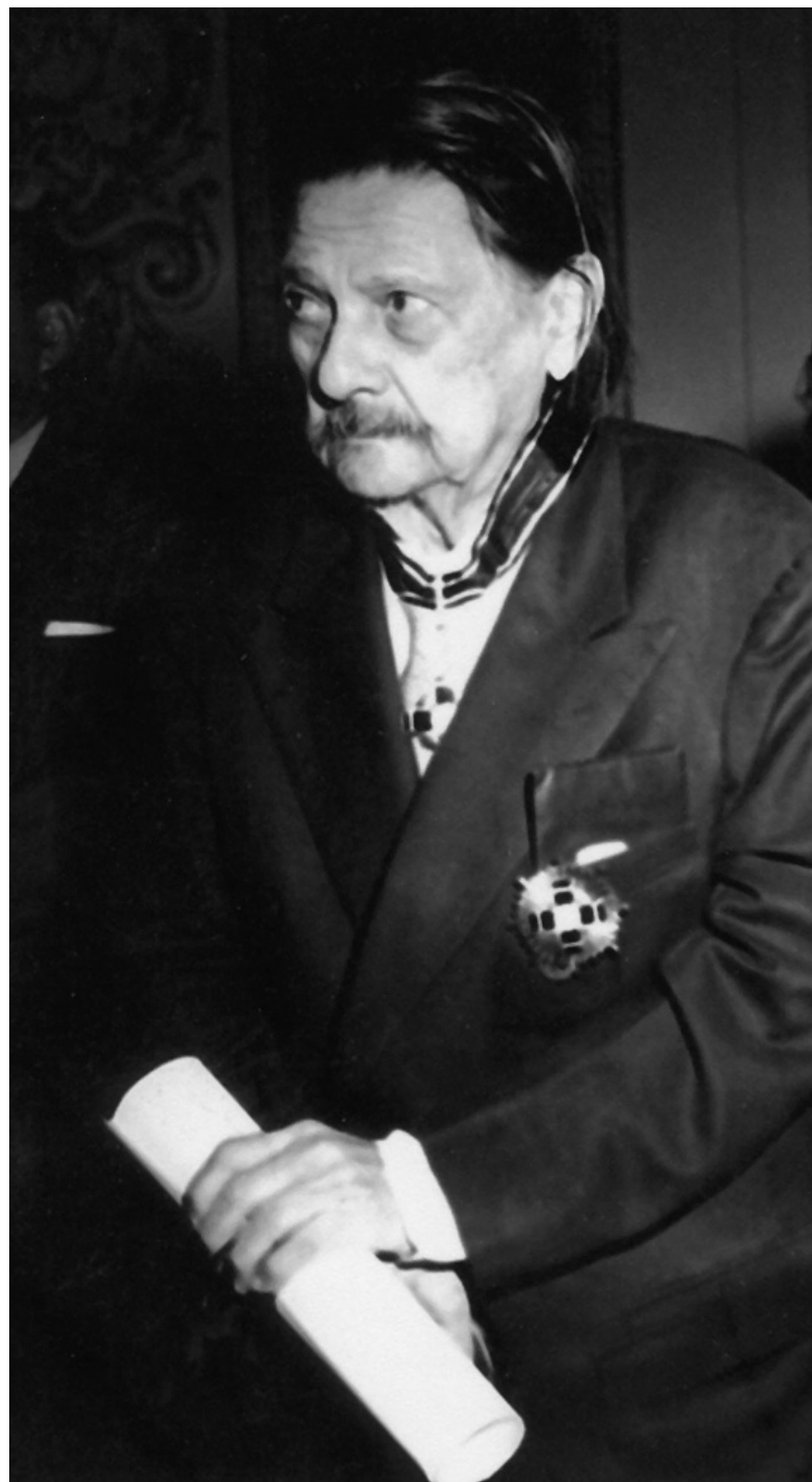
Luego encontramos, en los versos del 15 al 21, otra metáfora continuada. El mendigo está cojo, manco, sordo, mudo y, en conclusión, está preso en la tumba. Es decir, el clímax de esta metáfora continuada es la obligada conclusión de que dicho hombre está muerto: *Está preso en la tumba*. La miseria, según el texto de Gavidia, es lo que mantiene al mendigo encarcelado en dicha "prisión".

A continuación, en los versos del 22 al 30, y luego en el 31, 32 y 33, Gavidia nos sacude con una serie de preguntas retóricas. Esta parte del poema guarda relación con el Evangelio de San Mateo, capítulo 25, versículos del 34 al 45, donde Jesús dice: "Entonces el Rey dirá a los que estén a su derecha: Venid, benditos de mi Padre, heredad el reino preparado para vosotros desde la fundación del mundo. Porque tuve hambre, y me disteis de comer; tuve sed, y me disteis de beber; fui forastero, y me recogisteis; estuve desnudo, y me cubristeis; enfermo, y me visitasteis; estuve en la cárcel, y vinisteis a mí. Entonces los justos le responderán, diciendo: Señor, ¿cuándo te vimos hambriento y te sustentamos?, ¿o sediento y te dimos de beber? ¿Y cuándo te vimos forastero y te recogimos?, ¿o desnudo y te cubrimos? ¿O cuándo te vimos enfermo o en la cárcel, y fuimos a verte? Y respondiendo el Rey, les dirá: De cierto os digo que en cuanto lo hicisteis a uno de estos, mis hermanos más pequeños, a mí lo hicisteis...".

En los versos 34 y 35 del poema concluye: "*No diste agua, ni pan, ni diste cama: ¡Ve soñoliento, pues, sediento, hambriento!*". En este verso número 35 encontramos también un apóstrofe. Y en los versos del 36 al 41 utiliza la ironía para señalar esa lógica perversa y retorcida por la cual el egoísta prospera mientras niega a los demás los más elementales medios de subsistencia.

El epifonema se concreta en los últimos cinco versos del texto, donde también hay tres preguntas retóricas:

*"Alza que llega el día!...
... el de la muerte.
¿Quién no la vio llegar sobrado presto?
¿Y entonces, quién no pide una limosna?
¿Quién, Señor, ante ti, no es pordiosero?"*



Francisco Gavidia. Foto proporcionada por el Museo de la Palabra y la Imagen.



Francisco Gavidia, en su estudio.
Revista Cultura, septiembre - octubre 1955.

¹ Norberto Ramírez Areas: nació en León, Nicaragua, en 1802 y murió en la misma ciudad el 11 de julio de 1856. Fue padre de Mercedes Ramírez de Meléndez, matriarca del clan Meléndez-Quirón que gobernó El Salvador de 1913 a 1927. En su ciudad natal, la Fundación Ortiz Gurdán custodia la casa de este expresidente, que también gobernó Nicaragua del 1 de abril de 1849 al 1 de abril de 1851.

² Joaquín Eufasio Guzmán y Ugalde, nacido en Cartago, Costa Rica, el 15 de febrero de 1801, y muerto en San Miguel, El Salvador, el 3 de mayo de 1875, fue suegro de Gerardo Barrios, ya que era padre de Adelaida Guzmán. También procreó al médico e investigador David Joaquín Guzmán. Joaquín Eufasio Guzmán ocupó la presidencia de El Salvador del 15 de febrero de 1845 al 15 de febrero de 1846. Algunas fuentes lo mencionan como nacido el 18 de julio de 1797. Ver: <https://www.geni.com/people/Joaqu%C3%ADn-Guzm%C3%A1n-y-Ugalde-Presidente-de-El-Salvador/6000000024079476482>.

³ William Walker nació en la ciudad de Nashville, estado de Tennessee, EUA, el 8 de mayo de 1824, y fue fusilado en Trujillo, Honduras, por tropas hondureñas a las que había sido entregado por sus captores, las fuerzas británicas al mando del oficial Norvell Salmon. William Walker fue un médico, abogado, periodista y político estadounidense. Es el más conocido de los denominados "filibusteros" del siglo XIX. En México trató sin éxito de conquistar los territorios de Sonora y Baja California entre 1854 y 55. Gobernó Nicaragua de facto, del 12 de julio de 1856 al 1 de mayo de 1857.

⁴ José Santos Guardiola Bustillo: Nació el 1 de noviembre de 1816 en San Antonio de Oriente, cerca de Tegucigalpa, y falleció el 11 de enero de 1862. General de brigada y político, fue el primer presidente de Honduras en concluir su periodo presidencial y el primero en ser reelecto para dicho cargo. Ha sido el único presidente de ese país en ser asesinado en el cargo.

⁵ Por cierto, es curioso señalar que el nombre de "catrachos", que coloquialmente se les da hasta el día de hoy a los hondureños, proviene del apellido del general Xatruch, de origen catalán.

⁶ López Vallecillos, Ítalo (1967). Gerardo Barrios y su tiempo. Dos tomos. S. S., Dirección de Publicaciones, Ministerio de Educación. Segundo premio en el Certamen Nacional de Cultura. Tomo dos, pág. 123.

⁷ Francisco Dueñas Díaz nació en San Salvador el 3 de diciembre de 1810 y falleció en la ciudad de San Francisco, California, EUA, el 4 de marzo de 1884.

⁸ López Vallecillos, Ítalo (1967). O. c. Tomo II, pág. 392.

⁹ Vásquez Monzón, (2012). O. c. Y también: Cañas Dinarte, Carlos (1999). O. c.

¹⁰ Cañas Dinarte (1999). O. c. Pág. 24 ss.

¹¹ Cardenal, Rodolfo (1980). El poder eclesiástico en El Salvador, 1871-1931. San Salvador, UCA Editores.

¹² Vásquez Monzón (2012). O. c.

¹³ Flores Escalante, Aida y Kuny Mena, Enrique (2004): Tomás Regalado, el último caudillo de Cuscatlán. 2ª edición, San Salvador; y Leistenschneider, María y Fredy (1980). Gobernantes de El Salvador. S. S., Imprenta Nacional. Sin ISBN.

¹⁴ Mata Cavidia, José (1969). Magnificencia espiritual de Francisco Cavidia. Dirección de Publicaciones del Ministerio de Educación. S. S. Segundo premio República de El Salvador. Certamen Nacional de Cultura celebrado en 1965. Pág. 21 y siguientes.

¹⁵ Mata Cavidia, José (1969). Pág. 25.

¹⁶ Flamenco: no confundir con el baile popular en Andalucía. Acá nos referimos al gentilicio flamenco, propio de Flandes, es decir, proveniente de los Países Bajos Españoles. Los actuales territorios de Bélgica, Holanda y Luxemburgo estuvieron bajo el dominio de la familia Habsburgo casa reinante en el trono del Sacro Imperio Romano Germánico entre 1438 y 1740. En diferentes épocas los descendientes de esta familia reinaron también sobre Portugal, Inglaterra, Bohemia, Hungría, Croacia y el llamado Segundo Imperio Mexicano. Además, una rama de dicha familia constituyó la casa de Austria, reinante en España entre 1506 y 1700. En 1714, cuando ya España era gobernada por la casa de Borbón, que era una

rama de la casa reinante en Francia en aquella época, el emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, Carlos VI, también de la familia de los Habsburgo, obtuvo el dominio sobre dichos territorios.

¹⁷ Cabe mencionar que Ciudad Barrios es el municipio donde nació monseñor Oscar Amulfo Romero, el 15 de agosto de 1917. Este personaje, cuarto arzobispo de San Salvador, de 1977 a 1980, primer santo salvadoreño, canonizado el 14 de octubre de 2018 por el papa Francisco. Había sido asesinado por un francotirador el 24 de marzo de 1980, marcando el inicio de la guerra civil salvadoreña que concluyó doce años más tarde, el 16 de enero de 1992, con la firma de los Acuerdos de Paz, en Chapultepec, ciudad de México, entre el gobierno salvadoreño y la guerrilla del FMLN.

¹⁸ Adelaida Guzmán y Saldós de Barrios (1823-1904) era hija del general de origen costarricense Joaquín Eufasio Guzmán y Ugalde (1797-1875), quien fungió como presidente de El Salvador del 15 de febrero de 1845 al 1 de febrero de 1846. También fue presidente provisional de 1858 a 1859. Guzmán y Ugalde se casó dos veces: primero con Paula Saldós, con quien procreó a Adela y María Marcelina, y después con Ana María de las Mercedes Martorell y Espejo, de quien nacieron Virginia de las Mercedes, Joaquín Plutarco, Ana María Mercedes, David Joaquín, Gustavo y Ana María del Socorro, todos de apellidos Guzmán Martorell. Doña Adelaida y su marido, el capitán general José Gerardo Barrios Espinosa, no tuvieron hijos. Doña Adela quedó viuda cuando Gerardo Barrios fue fusilado en San Salvador, el 29 de agosto de 1865. Él iba a cumplir, menos de un mes después, la edad de cincuenta y dos años, ya que había nacido en San Juan Lempa, hoy municipio de Nuevo Edén de San Juan, al norte del departamento de San Miguel, el 24 de septiembre de 1813.

¹⁹ Mata Cavidia, José (1969). Pág. 28.

²⁰ Gallegos Valdés, Luis (2005). Panorama de la literatura salvadoreña. San Salvador, UCA Editores. Es la cuarta reimpresión de la edición de 1981 por la misma editorial. Y esta es una versión mejorada de la misma obra publicada en 1978. ISBN 99923-49-26-3. Pág. 59 y ss. El decreto de fundación de la Universidad de El Salvador fue firmado por el presidente Juan Nepomuceno Lindo, de origen hondureño, el 16 de febrero de 184, en San Salvador.

²¹ Cañas Dinarte, Carlos (2002). Diccionario de autoras y autores salvadoreños. San Salvador, DPI. ISBN 9992300868, 9789992300862. Esta es una fuente de información importante para la presente obra.

²² Cañas Dinarte, Carlos (2002).

²³ Cañas Dinarte, Carlos (2002).

²⁴ Cañas Dinarte, Carlos (2002).

²⁵ Cañas Dinarte, Carlos (2002).

²⁶ Cañas Dinarte, Carlos (2002). Diccionario de autoras y autores salvadoreños. San Salvador, DPI. ISBN 9992300868, 9789992300862. Este capítulo y los siguientes han seguido de cerca la información proporcionada por esta fuente.

²⁷ Quilis, Antonio (1997). Métrica española. Barcelona, Editorial Ariel. ISBN 84-344-8308-4;

²⁸ Dactílico pleno o de gaita gallega, con un acento antirrítmico en 6ª sílaba, o bien sáfico corto pleno con un acento antirrítmico en 7ª sílaba.

²⁹ Poesía ardiente.

³⁰ La versión de Cavidia tiene cuarenta y cuatro versos.

³¹ Jiménez-Cervantes Arnao, María del Mar (2008). Un análisis de la traducción de Stella de Víctor Hugo por Francisco Cavidia. Revista de Investigación y Crítica Estética Cartaphilus 3 (2008), págs. 101-111. ISSN: 1887-5238. Universidad Católica San Antonio de Murcia. Hay versión digital en línea: <https://revistas.um.es/cartaphilus/issue/view/77>, consultada el 7 de marzo de 2019.

³² Jiménez-Cervantes Arnao, María del Mar (2008).

³³ Navarro Tomás, T. (1974). Métrica española. Madrid, Guadarrama. Pág. 259. Más información en Baehr, R. (1973). Págs. 222-224.

³⁴ Navarro Tomás, T. (1974). Págs. 357.





ALBERTO MASFERRER

DATOS BIOGRÁFICOS

Para la historiadora guatemalteca Marta Elena Casaús Arzú, Alberto Masferrer es uno de los pensadores centroamericanos más originales en la medida en que rompió moldes y abrió nuevos caminos en muchos campos: filosófico, pedagógico, ensayístico, literario, periodístico y político: *“Fueron tantas las aristas que tocó, tantas las vertientes que desarrolló, que resulta difícil saber el objetivo central de su existencia, aunque a primera vista él mismo lo resumió en “Vivir libre y plenamente, satisfaciendo todas las necesidades corporales y espirituales”. Quiso moralizar la sociedad, a fin de que fuera más justa y equitativa y buscó para ello aquellos derechos y deberes que permitieran al conjunto de sus individuos satisfacer las necesidades básicas, lo que llamó “mínimum vital”*¹.

Vicente Alberto Mónico Masferrer nació el 24 de julio de 1868, en la villa de Tecapa, hoy ciudad de Alegría, situada en el departamento de Usulután, al oriente del río Lempa, en la actual república de El Salvador. Su madre, Leonor Mónico, una mujer humilde de origen ladino que falleció en julio de 1941, y su padre, Enrique Masferrer, diputado, quien murió el 11 de febrero de 1887, nunca contrajeron matrimonio, lo cual, en una sociedad tan intolerante y excluyente como era la salvadoreña en el siglo XIX, lo hizo cargar con el estigma de ser un *“hijo natural”* (como se llamaba entonces a los nacidos fuera del matrimonio). Dicho estigma se va a manifestar en algunos lugares de su obra, como en el libro *Estudios y figuraciones sobre la vida de Jesús*. También marcará una honda sensibilidad inclinada a denunciar las desigualdades sociales².

Cuando Alberto Masferrer nació, su padre no lo reconoció. Sin embargo, al cumplir los cuatro años, llevó al niño a vivir al hogar que había formado con su esposa, Teresa Crespo, donde Alberto convivió con los llamados *“hijos legítimos”*. Asistió a la escuela básica en la localidad de Jucuapa, y luego su padre lo envió a estudiar interno al colegio de la señorita Agustina Charvin, la misma persona que enseñara francés a Francisco Cavidia. De dicho centro escolar Alberto Masferrer se escapó y su padre lo hizo ingresar al colegio de Hildebrando Martí, de donde fue expulsado por negarse a cumplir un castigo.

Fue enviado entonces, junto con sus hermanos Enrique y Eduardo, a la ciudad de Guatemala, a estudiar interno en otro colegio. Pero también de ahí se fugó Alberto. Ante esta situación, Enrique Masferrer le retiró su apoyo económico. Entonces el joven Masferrer viajó a pie por los territorios de Guatemala, Honduras y Nicaragua trabajando en los más disímiles oficios. En la ciudad de Rivas, en Nicaragua, fue enviado a la isla de Ometepe, en donde estaba situado entonces un presidio. En dicha institución carcelaria el futuro escritor se empleó como maestro. Después, sin tener título académico alguno, fue ascendido a director de la Escuela de Varones de San Rafael del Sur.



Alberto Masferrer,
colección de la Biblioteca Nacional de
El Salvador.

En 1885, cuando contaba escasos diecisiete años, se trasladó a Costa Rica. Al regresar al año siguiente a El Salvador fue contratado como maestro en El Carrizal, en el actual departamento de Chalatenango. Dos años más tarde, cuando solo contaba veinte de edad, fue nombrado director de la escuela de varones de Jucuapa. A los veintidós, en 1890, se convirtió en subdirector escolar de Sensuntepeque, cabecera del departamento de Cabañas, y posteriormente desempeñó el cargo de archivero de la Contaduría Mayor gubernamental en San Salvador.

Fueron estos los primeros de una serie de empleos como parte de una larga carrera dentro del aparato estatal. Señala Carlos Cañas Dinarte que fue: "director del Diario Oficial (1892), director general de Educación Pública (1895), secretario del Instituto Nacional (1900); cónsul de El Salvador en San José (Costa Rica, 1895-1899), Argentina (1901, nombramiento dejado sin efecto), Chile (1902-1904) y Amberes (Bélgica, 1910-1916, donde cursó dos años universitarios como alumno libre y, en 1913, pasó a Roma y Florencia); fue inspector de Instrucción Pública (1908); delegado de El Salvador a la Conferencia de La Haya (1912); colaborador en el Segundo Congreso Científico en Washington (1915) y asesor del Ministerio de Instrucción Pública"³.

Su estancia en Chile abrió para Masferrer la oportunidad de escribir como columnista en los periódicos *El chileno*, de Santiago, y *El mercurio*, de Valparaíso. La faceta de periodista se enriqueció con la dirección de la *Revista nueva*, la cual dirigió entre 1896 y 1897 en San José de Costa Rica. De vuelta en San Salvador, colaboró con las revistas *La pluma* (1892) y *La república de Centro América* (1897). Su vocación cultural lo llevó a aceptar el cargo de presidente de la Sociedad Científico-Literaria “José Cecilio del Valle”, en la ciudad de Santa Ana, en 1909. También colaboró con el semanario ahuachapaneco *La nueva era* (1905) y con la revista *Actualidades* (1915). Asumió así dos de los hábitos dominantes en su vida: el de la lectura constante y el de escribir a diario. No solo colaboraba con estas revistas y periódicos. También escribió innumerables cartas. Marta Elena Casaús Arzú destaca las redes de intelectuales que Masferrer fue tejiendo a lo largo y ancho de Centroamérica, de la que formaron parte pensadores de la talla de Augusto César Sandino, Joaquín García Monge, Máximo Soto Hall, Alberto Guerra Trigueros y Pedro Geoffroy Rivas, pero también con intelectuales de más allá de las fronteras centroamericanas, como José Vasconcelos en México, o Gabriela Mistral, de Chile ⁴. Solo cabe imaginar que, de haber vivido hoy en día, Masferrer habría sido lo que ahora llamamos un “influencer”, un forjador de opinión pública, y tal vez sus publicaciones en las redes sociales, como Twitter o Facebook, se habrían convertido, con toda facilidad, en “trending topics”.

Algunos contemporáneos suyos, como el escritor y pintor Salvador Salazar Arrué, Salarrué, afirmaron que Alberto Masferrer era un gran lector. También fue autodidacta y gran aficionado a la guitarra. Contrajo matrimonio en Chile con Rosaura Castañeda, en 1903. Este matrimonio terminó en divorcio. Posteriormente se casó con Rosario Martínez ⁵. No tuvo hijos de ninguno de los dos matrimonios. Sin embargo, fuera del matrimonio procreó al ya fallecido coronel Benjamín Mejía, así como a dos hijas. La primera, Albertina Michielter, nació en Brujas, Bélgica, en la época en que Masferrer fue cónsul en aquella ciudad: esto es, entre 1910 y 1916. La última, Helia Jenard ⁶, de soltera Dekonink, fue hija de Hortensia Madriz, hermana de Mercedes, esposa de Napoleón Viera Altamirano y madre de Enrique Altamirano Madriz. Napoleón Viera Altamirano fue el fundador de *El Diario de Hoy*, uno de los dos principales periódicos salvadoreños. Por el hecho de haber tenido una hija con Hortensia sin casarse con ella, la familia de Napoleón Viera Altamirano siempre fue tenaz adversaria de Masferrer. La misma animadversión despertó en Jorge Ubico, dictador que gobernó Guatemala, de 1931 a 1944, a causa de las ideas sociales que Masferrer sustentaba.

Es importante señalar que, cuando Masferrer y Hortensia Madriz iniciaron su relación, probablemente hacia 1926, estaban separados por múltiples y profundas diferencias. Él era un hombre casado. Ella, una señorita de lo que entonces se llamaba “muy buena familia”. Su padre era José Madriz, miembro de la oligarquía nicaragüense, y su madre, Hortensia Cobos, de la red familiar de los Cobos, familia de origen vasco que se asentó en el siglo XVIII en toda Centroamérica, especialmente en Guatemala y El Salvador ⁷.

Después de su estadía como cónsul en Bélgica, en 1917, en plena Primera Guerra Mundial, regresó a El Salvador donde, al año siguiente, fundó y dirigió el Instituto Ixelles. Continuó fundando asociaciones de proyección social y colaborando con periódicos y revistas, hasta que, en mayo de 1922, “durante el período presidencial de Jorge Meléndez, enfermó de gravedad y permaneció, aquejado por la pobreza, en su casa del barrio de San Sebastián, en la entonces Villa Delgado. En cumplimiento de las órdenes del mandatario, se le pretendió entregar la astronómica suma de mil colones en atención a sus servicios previos, pero el librepensador la rechazó bajo el argumento de que no recibía dinero que no hubiese ganado con su trabajo y sus conocimientos. Por las mismas fechas, en Honduras fueron impresos cinco mil ejemplares de su obra *Leer y escribir*” ⁸.

Ya un tanto recuperado de sus percances de salud, entre 1923 y 1926 se desempeñó como director de la revista *La escuela salvadoreña*, del Ministerio de Instrucción Pública. Fue también académico honorario de la Universidad de El Salvador, colaborador especial del diario *La Prensa*, desde donde condenó la invasión estadounidense a Nicaragua. Ingresó como miembro de la Academia Salvadoreña de la Lengua, donde ocupó la silla N, que había sido del poeta y general Juan José Cañas. En 1928 fundó el diario *Patria* junto a José Bernal. En dicho proyecto periodístico, Masferrer fue el director. Escribía en la sección editorial y mantuvo el semanario intelectual *Vivir*. Este medio de comunicación le permitió difundir sus ideas sociales, filosóficas y espirituales, las que *“tuvieron fuerte impacto en el pensamiento y discusión social de su tiempo”*⁹.

Como menciona Marta Elena Casaús Arzú¹⁰, a lo largo y ancho de Centroamérica Alberto Masferrer supo difundir las llamadas *“doctrinas vitalistas”*, esto es, un conjunto de ideas cuya finalidad era lograr la llamada *“regeneración”* de las enfermas sociedades de la época. Y las mujeres jugaron un papel de primera importancia en la conformación y mantenimiento de dichas redes. Figuras como Graciela Bográn en Honduras, su hermana Teresa Masferrer de Miranda en Guatemala, y su otra hermana, Manuela Mónico, en El Salvador, entre otras, significaron grandes apoyos para Masferrer, especialmente en sus horas de mayor necesidad material y espiritual.

Las esperanzas de conseguir la construcción de un conglomerado social más justo y menos excluyente naufragaron de la manera más cruel y completa. Afirma Cañas Dinarte: *“En la campaña presidencial de 1931 [Masferrer] apoyó los intereses del ingeniero Arturo Araujo, candidato del Partido Laborista que le ofreció hacerle realidad su doctrina vitalista, aparte de que lo designó como diputado y colaborador especial suyo...”. Sin embargo, “... desilusionado por la demagogia del fugaz régimen, se marchó hacia el exilio en Guatemala, donde le fue ofrecida la dirección de un periódico en Quetzaltenango, oferta que rechazó. A raíz del levantamiento salvadoreño de enero de 1932, el gobierno guatemalteco le solicitó abandonar su territorio, por lo que se trasladó a Honduras, donde residió en San Pedro Sula, en casa de la escritora Graciela Bográn. Aquejado por la parálisis y por cierto nivel de lagunas mentales, su vida estuvo en peligro al retornar a El Salvador, cuando el avión que lo conducía tuvo que realizar un aterrizaje de emergencia en la hacienda La Carrera (Usulután), el 24 de agosto de 1932. Falleció en la ciudad de San Salvador, en la noche del domingo 4 de septiembre de 1932. Considerado una verdadera manifestación nacional de duelo, su sepelio tuvo lugar en la tarde del día siguiente, en el Cementerio General capitalino”*¹¹.

En años recientes la citada investigadora Marta Elena Casaús Arzú ha hecho importantes aportes al estudio de la vida y de la obra de Alberto Masferrer. Gracias a ella hoy sabemos de su relación con Hortensia Madriz, que nunca fue mencionada por ninguno de los comentaristas y editores de su obra. Se ignoraba además la existencia de su hija Elia, y de la nutrida correspondencia que mantuvieron Masferrer y Hortensia Madriz, la cual comprende unas doscientas cincuenta misivas, las que fueron depositadas en 2004 en el Archivo General de la Nación, en San Salvador, con la colaboración de la escritora Corina Bruni.

Alberto Masferrer quería que su hija se llamase Helia con hache, pero ese nombre no fue aceptado en el registro civil de su ciudad natal, donde la asentaron como Elia, sin hache. La hija de Masferrer y de Hortensia Madriz nació a finales de 1929, en Bruselas, Bélgica. Entre los miembros de esta pareja había una diferencia de edades considerable: treinta y cinco años. Cuando él tenía sesenta, ella contaba veinticinco. Esa enorme dicotomía entre sus respectivas visiones de mundo, y el omnipresente machismo que todavía impera en nuestro país, explican que Masferrer le reprochase a veces a Hortensia su manera de vestirse¹².

torsos del Volcan de Agua y del Acate-
nango.

Dentro los tupidos follajes, brota en
cascadas de trinos resonantes la diana
triumfal de las aves.

Alberto Masferrer

1898.

1. 1. 1.
Buen pensamiento

La moralidad periodística exige
que no se hable de lo que no se en-
tinde, y que no se tome como obje-
to de burla a quien no nos da
motivo para ello.

Alberto Masferrer

1897.



Alberto Masferrer
Foto proporcionada por el
Museo de la Palabra y la Imagen.

La correspondencia entre Masferrer y Hortensia Madriz constituye una fuente primaria de la mayor importancia para conocer el estado de ánimo y los sucesos ocurridos en los últimos días de la vida de uno de los más importantes intelectuales que han nacido en El Salvador. Elia de soltera llevó el apellido Dekonink, y Jenard después de casarse. Falleció el 11 de noviembre de 2017, mediante un procedimiento de eutanasia asistida, luego de haber perdido a su esposo, con quien estuvo casada durante sesenta y cuatro años. Sabiendo lo mucho que Alberto Masferrer sufrió por su estigma de "hijo ilegítimo", es fácil imaginar su angustia al no poder amparar a Helia, hija del enorme amor que le inspiró Hortensia Madriz, ni tampoco a la mujer que fue, sin duda, el amor de su vida. Ese amor y ese dolor quedan patentes en dicha correspondencia.

Autógrafo de Alberto Masferrer, 1898.
Archivo de la Universidad Pedagógica de El Salvador.

Después de su muerte, como es tan frecuente en nuestro país, Alberto Masferrer fue objeto de numerosos homenajes. No obstante, afirma Cañas Dinarte: “Aunque un decreto legislativo del 11 de agosto de 1933 ordena la recopilación y edición de la obra masferreriana por cuenta del Estado salvadoreño, hasta la fecha ese trabajo aún se encuentra pendiente”. En realidad, este trabajo se encuentra incompleto. Ha habido muchas ediciones de algunos de sus ensayos, pero no existe una recopilación sistemática ni exhaustiva. Cañas Dinarte señala: “A lo largo del siglo XX, su legado de papeles y efectos personales ha sido reunido y custodiado en San Salvador por el Instituto Masferreriano Salvadoreño (fundado en 1970) y por el empresario privado José Panadés hijo”¹³.

En vida, Alberto Masferrer publicó: *Páginas* (San Salvador, 1893, con prólogo de Angulo Lewis), *En Costa Rica* (s. f.), *Niñerías* (páginas autobiográficas de la infancia y adolescencia, 1900), *Ensayo sobre el desenvolvimiento político de El Salvador* (1901), *Recortes* (1908), *Las nuevas ideas* (Amberes, Bélgica, 1910), *¿Qué debemos saber?* (1913), *Leer y escribir* (escrita en Italia, en 1813, fue divulgada en San Salvador por el diario *La Prensa*, en diciembre de 1915), *Pensamientos y formas. Notas de viaje* (San José, Costa Rica, 1921), *El buitre que se tornó calandria* (noveleta, San José de Costa Rica, 1922), *Ensayo sobre el destino* (San José, Costa Rica, 1925), *Las siete cuerdas de la lira* (San Salvador, 1926), *El dinero maldito* (ensayo, 1927) *Ensayos y figuraciones sobre la vida de Jesús* (San Salvador, 1927), *Helios* (1928), *La religión universal* (1928); *El mínimun vital* (ensayo, 1929), *Una vida en el cine* (noveleta, Guatemala, 1929) y *El libro de la vida* (Guatemala, 1932).

En forma póstuma aparecieron: *El rosal deshojado* (1935), *La misión de América* (1945) y *Cabañas* (narración para jóvenes sobre la vida del general hondureño Trinidad Cabañas, Tegucigalpa, 1980, 16 págs.). Aún siguen inéditas las obras *Caminos de la paz*, *Hojas al viento*, *El alma del naranjo* y *Hombre o vampiro*. Esta última obra, según Marta Elena Casaús Arzú¹⁴ está extraviada.

Selecciones y compilaciones: *Obras completas* (tomo I, San Salvador, Tipografía La Unión, 1935), *Páginas escogidas* (selección de Francisco Morán, acompañada por una reseña cultural de El Salvador, escrita por Claudia Lars, Buenos Aires, W. M. Jackson, 1945, 420 págs.), *Obras* (San Salvador, Universidad Autónoma de El Salvador, 1948), *Páginas escogidas* (selección de José Luis Martínez, San Salvador, Dirección General de Bellas Artes, 1953, 309 págs.), *Patria* (artículos y editoriales recopilados por Pedro Geoffroy Rivas, San Salvador, Universitaria, 1960, 241 págs.), *Prosas escogidas* (selección de Luis Aparicio, San Salvador, Departamento de Publicaciones del Ministerio de Educación, 1968, 47 págs.) y *Obras escogidas* (dos tomos, selección y prólogo de Matilde Elena López, San Salvador, Universitaria, 1971).

Sobre su vida y obra se han escrito numerosos libros: Manuel C. Masferrer: *Vida anecdótica y rasgos biográficos del escritor don Alberto Masferrer* (San Salvador, CANPress, 1957, 146 págs.), estudio biográfico al cual se suman los aportes y valoraciones hechas por Francisco Morán (*Alberto Masferrer o la conciencia social de un pueblo*, San Salvador, 1951), Matilde Elena López (*Masferrer, alto pensador de Centro América*, Guatemala, 1954; San Salvador, 1984), Pedro Geoffroy Rivas et al (*En torno a Masferrer*, San Salvador, 1956), Rafael Antonio Tercero (*Masferrer, un ala contra el huracán*, San Salvador, 1958), Rogelio Monterrosa Sicilia (*Vida y visión de Alberto Masferrer*, San Salvador, 1962), María Dolores Andino de Meléndez et al (*Alberto Masferrer humanista*, tesis universitaria, San Salvador, Universidad Centroamericana “José Simeón Cañas”, 1976) y el ya citado trabajo de Marta Elena Casaús Arzú, en colaboración con Regina Fuentes Oliva: *El libro de la vida de Alberto Masferrer y otros escritos vitalistas*, edición crítica de la obra teosófico-vitalista (1927-1932)¹⁵.



Alberto Masferrer.
1.23 x 1.46 mts.
Valero Lecha - 1968.
Biblioteca Nacional de El Salvador "Francisco Cavidia".

ANÁLISIS DE UNA BREVE MUESTRA

Caso uno: *Blasón*

Vamos a analizar una pequeñísima muestra de la obra de Alberto Masferrer. Hemos preferido utilizar para el análisis dos poemas, a pesar de que el autor es mejor prosista que poeta, según él mismo y según sus críticos. La razón principal es la brevedad. Los ensayos de Masferrer son extensos y nuestro trabajo debe circunscribirse a determinados límites.

En primer lugar, nos referiremos al poema titulado *Blasón*, que fue publicado dentro del libro *El rosal deshojado*¹⁶. Esta obra fue publicada por primera vez en 1935, esto es, tres años después de la muerte de su autor. Seguimos aquí la edición de 1965. El poema fue, además, seleccionado por David Escobar Galindo para incluirlo en su *Índice antológico de la poesía salvadoreña*¹⁷.

a) Tema y contenido:

Este poema, tan desconocido, tan poco leído y citado, es quizás uno de los más desgarrados y desgarradores de toda la literatura salvadoreña. Está fechado en agosto de 1927. Si fue escrito en dicha época, Alberto Masferrer contaba entonces cincuenta y nueve años recién cumplidos el mes anterior. Era un hombre que había pasado por muchos desengaños, luchas y conflictos, pero al que todavía le faltaba sufrir las que, probablemente, fueron las dos penas más grandes de su vida: el no haber podido formar un hogar con Hortensia Madriz en el que hubiese amparado a su mujer y a su hija, y el desengaño que le produciría el presidente Arturo Araujo, quien claramente aprovechó la influencia y el verbo encendido de Masferrer para ganar las elecciones de 1931, pero que, por incapacidad o por cálculo, no hizo amago por llevar a la práctica ninguna de las ideas de “mejoramiento social” del escritor.

Aunque aún no había enfrentado dichas desilusiones, hasta aquel momento en su vida el escritor había soportado no pocos dolores. Era un hombre maduro, que había visto mucho mundo. Había estado en Chile y en Argentina, y también en Europa. Y en todas partes contempló las desigualdades, la injusticia, la exclusión y la falta de oportunidades. Había sido, además, un lector apasionado. Por lo tanto, el que habla en este poema es un hombre que ya no se hace ilusiones de cara al futuro. Ya conoce a Hortensia Madriz y probablemente ya había iniciado una relación con ella, pero su hija nació hasta dos años más tarde, a finales de 1929.

El tema del poema es una intensa e inclemente autocrítica. Asistimos al momento dramático y triste cuando un hombre honrado, y Masferrer, con todas sus faltas, defectos y pecados, lo era, hace balance de toda su vida y contempla con tristeza lo que le queda después de haber apostado su fe, sus más grandes esfuerzos y sus más queridas esperanzas a una utopía.

En agosto de 1927, a pesar de que aún falta lo peor y no lo sabe, Masferrer ya no se hace ilusiones sobre la naturaleza humana ni sobre lo que cabe esperar de sus conciudadanos. En aquel momento hace balance de una vida de trabajos y esfuerzos que acaso hayan resultado vanos. Pero ni siquiera en ese momento de dolor, de derrota, de bancarrota de sus ilusiones, se permite abandonarse a la autocompasión. El hombre, más que el escritor, es quien asume su responsabilidad y se afirma en su propia independencia en el penúltimo verso del poema: “*el emblema del hombre que es su propio señor*”. Ni siquiera en ese momento, que es tan desolador como el del mártir del Calvario en el huerto de Getsemani, se abandona al desaliento. Antes bien, el espíritu de Masferrer, su férrea voluntad, su enorme dignidad, lo mantienen firme y no se desmorona. De ahí el apóstrofe final, verdadero epifonema: “*Para juzgarme, nadie; para acusarme, yo*”

No.	Verso	Acentos
1	Un andrajo de vida/me queda: se perdió	3-6/2-6
2	en misérrimas luchas/lo que era fuerza y flor;	3-6/2-4-6
3	rateros y falsarios/hacen explotación	2-6/1-3-6
4	de mi luz, de mi anhelo,/de mi fe y mi valor;	3-6/3-6
5	¡Cuánta odiosa mentira/serví, sin querer, yo...!	3-6/2-4-6
6	¡Cuánto lucro y engaño/con mi luz se amasó...!	3-6/3-6
7	Porque fui humilde y simple;/ porque en toda ocasión,	3-4-6/3-6
8	creí que quien me hablaba/ tenía sed de Dios...	2-4-6/2-4-6
	* * *	
9	Lo que no profanaron/ los demás, lo mejor	3-6/3-6
10	que me diera el Destino, eso lo manché yo:	3-6/1-6
11	Porque siempre fui débil, inestable, y porque soy,	3-6/2-4-6
12	¡tal vez, un pobre loco/que enloqueció el fervor!	2-4-6/4-6
13	Y entre el diablo y el mundo/ hicieron de mi sol,	3-6/2-6
14	En vez de luz, tinieblas;/ en vez de paz, dolor...	2-4-6/2-4-6
15	Más yo no culpo a nadie/ de mis caídas, no,	2-4-6/4-6
16	Ni me inquieta un instante/ mi justificación:	3-6/6
17	Si por necia o por débil/ mi vida fracasó	3-6/2-6
18	Y en mi jardín florecen/ el mal y el error,	4-6/2-6
19	Inútil ya sería/ saber si he sido yo	2-6/2-4-6
20	El culpable o la víctima/ de una maquinación.	3-6/6
21	Si el fruto está podrido,/ es que el gusano halló	2-4-6/4-6
22	En él propicio ambiente/ para su corrupción.	2-4-6/1-6
23	¿Fue la obra de un demonio,/ del azar o de un dios?	1-6/3-6
24	Es igual... no revive/ la flor que se agostó.	3-6/2-6
	* * *	
25	Ahora, con los harapos/de mi fe y mi valor,	2-6/3-6
26	y lo que todavía/ me resta de ilusión,	3-6/3-6
27	he de alzar un castillo,/ y en él, como blasón,	3-6/3-6
28	en un palo de escoba,/ y hecho un sucio jirón,	3-6/3-6
29	haré flamear al viento/ mi enfermo corazón;	2-4-6/2-6
30	y en ese vil andrajo/ que será mi pendón,	4-6/3-6
31	escribiré con sangre,/ menosprecio y rencor,	4-6/3-6
32	este emblema del hombre/ que es su propio señor:	3-6/3-6
33	para juzgarme, nadie;/ para acusarme, yo. ¹⁸	4-6/4-6

b) Forma:

El poema está constituido por treinta y tres versos alejandrinos. ¿Será casual el número? El treinta y tres es el número que nos expresa la edad de Cristo. ¿Traza con este símbolo Masferrer un paralelo entre su vida y la de Jesús? Ya hay antecedentes de ello en su obra *Estudios y figuraciones sobre la vida de Jesús*. El poema lo hemos copiado arriba tal como aparece publicado en la edición de 1965 de *El rosal deshojado*¹⁹, que es la que seguimos en nuestro análisis. En el *Índice antológico de la poesía salvadoreña*²⁰, el poema aparece en una forma un poco distinta: no se respetaron las separaciones estróficas que hemos marcado claramente y que dividen el texto en tres bloques.

La rima es aguda y, entre algunos versos, es consonante. En todo caso, todos los versos riman asonantemente, como si en realidad se tratase no de un poema en alejandrinos, sino de un romance heptasílabo. La rima monorima recuerda a la antigua *cuaderna vía*, forma estrófica compuesta de cuatro versos alejandrinos que rimaban todos consonantemente.

El prestigio de dicha forma proviene de su uso en la Alta Edad Media (siglos XIII y XIV). En ella escribió sus poemas Gonzalo de Berceo, y la misma se usó en el *Poema de Fernán González* y en el *Libro de Alexandre*²¹. Por lo tanto, para escribir un poema que titula *Blasón*, y que va a ser como el escudo, como la divisa de su alma, Alberto Masferrer recurre, aunque modificada, a una de las formas métricas más ilustres de la poesía castellana antigua. No puede, en todo caso, ser una mera casualidad. Porque además la ha empleado en un poema que, de seguro, fue muy importante para él, habida cuenta del tema.

En cuanto al ritmo, el esquema de acentos más usados, acentos en tercera y sexta sílabas de cada hemistiquio, conforman los siguientes pies: (oo) (óo) (óo). Esto es: anacrusis bisílaba, trocaico, trocaico. El ritmo, por lo tanto, es predominantemente binario (trocaico). Alguien podría decirnos: ¿qué importa? Pues en poesía el ritmo importa. Y mucho. Ya lo dijo el poeta español José Hierro: "El ritmo es lo que hace a la poesía persuasiva y no informativa".

c) Figuras retóricas:

En el primer verso Masferrer nos presenta una metáfora: Si su vida (plano real) fue un tejido, es decir, un trozo de tela (plano evocado), lo que le queda de ella es un "andrajo". El DLE define andrajo como: "1. Prenda de vestir vieja, rota o sucia. Y 2. Pedazo o jirón de tela rota, viejo o sucio". El significado es claro: su vida está gastada, vieja y rota, y el tiempo que le queda por delante es corto, como, efectivamente, así será, ya que muere a los sesenta y cuatro años, cinco después de haber escrito este poema. La selección de adjetivos que utiliza en el poema refuerza un sentido de fracaso, de auténtica bancarrota vital. Su vida está gastada, rota y vieja. Y en el segundo verso remacha: *se perdió/ en misérrimas luchas/ lo que era fuerza y flor*. Si su vida (plano real) era una planta, ha perdido la fuerza vital y la flor (plano evocado), esto es: lo mejor, lo más hermoso, lo que le habría dado la trascendencia. Utiliza también en el segundo verso el superlativo del adjetivo "miserable". Dichas lides no solo fueron miserables, o miseras, sino que fueron "misérrimas". Utiliza el superlativo. En el verso siguiente las palabras "rateros y falsarios" nos ofrecen las versiones cultas de sustantivos mucho más vulgares: ladrones y farsantes. Estos sujetos viles se aprovecharon de lo mejor que Masferrer tenía: "de mi luz, de mi anhelo, de mi fe y mi valor". Este plano evocado responde a los planos reales: luz-conocimiento, anhelo-ideales, y fe y valor corresponden a las mejores cualidades éticas del escritor. Asistimos, entonces, a otra metáfora que amplifica lo dicho anteriormente.

En el verso número 5, el escritor deja clara su autocrítica: "¡Cuanta odiosa mentira/serví, sin querer, yo...!". Estamos ante un apóstrofe. En este caso, además, es un apóstrofe dirigido contra sí mismo. Y otro tanto sucede en el verso número 6. Además, podríamos considerar que, en la repetición de la palabra: "cuanta" y "cuanto", encontramos una anáfora.

Y en los versos 7 y 8 alude a la causa de que sus mejores cualidades fuesen explotadas no solo por personas interesadas y viles sino, además, por razones egoístas. En los versos 9 y 10 continúa su autocrítica. Utiliza el verbo “manchar” con evidente sentido figurado. En los versos 11 y 12 ofrece las causas de esta verdadera bancarrota vital: “*porque siempre fui débil/inestable, y porque soy/ Itai vez un pobre loco/que enloqueció el fervor!*”.

Es curioso que aluda a la locura para justificar, en alguna medida, su fracaso. Loco fue también el que quizás sea el más ilustre personaje de la literatura española: Don Quijote. Sin embargo, se trata, en ambos casos, de una locura sublime: la locura de hacer el bien, de enmendar el error, de “desfacer” entuertos.

En los versos 13 y 14 compara lo mejor de sí mismo con el sol, un símbolo que en su obra se utiliza para significar lo más alto. En su libro *Helios*, donde Masferrer expone la doctrina de su propia religión personal, de su particular sistema de creencias, el sol es lo más alto. El sol simboliza la divinidad. Es ajeno a nuestros propósitos el ahondar en dicho sistema de ideas, pero es importante señalarlo. Por lo demás, el escritor quiso que su hija se llamase Helia, lo cual tampoco es una casualidad.

Pero “*entre el diablo y el mundo*” transformaron lo mejor del alma de Masferrer en lo peor: tinieblas y dolor. A pesar de lo que ha dicho, en los versos 15 y 16 insiste: “*Mas yo no culpo a nadie/de mis caídas, no,/ ni me inquieta un instante/ mi justificación*”. Renuncia claramente a disculparse. Ni siquiera aspira a explicar su conducta. Asume la realidad: lo hecho, hecho está. Acude entonces a otra metáfora: en los versos 21 y 22: “*Si el fruto está podrido, / es que el gusano halló/ en él propicio ambiente/ para su corrupción*”.

Luego, en el verso 23 recurre a una pregunta retórica: “*¿Fue la obra de un demonio,/ del azar o de un dios?*”. Pero el autor no intenta siquiera una respuesta. En el verso 24 renuncia, también, a hacer el esfuerzo de explicarse y de justificarse: “*Es igual... no revive/ la flor que se agostó*”.

En la parte final, del verso 25 al 33, vuelve al símbolo utilizado al principio: “*Ahora, con los harapos/ de mi fe y mi valor...*”. La idea que subyace es clara: todo en su existencia está gastado y viejo. Y luego nos presenta una alegoría: con las pocas ilusiones que le quedan alzará un castillo en el que pondrá un blasón (de ahí el título del poema), esto es: un



Masferrer como Cónsul General de El Salvador en Bélgica
Foto proporcionada por el Museo de la Palabra y la Imagen.

escudo, un emblema, una pieza heráldica que simbolice su vida y su alma, sobre la que ondee su propia bandera. Y dichos objetos simbólicos estarán fabricados, por un lado, con los escasos materiales que simbolizan su pobreza, y con dos cosas que son profundamente suyas: su corazón y su sangre. Por encima de todo, en los tres últimos versos del poema, el autor refuerza su independencia: “*este emblema del hombre / que es su propio señor*”, dice en el verso 32. El lema final, que es el epifonema de esta obra, no puede ser más fuerte: “*para juzgarme, nadie;/ para acusarme, yo*”. Con esta frase lapidaria da conclusión al poema.



Alberto Masferrer
Foto proporcionada por el Museo de la Palabra y la Imagen.

Caso dos: *Noviembre*

a) Tema y contenido:

El poema que analizaremos a continuación comienza aludiendo al mes de noviembre, que en El Salvador implica, desde octubre, el final de la estación lluviosa y el principio de lo que acá llamamos “*verano*”, pero que no es más que el cese de las lluvias. Los vientos alisios traen del norte masas de aire frío que refrescan el ambiente y las temperaturas bajan. Los vientos, además, barren las nubes y, con ello, es más fácil percibir, o al menos lo era allá en los años entre 1920 y 1930, cuando nuestro aire no estaba tan contaminado por el humo y por el exceso de iluminación, el cielo estrellado sobre nuestro territorio nacional.

El poema es una descripción pormenorizada del paisaje del terruño y de la naturaleza, pródiga y bella, del campo salvadoreño. Este afán de hacer una especie de égloga ²² (aunque sin pastores) en realidad lo que nos muestra es una metáfora continuada, si bien aquí el plano evocado prácticamente no aparece, de modo que asistimos a un símbolo. Ese símbolo se concreta en la hoja seca. Aquí la hoja seca simboliza una vida que se acaba. La vida del autor. Cabe señalar la aguda sensibilidad de Masferrer para proyectar, en los cambios de la naturaleza, los de su propia interioridad.

La hoja seca se desprende del árbol e inicia su viaje hacia la nada. Pero indiferente a esa pequeñísima porción de materia vegetal que va camino de convertirse en parte del suelo, la naturaleza se renueva, y dicho proceso, desde el punto de vista del poeta, es gozoso, es alegre, porque significa que la vida sigue, que el mundo continúa evolucionando y que también las almas, a pesar de sus pérdidas, renuevan su esperanza.

No.	Verso	Acentos
1	Es noviembre; es el risueño/ mes del Trópico, que llega	3-7/3-7
2	con sus brisas olorosas, con sus hojas que revuelan;	3-7/3-7
3	con sus lípidas estrellas/ que en el hondo azul destellan;	3-7/3-5-7
4	con la vida y la esperanza/ que en las almas se renuevan!...	3-5-7/3-5-7
5	¡Con qué tardo balanceo/se desprende la hoja seca,	3-7/3-7
6	semejando las pintadas/ mariposas que revuelan!...	3-7/3-7
7	¡Cómo gime cuando toca/ en la tierra polvorienta!	3-5-7/3-7
8	¡Cómo llora al apartarse/ de la amada copa enhiesta!..	3-7/3-5-7
9	Ya se aleja. . . ya rodando/ sigue y sigue la hoja seca,	3-7/1-3-5-7
10	susurrando tristemente/ la salmodia de la ausencia. . .	3-5-7/3-7
11	¡Cómo ciñe la alta frente/ de los montes, la diadema,	1-3-5-7/3-7
12	de las nubes argentadas/ que se tiñen de violeta	3-7/3-7
13	cuando el sol al despedirse/ con un beso las incendia!	3-7/3-7
14	¡Cuál remece lentamente/ su guirnalda la palmera,	3-5-7/3-7
15	semejante a una custodia/ de esmeralda, que se eleva	3-7/3-7
16	al azul del firmamento. . .	3-7
17	¡Cómo alumbra, cómo tiembla	3-7
18	al vaivén del aura leve/ y en la verde copa enhiesta,	3-5-7/3-5-7
19	la chiltota de oro y llamas/ con sus alas que chispean!	3-5-7/3-7
20	¡Cuál matizan las campánulas/ con sus tonos la floresta,	3-7/3-7
21	cuando envuelta en oro y nácar/ la mañana se despierta!	3-5-7/3-7
22	¡Cómo brillan en los campos,/ si la noche ya se acerca,	3-7/3-7
23	los dorados si me quieres/ que la luz muriente besa!	3-7/3-5-7
24	Luz y vida. Es el risueño/ mes del Trópico, que llega	3-5-7/3-7
25	con el himno de sus vientos que a los árboles doblegan;	3-7/3-5-7
26	con sus lípidas estrellas/ que en hondo azul destellan;	3-7/1-3-5-7
27	con la vida y la esperanza que en las almas se renuevan.	3-5-7/3-7
28	Todo ríe, todo canta. . ./ sólo llora la hoja seca	3-5-7/3-5-7
29	que se arrastra dolorida/ por la tierra polvorienta;	3-7/3-7
30	que se aparta, que se aleja/ de la amada copa enhiesta,	3-7/3-7
31	susurrando tristemente/ la salmodia de la ausencia. . .	3-7/3-7
32	semejante a una custodia/ de esmeralda, que se eleva	3-7/3-7

b) Forma:

Este es un poema singular por varias razones. La primera: es uno de los pocos poemas, dentro del ámbito de la poesía salvadoreña donde encontramos versos de dieciséis sílabas. Tomás Navarro Tomás²³ nos dice, con respecto al hexadecasílabo que él llama de variedad compuesta: “Entre los versos extensos de medida uniforme empleados por el modernismo, el más repetido fue el hexadecasílabo formado por dos hemistiquios de ocho sílabas, imagen moderna del antiguo pie del romance, cuya reaparición se había ya iniciado entre las poesías de Rosalía de Castro. Aparece bajo tres modalidades distintas: trocaica, dactílica y polirrítmica. La forma regularmente trocaica fue aplicada por Darío en los cuartetos con terminación tetrasílaba, ABAB, [del poema] Año Nuevo: “A las doce de la noche, por las puertas de la gloria”²⁴. Hagamos una pausa para intentar traducir de qué se trata esto.

El verso del ejemplo presenta el siguiente esquema de acentos:

o-o-ó-o-ó-o-ó-o/ o-o-ó-o-é-o-ó-o

que corresponden a las sílabas abajo tildadas, nada más para efectos de destacar los “tiempos fuertes”:

A las dóce dÉ la nÓche/ por las puÉrtas dÉ la glÓria

El esquema de cada hemistiquio es el mismo: anacrusis bisílaba, trocaico, trocaico, trocaico. Da la casualidad de que este es el mismo esquema de ritmo que presentan varios de los versos del poema Noviembre, de Alberto Masferrer, exceptuando algunos acentos que quiebran, de vez en cuando, el esquema dominante. También a veces aparecen sílabas átonas que quiebran el esquema. Veamos un verso concreto:

SusurrÁndo trístemÉnte/ la salmÓdia dÉ la ausÉncia

(o-o) (ó-o) (ó-o) (ó-o)/ (o-o) (ó-o) (ó-o) (ó-o)

Segunda razón de la singularidad del poema: se adscribe, en vista del ejemplo señalado, y de otros que detalla a continuación Tomás Navarro Tomás en la misma fuente citada, a una tradición literaria muy concreta e ilustre: la del Modernismo. En efecto. Señala Navarro Tomás: “Salvador Rueda la utilizó [se refiere a esta clase de hexadecasílabos] en varios sonetos de animales de Procesión de la Naturaleza, en los sextetos AAÉ:BBÉ de El entierro de notas, Cartagena y La bandera, en los cuartetos ABAB de Los reptiles y en la serie monorrítmica de Música bárbara. Se halla también en los cuartetos AÉAÉ de Siempre, de Jaimes Freyre; en parejas de versos sueltos en La nevada y Lluvia de sangre, de González Prada, y en los sonetos y cuartetos de Funambulescas, Policromías, Las cigüeñas y otras poesías de Nervo”²⁵.

En el poema que estamos analizando los acentos van todos sobre sílabas impares, lo que imprime a la composición un ritmo decididamente trocaico. Por otra parte, riman todos los versos en forma asonante, aunque, de vez en cuando, se dan casos de versos que riman consonantemente entre sí, como el cuarto con el sexto, o el quinto con el noveno.

c) Figuras retóricas

Ya señalamos que todo el poema puede considerarse una metáfora. El proceso de renovación de la naturaleza al final de la estación lluviosa simboliza el proceso de renovación del alma humana. Para que nazca lo nuevo, lo viejo tiene que morir. Pero también, no se nos oculta que quien siente sus fuerzas mermadas y próximo el fin es el poeta mismo, que ya cuenta casi sesenta años de edad, está enfermo y cansado. En este sentido, el poema es una alegoría. Recordemos lo que dijimos antes sobre la alegoría: ficción en virtud de la cual un relato o una imagen representan o significan una cosa diferente. También, el DLE define alegoría como “Plasmación en el discurso de un sentido recto y uno figurado, ambos completos, por medio de varias metáforas consecutivas, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente”.

Desde el punto de vista literal y denotativo, el texto es una crinografía, esto es, una descripción detallada y ordenada de cómo es una cosa, lugar o ser. Incluye todos los pormenores del objeto que describe. Indica sus partes, cualidad o circunstancias. Puede considerarse un retrato de la cosa de la que se habla.

En los versos 5 y 6 encontramos un símil: “*¡Con qué tardo balanceo se desprende la hoja seca,/ semejando las pintadas mariposas que revuelan!...*”

Otra imagen se encuentra en el verso 7, ya que las hojas no pueden gemir: *¡Cómo gime cuando toca en la tierra polvorienta! Sería este un ejemplo de personificación. Y otro tanto sucede en el verso 8: “*¡Cómo llora al apartarse de la amada copa enhiesta!*”, y en el décimo: “*susurrando tristemente la salmodia de la ausencia...*”*

Otra imagen poética, en este caso una metáfora, se nos ofrece en el undécimo y duodécimo versos: “*¡Como ciñe la alta frente de los montes, la diadema/ de las nubes argentadas que se tiñen de violeta...*”, y otro tanto en el verso número 13: “*cuando el sol al despedirse con un beso las incendia!*”.

Otro símil aparece en los versos 14 y 15: “*Cual remece lentamente su guinalda la palmera, semejante a una custodia de esmeralda, que se eleva...*”.

Otra metáfora se presenta en el verso 19: “*la chiltota de oro y llamas con sus alas que chispear!*”

En el verso 21, otra metáfora: “*cuando envuelta en oro y nácar la mañana se despierta!*”, y en los versos 22 y 23, otra más: “*¡Cómo brillan en los campos, si la noche ya se acerca, los dorados si-me-quieres que la luz muriente besa!*”.

Más metáforas aparecen en los versos 25: “*con el himno de sus vientos que a los árboles doblegan...*”; 28 y 29, que es también una personificación: “*... solo llora la hoja seca/ que se arrastra dolorida por la tierra polvorienta...*”; y en el verso final, el número 31, que es una repetición del verso número 10.

¹ Casaús Arzú, Marta Elena (2012). *El libro de la vida de Alberto Masferrer y otros escritos vitalistas*. Guatemala, F&G Editores. ISBN 978-9929-552-57-9.

² Cañas Dinarte, Carlos (2002). *Diccionario de autoras y autores salvadoreños*. San Salvador, Dirección de Publicaciones e Impresos. Pág. 316 y ss.

³ Cañas Dinarte, Carlos (2002).

⁴ Casaús Arzú, M. E. (2012). Pág. 1.

⁵ Casaús Arzú, M. E. (2012). Pág. 3 y ss.

⁶ Nóchez, María Luz (2017). *El último mensaje de Helia Masferrer*. Publicado en el periódico digital El Faro: <https://elfaro.net/es/201712/elLagora/21249/El-%C3%BAltimo-mensaje-de-Helia-Masferrer.htm>, consultado el 13 de marzo de 2019.

⁷ Casaús Arzú, M. E. (2012). Pág. 31 y ss.

⁸ Cañas Dinarte, Carlos (2002). *Leer y escribir* es un ensayo en el que Alberto Masferrer enfatiza la importancia de la educación y denuncia las múltiples carencias del sistema educativo de su época.

⁹ Cañas Dinarte, Carlos (2002).

¹⁰ Casaús Arzú, Marta Elena (2012).

¹¹ Cañas Dinarte, Carlos (2002).

¹² Ver: Nóchez, María Luz (2013). *Los filósofos también lloran*. San Salvador, Periódico digital El Faro: <https://elfaro.net/es/201306/elLagora/12260/Masferrer-Los-filosofos-tambien-lloran.htm>, consultado el 13 de marzo de 2019.

¹³ Cañas Dinarte, C. (2012)

¹⁴ Casaús Arzú, Marta Elena (2012).

¹⁵ Casaús Arzú, Marta Elena (2012).

¹⁶ Masferrer, Alberto (1965). *El rosal deshojado*. San Salvador, Dirección de Publicaciones. Pág. 145 y 146.

¹⁷ Escobar Galindo, David (1998). *Índice antológico de la poesía salvadoreña*. San Salvador, UCA Editores. Aquí seguimos la quinta edición. La primera es de 1982, aunque esta obra no tiene cambios en las sucesivas reediciones. ISBN 84-8405-054-8. Págs. 189 y 190.

¹⁸

¹⁹ Masferrer, Alberto (1965). *El rosal deshojado*. San Salvador, Dirección de Publicaciones. Sin ISBN

²⁰ Escobar Galindo, D. (1998). *Índice antológico de la poesía salvadoreña*. San Salvador, UCA Editores. La primera es de 1982, aunque esta obra no tiene cambios. ISBN 84-8405-054-8.

²¹ Quilis, Antonio (1997).

²² DLE: Composición poética del género bucólico, caracterizada por una visión idealizada de la vida rústica, y en la que suelen aparecer pastores que dialogan acerca de sus amores.

²³ Navarro Tomás, Tomás (1974). *Métrica española*. Madrid-Barcelona, Guadarrama-Labor. ISBN 84-250-5603-9. Págs. 439 y ss.

²⁴ Navarro Tomás, T. (1974). Pág. 439.

²⁵ Navarro Tomás, T. (1974). Pág. 439.





CAPÍTULO III

CONTEXTO HISTÓRICO

En el capítulo anterior se abordó cómo se formaba, lentamente y con muchas dificultades, el llamado entonces Estado del Salvador. Entre octubre de 1899 y enero de 1900 gobernaba el general Tomás Regalado, uno de los Cuarenta y cuatro santanecos que se rebelaron contra la dictadura de los hermanos Ezeta, quienes detentaron el poder del 22 de junio de 1890, día de la muerte del general Francisco Menéndez, hasta el 10 de junio de 1894, cuando tuvieron que dejar el país.

Después de la caída del gobierno de los Ezeta, ocupó la presidencia el general Rafael Gutiérrez, otro de los Cuarenta y cuatro. Tomás Regalado derrocó a Gutiérrez la noche del 14 de noviembre de 1898. Regalado fue, por lo tanto, presidente *de facto* desde ese día hasta el 28 de febrero de 1899. Ese año fue electo y gobernó como presidente constitucional desde el 1 de marzo de 1899 hasta la misma fecha de 1903, cuando entregó el cargo al general Pedro José Escalón. Sin embargo, algunos sostienen que Regalado pretendió continuar gobernando a través de este mandatario. También afirman que Regalado tuvo una larga enemistad con el dictador guatemalteco Manuel Estrada Cabrera.

Los primeros años del siglo XX se caracterizaron, en el caso de El Salvador, por la consolidación de la élite cafetalera como clase dominante. El historiador Rodolfo Cardenal afirma: *“La consolidación de la economía agraria exportadora de café y banano también afirmó el Estado nacional como expresión del poder de una clase. Cuando esta clase social se proyectó hegemónicamente, expresó el vigor de sus fundamentos económicos. Estos fundamentos permitieron cohesionar formas de autoridad y de representación social, y cambiaron el sentido de los conflictos dentro de la clase dominante. Ahora bien, se trataba de una clase dominante a medias, porque sus intereses quedaron subordinados a los de las burguesías metropolitanas del exterior”*¹. El mismo autor, más adelante, insiste: *“En este contexto se escribieron las llamadas constituciones liberales... las cuales estuvieron vigentes hasta la década de 1940... No obstante las diferencias, todas las burguesías centroamericanas tuvieron un denominador común: el sistema de dominación social. En este sistema de dominación, el control de la tierra no era el factor más importante, sino el control sobre la población. La propiedad de la tierra permitió controlar a aquella y establecer un monopolio productivo, razón primaria para la concentración de la riqueza”*².

Tras la muerte del general Tomás Regalado, ocurrida en 1906³, Pedro José Escalón concluyó su período constitucional y entregó el poder al general Fernando Figueroa al año siguiente. La administración de Figueroa mantuvo al país en perenne estado de sitio, tanto por la oposición interna como por la enemistad con el gobernante nicaragüense José Santos Zelaya, quien armó a uno de los rivales de Figueroa: el doctor Prudencio Alfaro, con la intención de derrocarlo. Durante el mandato de Figueroa se amplió la red ferroviaria del país y la red eléctrica⁴.



Antigua Catedral de San Salvador.
Foto tomada del libro
República de El Salvador 1924.

Como bien señala Cardenal, desde el gobierno de Regalado *“el apoyo principal del gobierno provenía del ejército que, en ese entonces, era el mejor entrenado, equipado y pagado de Centroamérica. La bonanza económica generada por el elevado precio del café permitió a la burguesía gastar grandes sumas de dinero en el ejército a cambio de su respaldo incondicional. Por lo demás, estos gobiernos introdujeron algunas reformas educativas (la educación primaria se declaró obligatoria) y sanitarias (campañas de vacunación) y promovieron el empleo en las empresas públicas”*⁵.

Figuroa entregó el mando el 1 de marzo de 1911 al médico Manuel Enrique Araujo. Este ocupó la presidencia desde este día hasta el de su muerte, acaecida el 9 de febrero de 1913. Su deceso fue producto de un atentado del que fue víctima cinco días antes. Este crimen, como la mayoría de los ocurridos en El Salvador, nunca fue aclarado. Las autoridades capturaron a los hechores materiales del magnicidio, a quienes fusilaron, pero los autores intelectuales permanecieron impunes⁶. Sobre el gobierno de Araujo, Cardenal afirma: *“... intentó equilibrar el presupuesto, se opuso a contratar préstamos extranjeros para financiar el funcionamiento estatal y la infraestructura, permitió e incluso estimuló la constitución de las primeras asociaciones de artesanos en contraposición a las sociedades mutuales, promulgó medidas de contenido popular (indemnización por accidente de trabajo y abolición de la cárcel por deudas)...”*⁷.

La misma fuente señala que Manuel Enrique Araujo se ocupó de reforzar la estructura militar. Para ello, estableció el servicio militar obligatorio, abrió de nuevo la Escuela Militar y creó la Guardia Nacional, encargada de reprimir a los opositores y de garantizar el orden público en el área rural. También apoyó la organización de los diferentes gremios de artesanos y, en el ámbito internacional, se opuso a la política estadounidense hacia Centroamérica. En especial, condenó enérgicamente la intervención de los EUA en Nicaragua en 1912⁸.

A la muerte de Araujo, el poder *de facto* pasó a la familia Meléndez Quiñónez, un grupo empresarial dedicado a la producción y exportación de café, al cultivo de la caña de azúcar y a la producción de aguardiente, además de mantener y administrar otros negocios. El vicepresidente de Manuel Enrique Araujo era el empresario Onofre Durán, quien renunció al cargo luego de la muerte del gobernante. Ocupó entonces la presidencia el primer designado, quien era Carlos Meléndez⁹. Este falleció en 1919. Continuó la política de Araujo de reforzar los cuerpos de seguridad como un medio de control social mediante la fundación de la Policía Nacional en 1913. Lo más destacable de su mandato fue su oposición al tratado Bryan-Chamorro, suscrito entre los gobiernos de Nicaragua y EUA, por considerar que violaba los derechos de los estados de Honduras y El Salvador. Durante su mandato tuvo lugar la erupción del Boquerón, cráter principal del volcán de San Salvador, ocurrida en 1917¹⁰.

A la muerte de su hermano Carlos, Jorge Meléndez ocupó la presidencia de El Salvador, del 1 de marzo de 1919 al 1 de marzo de 1923. Concluido su período, entregó el poder al presidente electo, que no era otro que su cuñado Alfonso Quiñónez Molina, casado con Leonor Meléndez. Quiñónez Molina gobernó de 1923 a 1927.



Residencia particular del Presidente Alfonso Quiñonez Molina.
Libro República de El Salvador, 1924.

Al respecto afirma Rodolfo Cardenal: *“El grupo de los Meléndez Quiñónez intentó poner en marcha un proyecto económico social alternativo, pero sin modificar las relaciones sociales establecidas por la producción cafetalera. La clave del proyecto era la industrialización. Para estimularla se adoptó el patrón oro, se creó la nueva moneda (el colón) y se reformó el Estado. Pero este intento chocó con los intereses de los cafetaleros, quienes competían con las nuevas actividades por la distribución del crédito... los cafetaleros rechazaron la intervención del Estado en la generación de nuevas fuentes de ganancia que, por otro lado, se orientaban a beneficiar directamente al reducido grupo que apoyaba a la familia Meléndez Quiñónez... Esta... aprovechó el poder para ampliar sus operaciones en el comercio y la agricultura y participó en las inversiones estadounidenses en la construcción de ferrocarriles y en el mejoramiento de los puertos”*¹¹.

A nivel internacional, este periodo marca el ascenso de los Estados Unidos como potencia hegemónica en el hemisferio, a la vez que los viejos imperios, como el austro-húngaro y el británico, inician su decadencia. También surgen dos importantes revoluciones: la mexicana y la rusa. El mapa de Europa fue redefinido tras la Primera Guerra Mundial, ocasionando una serie de tensiones mal resueltas, o no resueltas en absoluto, que desembocaron en un nuevo conflicto: la Segunda Guerra Mundial, de 1939 a 1945, del cual la crisis económica mundial, que estalló en Nueva York en octubre de 1929, sería uno de los detonantes no solo de la guerra, sino, primeramente, del ascenso de los gobiernos autoritarios de diferente signo: Stalin en la URSS, Mussolini en Italia y Hitler en Alemania.



Recepción diplomática
pasando frente al correo.
Foto tomada del libro
República de El Salvador 1924.





SALARRUÉ

DATOS BIOGRÁFICOS

En su estudio introductorio a la *Narrativa completa* de Salarrué (tomo I), Ricardo Roque Baldovinos ¹² afirma: “Para entender en qué mundo nace nuestro autor [Salarrué], es importante dar un vistazo al último tercio del siglo XIX. Las nuevas élites están hambrientas de modernidad y ansian, a toda costa, dejar atrás los años todavía no muy distantes del caos y luchas intestinas. Están dispuestos a convertirse a toda costa en ciudadanos de un mundo que recién descubre su faz... Tal vez esto logre explicar el éxito con que se instala en estas latitudes el pedagogo vasco don Alejandro de Arrué y Jiménez. En realidad, su primer apellido era Arrúe, pero en algún momento de su tránsito de la madre patria al nuevo mundo decidió mover el acento para dotar su nombre de resonancias galas. Había recorrido varios países de Hispanoamérica ensayando distintas empresas educativas. En Guatemala desposa a una dama salvadoreña oriunda de Sensuntepeque: Lucía Gómez. Con ella procrea varios hijos, algunos de los cuales nacen en Salamá, Baja Verapaz, Guatemala, donde don Alejandro había fundado un colegio. Estando de pocos años el penúltimo de sus hijos, una niña [llamada] María Teresa —futura madre de Salarrué— la familia se traslada a San Salvador.

Alejandro de Arrué y Jiménez había nacido en el seno de una familia de elevado nivel académico. Su padre, Alejandro, el abuelo de María Teresa y, por tanto, bisabuelo de Salarrué, era tan versado en estudios humanísticos que realizó su propia traducción de la *Eneida* de Virgilio, la cual fue publicada en Bilbao en 1845. Con Dominga Padilla y Mirón, guatemalteca de origen chileno, Alejandro de Arrué y Jiménez procreó a Luz Arrué, después de Miranda, quien escribió poesía. Algunas de sus composiciones se encuentran publicadas en la *Guirnalda salvadoreña* de Román Mayorga Rivas. En fecha posterior al nacimiento de Luz, Alejandro contrajo matrimonio con Lucía Gómez Ayala, quien fue la madre de María Teresa Arrué.

La familia Arrué se estableció en San Vicente, ciudad salvadoreña donde Luz se educó. La hija menor de Alejandro Arrué y Jiménez y de Lucía Gómez Ayala, fue Victoria, quien se casó con Francisco Núñez, de donde descende la rama Núñez Arrué, familia que se radicó en Santa Tecla y que emparentó con la familia del general Potenciano Escalón, hermano de Pedro José Escalón, presidente de El Salvador de 1903 a 1907.



Salarrué
Foto proporcionada por el
Museo de la Palabra y la Imagen.



Hermanas de Salarrué
Foto proporcionada por el
Museo de la Palabra y la Imagen.

Potenciano Escalón se casó con doña Concepción Fajardo, que a la muerte de su marido se convirtió en doña Concha viuda de Escalón, por quien se denominó así la escuela pública de la colonia del mismo nombre, ya que dicha señora fue propietaria de los terrenos donde se levantó la mencionada colonia. Francisco Núñez Arrué fue hijo de Victoria Arrué y de Francisco Núñez, y casó con María Escalón, hija de don Potenciano y de doña Concepción. De ahí viene el nombre de la Fundación “*María Escalón de Núñez*”. Francisco Núñez Arrué era, por lo tanto, primo hermano de Salarrué.

En 1868, cuando Luz Padilla Arrué contaba dieciséis años, su familia volvió a establecerse en Guatemala. Dos años más tarde, sus primeros poemas comenzaron a aparecer en diarios sudamericanos, según menciona Román Mayorga Rivas¹³. En 1870, a los dieciocho años, Luz se casó con Manuel de Jesús Miranda, terrateniente y diputado, con quien procreó dos hijos: César Virgilio (1871) y Jorge Leopoldo (1876). Este último murió sin descendencia. El único libro de poemas escrito por Luz Arrué de Miranda, como firmó dicha obra, fue publicado en 1932 por la familia de la autora.

María Teresa Arrué Gómez publicó algunas composiciones en el libro de Salvador L. Erazo titulado *Parnaso salvadoreño*¹⁴. Es una de las únicas tres mujeres que aparecen en dicha antología y probablemente sus textos eran poemas de juventud. La escritora falleció el lunes 9 de marzo de 1953 en la ciudad de San Salvador. Casi cincuenta y cuatro años antes, el 22 de octubre de 1899, en la ciudad de Sonsonate, María Teresa Arrué, casada con Joaquín Salazar Angulo, había dado a luz a Luis Salvador Efraín Salazar Arrué, quien fue conocido por su seudónimo Salarrué.

El matrimonio Salazar Arrué no fue feliz, ni próspero. La irresponsabilidad del padre hizo que la esposa y sus hijos (dos, porque Salarrué tuvo un hermano llamado Joaquín) se trasladaran a vivir a la ciudad de Santa Tecla, donde familiares cercanos ayudaron a María Teresa a educar a su prole. Salarrué estudió primero en el Colegio Municipal de Sonsonate, dirigido por los educadores Pedro F. Cantor y Rafael Estrada. La secundaria la concluyó en el Liceo Salvadoreño de los padres Maristas, así como en el Instituto Nacional de Varones y en la Academia de Comercio, los tres centros educativos ubicados en San Salvador. A partir de 1909, cuando contaba escasos diez años, comenzaron a aparecer algunas prosas escritas por Salvador Salazar Arrué en el *Diario del Salvador*, periódico fundado por el escritor nicaragüense Román Mayorga Rivas, diario que funcionó de 1895 a 1934.

Afirma Carlos Cañas Dinarte: "En compañía de su primo, el caricaturista Antonio "Toño" Salazar, [Salarrué] recibió conocimientos básicos de pintura y dibujo en la escuela dirigida por el moscovita-parisiense Spiro Rossolino, llegado al país en junio de 1915 y cuya institución comenzó a funcionar en agosto del mismo año. En 1916, el gobierno del presidente Carlos Meléndez le otorgó una beca para proseguir su aprendizaje artístico en los Estados Unidos y mejorar su manejo del inglés. Así fue como ingresó a la Corcoran School of Art de Washington D. C. En esta ciudad, la japonesa Hisada's Gallery presentó su primera exposición individual en 1918, que se constituyó en el evento inaugural de dicha sala de exposiciones artísticas. . . Retornado al país en 1919, con estrecheces económicas, y dedicado casi por entero a pintar, entró a trabajar en las oficinas de la Cruz Roja, como oficial de esa entidad en un campo de refugiados establecido en San Marcos, como resultado de las graves inundaciones que abatieron al sur de San Salvador en junio de 1922. El 8 de diciembre de 1922 contrajo matrimonio religioso con la también artista plástica Zélie Lardé y Arthés, proveniente de una destacada familia franco-salvadoreña de intelectuales y científicos. Procrearon a Olga Teresa (de Clark, nacida en 1924. Radicada en Estados Unidos desde los veintiún años de edad, es madre de dos hijos abogados), María Teresa (llamada Maya, 1925-1994. Fue monja, pintora primitiva y escritora de cuentos) y Aída Estela (1926-1995. Afincada en México, fue madre de dos hijas), cultoras de las artes, las letras y del régimen vegetariano sostenido por su padre"¹⁵.

Lo que en 1919 llevó a Salarrué a regresar a El Salvador fue su lectura del *Libro del trópico*, de Arturo Ambrogi. Después de su matrimonio, Salarrué inicia el estudio de las doctrinas orientales y de la teosofía de la mano de Alberto Guerra Trigueros. En torno a este intelectual se reúnen otros autores como Claudia Lars y Serafín Quiteño. Afirma Roque Baldovinos: "El estudio del pensamiento oriental y de las doctrinas esotéricas será un elemento central en la visión de mundo y una fuente perenne de inspiración artística para Salarrué"¹⁶.

En 1926 el autor publicó su primera novela: *El cristo negro*. Es una obra breve en la que plasma algunas de sus singulares ideas religiosas. En 1927 apareció otra novela, más extensa, titulada *El señor de La Burbuja*. Publica también crónicas urbanas en el periódico *Queremos* de Carlos Bauer Avilés, y en el diario *Patria*, dirigido por Alberto Masferrer y propiedad de su amigo Guerra Trigueros. En la editorial de ese periódico publica en 1929 *O-Yarkandal*.

En 1932, impactado por la masacre, Salarrué publicó una carta abierta: *Mi respuesta a los patriotas*, publicada en el *Repertorio Americano*. Afirma Roque Baldovinos sobre esta misiva: "... nos abre una dimensión inexplorada de este autor. Ahí quedan expresadas las razones que explican la creciente sustracción de Salarrué del mundo de la política y del debate público. Ello no obedece a su proverbial distracción, a una mistificación escapista, sino que constituye en sí un gesto político, una protesta de repudio total y visceral a los términos en que se plantea la política en el ámbito nacional"¹⁷.

En 1931 habían aparecido en *Repertorio Americano* algunas entregas preliminares de un nuevo libro: *Cuentos de barro*. Este aparece publicado en 1933, con grabados de su amigo, el pintor José Mejía Vides. De 1946 a 1958 es nombrado agregado cultural de la embajada de El Salvador en Washington, pero por una deferencia especial se le permite residir en la ciudad de Nueva York. Ahí conoce y vive una intensa relación amorosa con la escritora y pintora estadounidense Leonora Nichols, la cual ha investigado y narrado la académica estadounidense Janet Gold en su libro *Sagatara mía. Salarrué y Leonora*¹⁸.

De regreso en El Salvador, Salvador Salazar Arrué compró una casa llamada villa Montserrat, en la zona semi rural de Los Planes de Renderos, en el municipio de Panchimalco, muy cerca de la entrada del parque Balboa. Ahí residió con su esposa y sus hijas hasta su muerte, ocurrida el 27 de noviembre de 1975. Hoy en dicha casa se aloja la Casa del Escritor, y un pequeño museo dedicado a Salarrué y a las dos pintoras de su familia: su esposa Zélie y su hija Maya.

Además de las obras mencionadas, entre muchas otras Salarrué publicó: *Remotando el Uluán* (1932), *Conjeturas en la penumbra: decadencia de la santidad* (1934), *Eso y más* (1940), *Cuentos de cipotes* (1945), *Trasmallo* (1954), *La espada y otras narraciones* (1960), *La sed de Sling Bader* (1971), *Catleya luna* (1974) y *Mundo nomasito* (1975).

ANÁLISIS DE UNA MUESTRA POÉTICA

Caso uno: *El espantajo*

a) Tema y contenido

Vamos a analizar un texto que no es un poema, sino un cuento, aunque bien dijo David Escobar Galindo que la poesía de Salarrué hay que buscarla en su narrativa, tan llena está de imágenes poéticas ¹⁹. El texto en mención es parte del libro *Trasmallo*, publicado en 1954, esto es: cuando Salarrué ya contaba o estaba por cumplir cincuenta y cinco años.

Se trata, pues, de una obra de madurez. Salarrué había publicado antes otras obras importantes, como *Cuentos de barro*, *Cuentos de cipotes*, *El cristo negro*, etc. En *El espantajo*, el autor nos muestra su personal y particular visión de los sucesos del 32, poniéndonos como ejemplo el caso concreto de un muchacho débil mental que se salva milagrosamente de la muerte cuando el caserío donde reside es reprimido por las fuerzas del ejército. Para escapar, el joven, cuyo nombre es Lalo Chután, es, junto con el anciano Ulogio Ceya (Cea), uno de los dos únicos hombres adultos (Lalo tiene dieciocho años), que no han huido al saber que los soldados vienen fusilando sin mayor averiguación, se refugia en la milpa, disfrazándose de espantapájaros.

Logra engañar a los soldados, que lo hieren con el filo de una bayoneta. Pero creyendo que es solo un espantajo, se alejan de ahí, sin percatarse de la verdadera "identidad" del muñeco. Las mujeres van a buscarlo y lo descubren herido. Lo ayudan y todos juntos dan gracias a Dios porque el joven logró salvar la vida. Al final, trazan un evidente paralelo entre la cruz donde estuvo el joven-espantajo y la cruz del Calvario.

b) Figuras literarias

Todo el cuento es una metáfora: en el texto el pueblo salvadoreño, simbolizado por las dos mujeres y los dos hombres, todos campesinos de origen indígena, fue crucificado, en un sentido metafórico, pero también físico: sacrificado a las ambiciones que lo han mantenido en un estatus marginado, excluido y sometido. La pobreza en que viven los personajes del cuento, de la cual tampoco escapan sus verdugos militares, es la cruz cotidiana en la que se sacrificó a una parte significativa de la población de El Salvador en 1932, y donde se la sigue sacrificando hoy en día.

La inocencia de Lalo Chután, que simboliza a las víctimas asesinadas en 1932, pone en relieve la del cordero pascual, sin mancha, sin culpa, que es Cristo en la doctrina teológica. Pero, aparte de la metáfora general o global, también de manera puntual el texto está lleno de imágenes poéticas. En la primera oración: "*Un yagual de cerros y al fondo los maizales de fresco y amarejado verdor*", el autor nos brinda otra metáfora: el valle donde ocurren los hechos está rodeado por un "yagual", por ese trozo de tela que las mujeres (campesinas o vendedoras ambulantes) enrollan y se colocan sobre la coronilla para equilibrar el canasto.

Como en una imagen cinematográfica, Salarrué continúa: "*Más abajo, la charca circular y más abajo aún la tarde oro y rosa, sin sol, desteñida, cogida, caída en el fondo de aquel verdor oscuro, pudorosa y friolenta en su desnudez de durazno*". En esta imagen, *la tarde*, plano real, es comparada con *el cuerpo de una mujer*.



Salarrué
Colección Biblioteca Nacional de El Salvador

A continuación, otra metáfora: “Venía la brisa despeinando la milpa con sus manos de espulgadora, con ágiles dedos buscando el piojo de la piedra”. Aquí tenemos una metáfora continuada: plano real = brisa, plano evocado = manos de espulgadora. Plano real = piedra, plano evocado = piojo. Solo Salarrué es capaz de darle categoría poética a algo tan bajo y vil como un piojo.

Cada frase u oración es una imagen poética. A continuación, el autor dice: “El cielo era una sola nube de vidrio”. Esta es una metáfora a la segunda potencia: Plano real = nube, plano evocado = vidrio. Y esta metáfora simboliza al cielo, otro plano real. Hasta algo tan humilde como un sapo alcanza categoría poética: “Los sapos... disparaban sus ametralladoras de tristeza”. Otro tanto sucede con las ranas, cuya descripción nos ofrece en un zeugma: “haciendo círculos concéntricos de nácar que se perdían en la orilla y se continuaban en el alma”. El verde del tunalmil es cortado por una nueva metáfora: “el tronco de cobre de un jote”. Y aquí, una nota al margen. El palo de jote tiene, dentro de la cultura popular, y de la religiosidad, salvadoreñas, una significación especial. De jote se fabrica la cruz de mayo, que se engalana el día 3, so pena de que, si no se la coloca en el patio, con sus cadenas y cortinas de papel y sus ofrendas de frutas, el diablo llegará por la noche a bailar en el hogar de los descreídos.

Pero el árbol de jote también simboliza a la deidad prehispánica Xipe Totec, Nuestro Señor el Desollado, que era celebrado al principio de la estación lluviosa, esto es, en mayo. A Xipe Totec los indígenas le sacrificaban jóvenes desollándolos vivos, como víctimas propiciatorias para que las lluvias fueran copiosas y la cosecha abundante. El sincretismo religioso salvadoreño ha fundido en el mismo símbolo dos poderosas instancias sobrenaturales: el dios prehispánico que transforma el paisaje cada año, cuando llegan las lluvias, y el símbolo cristiano por excelencia: la cruz. El lugar sacrificial y martirial de Dios hecho hombre. Cristo crucificado, la imagen que más y mejor prendió en la religiosidad popular desde los tiempos de la colonia.

En el segundo párrafo Salarrué poetiza en imágenes a las fuerzas represivas. Lo hace con metáforas llenas de maléfica oscuridad: “Las sombras de la noche venían por varios rumbos acorralando otros rumores lejanos. Eran (entre balidos lúgubres) el croar de los sapos de hierro, las ametralladoras intermitentes. En el campo había guerra pues eran los días rociados de cenizas del gran alzamiento de los Izalcos. Los indios se doblaban cortados por la hoja acerada, como gavillas de arroz o como milpas secas. La guardia batía inmisericorde los cantones y escondrijos montañosos”.

Un detalle: el nombre del cantón está mal escrito, tal vez adrede. Pero todavía se puede distinguir de qué se trata. No existe el cantón Casamaluco. Pero el cantón Cusamaluco (nótese el cambio de la segunda letra: a por u) sí existe en el municipio de Nahuizalco, en el departamento de Sonsonate. Valga señalar que, hasta el día de hoy, en ese lugar la desconfianza hacia las autoridades armadas es tan señalada que las pandillas la han aprovechado, en tiempos recientes, para empoderarse ²⁰.

Por otro lado, el parentesco entre el dueño del rancho, Indalecio Cune, y su supuesto suegro, Francisco Sánchez, a quien el autor llama “el jefe indio”, hacen de aquel un lugar peligrosísimo para cualquiera con apariencia de campesino que fuera encontrado en sus cercanías. En efecto: Francisco Sánchez fue un dirigente campesino originario de Juayúa que se convirtió en miembro del Partido Comunista en 1931. Se lo señala como el líder de la insurrección que estalló en su pueblo natal el 22 de enero de 1932. Recuperado el lugar por fuerzas del gobierno del general Maximiliano Hernández Martínez, fue asesinado el 28 del mismo mes y año.

Se da un diálogo entre los tres mayores y el muchacho, en el que Salarrué reproduce con bastante exactitud el habla del campesino salvadoreño. En el párrafo siguiente hay otra imagen poética: “el instinto “taba” verde en él como en el mapache”. Estar verde significa, en El Salvador, no estar maduro, comparando el instinto con las frutas. Y a continuación, las imágenes se suceden: “Las ametralladoras se

oían detrás de los cerritos, escupiendo un terror aún lejano". Nos encontramos, inmediatamente después, con dos símiles: *"la crencha lacia, prieta como escobillón de artillería, le salía a Lalo del sombrero, que ya solo era el ala desflecada, como mordida de los cuches..."*

Luego emplea el habla vernácula para describir el horror lejano que viene acercándose, manejando con sabia dosificación el suspenso: *"Venían peleando y venían jusilando. El pelea se óiba en chorrera, como es el cante feyo de las ultromáticas. El jusileyo se óiba en descargas de una pieza, con un callar que les seguía, tan hondo y humoso que ñublaba la vista y el óido..."*

Las metáforas e imágenes se suceden en las descripciones: *"Lalo Chután sonreía con una sonrisa de chucho erizado de miedo... el terror lo baldaba dialtiro..."*

Cuando entra a escena un nuevo personaje: la Incolaza Tule, Salarrué teje nuevos símiles: *"Hacía así con las dos manos por delante, como quien riega con manguera... como garrobos cayen los pobres..."*

Y continúan las imágenes. Las ametralladoras no hacen ruido: ladran. No es casual ese verbo como sinónimo de disparar. Los perros ladran. Los soldados son, en esa imagen, los perros de los terratenientes y de los militares. Y no solo ladran: *"masticando el tranquil verdeante de los tualmiles, como chapulines de ruido, con aquel su intermitente: ¡papamama, papamama, papamama! Ladrado de miedo que se metía en las coyunturas de las caniyas, con un yelito caliente"*. Ha usado aquí el autor un símil: *"como chapulines de ruido"*, y la expresiva onomatopeya que imita el sonido de los disparos de ametralladora.

Salarrué acierta cuando dibuja sus personajes. Ni los pobres (supuestamente los buenos) son tan buenos como cabría suponer. Ni los malos (en este caso los guardias y soldados) son cien por ciento malos. Lalo ha dicho, al principio: *"Yo nuei machetado gente"*. Eso implícitamente nos dice que otros sí machetearon, como efectivamente sucedió, si le creemos a Thomas Anderson, que en su libro *El Salvador, 1932* ha hecho un estudio bastante fiable de lo ocurrido. La insurrección ocurrió y es un hecho histórico documentado. No es un invento. Y tampoco fue pacífica. Las marcas de los machetazos todavía están en la puerta de la casa de los Barrientos, en Izalco.

Pero por otro lado no todos los represores eran unos sanguinarios, como atestigua el cabo que les exige a los guardias: *"¡Dejen al viejito!"*.

Hay otro símil: *"... el muñeco se desplomó, pesado como un saco de ayote..."*. La referencia al ayote no es casual. Es el fruto que se prepara, en dulce, para el Día de Muertos, tal vez por la semejanza entre la corteza amarilla de la calabaza y el cráneo humano, y también por la forma. Los símiles siguen: *"... el espantajo se bía derrumbado como un hombre y se quejaba mismamente..."*

La semejanza de Lalo con Jesús crucificado es señalada por Goya Shupte, por si hiciera falta subrayarla. El personaje ha recibido la lanza en el costado: uno de los estigmas de Jesús. Y uno de los personajes afirma que ha sido la cruz la herramienta usada por Dios para salvarlo, materialmente, como la cruz es el lugar del sacrificio de Cristo, pero también la máxima herramienta de redención dentro de la teología cristiana. Incluso, el ala desflecada del pobre sombrero de Lalo es *"una suave corona de espinas"*. Este es otro símbolo al que Salarrué echa mano para subrayar el mensaje de todo el texto.



Salarrué al centro.
Foto proporcionada por el
Museo de la Palabra y la Imagen.

Caso dos: *Y todo entre la bruma de oro*

a) Tema y contenido

Ya mencionamos la relación que Salarrué vivió con Leonora Nichols. Esta artista le inspiró encendidos poemas amorosos que han sido recogidos por Janet Gold (2005). De ese libro hemos seleccionado el poema titulado *Y todo entre la bruma de oro*. No sabemos con seguridad cuándo fue escrito. Salarrué y Leonora se conocieron en 1946. El autor tenía entonces cuarenta y siete años y era un hombre casado. Pero esto no le impidió vivir una intensa pasión amorosa que se refleja en los poemas que escribió para su musa.

Lo más curioso es que las ideas metafísicas del escritor no están ausentes ni siquiera en los momentos más intensos del amor. Las menciones al Himalaya y a sus distintos planos de existencia aparecen incluso en la consumación del amor.

b) Forma métrica

Se trata de un poema sin rima. Sus dieciocho versos tienen diferentes medidas, si bien la mayoría son breves. El verso más largo, el último, es un decasilabo. Por ello, creemos que se puede considerar un poema en verso libre, en la versión menor de este: es decir, formado por versos relativamente breves.

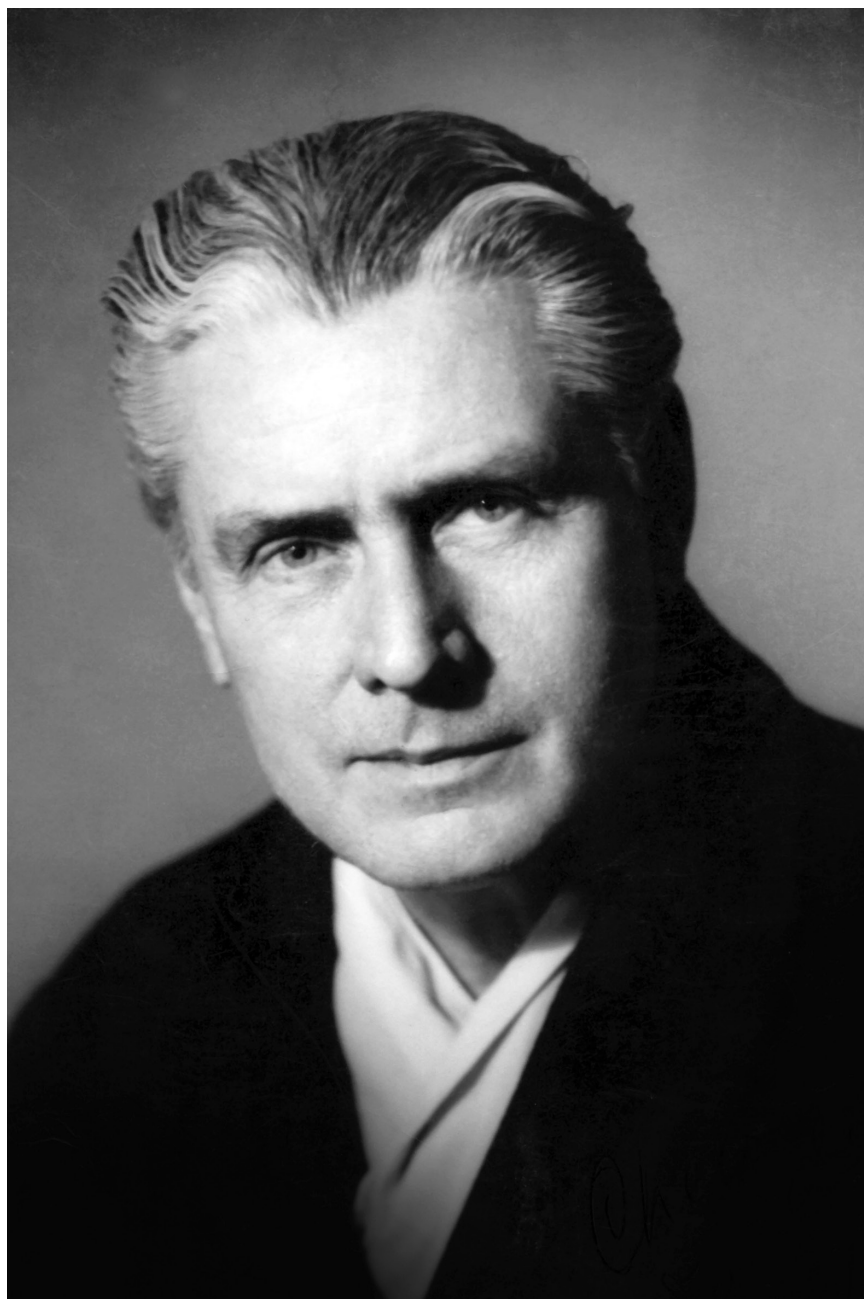
Sobre el verso libre, afirma Tomás Navarro Tomás: *“Diversos precedentes habían venido conduciendo a la introducción del verso libre. Contaba con hondas y permanentes raíces en la tradición de la poesía amétrica. Los largos y desiguales versos de las imitaciones del hexámetro participaban en cierto modo del prestigio de su modelo clásico. Un importante paso contra las restricciones usuales había consistido en las múltiples mezclas de metros ensayadas por los poetas románticos. Desde antes de terminar el romanticismo, varios escritores se habían liberado en gran parte de la preocupación, de la rima y la estrofa. La idea del verso libre como aspiración a la expresión pura de la conciencia poética, sin trabas de medidas, consonancias ni acentos, había sido puesta en práctica por el norteamericano Walt Whitman (1819-1892). Desarrollaron este movimiento y expusieron sus principios, bajo la denominación de versolibrismo, los simbolistas franceses Émile Verhaeren (1855-1916); Gustave Kahn (1859-1936); y Jules Laforgue (1860-1887). Antes que tal corriente definiera su carácter, recogió su eco Rosalía de Castro en la poesía que empieza “No subas tan alto, pensamiento loco”, de *En las orillas del Sar* (1884)... el único elemento tradicional que el versolibrismo acepta como indispensable es el ritmo. Por lo menos en este punto, se reconoce que el verso libre no es enteramente libre. No se trata, sin embargo, del mero ritmo acentual y silábico producido por la proporcionada regularidad de los tiempos marcados. En el verso libre el factor que coordina artísticamente las palabras en sus grupos respectivos se funda en la sucesión de los apoyos psicosemánticos que el poeta, intuitiva o intencionalmente, dispone como efecto de la armonía interior que le guía en la creación de su obra. Por su propio sentido individual, esta clase de ritmo exige de parte del autor una fina sensibilidad expresiva y un perfecto dominio del material lingüístico. Con mayor riesgo que cualquier metro de forma definida y corriente, el verso libre pierde su virtud si sus cambios, divisiones y movimientos carecen de ritmo perceptible o resultan vanos e injustificados en el desarrollo de la composición”. Fin de la cita.*²¹

Por su parte, Baehr añade: *“Para distinguir este nuevo sentido de la libertad en el verso... no hay que fijarse tanto en la ausencia de la rima como en la variedad métrica de los versos, y también en el aprecio superior en que se tiene a la asonancia frente a la consonancia. El uso de versos de medida diferente tiene varios grados en su manifestación, que van desde la adopción de determinados versos y estrofas poéticas ya existentes (en especial de la silva) hasta el sintagma rítmico del poema enteramente libre, que se adapta sin limitaciones a la voluntad de expresión del poeta.”*²²

Y Quilis manifiesta: "A la versificación regular o silábica se contraponen la versificación irregular o libre, en la que el número de sílabas es totalmente indeterminado, pero que puede manifestarse bajo un cierto ritmo acentual (versificación rítmica) o bajo agrupaciones periódicas de cierto grupos fónicos (versificación periódica)".²³

*Y todo entre la bruma de oro*²⁴

*Este nuestro amor
quebrado como el Himalaya,
llano de picos enhiesto,
llano de abismos,
de nieves resplandecientes,
de sombras...
Este nuestro amor entre cuatro:
tus dos,
mis dos:
mi hombre carnal,
tu ella celeste,
mi hombre eterno,
tu hembra delirante...
¿Quién ama a quién;
cuál ama a cuál?
¿Cómo unificar,
cómo dividir?
¡Y todo entre la bruma de oro!*



Salarrué.
Foto proporcionada por el Museo de la Palabra y la Imagen.

c) Figuras literarias

En este poema, Salarrué juega con los opuestos: quebrado-llano, hombre-mujer, picos-abismos, nieves-sombras, carnal-celeste, eterno-delirante, unificar-dividir. Pero, al cabo, todo se difumina en la bruma de oro mencionada en el título. ¿Será esa “bruma de oro” la “maya”, la ilusión de la que habla el hinduismo? ¿Esa ilusión que contiene a la realidad entera y a todos sus aspectos fenoménicos? ¿O será un anticipo del Nirvana, del Paraíso, de la suprema unión y realización del amor? No lo sabemos. El autor dejó en el aire esa pregunta sin respuesta, flotando en la ambigüedad.

Cuando Salarrué dice: “Este nuestro amor/ quebrado como el Himalaya/ llano de picos enhiestos, etc...”, está recalcando los obstáculos a los que los amantes se enfrentan para poder vivir y realizar su amor. El artista está muy consciente de las dificultades a las que se enfrentan: él está casado, ambos son de estratos sociales muy distintos, tienen grandes diferencias culturales, amén de las diferencias de caracteres. Leonora no es una mujer sumisa, como su esposa Zelie, sino un ser independiente, con una vida interior muy rica y con sus propias inquietudes artísticas y literarias. Es mucho lo que los separa. De hecho, tiempo después la pareja termina alejándose. Salarrué regresa a El Salvador y a su esposa e hijas. Y Leonora se queda sola. Nunca se casa.

Lo que tienen en común, indudablemente, y a pesar de todas esas diferencias, es su “sintonía” espiritual. Salarrué menciona que su amor es un amor entre cuatro: las dimensiones terrenales de cada uno, y las espirituales de ambos. Y luego abre cuatro preguntas retóricas que ni siquiera intenta responder. Cierra el poema con una exclamación: “¡Y todo entre la bruma de oro!”, que es como decir: y con todos nuestros conflictos y dificultades, estamos rodeados por una realidad que es ilusión: un universo donde la separación entre la Creación (ellos incluidos) y la Divinidad no es tal. Todo es Dios. Esa es tal vez la esperanza a la que sus almas se aferran: si su unión física y material es imposible en esta tierra, tal vez sí sea posible en ese plano inmaterial del espíritu.

¹ Cita al pie de página de Edelberto Torres Rivas (1971). Interpretación del desarrollo social centroamericano. Procesos y estructuras de una sociedad dependiente. San José de Costa Rica, EDUCA. En Cardenal, Rodolfo (1996). Manual de historia de Centroamérica. S. S., UCA Editores. 11°. Reimpresión de 2015. Pág. 310 y ss.

² Cardenal, R (1996). O. c. Pág. 311.

³ Flores Escalante, Aida, y Kury Mena, Enrique (2002). Tomás Regalado, el último caudillo de Cuscatlán. S. S., E. Rubén H. Dimas. 2°. Edición. ISBN 99923-809-1-6.

⁴ Fuente: El Diario de Hoy. Revista Centuria. 24 de noviembre de 1999.

⁵ Cardenal, R (1996). O. c. Pág. 322.

⁶ Montejo, Rodrigo Ezequiel (2002). El crimen del parque Bolívar. Santa Tecla, Clásicos Roxsil. ISBN: 8489899274.

⁷ Cardenal, R. O (1996). c. Pág. 322.

⁸ Araujo llegó a enviarle una carta de protesta al presidente estadounidense William Taft por su intromisión en los asuntos políticos de Nicaragua. Vidal, Manuel (1961). Naciones de Historia de Centroamérica. San Salvador, Editorial Universitaria. Sexta edición.

⁹ Meléndez no era el vicepresidente, sino el primer designado. Ver Cardenal (1996), pág. 323. Sin embargo, es correcto que Carlos Meléndez concluyera el período de Araujo y fuera electo presidente en 1915.

¹⁰ Este evento sísmico provocó gran destrucción en la ciudad de Quezaltepeque, en San Salvador y en localidades aledañas y fue reseñado por el escritor colombiano Porfirio Barba Jacob, uno de los testigos presenciales.

¹¹ Cardenal, R (1996). O. C. Pág. 323.

¹² Roque Baldovinos, Ricardo (1999). En Salazar Arrué, Salvador (1999). Narrativa completa. San Salvador, Dirección de Publicaciones e Impresos. Tomo I. ISBN 99923-0-03 0-2. Página i y siguientes.

¹³ Mayorga Rivas, Román (1977). Guinalda salvadoreña. S. S., DPI, 2° edición, facsimilar de la primera, de 1884 a 86, en tres tomos. Sin ISBN. La autora aparece en el tomo II, págs. 103-109. Versión en línea: <http://redicces.org.sv/jspui/handle/10972/8/>

¹⁴ Erazo, Salvador L. Pamaso salvadoreño. Sin fecha, ni editorial. Sin ISBN. La publicación, a juzgar por la tipografía, pudo haber sido impresa entre 1900 y 1920, aproximadamente. Hay un ejemplar en la Biblioteca Especializada del Museo Nacional de Antropología “David Joaquín Guzmán” (MUNA).

¹⁵ Cañas Dinarte, Carlos (2002). Diccionario de autoras y autores salvadoreños. San Salvador, Dirección de Publicaciones e Impresos. Pág. 397-407.

¹⁶ Roque Baldovinos, Ricardo (1999). Introducción. Salarrué, la religión del arte. En Salarrué (1999). Narrativa completa. Tomo I. S. S. DPI. ISBN 99923-0-030-2. Págs. i a la xxiv.

¹⁷ Gold, Janet (2005). Sagatara mía. Salarrué y Leonora. S. S. Museo de la palabra y de la imagen, MUPI. ISBN 9992384026.¹⁸ Roque Baldovinos, R (1999). O. C. Págs. ix y x.

¹⁸ Gold, Janet (2005). Sagatara mía. Salarrué y Leonora. S. S. Museo de la palabra y de la imagen, MUPI. ISBN 9992384026.

¹⁹ Escobar Galindo, David (1998). Índice antológico de la poesía salvadoreña. San Salvador, UCA Editores. Aquí seguimos la quinta edición. La primera es de 1982, aunque esta obra no tiene cambios en las sucesivas reediciones. ISBN 84-8405-054-8.

²⁰ Ver: <https://www.elsalvador.com/noticias/nacional/210206/comunidades-indigenas-abandonan-tierras-en-nahuizalco-por-las-pandillas/>, consultado el 4 de abril de 2019.

²¹ Navarro Tomás, T. (1974). Métrica española. Madrid-Barcelona, Ed. Guadarrama, S. A. ISBN 84-250-5603-9. Pág. 453 y s.

²² Baehr, R. (1973). Manual de versificación española. Madrid, Gredos. ISBN 84-249-1176-8. Pág. 80.

²³ Quilis, A. (1997). Métrica española. Barcelona, Ed. Ariel, S. A. ISBN 84-344-8308-4. Pág. 47.

²⁴ El poema está tomado del libro Janet Gold (2005). Sagatara mía. Salarrué y Leonora. S. S. Ediciones del Museo de la Palabra y la Imagen. ISBN 99923-840-2-6. Pág. 73.





Palacio Municipal, Sonsonate.
Foto tomada del libro
República de El Salvador 1924.



Municipal Building



CLAUDIA LARS

DATOS BIOGRÁFICOS

Claudia Lars nació con el nombre de Margarita del Carmen Brannon Vega, en San Silvestre Guaymoco, hoy Armenia, departamento de Sonsonate, el 20 de diciembre de 1899. Fue hija legítima del ingeniero estadounidense, de origen irlandés, Peter Patrick Brannon y de Manuela Vega Zelayandía, salvadoreña. Su nacimiento tuvo lugar dos meses después que el de Salarué, ocurrido el 22 de octubre de 1899, en Sonsonate, y pocos días antes que el de Alfredo Espino, quien vino al mundo el 8 de enero de 1900. Claudia surgió, así, en unas coordenadas espacio temporales muy concretas, que van a marcar su ser, su estar en el mundo y su obra literaria ¹.

Por el lado materno, su familia pertenecía a los antiguos terratenientes, los criollos de la independencia, si bien sin la antigua prestancia de dicha clase, en retroceso desde la crisis del añil y el advenimiento del café. La figura del padre, tan importante en toda persona, y más en una mujer, sería determinante en el caso de la escritora. Su nieto, Roy Beers Brannon, afirmó que don Patricio, como lo llamaban, fue un hombre de profundas inquietudes intelectuales y espirituales. Era firme creyente en la teosofía y los viajes astrales, y había conocido a madame Helena Blavatsky, gran autoridad en esa materia.

La escritora se educó primero en la casa paterna, como ella misma lo describe en *Tierra de infancia*. Su maestra fue Mercedes Mendoza, la “niña Meches”, quien le enseñó las primeras letras. Continuó sus estudios en el colegio de La Asunción, en Santa Ana, institución fundada por monjas francesas, que era una de las mejores instituciones educativas de su tiempo. El general Juan José Cañas le publicó en 1916 un folletito con sus primeros textos titulado *Tristes mirajes*, hoy perdido. En 1917 la erupción del volcán de San Salvador dañó la casa familiar y la escritora, junto con sus padres y hermanos, se mudó a vivir a Sonsonate, poniendo fin a la época feliz que describió en *Tierra de infancia*.



Claudia Lars.
Foto proporcionada por el
Museo de la Palabra y la Imagen.

Tal belleza no cabía
entera bajo los párpados.
Yo la exploraba en mis venas
y en los horizontes anchos.
Cierro perdido en las nieves,
pájaro tornasolado,
brújula del corazón
buscando imán y descanso.

No supe escoger la tierra
de mi canto, en muchos años.
Hay sí que tiene caminos
que cruzan hombres descalzos;
volcanes en fila ardiente,
techos de paja en el llano,
tapiz de yedras y nidos
en la pared del barranco;
¡un gran esfuerzo en cadenas
y un gran dolor silenciado!..

Absorta sobre lo mío
al fin escogí, despacio,
la tierra de amor completo
que ha de cerrar los párpados
(a la vuelta)



Claudia Lars.
Foto proporcionada por el
Museo de la Palabra y la Imagen.

Su romance con el poeta nicaragüense Salomón de la Selva (1893-1959) fue truncado por el padre de la escritora, quien la envió a los Estados Unidos. Ella se radicó primero en Long Island, donde vivían las hermanas de su padre, y luego se estableció en la ciudad de Nueva York, donde conoció al que sería su primer esposo: LeRoy Francis Beers Kuehn, con quien contrajo matrimonio el 11 de noviembre de 1923 en la iglesia de Nuestra Señora de la Esperanza, en Nueva York.

El 25 de diciembre de 1927 la escritora estaba de regreso en San Salvador, donde nació su único hijo Le Roy Manuel Beers Brannon. La familia se trasladó posteriormente a San José de Costa Rica por razones del empleo del señor Beers. Ahí residieron durante varios años, en los cuales Claudia Lars conoció a un grupo de escritores de mucha relevancia dentro de la literatura costarricense, y comenzó a publicar sus poemas en la revista *Repertorio Americano*, que editaba Joaquín García Monge (1881-1958). Este escritor le publicó, además, sus dos primeros libros: *Estrellas en el pozo* y *Canción redonda*.

Esta residencia en Costa Rica terminó en 1935 y la autora regresó a El Salvador. Para entonces su matrimonio se había roto. Vivió por diferentes temporadas en Guatemala, California y la ciudad de México. El 16 de diciembre de 1949, ya divorciada de su primer esposo, Claudia Lars contrajo matrimonio con Carlos Samayoa Chinchilla (1898-1973), escritor guatemalteco, en la ciudad de Guatemala. Este matrimonio también terminó en divorcio.

A partir de 1954 la escritora se radicó de nuevo en su país natal y al año siguiente entró a trabajar en el recién fundado Departamento Editorial del Ministerio de Cultura, germen de lo que posteriormente fue la Dirección de Publicaciones e Impresos, editorial cultural del estado salvadoreño. En vida publicó los libros: *Estrellas en el pozo* (1934), *Canción redonda* (1936), *La casa de vidrio* (1942), *Romances de norte y sur* (1946), *Sonetos* (1947), *Ciudad bajo mi voz* (1947), *Donde llegan los pasos* (1953), *Escuela de pájaros* (1955), *Fábula de una verdad* (1959), *Tierra de infancia* (memorias poéticas, 1958), *Canciones* (1960), *Girasol* (1962), *Presencia en el tiempo* (antología personal, 1962), *Sobre el ángel y el hombre* (1963), *Del fino amanecer* (1966), *Nuestro pulsante mundo* (1969), y la recopilación *Obras escogidas* (1973-74), reunida por la escritora Matilde Elena López. De manera póstuma apareció el libro *Poesía última*, editado en 1975 por la Dirección de Publicaciones. Aquejada por un cáncer de seno en fase terminal falleció en la Clínica Zaldívar de San Salvador, el 22 de julio de 1974.

Poema
Autógrafo Claudia Lars.
Foto proporcionada por el Museo de la Palabra y la Imagen.



Claudia Lars.
Foto proporcionada por el
Museo de la Palabra y la Imagen.

ANÁLISIS DE UNA MUESTRA POÉTICA

Caso uno: Canción del alma que comprende

a) Tema y contenido

Este poema apareció en 1936 en el libro *Canción redonda*, que a Claudia Lars le publicó en San José de Costa Rica el escritor Joaquín García Monge. El poema está dedicado al escritor salvadoreño Alberto Guerra Trigueros (1898-1950), uno de los intelectuales más importantes de la primera mitad del siglo XX, y un buen amigo de la escritora, que era parte del círculo formado por Guerra Trigueros, Salarrué, Serafín Quiteño y otros creadores. En El Salvador, Guerra Trigueros fue uno de los fundadores del periódico *Patria*, en el que laboraron, entre otras figuras importantes, Alberto Masferrer y Salarrué. La primera estrofa del poema alude al místico de origen británico Francis Thompson (1859-1907). Este fue un poeta que estudió teología católica y medicina, aunque sin concluir sus estudios. Su vida estuvo marcada por la pobreza, por una profunda religiosidad y por su consumo de opio.

Thompson escribió la mayor parte de su obra en el monasterio de Storrington, en Sussex. Murió a los cuarenta y ocho años de edad gravemente enfermo de tuberculosis. Su obra más conocida es el poema *El galgo divino*, o *El galgo del cielo* (*The Hound of Heaven*), también traducido como *El lebrél divino o del cielo*, o bien *El sabueso divino o del cielo*, etc. Este poema, compuesto por ciento ochenta y dos versos, fue alabado por el escritor británico G. K. Chesterton. La obra de Thompson influyó decisivamente en la del uruguayo-francés Jules Supervielle y en la del joven académico y narrador J. R. R. Tolkien ². El tema central de este famoso poema es la idea de que Dios persigue al hombre al que quiere atraer hacia sí como un can de caza ³.

Al contrario de los grandes escritores católicos ingleses, Thompson no experimentó la lucha de la conversión. Hijo de un médico instalado en el Lancashire, fue un niño tranquilo e introvertido que “no deseaba ser un hombre”. Recibió una formación católica en un simple hogar de provincias. Los años que pasó en el Ushaw College fueron, por el contrario, los de la “revelación demoníaca”. La juventud fue para él época de fracasos: hastío en los estudios, tuberculosis, opiomanía, huida a Londres sumido en la más absoluta desesperación. Ejerció los oficios más miserables, mendigó por las calles y tal vez se hubiera suicidado de no haber sido por Wilfrid Meynell (el editor de la revista católica *Merry England*) y de su mujer, Alice, una de las más altas voces femeninas de la poesía inglesa, que publicaron los poemas de Thompson y lo acogieron en su casa, lo que no impidió nuevas recaídas.

Tras la recopilación de 1893, aparecieron sus *Nuevos poemas* en 1897, donde se descubrió a un extraño poeta cristiano que se consideraba a sí mismo como “un navío desarbolado, impotente y que hace agua”. Es notable la diferencia que puede advertirse entre sus primeros poemas (por ejemplo: *La oda al atardecer*), en los que exalta el arrebato dionisiaco de la naturaleza engalanada, y las posteriores visiones litúrgicas que le permiten descubrir el origen mismo de la creación divina. A través del sufrimiento y los tormentos de la fe, a través de la realización de su “trabajo de tristeza”, fue como Thompson llegó a obtener la revelación de la jerarquía del universo (*Carmen genesis*), revelación que lo conduce y nos conduce a los albores del mundo.

En cuanto al poema de Claudia Lars, tenemos que el primer cuarteto es una especie de preámbulo en el que nos remite al poema de Thompson en el que, evidentemente, se ha inspirado, aunque la suya no es precisamente una perifrasis, al pie de la letra, de *El Galgo Divino*. En el poema de ella se percibe cómo la ruta vital de la persona que habla en el poema, que es otro personaje también creado por la autora, describe la forma de una letra omega, simbolizando esa ruta del alma rebelde que pretende huir de su Creador, aunque este se obstina en perseguirla, hasta darle alcance.

A partir del verso número cinco, la autora nos va guiando de la mano por su viaje vital. Nos describe un primer encuentro con la divinidad, en el que la voz que habla en el poema afirma, en los versos 15 y 16, que quedó “enganchada” a Dios: “Y quedé, para siempre, por tu luz deslumbrada/y sellado el costado con tu marca secreta”. Esta es la parte ascendente de la letra omega.

A partir de ese punto comienza la curva que constituye la parte superior de la letra. En el verso 17 comienza la huida. El alma rechaza la unión con la divinidad y escapa. El punto más alto de la curva está en los versos 29 y 30, a la mitad del poema: “Al fin logré perderte en la curva cerrada/cayendo entre los dos ancho telón de niebla”. La ruptura está consumada. Pero Dios no se da por vencido y la persecución continúa. El alma, sin embargo, va cayendo cada vez más dolorosamente a la materialidad del mundo. Hay un verso que es una traducción casi literal de uno de los versos de Thompson. Es el verso número 48: “toda cosa en mis manos se me tornaba adversa”. En su poema, Thompson dice, literalmente: “All things betray thee, who betrayest Me”, que significa, más o menos: “Todas las cosas traicionan a aquel que me traiciona”. Es evidente la semejanza entre el verso inglés y el de Claudia Lars.

A partir de ese verso comienza el regreso, ya de bajada: esto es, el descenso hacia la entrega incondicional. El último cuarteto es un digno cierre a esta letra omega, verdadera aventura vital en la que el alma, reconciliada, se reencuentra con Dios.

b) Forma métrica

Este poema está formado por sesenta versos alejandrinos distribuidos en quince cuartetos. Riman solo los versos pares en forma asonante, dándole al conjunto cierta apariencia de romance alejandrino. En amarillo hemos marcado los acentos antirrítmicos. Predominan los hemistiquios con acentos en segunda y sexta sílaba, o tercera y sexta sílaba. Ver esquemas:

a) Acentos en 2da y 6ª sílabas: o-ó-o-o-o-ó-o = (o) (ó-o-o-o) (ó-o). A veces también en cuarta sílaba, y siempre con anacrusis monosílaba.

b) Acentos en 3ª y 6ª sílabas: (o-o) (ó-o-o) (ó-o). A veces también con acento en la primera sílaba, aunque esto no es frecuente.

En este poema en concreto aparece con mayor frecuencia el segundo caso: acentos en tercera y sexta sílabas, que combina anacrusis bisílaba, dáctilo y trocaico. A este tipo de verso se le denomina alejandrino dactílico ⁴.

No.	Verso	Esquema de acentos
1	Señor, me has perseguido/ como el Galgo Divino	2-4-6/3-6
2	que canta Francis Thompson/ con voz mística y bella;	2-4-6/3-6
3	por senderos fragantes/ y sitios desolados,	3-6/2-6
4	por rincones oscuros/ y retorcidas vueltas.	3-6/4-6
5	Señor, era muy niña/ cuando mi oído fino	2-3-6/1-4-6
6	escuchó tu llamada/ lejana e inconcreta:	3-6/2-6
7	gimiendo en el dolor/ oscuro de los hombres,	2-6/2-6
8	vibrando en el arpegio/ azul de las estrellas.	2-6/2-6
9	Y adiviné tu imagen/ eterna, grave y muda,	4-6/2-4-6
10	con la planta sangrante/ y la pupila quieta.	3-6/3-6
11	Y el rayo misterioso/ de tu frente soleada	3-6/3-6
12	clavó en mi corazón/ su cristalina flecha.	3-6/3-6
13	Fue una herida profunda/ que escurría dulzura	3-6/3-6
14	fervor maravillado,/ deleitable sorpresa.	2-6/3-6
15	Y quedé, para siempre,/ por tu luz deslumbrada	3-6/3-6
16	y sellado el costado/ con tu marca secreta.	3-6/3-6
17	Pero un frío de miedo/ paralizó mi sangre	3-6/4-6
18	tiñéndome el semblante/ con palidez de cera.	2-6/4-6
19	porque la cruz de angustia,/ inclinada en tus hombros,	4-6/3-6
20	agrandaba en mi sombra/ su figura siniestra.	3-6/3-6
21	Y principió la fuga/ cobarde... Me alejaba	4-6/2-6
22	con rapidez de gamo,/ sin volver la cabeza.	4-6/3-6
23	Y mi carrera ciega/ atropelló distancias	4-6/4-6
24	resonando en los largos/ caminos de la tierra.	3-6/2-6
25	Con el brazo anhelante/ querías dame alcance,	3-6/2-4-6
26	con el ojo avizor/ perseguías mi huella;	3-6/3-6
27	y tu trote tenaz/ martillaba el silencio,	3-6/3-6

No.	Verso	Esquema de acentos
28	<i>saltando los abismos/ y rompiendo barreras.</i>	2-6/3-6
29	<i>Al fin logré perderte/ en la curva cerrada</i>	4-6/3-6
30	<i>cayendo entre los dos/ ancho telón de niebla;</i>	2-6/4-6
31	<i>entonces, aturdida,/ quise olvidar tu nombre</i>	2-6/1-4-6
32	<i>y ocultar mi inquietud/ en cien formas diversas.</i>	3-6/3-6
33	<i>Viajera por las rutas/ intrincadas del mundo,</i>	2-6/3-6
34	<i>hollando espinas vivas/ mi sandalia violenta,</i>	2-4-6/3-6
35	<i>subí a la cima erguida,/ me interné en la espesura</i>	2-4-6/3-6
36	<i>y en el vergel de mayo/ corté gajos de fiesta.</i>	4-6/2-3-6
37	<i>Mordí el racimo de oro/ con sabor de ceniza,</i>	2-4-6/3-6
38	<i>probé el vino encendido/ que me quemó la lengua,</i>	2-4-6/4-6
39	<i>dormí en el nido tibio/ esponjado de arrullos</i>	2-4-6/3-6
40	<i>y a veces, en la playa,/ me azotó la tormenta.</i>	2-6/3-6
41	<i>De pronto, a mí llegaba/ como un eco perdido</i>	2-4-6/3-6
42	<i>tu inmutable verdad/ en solitaria queja:</i>	3-6/4-6
43	<i>—¡Oh, los que me conocen/ y me temen! ¿No saben</i>	3-6/3-6
44	<i>que solo yo he de darles/ lo que en ninguno encuentran?</i>	2-4-6/4-6
45	<i>Y era breve el encanto,/ y el ensueño imposible;</i>	3-6/3-6
46	<i>pagué el precio más alto/ por la dicha pequeña,</i>	2-3-6/3-6
47	<i>y efímera y mudable,/ traicionera o vacía,</i>	2-6/3-6
48	<i>toda cosa en mis manos/ se me tornaba adversa.</i>	1-3-6/4-6
49	<i>Repentina negrura/ me cerró el horizonte</i>	3-6/3-6
50	<i>y fui como la brizna/ que las rachas avientan.</i>	3-6/3-6
51	<i>¿Hasta cuándo duró/ mi agonía colmada?</i>	3-6/3-6
52	<i>¿Qué fuerza inesperada/ sostuvo mi impotencia?</i>	2-6/2-6
53	<i>Sólo sé que en tu pecho,/ miserable y caída,</i>	3-6/3-6
54	<i>recogí mi cansancio/ y amparé mi tristeza.</i>	3-6/3-6
55	<i>¡Ojo de las vigiliás,/ brújula de los rumbos,</i>	1-6/1-6
56	<i>fulgor que se levanta/ como una aurora nueva!</i>	2-6/4-6
57	<i>Señor, era muy niña/ cuando mi oído fino</i>	2-3-6/4-6
58	<i>escuchó tu llamada/ lejana e inconcreta.</i>	3-6/2-6
59	<i>¡Hoy la siento elevarse/ del fondo de mi vida</i>	1-3-6/2-6
60	<i>y vibrar en el ritmo/ azul/ de las estrellas!</i>	3-6/2-6

Los alejandrinos dactílicos, como la variante que predomina en este poema de Claudia Lars, tienen uno de sus más destacados ejemplos en los tres primeros del poema *Sonatina*, de Rubén Darío:

*La princesa está triste. ¿Qué tendrá la princesa?
Los suspiros se escapan de su boca de fresa
que ha perdido la risa, que ha perdido el color...*

En ese sentido, este es uno más de los rasgos que demuestran cuánto estuvo influenciada por el Modernismo, y concretamente por la poesía de Rubén Darío, la primera parte de la obra de esta autora: *De Estrellas en el pozo*, publicada en 1934, a *Ciudad bajo mi voz*, aparecida en 1947. A partir de *Donde llegan los pasos* (1953), la obra de Claudia Lars abandonará los metros, ritmos y formas métricas más cercanas al Modernismo para dedicarse a escribir unos poemas con rasgos cada vez más relacionados con la Vanguardia, como el verso libre e, incluso, el poema en prosa. Sin embargo, en algunos libros, especialmente en *Sobre el ángel y el hombre* (1963), volverá a ciertas formas clásicas, como la lira y el soneto.

c) Figuras literarias

Todo el poema es una metáfora. La idea central: que Dios persigue al alma como un “lebrél o galgo” divino es, en sí, una metáfora. En el primer cuarteto, en los versos 3 y 4, abunda más en el sentido de esa metáfora, describiendo que su alma ha sido perseguida: “por senderos fragantes y sitios desolados,/por rincones oscuros y retorcidas vueltas”.

De ahí en adelante se suceden las metáforas más breves y puntuales. La voz que habla en el poema afirma que “era muy niña cuando mi oído fino/ escuchó tu llamada lejana e inconcreta”. La vocación es aquí, por lo tanto, “una llamada”, que gime “en el dolor oscuro de los hombres”, y vibra “en el arpegio azul de las estrellas”. Aquí notamos el uso de los epítetos, casi opuestos: oscuro-azul, para marcar la diferencia, la oposición. Simbolizan así lo terreno y lo celeste. Dios la ha perseguido y la ha llamado en lo terreno, en lo material y bajo, pero también en lo celeste, en lo inmaterial, espiritual y alto.

En el tercer cuarteto utiliza una sinécdoque para brindarnos una imagen de Dios tal como ella lo concibe. Una imagen “eterna, grave y muda”. Esto es: más epítetos. “Con la planta sangrante y la pupila quieta”. ¿La planta sangrante a qué se debe? Su Dios es el Cristo crucificado o es un dios caminante, que avanza por los caminos de los hombres, acompañando sus luchas cotidianas. Nada qué ver con un dios exiliado en un dorado Nirvana, lejano e inconcreto. Su Dios es una suerte de Eros cristiano que dispara sus flechas para traspasar y así “cazar” a las almas. Eso es lo que expresa al decir: “Y el rayo misterioso de tu frente soleada/ clavó en mi corazón su cristalina flecha” (versos 11 y 12).

La metáfora continúa en el cuarteto y versos siguientes. La llamada de Dios es una “herida profunda que escurría dulzura/ fervor maravillado, deleitable sorpresa”. El alma queda, de este modo, deslumbrada para siempre y, a imitación de Cristo, la voz que habla en el poema tiene “sellado el costado con tu marca secreta”. Es, pues, un alma elegida, una pieza cobrada por el *Galgo Divino*, una oveja del rebaño del Buen Pastor.

Y siguen las metáforas. En los versos 17 y 18 dice: “Pero un frío de miedo paralizó mi sangre/ tiñéndome el semblante con palidez de cera”. El alma elegida tiene miedo. El tormento de la cruz que carga el Pastor la asusta. Por eso huye. En el verso número 24 se inicia la huida y, con ella, como vimos, la curva ascendente de la letra omega, que marca la distancia mayor entre Dios y el alma: “Y principió la fuga cobarde. . . Me alejaba/ con rapidez de gamo, sin volver la cabeza. Y mi carrera ciega atropelló distancias/ resonando en los largos caminos de la tierra”.

Dios, como el Galgo o el Lebrél, utiliza sus capacidades: su brazo, su ojo, su trote tenaz, en un esfuerzo constante por dar alcance a la “oveja descarriada”, a la hija pródiga, como en el Evangelio. La separación se consuma en el verso 29: “Al fin logré perderte en la curva cerrada/ cayendo entre los dos ancho telón de niebla”. El alma confundida quiere hasta olvidar el nombre de su Creador y sofoca la angustia “en cien formas diversas”.

Esta inestabilidad lanza al alma por las “rutas intrincadas del mundo”. Otro poderoso epíteto. Aquí las dificultades son expresadas con metáforas semejantes a las del soneto de Cavida: “hollando espinas vivas mi sandalia violenta/ subí a la cima erguida, me interné en la espesura/ y en el vergel de mayo corté gajos de fiesta”.

Soneto San Juana Inés de la Cruz
autógrafo de Claudia Lars.
Tomado de la antología *Puño y letra*, compilación
de Oswaldo Escobar Velado (1959).

Soneto

A Sor Juana Inés de la Cruz

En la rosa salvada, en su pureza
que sube hasta la luz y en ella habita,
llamo a tu corazón y te doy cita
para hablar de tu blanca fortaleza.

Llevo una mariposa en la cabeza
y otra más deslumbrante me visita.
Soy la que nada sabe.... la que agita
su alma y su voz detrás de la belleza.

Mis jardines pequeños, entregados
al duende, al ángel verde... son aliados
de todo lo que vuela y lo que brilla.

Como no darte a ti, - tan voladora,
mi ceniza de rosas y esta hora
en que vuelve a ser rosa la semilla!

Gaudia Lars

San Salvador - Noviembre 12 - 1951



Claudia Lars en Chapultepec.
Foto proporcionada por el
Museo de la Palabra e Imagen.

El alma, como el hijo pródigo, se descarria, pierde el rumbo, el norte. Va descendiendo por la curva de la omega hacia la perdición. Abunda en metáforas para expresar esa perdición: "Mordí el racimo de oro con sabor a ceniza/ probé el vino encendido que me quemó la lengua/ dormí en el nido tibio esponjado de arullos/ y a veces, en la playa, me azotó la tormenta". El extravío, claro está, implica que alma y cuerpo han caído en las garras de la sensualidad.

Pero Dios no abandona al alma, aunque esta se encuentre hundida en el pecado. En el cuarteto número once (versos del 41 al 44) la voz confiesa que Dios continuó llamándola "en solitaria queja": "¡Oh, los que me conocen y me temen! ¿No saben/ que solo Yo he de darles lo que en ninguno encuentran?". Esta pregunta retórica nos remite al versículo de Mateo 5, 3, como parte de las bienaventuranzas: "Bienaventurados los pobres en espíritu, porque de ellos es el reino de los cielos". Esto es: Felices los que tienen conciencia de su necesidad espiritual. Las bienaventuranzas pueden resumirse en la frase: "Solo Dios hace al hombre feliz". Y es la misma idea que expresa la escritora en el verso 44: "... solo yo he de darles lo que en ninguno encuentran".

Es esta una autoprofecía que, a lo largo de su existencia, se demostraría cierta: Claudia Lars no encontró la felicidad en ninguno de sus dos matrimonios, ni tampoco en otros hombres a los que amó o que la amaron a lo largo de sus casi setenta y cinco años de vida⁵. La tristeza al constatar esa verdad la envuelve cuando dice, en los versos del 45 al 48: "Y era breve el encanto, y el ensueño imposible/ pagué el precio más alto por la dicha pequeña, / y efímera y mudable, traicionera o vacía, / toda cosa en mis manos se me tornaba adversa". De esta manera, la bienaventuranza de ser un alma elegida por Dios se convierte en una especie de maldición: sí, hay felicidad en su vida, pero solo si está unida a Dios. Fuera de Dios no hay dicha, ni gozo, ni paz. Ningún amor humano alcanzó a darle a ella la plenitud de la felicidad.

La máxima desdicha se expresa en los versos del 49 al 52. En este cuarteto hay dos preguntas retóricas: "¿Hasta cuándo duró mi agonía colmada?/ ¿Qué fuerza inesperada sostuvo mi impotencia?". La derrota en la búsqueda del amor profano y su rendición incondicional al amor divino se concretan en estos versos. El alma deja de luchar por escapar de la mano divina y se abandona. En el cuarteto siguiente se rinde por completo y consume su entrega a la divinidad.

En el último cuarteto lanza la mirada hacia la infancia, cuando su hondo drama espiritual comenzó, y reafirma el impulso vital que la lleva a alzarse a un plano superior de existencia. Es ahí, intuye el alma, el único lugar donde podrá concretar su propia vocación y alcanzar la auténtica felicidad: en el plano espiritual. Porque en este mundo material y concreto, como comprobó Claudia Lars en su propia vida, es imposible alcanzar una comunión plena con otro ser.

Caso dos: *Laude y responso de don Alberto Masferrer*

a) Tema y contenido

El poema que vamos a analizar forma parte del poemario *Ciudad bajo mi voz*, que Claudia Lars publicó en 1947, pero que nunca apareció como libro independiente, sino que fue publicado en la revista del Ateneo de El Salvador. Con esta obra su autora ganó el primer lugar en el Certamen Conmemorativo del Cuarto Centenario de la elevación de San Salvador a la categoría de ciudad. Estos poemas aparecieron posteriormente en la revista *Repertorio Americano*. Como ya dijimos, Alberto Masferrer murió en 1932, de modo que este poema apareció cuando la persona a la que está dedicado ya tenía quince años, o poco menos, de fallecido. Son un claro homenaje a una persona importante para Claudia Lars quien, como todos los integrantes del círculo literario de Alberto Guerra Trigueros, admiraba profundamente al maestro nacido en Alegría. Masferrer le había publicado un poema en la revista del Ministerio de Instrucción Pública cuando la escritora tenía poco más de veinte años y vivía en la ciudad de Nueva York. En el poema la autora se refiere al pensamiento de Masferrer, simbolizado por las palabras “tu frente”: “Diré tu frente —sueño, tierra, espada—”

No.	Verso	Acentos	Tipo
1	<i>Diré tu frente —sueño, tierra, espada—</i>	2-4-6-8-10	Heroico pleno
2	<i>tu frente inmóvil, recogida en hielo.</i>	2-4-8-10	Sáfico largo pleno
3	<i>Diré también el singular desvelo</i>	2-4-8-10	Sáfico largo pleno
4	<i>Que ardía, sin cansarse, en tu mirada.</i>	2-6-10	Heroico puro
5	<i>Diré tu mano, pobre y bienamada,</i>	2-4-6-8-10	Heroico pleno
6	<i>cortadora de mundos por el cielo.</i>	3-6-10	Melódico puro
7	<i>Diré tus pasos de ancho desconsuelo,</i>	2-4-6-10	Heroico corto
8	<i>crecidos con el tiempo en marejada.</i>	2-6-10	Heroico puro
9	<i>Diré por fin tu voz... tu voz clamante,</i>	2-4-6-8-10	Heroico pleno
10	<i>Siempre abriendo la luz, siempre adelante,</i>	1-3-6-7-10	Melódico puro
11	<i>¡cristiana voz de ríos infinitos?</i>	2-4-6-10	Heroico corto
12	<i>¡Voz que suena perdida y dolorosa,</i>	1-3-6-10	Melódico puro
13	<i>que no encuentra silencio ni reposa</i>	3-6-10	Melódico puro
14	<i>y está sufriendo en un ciprés de gritos!</i>	2-4-8-10	Sáfico largo pleno

a) Forma métrica

El ejemplo que estamos analizando se trata de un soneto endecasílabo. Está compuesto por catorce versos distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos. Riman los versos de manera estrictamente consonante según el esquema: ABBA ABBA CCD EED, el cual es el del llamado “soneto italiano”⁶, si bien este esquema fue fijado por el poeta francés Clement Marot (1496-1544), por lo que también se le llama a esta forma “soneto marótico”. Hay que señalar que fue Marot el primer sonetista en lengua francesa.



Claudia Lars.
Colección Biblioteca Nacional de El Salvador.

En el cuadro anterior he descrito la distribución de acentos y he marcado con amarillo los acentos antirrítmicos. Predominan los endecasílabos heroicos (siete), seguidos por los melódicos (cuatro) y por último los sáficos (tres). No hay endecasílabos enfáticos o dactílicos. El ritmo es, en bastante medida, trocaico. Rudolph Baehr define al endecasílabo heroico o de tipo A2 como aquel que tiene acentos en segunda y sexta sílabas ⁷. El endecasílabo melódico, por su parte, es el que tiene acentos en tercera y sexta sílabas. En cuanto al endecasílabo sáfico, lo define como el que tiene acentos en cuarta y octava sílabas. Pero, además, el mismo autor cita a Andrés Bello con relación a los que llama “formas especiales” ⁸: “El endecasílabo sáfico en la estrofa sáfica. Para este verso, Bello ha establecido las siguientes reglas: “1- El sáfico es un endecasílabo que [...] debe acentuarse en la cuarta, octava y décima, pero en que se apetece además:

- 1°. Un acento sobre la primera sílaba.
- 2°. Que las sílabas segunda y tercera sean breves [=átonas].
- 3°. Que sean también breves la sexta, séptima y novena sílabas.
- 4°. Que el primer hemistiquio termine en dicción grave [=palabra llana].
- 5°. Que no haya sinalefa en la cesura.

Los requisitos 3° Y 4° son de necesidad absoluta; todos los otros pueden dispensarse al poeta, pero es menester que use sobriamente de esta licencia, y sobre todo, de la que consiste en juntar por medio de la sinalefa los dos hemistiquios” [...] La necesidad de esta reglamentación severa se da porque este tipo de endecasílabo intenta imitar el pretendido verso sáfico clásico, que en realidad, por su ritmo, es el latino medieval... No obstante, los poetas, antes y después de Bello, se han guiado en el uso del sáfico más por sus propias intuiciones rítmicas que por reglas teóricas. En realidad, los que han querido usar en forma más estricta sáficos perfectos sólo han llegado a lograr un predominio de estos versos frente a los de estructura más libre”. Fin de la cita. ⁹

b) Figuras literarias

En el presente soneto, la autora utiliza el verbo *decir* como sinónimo de “describir” o “expresar”. En el primer verso, afirma: “Diré tu frente —sueño, tierra, espada—”. Aquí la palabra *frente*, como ya dijimos, simboliza la mente del homenajeado. Y las otras tres palabras: sueño, tierra, espada, simbolizan la lucha de Masferrer por lograr un país, y un mundo, más igualitario, menos excluyente, donde cada persona pudiera aspirar al “mínimum vital”, esto es: al acceso a los bienes y recursos que todos necesitamos para poder llevar una vida digna y plena.

En el segundo verso: “tu frente inmóvil, recogida en hielo”, es una metáfora doble y, en ambas vertientes, es deliberada y singularmente ambigua. La primera parte: “tu frente inmóvil”, puede tener varios significados: ¿Es el pensamiento de Masferrer el que se ha inmovilizado? ¿O ha sido la muerte la que lo ha dejado detenido en el tiempo, encerrado en la edad finita y limitada en la que le correspondió vivir? Y en la segunda parte, la palabra *recogida* tiene también varios significados. El verbo *recoger*, en este concreto contexto, y tomando en cuenta al Diccionario de la Lengua Española, puede significar “reunir”, volver a tomar algo que se ha caído, recibir o sufrir las consecuencias de lo que se ha hecho, pero además recogerse es exiliarse, refugiarse, salir del mundanal ruido. El “recogimiento” es una necesidad para la experiencia religiosa. Y el *hielo* es también un elemento plurisignificante: ¿Es el hielo de la muerte? ¿O es el de la indiferencia de los coetáneos de Masferrer, que no entendieron su mensaje? ¿O, más bien, el hielo simboliza las canas que ya cubrían la cabeza de Masferrer a la hora de su muerte, ya que contaba sesenta y cuatro años en el momento de fallecer?

Comparativamente, los versos 3 y 4 son mucho más claros y denotativos: “Diré también el singular desvelo/ que ardía, sin cansarse, en tu mirada”. Nada hay aquí que explicar, aunque se trata de otra metáfora: el desvelo ardía, incansable, en la mirada del maestro.

Hasta aquí, nótese la anáfora que se va desenvolviendo a lo largo de todo el poema: 1. Diré tu frente... 2. Diré también el singular desvelo... 3. Diré tu mano... 4. Diré tus pasos... 5. Diré por fin tu voz... Es decir: Claudia Lars estructura todo el soneto en torno a una serie de elementos constitutivos de la identidad del retratado: Su frente (que simboliza su pensamiento); su desvelo, es decir, su preocupación mayor, que es el conglomerado social, del que forma parte, su bienestar y su futuro; sus pasos, que simbolizan toda una trayectoria vital, amén de los viajes físicos y concretos que Masferrer realizó, no solo a lo largo y ancho de Centroamérica, sino del mundo; y por último, se refiere a su voz, que es quizás uno de los elementos más definitorios de Alberto Masferrer quien, aunque fue orador de palabra encendida, fue sobre todo un artífice de la palabra escrita en su doble dimensión de escritor y periodista. Esta anáfora le sirve a la autora para poner de relieve estos elementos de la identidad irrenunciable del personaje.

En los versos números 5 y 6 Claudia Lars se refiere a “tu mano, pobre y bienamada, cortadora de mundos por el cielo”. Los dos epítetos, pobre y bienamada, no son casuales. Pobre de solemnidad fue Masferrer. De esto hay suficientes testimonios. Y bienamado, también. La escritora escamotea con elegancia el hecho de que, así como fue bienamado por unos, el maestro también fue duramente vilipendiado y repudiado por otros, entre los que destaca el general Jorge Ubico, dictador guatemalteco. En cuanto a que su mano fuese “cortadora de mundos por el cielo”, esta metáfora no se refiere ni a la era espacial ni a la ciencia ficción, sino más bien a la creación poética. La palabra *mundos* está usada en un sentido metafórico evidente: esos mundos equivalen a creaciones, en el sentido en que Dios creó el sol, la luna y los planetas. Y también la palabra *cielo* tiene un carácter connotativo. No se trata aquí del cielo astronómico, sino más bien del cielo espiritual. Este cielo es un jardín del cual Masferrer espiga, escoge, corta las flores, los mundos, que considera mejores.

Llamo la atención sobre la palabra *cortadora*. En nuestro país se les llama “cortadores” a los recolectores de café. Fueron ellos los más afectados por la crisis económica mundial que estalló en Nueva York en octubre de 1929 y cuyos efectos golpearon con singular saña a El Salvador en 1931 con las consecuencias arriba mencionadas. Fue este sector social, excluido y vulnerable, el más afectado también por las incumplidas promesas del presidente Arturo Araujo y por la represión encabezada por el general Martínez, quien se entronizó en el poder de diciembre de 1931 a mayo de 1944. De modo que, para Claudia Lars, la mano de Masferrer, que empuñó la pluma se equipara con la de los humildes campesinos masacrados en 1932. ¡Y de qué manera más sutil lo dice, como si fuera un mensaje en clave que comprenderán solo los “iniciados” en los misterios de la poesía y de nuestra historia nacional!

Los versos 7 y 8: “Diré tus pasos de ancho desconsuelo/ crecidos con el tiempo en marejada” tienen un eco profético insoslayable. Los pasos de “ancho desconsuelo” aluden al exilio al que marchó Masferrer después de su renuncia al gobierno de Araujo en 1931. Se refugió inicialmente en Guatemala, de donde lo expulsó la crueldad y el insulto de Ubico. Como mencionamos antes, el escritor encontró después acogida en la casa de Graciela Bográn en San Pedro Sula, de donde regresó pocos días antes de su muerte, acaecida en San Salvador el 4 de septiembre de 1932. Esos exilios Claudia Lars los describe poéticamente con la metáfora: “tus pasos de ancho desconsuelo”.

Y en cuanto a que dichos pasos con el tiempo se “crecieron en marejada”, creo que está claro: aquellas injusticias de 1932, y de siglos anteriores, se crecieron después hasta amplificar su violencia y su empuje. Tengo la íntima convicción de que dichos pasos crecidos con el tiempo en marejada aluden al conflicto armado que El Salvador vivió de 1980 a 1992 y que Claudia ya no llegó a conocer. Pero la lucidez de la palabra poética la hizo comprender que tanto dolor y tanta injusticia no podían ser reprimidos eternamente. Algún día, más temprano que tarde, las consecuencias tendrían que aflorar. El verso número 8 también contiene una metáfora. Esas consecuencias serían incontenibles, como el mar embravecido: como una marejada. Es decir, como un verdadero tsunami histórico.

El primer terceto se refiere a la voz de Alberto Masferrer. Aquí tampoco el epíteto es casual. Clamante es el adjetivo que utiliza. El libro de Isaías, 40, 3-5, dice textualmente: “Una voz clama: “Preparen en el desierto camino al SEÑOR; allanen en la soledad calzada para nuestro Dios. Todo valle sea elevado, y bajado todo monte y collado; vuélvase llano el terreno escabroso, y lo abrupto, ancho valle. Entonces será revelada la gloria del SEÑOR, y toda carne (toda persona) a una la verá, pues la boca del SEÑOR ha hablado”¹⁰. Esa voz de la que se habla en el Antiguo Testamento profetiza el nacimiento de Juan el Bautista, quien abrió los caminos para la llegada de Jesús. Es claro el significado de estos tres versos: Masferrer es un profeta. Pero esto, además de enaltecer su figura y su esfuerzo, también describe su dramática vida. La suya fue “una voz que clamó en el desierto”, porque no consiguió remover las conciencias de sus coetáneos para que lo siguieran en un esfuerzo verdaderamente revolucionario para cambiar las estructuras sociales imperantes.

De esa “voz clamante”, Claudia Lars añade: “. . . siempre abriendo la luz, siempre adelante, icristiana voz de ríos infinitos!”. Es decir: con su voz Masferrer entrega la luz y el agua. Pero no el agua física y concreta, sino el agua espiritual. La filiación de Masferrer con Jesús se reafirma en estos versos.

Y como conclusión, al autora añade: “Voz que suena perdida y dolorosa, que no encuentra silencio ni reposa y está sufriendo en un ciprés de gritos!”. Si El Salvador, como lo han insinuado algunos autores¹¹, es una casa llena de fantasmas (que no son otra cosa que ánimas en pena), Alberto Masferrer con seguridad es el alma atormentada más dolorosa y dolorida de las que pueblan este pedacito de tierra. Este epifonema es digno cierre a este soneto en homenaje a uno de nuestros más lúcidos pensadores, un verdadero “moralista social”, como lo llamara Francisco Andrés Escobar¹².

¹ Fuente: Lars, Claudia (1999). Poesía completa. San Salvador, DPI. ISBN 99923-0-022-1. Dos tomos.

² Quien desee asomarse al poema completo, en inglés, puede consultar el sitio: <https://www.bartleby.com/236/239.html>, así como también: <http://hig.com.ar/tx/poesia/lebre.html>, ambos consultados el 30 de marzo de 2019.

³ Fuente: <https://www.poemhunter.com/francis-thompson/biography/>, consultado el 30 de marzo de 2019.

⁴ Baehr, Rudolph (1973). Manual de versificación española. Madrid, Gredos. ISBN 84-249-1176-8. Pág. 165 y ss.

⁵ Escobar, Francisco Andrés (1987). Estudio introductorio a la primera edición de Tierra de infancia, de Claudia Lars. San Salvador, UCA Editores. Sin ISBN.

⁶ <https://creacionliteraria.net/2018/06/como-escribir-un-soneto/>, consultado el 15 de abril de 2019.

⁷ Baehr, Rudolph (1973). O. c. Pág. 135 y ss.

⁸ Baehr, Rudolph (1973). O. c. Pág. 139 y s.

⁹ Baehr, Rudolph (1973). O. c. Pág. 139 y 140. La cita proviene de las Obras completas de Andrés Bello, tomo VI, pág. 183 (De los versos sáfico y adónico).

¹⁰ Nueva Biblia Latinoamericana de Hoy. Isaías 40, 3-5. Versión en línea en: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Isa%C3%ADas+40%3A3-5&version=NBLH>, consultada el 14 de abril de 2019.

¹¹ Escobar Galindo, David (1993). Doy fe de la esperanza. San Salvador, Libros de Centroamérica. ISBN 84-89542-07-7. Consúltese, más arriba, el apartado dedicado a la Enumeración en la parte de las Figuras literarias.

¹² Discurso de recepción del Premio Nacional de Cultura por parte de Francisco Andrés Escobar (1994). El texto está publicado en el número 103 de la revista Cultura, de la entonces Secretaría de Cultura de la Presidencia, hoy Ministerio de Cultura. Hay versión en línea: <http://leyendoyescribiendoenmontreal.blogspot.com/2011/05/francisco-andres-escobar.html>, consultado el 14 de abril de 2019.





ALFREDO ESPINO

DATOS BIOGRÁFICOS

Edgardo Alfredo Espino Najarro nació en la ciudad de Ahuachapán, a las cinco horas del 8 de enero de 1900 ¹. Fue hijo legítimo de los maestros Alfonso Espino (1892-1946) y Enriqueta Najarro, fallecida en 1939. Ambos progenitores descendían “de familias guatemaltecas y salvadoreñas con fuertes raíces poéticas, docentes y médicas. Alfredo fue el segundo de un total de nueve hermanos y hermanas: Rubén (1899) y él nacieron en la cabecera departamental de Ahuachapán, mientras que Miguel Ángel, Hortensia, Aracely, Alfonso, Zelmira y Adalberto vinieron al mundo en la ciudad de Santa Ana” ².

El futuro poeta realizó, de 1909 a 1914, sus primeros estudios en la casa familiar y en el Liceo Santaneco, dirigido por Salvador Vides. En 1915 la familia se mudó a la capital donde los hijos del matrimonio Espino-Najarro continuaron estudiando. “Testimonios de amigos y familiares recuerdan al adolescente modesto y sencillo, de temperamento apacible y hasta retraído, fino humorista en la intimidad y poseedor de una pasmosa memoria, que le permitía repetir verbalmente libros completos” ³. En una casa donde se respiraba la poesía, puesto que tanto don Alfonso como doña Enriqueta escribían versos, el joven pronto comenzó a imitar a sus mayores. También se manifestó su talento en el cultivo de la música, la pintura, la caricatura, el cuento de hadas y la redacción de sainetes “—uno de los cuales fue escenificado en San Salvador, en agosto de 1928, por la Escuela de Declamación y Prácticas Escénicas, dirigida por Gerardo de Nieva—” ⁴.

Esta misma fuente afirma que Alfredo Espino fue “... miembro del grupo de intelectuales conocido como *La peña literaria*... y amigo de jóvenes escritores como Salarrué, Quino Caso, Julio Enrique Ávila, Francisco Miranda Ruano, Lilian Serpas, Juan Ulloa y otros más, todos miembros de la pujante y renovadora intelectualidad salvadoreña de ese momento”.

Colaboró con publicaciones periódicas como *Lumen*, *Opinión estudiantil* —órgano universitario del que fue también secretario— y *Jueves de Excélsior*, de México, así como de los nacionales *La Prensa*, *Diario Latino*, *Queremos*, *Patria* y *Diario del Salvador*. Comenzó sus estudios de abogacía en 1920, en la Facultad de Jurisprudencia y Ciencias Sociales de la Universidad de El Salvador, institución por la cual se doctoró en 1927. El joven profesional abrió un bufete en la capital con su socio y compañero de carrera Casimiro Orellana. Afirma Cañas Dinarte que “... la negativa de su padre y su madre para consentir su casamiento con ciertas jóvenes lo condujo a constantes desequilibrios emocionales y amorosos... él mismo puso fin a su vida, en la madrugada del jueves 24 de mayo de 1928, en su cuarto de la casa familiar, ubicada en el costado norte del Cuartel de Infantería (ahora Mercado ExCuartel), en el centro de la capital salvadoreña” ⁵. Al morir tenía veintiocho años cumplidos.



Alfredo Espino.
Foto proporcionada por el
Museo de la Palabra y la Imagen.

Después de su deceso, el padre del poeta reunió las composiciones de su hijo en un volumen que fue publicado con una carta-prólogo de Alberto Masferrer. Según Cañas Dinarte, “una pequeña parte de ese trabajo paternal vio la luz en el periódico *Reforma social* (1932). En 1936, esa compilación poética fue impresa, en forma de libro y con el título de *Jicaras tristes* —sugerido por el propio Alfredo—, en los capitalinos Talleres Gráficos Cisneros, en una edición auspiciada por la Universidad de El Salvador. Once años más tarde, la Asamblea Legislativa ordenó hacer una segunda edición, de cinco mil ejemplares... La vida y obra de Espino han sido objeto de un sesudo estudio en el libro inédito *Geografía poética de Cuzcatlán* —escrito por el antropólogo salvadoreño doctor Rafael Lara Martínez, actual catedrático del New Mexico Institute of Mining and Technology (Socorro, New Mexico, Estados Unidos)— y de una obra de teatro, debida a la pluma del escritor y periodista nacional Francisco Andrés Escobar, la cual fue representada en varias entidades culturales de la ciudad de San Salvador a lo largo del año 2000”. Dicha obra fue publicada en forma de libro, con el título *De la lira, la cruz y la sombra*, por la Dirección de Publicaciones e Impresos en 2001. A la fecha (2019), dicha primera edición está agotada ⁶.



Alfredo Espino.
Colección Biblioteca Nacional de El Salvador.

ANÁLISIS DE UNA MUESTRA POÉTICA

Caso uno: *Para entonces*

No.	Verso	Acentos	Tipo
1	<i>Lentamente, callada,/ se ha de acercar un día</i>	1-3-6/1-4-6	Mixto/ Mixto
2	<i>y sellará mis labios/ y apagará mis ojos</i>	4-6/4-6	V. trocaica/V. trocaica
3	<i>y en sus escuetos lazos/ llevará mis despojos</i>	4-6/3-6	Mixto/ Dactílico
4	<i>a esconderlos muy hondo,/ bajo la tierra mía.</i>	3-6/1-4-6	Dactílico/ Mixto
5	<i>Se agostarán las flores/ que sembrara en la vía</i>	4-6/3-6	Mixto/ Dactílico
6	<i>y mis locos anhelos/ y mis tiernos antojos</i>	3-6/3-6	Dactílico/ Dactílico
7	<i>también se han de apagar/ así como esos rojos</i>	2-4-6/2-4-6	Trocaico/ Trocaico
8	<i>celajes de la tarde,/ cuando agoniza el día. .</i>	2-6/1-4-6	Trocaico/ Mixto
9	<i>Y la fe de los hombres/ una cruz ha de darme</i>	3-6/2-6	Dactílico/ Trocaico
10	<i>cuyos brazos abiertos/ el sueño han de velarme</i>	3-6/2-6	Dactílico/ Trocaico
11	<i>cuando en ocaso pliegue/ sus párpados la luz.</i>	1-4-6/2-6	Mixto/ Trocaico
12	<i>Esa luz es la misma/ que en mi vida he llevado</i>	1-3-6/3-6	Mixto/ Dactílico
13	<i>en forma de una lira;/ sólo que habrá tomado</i>	2-6/1-4-6	Trocaico/ Mixto
14	<i>para entonces la lira/ la forma de una cruz.</i>	3-6/ 2-6	Dactílico/ Trocaico

Clave:

Dactílico: acentos en 3-6 sílabas

Mixto: 1-3-6, o bien 1-4-6 sílabas

Trocaico: acentos en 2-6, o bien 2-4-6

Variante trocaica: V. trocaica: acentos 4-6 sílabas. Esta variante es frecuente en Alfredo Espino.

a) Tema y contenido:

El tono emocional y el tema de este poema son claramente luctuosos. El poeta, aun siendo tan joven, medita sobre la muerte. Es curioso que los adjetivos con los que se refiere a la muerte estén en femenino, pero no es de extrañar. La palabra *muerte* en castellano es un sustantivo femenino. Igual sucede con la Parca, el personaje que la simboliza. Por lo demás, el poema está lleno de palabras que sugieren un tono menor, gris, triste: lentamente, callada, sellará, apagará, escuetos lazos, despojos, esconder, hondo, agostarán, locos anhelos, tiernos antojos, apagar, agoniza, etc.

Tomando en cuenta que el poeta se suicidó cuando contaba veintiocho años de edad, el tema de la muerte no resulta, en absoluto, extraño. Este poema, por si hiciera falta, lo evidencia. Como apunta Francisco Andrés Escobar (2001) ⁷, en los días, meses o acaso años antes de su muerte, Alfredo Espino debió de sufrir un grave proceso depresivo. De otra manera no se explica el desenlace. Salarrué, en un texto publicado en *Patria*, año I, No. 30, el sábado 2 de junio de 1928, apunta a algunas pistas de su fallecimiento. Dice el autor de *Cuentos de barro*, tan comedido él siempre, pero en esta ocasión con un tono lapidario: “La jauría de la vulgaridad le seguía de cerca, ladrando y mordiendo” ⁸. Ya lo había dicho el propio Espino en un poema dedicado a Jorge A. Paredes: “... Y no temas jamás de la jauría/ de los necios la sátira irrisoria...” ⁹.

Sí, parece una confabulación de voluntades para hundir al más valiente: la incompreensión familiar, la indiferencia (cuando no franca animadversión) de un medio pacato, estulto e hipócrita, la cruel ceguera de una sociedad desigual, dividida por irresolubles contradicciones, la visión de un porvenir cada vez más falto de esperanza y de reales posibilidades de realización para un alma como la suya, llena de sensibilidad y de enormes anhelos, todo esto debió de resultar poco menos que asfixiante.

b) Forma métrica

El poema que analizamos es un soneto alejandrino. Ya vimos como en el Modernismo el alejandrino se convierte en uno de los versos más importantes ¹⁰. La influencia de Gavidia, vivo en aquellos años de la primera mitad del siglo XX, y la de Rubén Darío, muerto en 1916, debieron de ser, con seguridad, muy poderosas. Sería de mucho interés hacer un análisis detallado de cada uno de los poemas de *Jicaras tristes*, pero esa tarea excede, con mucho, los límites del presente trabajo.

En el soneto que nos ocupa, los versos riman consonantemente de acuerdo con el siguiente esquema: ABBA ABBA CCD EED, el cual es el del llamado “soneto italiano” o, como dijimos más arriba, “soneto marótico”, por Clement Marot, introductor del soneto a la lengua francesa. Es de notar la disposición de la rima en los tercetos, la cual es distinta de la clásica disposición: CDC DCD.

En cuanto al ritmo, tenemos que, de manera semejante a lo sucedido con la traducción del poema *Stella* de Víctor Hugo, efectuada por Gavidia, aquí nos topamos con tres tipos principales de versos alejandrinos. Vamos a analizar los hemistiquios. En ellos predominan tres tipos: a) el dactílico, que tiene acentos en tercera y sexta sílabas (3-6), b) el trocaico, que tiene acentos en segunda y sexta sílabas (2-6, incluso a veces 2-4-6), y c) el mixto, con acentos en primera, tercera o cuarta, y sexta sílabas (1-3 ó 4-6) ¹¹, por lo tanto, este poema oscila entre la modalidad trocaica (diez hemistiquios, contando algunas variantes), la dactílica (nueve casos) y la mixta (nueve casos), sin que predomine de modo definitivo ninguna de las tres.

c) Figuras literarias

En este soneto el autor juega con la ambigüedad. No sabemos quién viene, solo sabemos que es un personaje femenino gracias al epíteto “callada”, presente en el primer verso. Poco a poco, a medida que leemos, nos vamos dando cuenta (anagnórisis) de quién es este personaje femenino. Encontramos metáforas: “apagará mis ojos”, en el segundo verso. Los ojos del poeta son, aquí, lámparas que le ayudan, presumiblemente, a encontrar el camino.

Aquí también, como en el poema *Blasón*, de Alberto Masferrer, con el que el presente poema de Espino guarda varios puntos de semejanza, la flor simboliza lo mejor del ser humano. Alfredo Espino dice, al comienzo del segundo cuarteto: “Se agostarán las flores/que sembrara en la vía”. Con relación al habla del salvadoreño de a pie, el verbo “agostar” es una palabra culta de la que pocos conocen el significado y casi nadie usa. El Diccionario de la Lengua Española afirma que significa: “Dicho del excesivo calor: Secar o abrasar las plantas”. Y, en evidente uso connotativo, ofrece esta otra definición: “Consumir, debilitar, o destruir las cualidades físicas o morales de alguien”. La vía es una clara metáfora: la vía, el camino, la senda no son otra cosa que la trayectoria de nuestras vidas.

Los versos 6, 7 y 8 contienen un par de metáforas y un símil:

<i>Y mis locos anhelos/ y mis tiernos despojos</i>	Se han de apagar: metáfora
<i>también se han de apagar/ así como esos rojos</i>	Así como esos rojos celajes de la tarde: símil
<i>celajes de la tarde,/ cuando agoniza el día...</i>	Agoniza el día: metáfora

En el primer terceto la cruz es un símbolo. Es la cruz de la muerte, la cruz de la tumba, que los hombres habrán de darle, así como le dieron una cruz en vida la indiferencia o la maledicencia de sus contemporáneos. Esa cruz, mediante una personificación, con “sus brazos abiertos/ el sueño han de velarme”, dice. Y cierra el terceto otra personificación: “cuando en ocaso pliegue/ sus párpados la luz”.

El texto tiene cierta ironía no evidente. A los suicidas la iglesia católica les ha negado tradicionalmente el entierro en suelo consagrado. Sin embargo, a pesar de los fuertes indicios de que la muerte del poeta estuvo lejos de ser accidental (no hubo novenario anunciado en los periódicos) y de la forma en que Francisco Andrés Escobar, en la obra citada, aclaró el punto, lo cierto es que Espino fue enterrado en el Cementerio General, primero, y luego en la Cripta de los Poetas, en el cementerio privado Jardines del Recuerdo.

El último terceto deja en el aire cierta significación ambigua. Afirma: “Esa luz es la misma/ que en mi vida he llevado// en forma de una lira;/ sólo que habrá tomado// para entonces la lira/ la forma de una cruz”. El significado de la palabra Lucifer, que en un principio no tuvo necesariamente un sentido peyorativo, ni designaba al ángel caído por antonomasia, es el de “Portador de la luz”, del latín “lux”, que significa luz, y “ferre”, portar. Era el nombre latino de la divinidad griega Fósforo o Heósforo, “la antorcha de la aurora”, es decir, la estrella matutina, el lucero del alba, el que trae la luz del día.

La vocación poética está simbolizada aquí por la lira, el instrumento musical de los antiguos poetas griegos y latinos. En este, verdadero *epifonema*, Alfredo Espino expresa con dos símbolos cómo su vocación poética frustrada (*lira*) se ha transformado en fuente de sufrimiento (*cruz*) y, por lo tanto, tácitamente en *muerte*. No hace falta, no es necesario que nos explique por qué, ni cómo. En otra parte de su obra poética ha dicho: “Que pequeños los hombres! No llegan los rumores/ de allá abajo, del cieno; ni el grito horripilante/ con que aúlla el deseo, ni el clamor desbordante/ de las malas pasiones... Va llegando la noche. Ya no se mira el mar./Y qué asco y qué tristeza comenzar a bajar...”¹².

Han sido la incompreensión familiar, la indiferencia y/o crueldad de una sociedad excluyente, desigual y ciega, y el naufragio vital del hombre que ha perdido el rumbo y no avizora hacia dónde encaminarse al porvenir, pero sobre todo el enanismo mental de un país que no da más de sí los que, presuntamente y en conjunto, impulsaron la mano del poeta a escribir estos versos y a quitarse la vida. No podía esperar más, ni podía ser menos, el poeta nacional de un pueblo crucificado.

Caso dos: *Vientos de octubre (A la luz del fogón)* ¹³

No.	Verso		Acentos	Tipo
1	<i>¡Quizás ya no vengal/ ¿No s'ha dado cuenta</i>	A	2-5/ 3-5	Dactílico/ Trocaico
2	<i>De que están soplando/ los vientos de octubre</i>	B	3-5/ 2-5	Trocaico/ Dactílico
3	<i>Y que el barrilete/ vuela y ya no cubre</i>	B	2-5/1-3-5	Dactílico/ Trocaico
4	<i>Como antes al cerro,/ nube de tormenta?</i>	A	2-5/1-5	Dactílico/ Trocaico
5	<i>Hoy s'ajusta el año/ y él me dijo: "Anita</i>	C	3-5/1-3-5	Trocaico/ Trocaico
6	<i>Entre algunos días/ regreso por vos",</i>	D	3-5/ 2-5	Trocaico/ Dactílico
7	<i>Pero no lo quiso/ quizá tata Dios</i>	D	1-3-5/ 2-5	Trocaico/ Dactílico
8	<i>¿verdá, madrecita?</i>	c	2-5	Dactílico
9	<i>Cuando veyo el rancho/ de paja, el ranchito</i>	E	1-3-5/ 2-5	Trocaico/ Dactílico
10	<i>Qu'el estaba haciendo/ pegado a la güerta,</i>	F	3-5/ 2-5	Trocaico/ Dactílico
11	<i>Y veyo tan sola/ y cerrada la puerta</i>	F	2-5/ 3-5	Dactílico/ Trocaico
12	<i>Y lleno de montes/ aquel caminito,</i>	E	2-5/ 2-5	Dactílico/ Dactílico
13	<i>Siento que me muerde,/ aquí dentro, un dolor,</i>	G	1-3-5/ 2-3-5	Trocaico/ Dactílico
14	<i>Y que l'alegría/ también se me ha ido,</i>	H	2-5/ 2-5	Dactílico/ Dactílico
15	<i>Y me siento agora,/ lo mesmo que un nido</i>	H	3-5/ 2-5	Trocaico/ Dactílico
16	<i>Que no tiene pájaros,/ ni tiene calor...</i>	G	3-5/2-5	Trocaico/ Dactílico
17	<i>Naide me lo ha dicho,/ pero es la verdá.</i>	I	1-5/ 2-5	Trocaico/ Dactílico
18	<i>En la madrugada/ tuve un mal agüero:</i>	J	2-5/ 1-3-5	Dactílico/ Trocaico
19	<i>se estaba apagando,/ mamita, el lucero</i>	J	2-5/2-5	Dactil/ Dactílico
20	<i>detrás de aquel cerro/ que se mira allá,</i>	I	2-4-5/3-5	Dactílico/ Trocaico
21	<i>y asina s'apaga/ también lo que quiero...</i>	J	2-5/ 2-5	Dactílico/ Dactílico
22	<i>No tengo ni ganas/ de mirar p'ajuera</i>	K	2-5/ 3-5	Dactílico/ Trocaico
23	<i>¿Qué l'hiace que vengan,/ que vengan los vientos</i>	L	2-5/ 2-5	Dactílico/ Dactílico
24	<i>si a mis sufrimientos</i>	L	5 (acento único)	Trocaico?
25	<i>nada güeno traen/ de lo que quisiera?</i>	K	1-3-5/ 5	Trocaico/ Dactílico
26	<i>Ciérreme la puerta./ Siento que me cubre</i>	M	1-5/ 1-5	Mixto/ Mixto
27	<i>un frío las manos./ Dios sabe qué tienen...</i>	N	2-5/ 1-2-3-5	Dactílico/ Trocaico
28	<i>¡Qué no s'hía fijado/ lo tristes que vienen</i>	N	3-5/ 2-5	Trocaico/ Dactílico
29	<i>agora los vientos,</i>	I	2-5	Dactílico
30	<i>los vientos de octubre?</i>	m	2-5	Dactílico

a) Tema y contenido:

El mismo tono melancólico, gris y triste que se percibe en el poema *Para entonces* está presente en *Vientos de octubre*. Nótese la grafía del mes, que intenta imitar el habla del campesino salvadoreño de principios del siglo XX, labor que continuará, después de la muerte de Alfredo Espino, Salvador Salazar Arrué en sus *Cuentos de barro*, *Cuentos de cipotes* y otras obras. En el poema que estamos analizando la voz que habla es la de una mujer. Concretamente, se trata de una muchacha campesina llamada Ana que, según se trasluce de la lectura del poema, está hablando con su madre (ver arriba versos del 5 al 8).

¿De qué habla esta mujer? De un hombre, presumiblemente su pareja, que se marchó un año antes. ¿Por qué se marchó? ¿A qué se marchó? Solo cabe conjeturar que el hombre, como muchos otros a lo largo de la historia de El Salvador, ante las terribles condiciones sociales de nuestro país, se marchó a trabajar en otra parte. Antes las migraciones salvadoreñas se dirigían a trabajar en la ampliación del canal de Panamá, como lo consigna Roque Dalton en su *Poema de amor*. Después la meta fue la costa norte de Honduras. Las bananeras, aunque también ofrecían malas condiciones de trabajo, constituyeron un escape a la presión que una población siempre creciente ejercía sobre el suelo en el pequeño territorio salvadoreño. Hacia allá se dirigieron nuestros compatriotas desde los años veinte hasta los sesenta del siglo XX¹⁴.

El drama, por lo tanto, ni es nuevo, ni ha cambiado gran cosa a lo largo de un siglo. Eso es lo extraordinario y lo más doloroso: que en 2019 la dinámica social siga siendo tan injusta, tan excluyente y de consecuencias tan dramáticas y devastadoras para las familias y, de manera especial, para las mujeres. El hombre migrante viaja en busca de trabajo y deja atrás a la mujer. Si ella no puede o no quiere seguirlo en esa peregrinación erizada de peligros, lo que afronta con mucha frecuencia es el abandono. La mujer abandonada proyecta, en un evidente mecanismo psicológico de compensación, en la naturaleza y en el entorno, su propia tristeza y su propio dolor.

Por otro lado, la actitud de la dicente del poema es bastante fatalista cuando dice, en los versos del 5 al 8: "Hoy s'ajusta el año y él me dijo: "Anita,/ entre algunos días regreso por vos"; pero no lo quiso quizá tata Dios/ ¿verdad, madrecita?". Aparte de ajustarse (o no, habría que investigar el tema de manera más profunda) a una frecuente actitud resignada por parte de los salvadoreños ante las desgracias cotidianas, que son tantas, este plegarse sin discutir y sin luchar contra una supuesta "voluntad de Dios", coincide con lo que Ignacio Martín Baró describió en su libro *Acción e ideología: Psicología social desde Centroamérica*, y que ya había mencionado antes en un artículo de la revista ECA sobre la psicología del campesino salvadoreño¹⁵. Afirma el autor: "... La visión que de sí mismo le queda al campesino es una visión empobrecida, una conciencia de in-significancia: insignificancia de su persona para los demás (yo social), insignificancia de su vida para sí mismo (yo personal). Si el campesino salvadoreño arriesga tan fácilmente su vida, si con tanta facilidad la expone en trabajos o en reyertas, es porque siente que su vida nada vale, que carece de importancia. Hay una expresión popular muy extendida que expresa plásticamente esta actitud de autodevaluación, como relación de sentido en un mundo inhospitalario: "Uno de pobre..." Esta expresión, que aflora continuamente en la conversación con el campesino salvadoreño (también con los marginados urbanos), pone de manifiesto, ante todo, una personalidad impersonalizada (valga la paradoja). Se es un uno, no un yo: una individualidad, no una persona. Un individuo más y, ciertamente, un individuo de más. La imagen que de sí mismo denota esta expresión es una imagen despersonalizada. Más aún: una imagen enajenada. Porque ese uno es caracterizado por la pobreza, es decir, por la ausencia, la negación de lo necesario. Como que hay una personificación o, mejor, una individuación de la pobreza. Y eso se es: se es carencia, falta, deficiencia. La identificación lo es por enajenación, por un vaciamiento de aquello que puede constituir el sí mismo, por desentrañamiento. Se es a base de no ser. De ahí la impotencia más radical: "Uno de pobre no puede..." ". "¿Qué va a hacer uno de pobre!" "A uno de pobre no le queda más que...". Quien es pobreza, nada puede. Una sociedad de hombres que hallan su identificación en su ser enajenado en la pobreza, en la carencia, no puede ser sino una sociedad impotente y su cultura una cultura suprimida, una cultura ausente, una cultura del silencio. Muchas de las características del campesino salvadoreño, muchos de sus comportamientos, tanto acciones

Idilio bárbaro

Nervioso el cuello y anchurosa el anca,
 populosa la crín, rudo el aliento,
 con la nariz de par en par al viento
 está la yegua montaraz y blanca.

Un relincho llenando la barranca,
 anuncia el garañón hosco y violento
 y la hembra en impudico ardimiento
 del ancho pecho al resoplido arranca...

El fuego une a las bestias como un cincho:
 al relincho responde otro relincho
 bajo el sol de flamigeras guedejas...

Lleno el deseo, la hembra queda sola
 describiendo una S con la cola
 y pintando una V con la oreja...

Alfredo

Alfredo Espino (1900-1928) vivió y amó la campiña de su tierra y, como Ambrogio lo había hecho en la prosa, la entregó a los salvadoreños en poemas. *Jicaras tristes*, su único libro, se ha vuelto con el tiempo una especie de breviario sentimental y bucólico para los salvadoreños. Un espíritu dotado de una admirable sensibilidad, intenso y conturbado por la dureza de la realidad, como se trasluce en algunos de sus poemas más íntimos. "En fuerza de amar el paisaje y su contenido vital, llegó a desarrollar una profundísima intuición afectiva. No en vano se ha dicho que la palabra clave en la poesía de Alfredo Espino es la palabra: ternura", escribió Hugo Lindo.

Consejo Nacional para la Cultura y el Arte
CONCULTURA

Alfredo Espino.
 Biblioteca Nacional de El Salvador.

como "omisiones", haceres como "no haceres", tienen su raíz significativa en esta imagen devaluada de sí mismos. Quizá uno de los rasgos más representativos, en este sentido, sea la falta de ambición en cuanto lucha por una situación mejor. Es increíble la estrechez de miras, la cortedad de las demandas, la pequeñez de las expectativas que alberga la población campesina: en el fondo, "a uno de pobre le basta con cualquier cosita". No pocos promotores sociales, políticos y religiosos encuentran en esta falta de ambición una ducha fría a sus entusiasmos o proyectos. Ahora bien, es lógico que carezca de expectativas aquel a quien se bloqueó toda esperanza; que carezca de grandes ilusiones aquel a quien se impidió todo sueño; que carezca de planes aquel con quien nunca se quiso contar y a quien positivamente se quiso "descontar". Fin de la cita.

Por otra parte, con este áspero contexto social coincide también un depauperado paisaje físico y material. El hombre migrante no estaba construyendo una casa, sino un "ranchito": una pobre vivienda de techo de paja situada al lado del lugar de trabajo del campesino: la "güerta". La humilde puerta de la más humilde vivienda está cerrada. El sendero que a ella conduce está cubierto de abrojos.

b) Forma métrica

Se trata de un poema compuesto por treinta versos: cuatro hexasilabos y veintiséis dodecasilabos, distribuidos en cuatro estrofas: a) La primera está formada por ocho versos: siete dodecasilabos y el verso final, a manera de pie quebrado, de seis sílabas. b) La segunda estrofa está formada por ocho versos dodecasilabos. c) La tercera, por cinco dodecasilabos. Y d) La última tiene nueve versos. De ellos seis son dodecasilabos y tres hexasilabos. Riman según el siguiente esquema: ABBACDDc EFFEGHHC IJJII KLIKMNINi. Ver tabla arriba.

c) Figuras literarias

Tal vez debido al uso del habla vernácula de una campesina salvadoreña de las primeras tres décadas del siglo XX, el lenguaje es bastante denotativo, especialmente en la primera estrofa. Sin embargo, los versos del 9 al 12 nos muestran la descripción de un símbolo muy claro: el ranchito abandonado y sin terminar, que no solo es la prueba fehaciente en la que ha quedado la mujer, sino una metáfora del país. El Salvador es una tierra abandonada, poblada por fantasmas, por ausencias. Y entonces, en los versos del 13 al 16, se suceden las imágenes poéticas como en catarata. Primero, la metáfora: el dolor muerde por dentro a la abandonada, a quien la alegría se le ha ido, haciéndola sentir “lo mismo que un nido/ que no tiene pájaros, ni tiene calor...”. Esto, claro está, es un símil.

En la estrofa siguiente, la más breve, hay otro símil: “se estaba apagando, mamita, el lucero/ detrás de aquel cerro que se mira allá,/ y asina s'iapaga también lo que quiero...”. Es evidente que para Alfredo Espino, lo mismo que antes para Francisco Gavidia, la luz es alegría, esperanza, libertad: lo más valioso. En cambio, las sombras son tristeza, melancolía, desesperanza, desconsuelo. El clima desapacible que traen los vientos de “otubre” no augura nada bueno a la joven desencantada. Esto queda subrayado en la última estrofa, donde el abandono es una sensación física de frío: “Ciérreme la puerta. Siento que me cubre/ un frío las manos, Dios sabe qué tienen...”

Y cierra el poema con una personificación, al decir: “¿Qué no s'ha fijado lo tristes que vienen/ agora los vientos,/los vientos de octubre?”.

¹ Datos provenientes de la partida de nacimiento.

² Cañas Dinarte, Carlos (2002). Diccionario de autoras y autores salvadoreños. San Salvador, DPI. ISBN 9992300868, 9789992300862.

³ Cañas Dinarte, Carlos (2002). O. C.

⁴ Cañas Dinarte, Carlos (2002). O. C.

⁵ Cañas Dinarte, Carlos (2002). O. C.

⁶ Escobar, Francisco Andrés (2001). De la lira, la cruz y la sombra. San Salvador, DPI. ISBN 99923-0-081-7.

⁷ Escobar, Francisco Andrés (2000). O. c. Pág. 18 y s.

⁸ Escobar, Francisco Andrés (2000). O. c. Pág. 125 y s.

⁹ Espino, Alfredo (1996). Jicaras tristes. S. S., DPI. Sin ISBN. Pág. 140.

¹⁰ Baehr, Rudolph (1973). Manual de versificación española. Madrid, Gredos. ISBN 84-249-1176-8. Pág. 164 y ss.

¹¹ Navarro Tomás, Tomás. (1974). Métrica española. Madrid, Cuadarrama. ISBN 84-250-5603-9. Págs. 85-88, y en Baehr, Rudolph (1973). Manual de versificación española. Madrid, Gredos. ISBN 84-249-1176-8. Pág. 164 y ss.

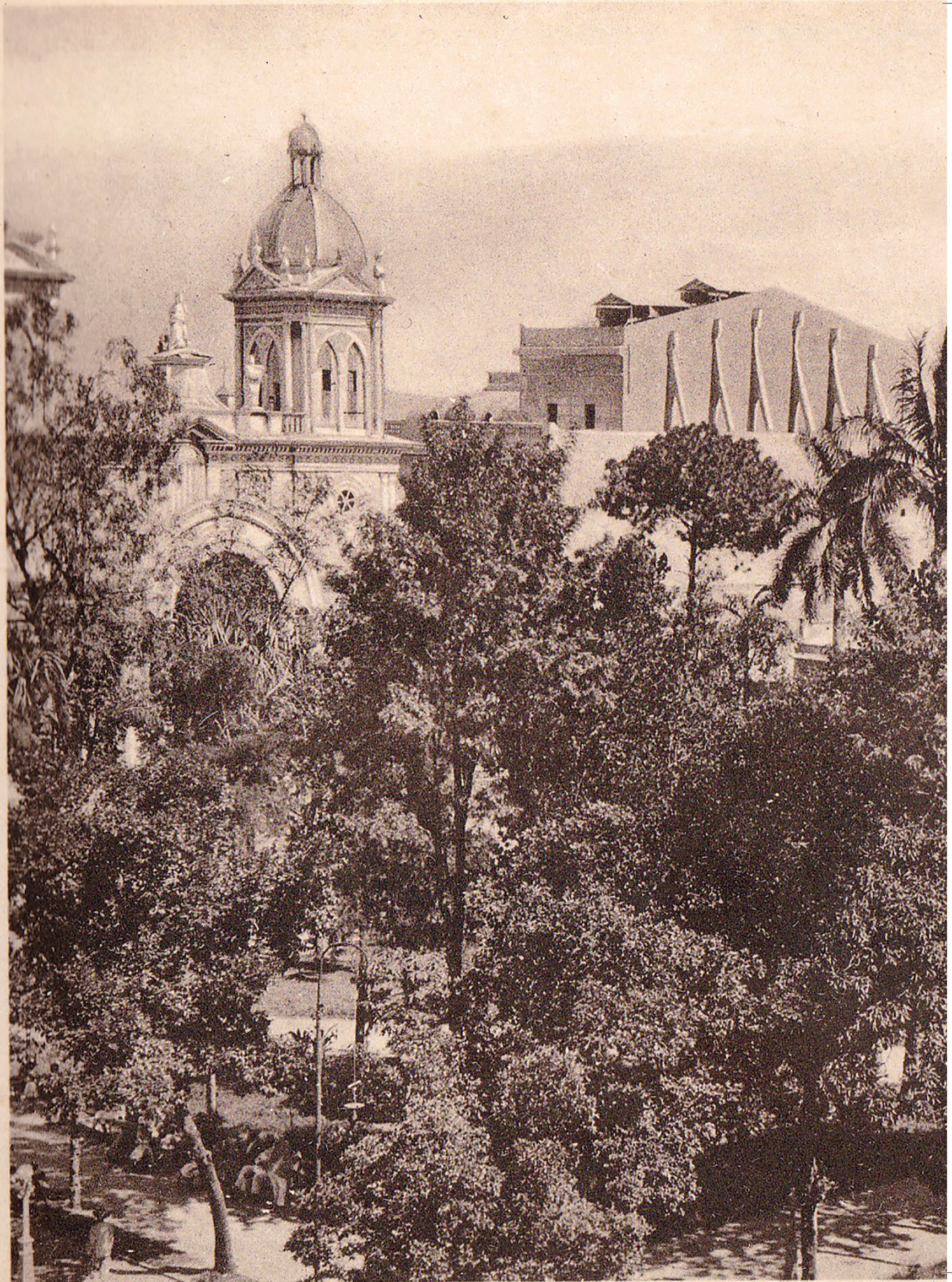
¹² Espino, Alfredo (1996). Jicaras tristes. S. S., DPI. Sin ISBN. Pág. 13.

¹³ Espino, Alfredo (1996). Jicaras tristes. S. S., DPI. Sin ISBN. Pág. 15.

¹⁴ Ver: PNUD (2005). Informe de Desarrollo Humano 2005. Versión en línea: <https://www.undp.org/content/dam/eLsalvador/docs/vih-sida/IDH%20ES%202005%20Una%20mirada%20al%20nuevo%20nosotros%20El%20impacto%20de%20las%20migraciones.pdf>, consultada el 15 de abril de 2019. Pág. 18.

¹⁵ Martín-Baró, Ignacio (1990). Acción e ideología: Psicología social desde Centroamérica. San Salvador, UCA Editores. ISBN 84-8405-051-3. Pág. ---. El artículo, aparecido en 1973 en la revista ECA, fue publicado como un apéndice del libro. Hay versión digital: http://www.uca.edu.sv/coleccion-digital-IMB/wp-content/uploads/2015/10/1973Psicolog%C3%ADadelcampesinosalvadore%C3%B1oECA1973-28-297_298-476_495.pdf, consultado el 15 de abril de 2019.







Plaza Barrios, al fondo cúpula
de la antigua Catedral de San Salvador.
Foto tomada del libro
República de El Salvador 1924.



CAPÍTULO IV

CONTEXTO HISTÓRICO

Entre 1911 y 1923, la presidencia de El Salvador pasó sucesivamente de Carlos Meléndez a su hermano Jorge y después, al cuñado de ambos: Alfonso Quiñónez Molina. Terminado el periodo de este último, el 1 de marzo de 1927, el gobernante entregó el mando al abogado de la familia: Pío Romero Bosque (1860-1935) bajo un clima de fuerte represión política. El grupo Meléndez-Quiñónez utilizó los recursos estatales al servicio de sus propios intereses. Y, con igual sagacidad y falta de escrúpulos, no dudó en incorporar a “su proyecto reformista burgués”, como lo llama Cardenal ¹, a las clases subalternas. En esa línea deben interpretarse los impulsos tendientes a la organización de comerciantes y artesanos, así como el apoyo a intelectuales como Alberto Masferrer (1868-1932) quien, en palabras del mismo historiador: “... apoyados por el gobierno, fundaron periódicos y revistas desde los cuales difundieron sus ideas de progreso y bienestar general, a partir de la reforma política y la educación. Uno de los periódicos más relevantes fue *Patria*, dirigido por Alberto Masferrer, cuyo pensamiento influyó mucho en ese entonces...”

A nivel internacional, el hecho histórico más importante de este periodo fue el llamado “jueves negro” de la Bolsa de Nueva York, ocurrido el 24 de octubre de 1929, día en que las acciones, muy sobrevaloradas en los meses anteriores, comenzaron a bajar en picada, ocasionando la quiebra de innumerables empresas. Este fenómeno dio origen a la llamada “Gran Depresión”, una crisis económica que golpeó inicialmente a los Estados Unidos, pero que terminó afectando a la mayor parte del mundo, con graves consecuencias ². En El Salvador, Alfonso Quiñónez Molina entregó el poder a Pío Romero Bosque el 1 de marzo de 1927. Romero Bosque levantó el estado de sitio, vigente casi desde comienzos de los años veinte, y “...decretó la exención de impuestos para los ingresos provenientes del cultivo de cereales, prohibió importar maquinaria automática para manufacturar zapatos, creó el Ministerio de Trabajo, comenzó la elaboración de un Código de Trabajo, protegió legalmente a los trabajadores del comercio, creó juntas de conciliación para dirimir las disputas entre los obreros y los empleadores, decretó la jornada laboral de ocho horas, [y] pasó parte de los impuestos recaudados por la exportación de café a la Asociación de Productores de Café...”

Sin embargo, de acuerdo con el mismo autor, Romero Bosque también “ordenó la persecución y represión de las organizaciones sindicales y de las actividades izquierdistas en la zona rural”. Aun así, el Partido Comunista Salvadoreño, PCS, fue fundado el 30 de marzo de 1930, en el municipio de Ilopango, por Abel Cuenca, Miguel Mármol y Modesto Ramírez, entre otros ³. Por su parte, Romero Bosque convocó a elecciones presidenciales, las cuales ganó el candidato laborista Arturo Araujo Fajardo (1878-1967), quien había presentado una plataforma muy influida por las ideas de Alberto Masferrer. Sin embargo, a medida que pasaron los meses, el nuevo gobierno fue mostrando su incapacidad para lidiar con la terrible crisis económica. Araujo fue derrocado por un golpe militar el 2 de diciembre de 1931. Subió al poder el vicepresidente, Maximiliano Hernández Martínez (1882-1966). Se inició así una dictadura que duró trece años.

Las inhumanas condiciones de vida de los campesinos, en su mayoría indígenas sin tierras, facilitaron que se hicieran eco de las ideas propagadas por los miembros del Partido Comunista. Sin embargo, hasta dónde dicho “indoctrinamiento” fue real, y hasta dónde fue producto de la imaginación de ciertas fuentes interesadas o amplificado adrede por los simpatizantes de la derecha o de la izquierda, sigue siendo motivo de especulación. Thomas Anderson⁴ ha sido uno de los autores que han cuestionado las cifras de bajas que se han manejado producto de dichas explosiones de violencia. Aunque siempre es

difícil separar los hechos de las percepciones, diferentes autores⁵ concuerdan en que el 22 de enero de 1932 una insurrección campesina estalló en la zona al norte de los departamentos de Sonsonate y Ahuachapán. Armados con machetes y otros instrumentos de labranza, los rebeldes se apoderaron de las poblaciones de Juayúa, Izalco, Nahuizalco y Tacuba. También atacaron los cuarteles de Ahuachapán, Sonsonate y Santa Tecla, sin conseguir apoderarse de dichas plazas. En un primer momento el general Maximiliano Hernández Martínez se preocupó, ante todo, de justificar su llegada al poder, y en especial, de mantener la estabilidad y la seguridad nacionales⁶.

La justificación era muy importante, porque los Estados Unidos habían intervenido en numerosas ocasiones en diferentes naciones latinoamericanas con resultados desastrosos, por supuesto, para las naciones invadidas⁷. Como demuestran la serie de telegramas remitidos por William J. McCafferty, en ese momento Encargado de Asuntos Diplomáticos de los Estados Unidos de América en San Salvador, al Departamento de Estado, tanto los EUA como Gran Bretaña enviaron buques a los puertos salvadoreños con regimientos de marines listos para desembarcar con la intención de salvaguardar las vidas e intereses económicos de los ciudadanos estadounidenses y británicos en El Salvador⁸. Cumplir con dicho objetivo explica, si bien no justifica, la desproporcionada y dolosa represión que impulsó el gobierno del general Martínez para “pacificar” la zona donde ocurrió la revuelta. Las distintas fuentes, sin embargo, no se ponen de acuerdo ni siquiera con respecto a las cifras de los muertos por una y otra parte.

Thomas R. Anderson⁹ calcula que los rebeldes mataron durante la insurrección a unas cien personas en total; mientras que las fuerzas gubernamentales pudieron haber asesinado a unas diez mil personas, insurrectas o no, en la represión que siguió al estallido de violencia campesina. Porque en lo que también las fuentes coinciden es en que muchas de las personas fusiladas no habían participado en la revuelta. ¿Por qué asesinarlas entonces? La única explicación posible es que se trató, desde los sectores gubernamentales, de una estrategia orquestada para sembrar el terror y garantizar, así, la docilidad de los sectores subalternos. En todo caso, Anderson atribuye a la represión más del 90% de las muertes. En un país golpeado por la crisis, esta matanza, que según la misma fuente eliminó al 0.7 por ciento de la población global de El Salvador, tuvo un impacto innegable y, además, perdurable. Entre otras cosas, se convirtió en lo que algunos han dado en llamar una “cicatriz en la memoria”¹⁰.

Después de la matanza, Martínez se dedicó a implementar medidas que paliaran la crisis económica. Para ello, decretó una moratoria de la deuda bancaria para evitar el juicio hipotecario y las ventas forzadas de las propiedades cafetaleras. Al respecto, Cardenal explica: “Antes de la depresión, una de las obligaciones principales del Estado era preservar y defender los intereses de los cafetaleros. Después de la depresión, el Estado continuó defendiendo los mismos intereses, pero carecía de recursos. . . Mientras los administradores de la oligarquía liberal vacilaban ante las demandas de las asociaciones de los cafetaleros, estos intentaron bajar sus costos de producción. Esto implicaba reducir los salarios y despedir a los trabajadores no necesarios. Al trasladar a los trabajadores la carga del ajuste, los cafetaleros provocaron protestas violentas, en particular en la zona occidental de El Salvador. . . Las economías centroamericanas se recuperaron gracias a medidas audaces como el incumplimiento del pago de la deuda, lo

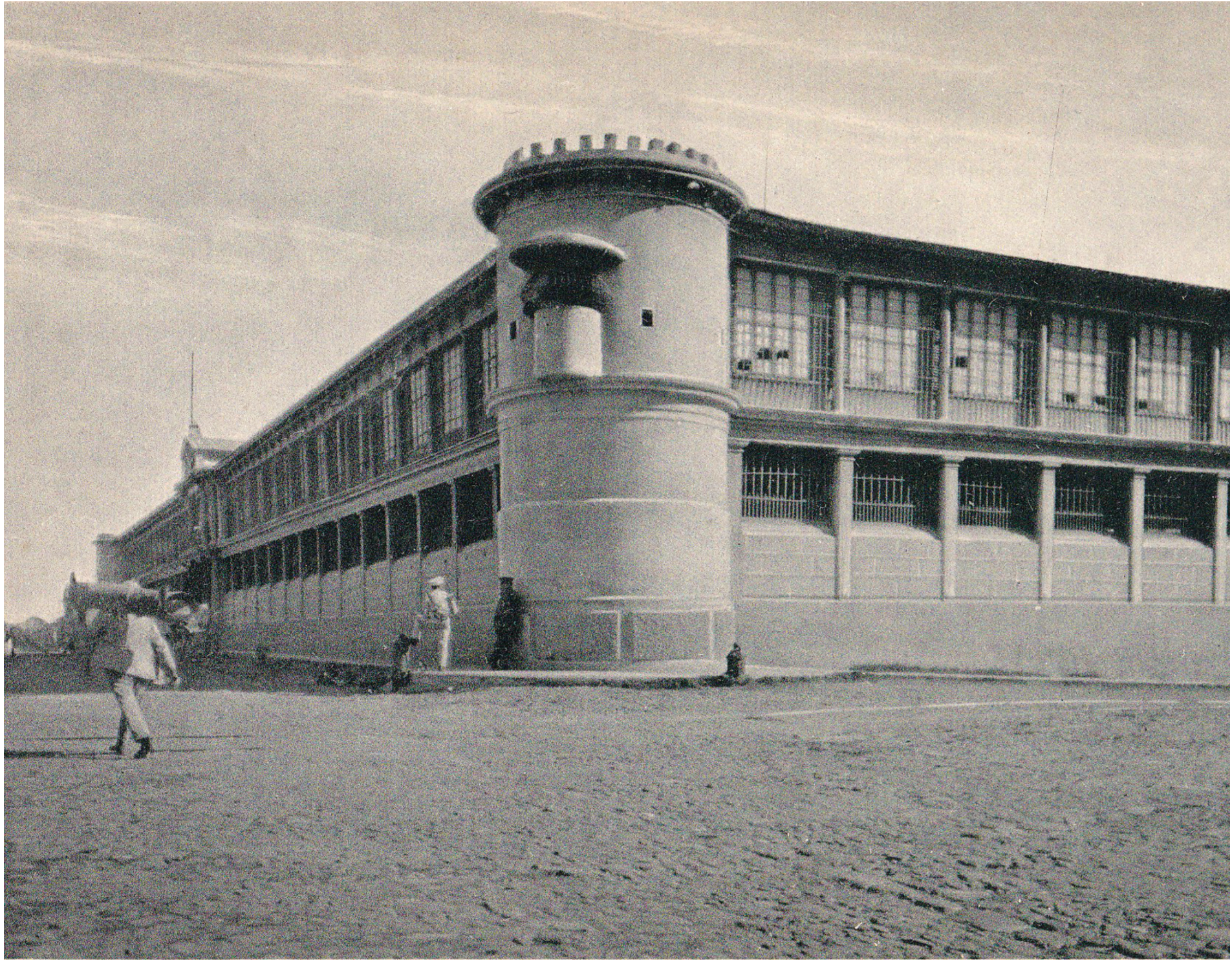
cual liberó recursos. En Guatemala, El Salvador y Costa Rica, donde el incumplimiento fue mayor, la recuperación fue más rápida. En segundo lugar, los gobiernos generaron empleo en las áreas rurales construyendo carreteras, con lo cual, además, expandieron esta infraestructura. En efecto, en la década de 1930, la construcción de carreteras fue la actividad que se expandió más rápido, pues requería de una mano de obra intensiva y su costo era bajo... La tercera medida, la devaluación, fue la más beneficiosa para los cafetaleros. Finalmente, todos, excepto Costa Rica, implantaron una disciplina laboral rígida..."¹¹.

Pese a sus posiciones abiertamente anticomunistas, el general Martínez tuvo que esperar para que el gobierno de los Estados Unidos reconociera la legitimidad de su administración. Y a ello no contribuyeron sus declaradas simpatías por el nazismo y el fascismo. De hecho, en 1938 Martínez nombró director de la Escuela Militar a Eberhard Bohnstedt (1886-1957)¹², en aquella época coronel de la Wehrmacht, y además entabló relaciones diplomáticas con el dictador Francisco Franco, jefe del estado español a partir de 1939. Con todo, cuando los Estados Unidos entraron en la Segunda Guerra Mundial, en diciembre de 1941, el gobierno de Martínez declaró la guerra a las naciones del Eje,¹³ y no titubeó en deportar a los ciudadanos de origen japonés, italiano o alemán, quienes fueron reclusos en campos de concentración situados en territorio de los Estados Unidos.

Martínez no actuó en esto de modo distinto a los demás gobernantes del área, quienes declararon la guerra a Japón a raíz del ataque a Pearl Harbor, el 7 de diciembre de 1941. La expulsión de los ciudadanos de las potencias del Eje también ocurrió en Guatemala, gobernada por el dictador

Jorge Ubico. Por otra parte, en 1940 se había firmado en Washington un acuerdo interamericano del café, por el cual se otorgaron cuotas en el mercado estadounidense. Este acuerdo tuvo la consecuencia de elevar el precio del grano, lo cual aumentó el valor de las exportaciones y el poder de los caficultores.

Sobre el efecto de este conflicto, Cardenal señala: "El desorden del mercado internacional causado por la Segunda Guerra Mundial puso en aprietos serios a las economías centroamericanas, pero solo momentáneamente. Dada su ubicación geográfica, la región adquirió una importancia estratégica enorme para Estados Unidos. A cambio de permitir el establecimiento de bases, los cinco países recibieron un flujo constante de ayuda económica y militar. Washington envió misiones militares a la región, excepto a Honduras, para reemplazar la influencia alemana e italiana en los ejércitos. El suministro de armas no contribuyó al desarrollo económico, pero sí el financiamiento de la Carretera Panamericana"¹⁴. En cuanto a las mujeres, estas dos décadas estuvieron encaminadas a la conquista del voto. Fue en 1930 cuando Prudencia Ayala intentó lanzarse como candidata a la presidencia de la república, iniciativa frustrada por la Corte Suprema de Justicia de la época. Aun así, cumplió el objetivo de generar un fuerte debate alrededor del tema del derecho de las mujeres a ejercer plenamente la ciudadanía. Este derecho fue reconocido de manera parcial en 1939, y se concretó de modo irrestricto a partir de la Constitución de 1950. Fue esta una época de gran efervescencia política, a pesar de la dura represión contra la oposición, la cual también se cebó sobre las mujeres. Ya anteriormente el gobierno de Jorge Meléndez había sofocado de modo violento una manifestación de mujeres el 25 de diciembre de 1921.



Cuartel de Infantería, San Salvador.
Foto tomada del libro
República de El Salvador 1924.



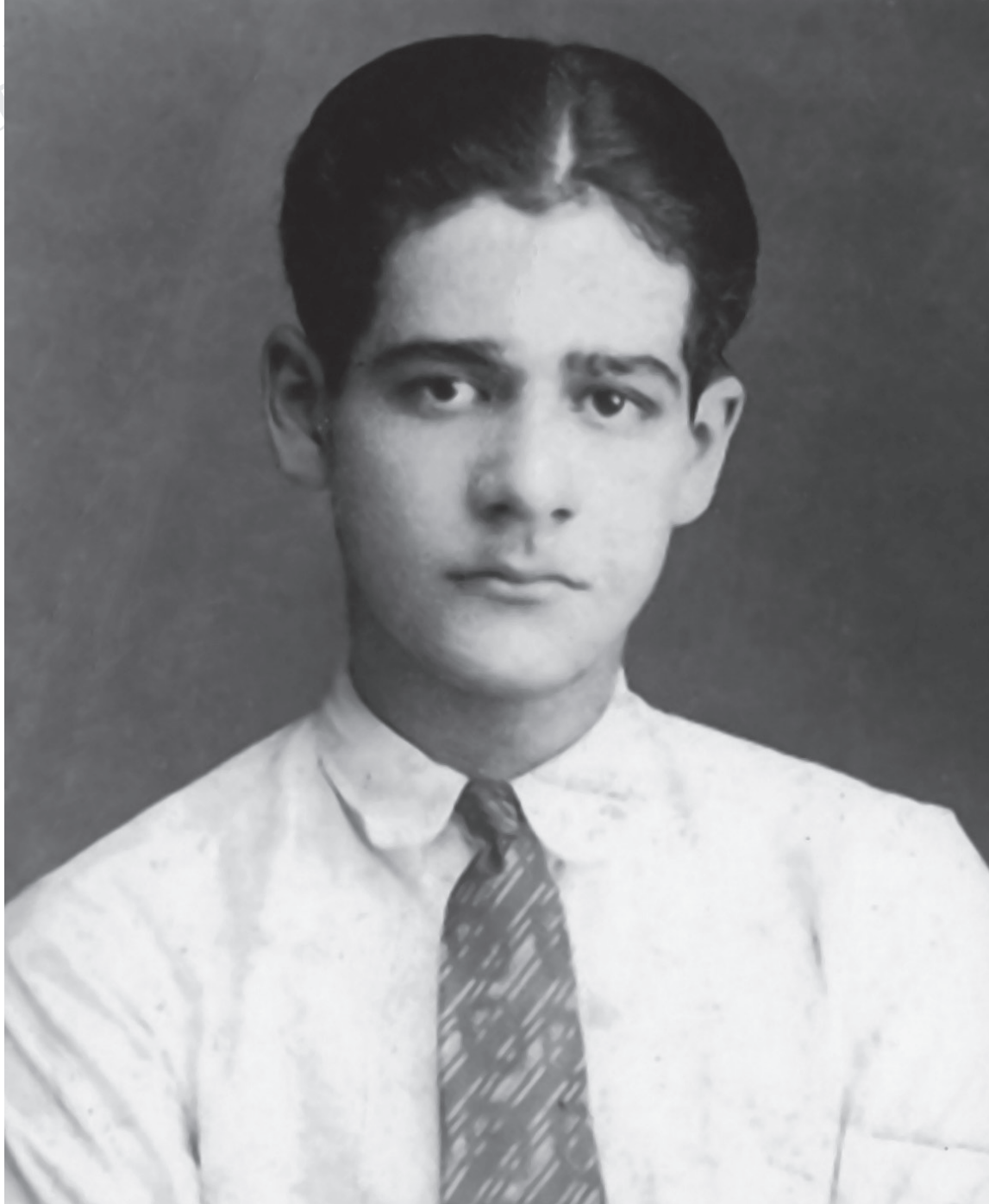
PEDRO GEOFFROY RIVAS

DATOS BIOGRÁFICOS

Pedro Jaime José Désiré Geoffroy Rivas nació en el barrio de San Juan de la ciudad de Santa Ana, a las seis horas del 16 de septiembre de 1908. Fue hijo legítimo del ciudadano francés Pierre Geoffroy y de la salvadoreña Josefa Dolores Rivas Figueroa¹⁵. Nació en el seno de una familia cafetalera, pero tal vez esa fue la razón por la que fue testigo de primera fila de muchas injusticias y maltrato a las personas menos favorecidas económicamente, hecho que después influiría en la creación de su obra, en especial del poema *Vida, pasión y muerte del antihombre*¹⁶. Se educó en el Liceo San Luis de la ciudad de Santa Ana, y posteriormente se trasladó a la capital con la intención de estudiar medicina en la Universidad de El Salvador. Sin embargo, “pronto fue atraído por su vocación de poeta rebelde, prosista encendido y periodista polémico, algunas de cuyas producciones fueron difundidas por la revista sansalvadorense *Antena* (1928)”¹⁸.

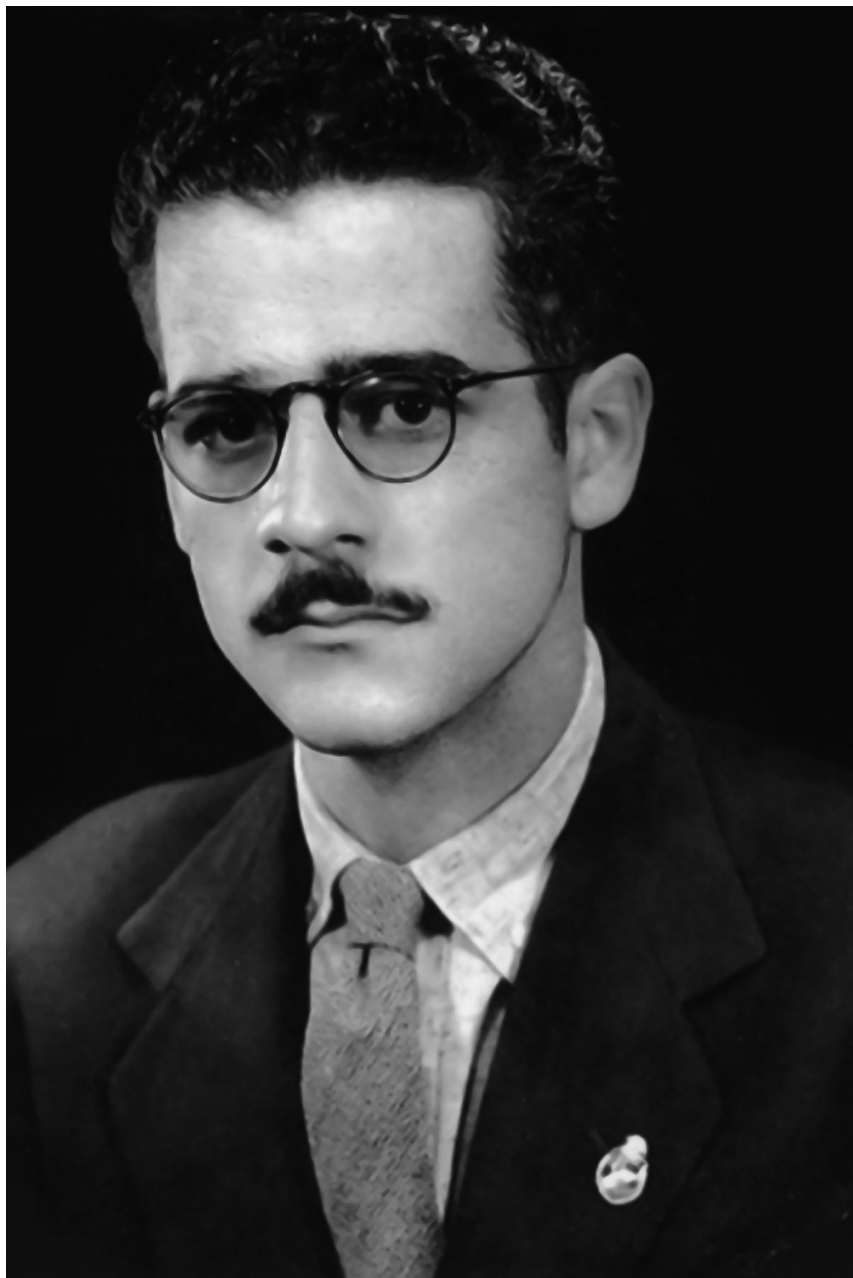
En 1931 emigró primero a Guatemala y luego a México. En la Universidad Nacional Autónoma (UNAM) “entró en contacto con las doctrinas socialistas y obtuvo sus grados académicos en derecho (1937, con su tesis *Teoría marxista del Estado*, 77 págs.), antropología y lingüística, con especialidad en lenguas indígenas mesoamericanas”¹⁹. Posteriormente, “realizó dos años sociales como Juez de Paz en Tijuana”²⁰.

De regreso en la ciudad de México, se ocupó de traducir dos novelas de Bruno Traven (1890-1969) y una obra de Henry Lucien. Geoffroy Rivas retornó a El Salvador en 1944, después del derrocamiento del gobierno del general Maximiliano Hernández Martínez. En San Salvador dirigió el periódico *La Tribuna*, el cual se transformaría, años más tarde, en *Tribuna Libre*. Sin embargo, los regímenes del coronel Osmin Aguirre y del general Salvador Castaneda Castro lo llevaron al exilio en Guatemala, donde administró la finca nacional “La blanca”, en 1947. Después residió en la ciudad de México, de donde retornó a El Salvador el 29 de junio de 1957 acompañado de su esposa, Zoila América Luna Meléndez, así como por sus hijos: Pedro y María Emilia, ambos de apellidos Geoffroy Luna.²¹



Pedro Geoffroy Rivas.
Foto proporcionada por el
Museo de la Palabra y la Imagen.

Se desempeñó como catedrático de la Universidad de El Salvador (UES) y director del Museo Nacional "David Joaquín Guzmán". Afirma Cañas Dinarte: "...sus ideas políticas socialistas, sus exilios y su rebeldía poética sirvieron como elementos inspiradores para los jóvenes escritores agrupados en el Círculo Literario Universitario y en la Generación Comprometida. Censurado y criticado después por esos mismos autores, no se guardó sus opiniones y, sin reservas, disparó acres contraataques. Integrante de la Academia Salvadoreña de la Lengua, fue galardonado con el Premio Nacional de Cultura, rama de Artes, en noviembre de 1977. Falleció en la ciudad de San Salvador, el sábado 10 de noviembre de 1979".²² El poeta contaba entonces setenta y un años.



Pedro Geoffroy Rivas.
Foto proporcionada por el Museo de la Palabra y la Imagen.

En México publicó los poemarios: *Canciones en el viento* (1933), *Rumbo* (1935) y *Para cantar mañana* (1935). En San Salvador dio a la imprenta los poemarios: *Sólo amor* (antología de poemas escritos entre 1927 y 1962 que fue publicada al año siguiente) y *Yulcuicat* (1965, con ilustraciones de Carlos Augusto Cañas. En formato diferente, fue reeditado con el título de *Versos*, San Salvador, 1978). También publicó *Los nietos del jaguar* (San Salvador, 1977, y con este mismo título fue publicada una antología poética suya, San Salvador, DPI, 1996), así como el largo poema *Vida, pasión y muerte del antihombre* (San Salvador, 1978), los ensayos *Mi Alberto Masferrer* (1953), *Toponimia náhuat de Cuscatlán* (San Salvador, 1961; edición corregida y aumentada, 1973), *El náwat de Cuscatlán. Apuntes para una gramática tentativa* (San Salvador, 1969), *El español que hablamos en El Salvador* (San Salvador, 1969 y 1975) y *La lengua salvadoreña* (San Salvador, 1978, varias reediciones).²³

En 1998 Luis Alvarenga reunió varios ensayos y artículos literarios de Pedro Geoffroy Rivas bajo el título *La mágica raíz*. Por su parte, Cañas Dinarte afirma que: "la Biblioteca Nacional de El Salvador realizó un primer esbozo de sistematización hemero-bibliográfica de su obra literaria y periodística, publicado en la revista *Anaqueles* (San Salvador, No. 2, 1979, págs. 21-25), al que se suma la *Bibliografía crítica de Pedro Geoffroy Rivas*, manuscrito académico elaborado por el doctor Rafael Lara Martínez".²⁴ Afirma la misma fuente que el Museo de la Palabra y la Imagen conserva algunos manuscritos inéditos del mismo autor. En 2008, año del centenario del nacimiento del poeta, Lara Martínez publicó *El surco de la estirpe: Poesía completa de Pedro Geoffroy Rivas*.²⁵

Iconoclasta, rebelde, apasionado intelectual profundamente enamorado del terruño y, a la vez, virulento crítico de sus lacras sociales, Pedro Geoffroy Rivas es una personalidad contradictoria hasta la exasperación. Un retrato anecdótico de primera mano lo dibujó el escritor y poeta Ricardo Lindo, hijo del también poeta y abogado Hugo Lindo:

“Exigente hasta la intransigencia, de carácter explosivo, Pedro era puteador en todo el salvadoreño sentido de la palabra. Por eso le dijo Hugo Lindo una vez: “Vos no sos académico de la lengua, sino académico de la mala lengua”. Y a nadie, salvo a él, trataba mi padre de vos. Le decía eso también porque Pedro, quien manejaba el lenguaje con absoluta corrección, proponía un absurdo, abandonar el castellano y asumir la “lengua salvadoreña”. Según él, habría que institucionalizar expresiones cantinflascas como “ibir a una fiesta pero siempre no fui”...

Pero volvamos al contradictorio Pedro, que hablaba buen castellano y propugnaba por el malo, que salió de una rica familia de terratenientes y se hizo comunista, que se volcaba hacia el futuro e indagaba las antiguas fuentes de la literatura nahuatl, que se volvió ferviente anticomunista con la misma fuerza que antes comunista, que evolucionó de joven revoltoso a viejo revoltoso y atrabiliario... Lo recuerdo canoso, seco, enérgico, de bigote blanco, con aire de hacendado de película mejicana, cuando aún era amigo de Hugo Lindo, a comienzos de los años sesenta. Distaba aún mucho del viejo de respiración cansada y caudalosas barbas que llegó a ser director del Museo Nacional de Antropología...

No muchos amigos le quedaban a Pedro en el ambiente cultural de los sesenta, y también se encargó, andando los días, de putear a Hugo Lindo. Hugo Lindo hubiera podido reaccionar con filosófica complacencia, pero lo hizo intransigente y explosivo. Se habían dado la piedra con el coyol. Pero bien. Por aquellas fechas Pedro hablaba pestes de todo el mundo y en particular de la Generación Comprometida, (“esos ignorantes”) pero tenía ciertas figuras intocables. Una era Neruda. Otra, Claudia Lars, de la cual le oí recitar sonetos de memoria, afirmando que eran los mejores que se hubieran hecho en nuestro país. Más tarde supe que había insultado al rector de la Universidad Nacional por haberse atrevido a hablar mal de Pablo Neruda. El santoral no se toca y aunque él ya no se contaba entre los marxistas, se seguía contando entre los nerudianos, consciente, como era, de que el valor de la poesía se sitúa por encima de las opciones políticas...

En cuanto a los miembros de la Generación Comprometida, vieron en él un guía en sus inicios y se apartaron al verlo renegar de sus ideales políticos, aunque algo sintieron de una deuda pendiente. Así, cuando Roque Dalton escribe su novela *Pobrecito poeta que era yo*, toma el título de un verso de Pedro que aparece en *Vida, pasión y muerte del Antihombre*: “Pobrecito poeta que era yo, burgués y bueno/ espermatozoide de abogado con clientela...”. Sospecho que el adverso juicio de Pedro estaba motivado por el rencor. Los comprometidos andaban por los treinta años, de modo que era irracional pedirles que tuvieran su vasta cultura, y algunos ya estaban creando obras que han perdurado...

Pese a su carácter y a sus desplantes, nadie dudó de la importancia de sus escritos, ni como poeta, ni como lingüista, ni como antropólogo, y la admiración y el respeto fueron creciendo en torno suyo. Cuando unos jóvenes hippies fueron a consultarle sobre unos signos mayas, él dio su docta opinión. Ellos replicaron que Salarrué los había interpretado de muy distinta manera. —¡Y ese h. de p. qué sabel —respondió Pedro... Fueron a contarle a Salarrué lo sucedido y el viejo se sacudió el comentario con la mano y respondió apacible: —Tiene razón, si yo no sé nada. Genio y figura. La arrogancia de Pedro, sabedor de su superioridad de científico. La humildad de Salarrué, quien reconocía ese mérito... Me dio Pedro ocasión de externar reflexiones que lo tocan tangencialmente y me he alargado más de lo debido, pero a quienes me hayan aguantado hasta el final les reservo una sabrosa anécdota.

Mi madre [Carmen Fuentes de Lindo] quiso saber donde está enterrado y preguntó a su viuda:

—¿Dónde está Pedro?

—No sé, pero no creo que en el cielo, porque era muy bravo...

Los designios de Dios son inescrutables, pero sabemos que brilla como un astro en el firmamento de nuestras letras.”. Fin de la cita.²⁶

ANÁLISIS DE UNA MUESTRA POÉTICA

Caso uno: *Aquino*

No.	Verso	Acentos	Tipo
1	<i>Todavía es ajena/ la tierra en que reposas,</i>	3-6/ 2-6	Dactílico/ Trocaico
2	<i>viejo abuelo de piedra/ Tu raza indestructible</i>	3-6/ 2-6	Dactílico/ Trocaico
3	<i>todavía se afana/ bajo el yugo. Imposible</i>	3-6/ 1-3-6	Dactílico/ Mixto
4	<i>es el grito que duras/ gargantas presurosas,</i>	3-6/ 2-6	Dactílico/ Trocaico
5	<i>bajo el amargo signo/ del trópico impasible,</i>	1-4-6/ 2-6	Mixto/ Trocaico
6	<i>aprietan como gajo/ lacerante de rosas.</i>	2-6/ 3-6	Trocaico/ Dactílico
7	<i>Se curvan las espaldas,/ sangrantes, dolorosas,</i>	2-6/ 2-6	Trocaico/ Trocaico
8	<i>surcadas por las huellas/ del látigo terrible.</i>	2-6/ 2-6	Trocaico/ Trocaico
9	<i>Ya no duermas, abuelo./ Vencedor de la muerte,</i>	3-6/3-6	Dactílico/ Dactílico
10	<i>alza tu voz antigua,/ consoladora y fuerte,</i>	1-3-6/ 4-6	Mixto/ Mixto
11	<i>y que otra vez se escuche/ tu gran grito de guerra.</i>	4-6/ 3-6	Mixto/ Dactílico
12	<i>Erguida para siempre,/ alta en el sol la frente,</i>	2-6/ 1-4-6	Trocaico/ Mixto
13	<i>repetirá tu raza/ de levante a poniente</i>	4-6/3-6	Mixto/ Dactílico
14	<i>el eco milenario de/ "Tierra, Tierra, Tierra".</i>	2-6/ 1-3-6	Trocaico/ Mixto

a) Tema y contenido

Este poema retrata al caudillo indígena Anastasio Mártir Aquino, nacido en Santiago Nonualco el 15 de abril de 1792 y muerto en la ciudad de San Vicente, el 14 de julio de 1833. Se rebeló contra el gobierno del llamado Estado del Salvador, el cual formaba parte de la República Federal de Centroamérica, a principios de 1833. La razón de la rebelión, tal como han apuntado algunos de los intelectuales que se han ocupado de su vida, fue el reclutamiento forzoso que hacían las fuerzas militares del gobierno de Mariano Prado para reunir combatientes entre los indígenas y, así, intervenir en las luchas en que se vio envuelta la federación. Capturado el 23 de abril, Aquino fue sometido a juicio sumario y condenado a muerte.

El poema pertenece al poemario *Cuadernos del exilio*, concretamente, al apartado *Sin muerte ya, definitivos, altos*, fechado en 1950 y publicado por Rafael Lara Martínez en *El surco de la estirpe: Poesía completa de Pedro Geoffroy Rivas*. Este poema está fechado en octubre de 1948 y aparece en la página 252 de la referida recopilación.

Tanto el tono como la temática del poema están de acuerdo con la ideología de izquierda que su autor sustentaba en aquella etapa de su vida. Nos plantea aquí a Anastasio Aquino como un modelo, un paradigma, del combatiente revolucionario, cuyas principales reivindicaciones son la libertad y el acceso a la tierra, de la que los indígenas fueron despojados durante la conquista española, en el siglo XVI, como de la que seguían siendo privados en el siglo XIX.

b) Forma métrica

Se trata de un soneto alejandrino, lo cual no resulta extraño si fue escrito a más tardar en 1948, una fecha cuando el influjo del Modernismo todavía presentaba cierta fuerza. Como todo soneto, está compuesto por catorce versos que, en este caso, riman consonantemente según el esquema: ABBA BAAB CCD EED. Es curioso, en los cuartetos, esta inversión del esquema. Los versos todos son alejandrinos polirrítmicos en los cuales tenemos hemistiquios dáctilos, trocaicos y mixtos, sin que predomine un único tipo.

c) Figuras literarias

El poema comienza con un lenguaje bastante denotativo. En el verso número 2 encontramos un vocativo: *viejo abuelo de piedra*, que es una metáfora que describe al personaje. Luego, cuando dice: "Tu raza indestructible", refiriéndose a la cultura autóctona de la que proviene Aquino, utiliza un epíteto de gran fuerza: "indestructible". Además de intensidad, este epíteto connota la resistencia, la trascendencia a través del tiempo y la fuerza contra la adversidad y contra los obstáculos que dicho grupo humano ha enfrentado y enfrenta para sobrevivir.

"Tu raza indestructible/ todavía se afana bajo el yugo. . .". Para plantearnos esta frase, el autor ha echado mano del encabalgamiento, esto es: la oración sintáctica no se escancia en solo un verso, sino que continúa en el siguiente. Y lo mismo sucede con la frase: "imposible/ es el grito que duras gargantas presurosas/ bajo el amargo signo del trópico impasible/ aprietan como gajo lacerante de rosas". La oración compuesta se desparrama a lo largo de cuatro versos.

Por lo demás, hay un símil en la frase: "aprietan como gajo lacerante de rosas". Los siguientes dos versos, con la enorme carga emotiva de los vocablos escogidos, simbolizan la situación humillada y oprimida de los campesinos: "Se curvan las espaldas, sangrantes, dolorosas/ surcadas por las huellas del látigo terrible".

El poeta se dirige, entonces, con un nuevo vocativo, al personaje que está retratando: "Ya no duermas, abuelo". Utiliza una metáfora para dirigirse a él: "vencedor de la muerte". A continuación, utiliza el apóstrofe para exhortar a Aquino a sumar su espíritu a las luchas reivindicativas de los trabajadores: "alza tu voz antigua, consoladora y fuerte,/ y que otra vez se escuche tu gran grito de guerra".

Como respuesta esta exhortación, el epifonema cierra el soneto: "Erguida para siempre, alta en el sol la frente,/ repetirá tu raza de Levante a Poniente/ el eco milenario de "Tierra, Tierra, Tierra". Con estas frases Pedro Geoffroy Rivas expresa las reivindicaciones de los pueblos oprimidos, que buscan el acceso a la tierra, principal medio de producción y, junto con el trabajo y el capital, una de las principales fuentes de riqueza.

Caso dos: *Este dolor inmenso*

No.	Verso	Acentos	Tipo
1	<i>Este dolor inmenso que te has vuelto,</i>	4-6-10	Sáfico corto a la francesa
2	<i>esta piedra en el pecho establecida,</i>	2-6-10	Heroico puro, propio, trocaico
3	<i>esta espina sangrándome la vida,</i>	3-6-10	Melódico puro, propio, clásico
4	<i>este amargo sabor a mar revuelto.</i>	3-6-8-10	Melódico largo
5	<i>esta brasa en las venas encendida</i>	3-6-10	Melódico puro, propio, clásico
6	<i>que me galopa como potro suelto,</i>	4-6-10	Sáfico corto a la francesa
7	<i>esta avispa de aguijón resuelto,</i>	4-8-10	Sáfico puro o impropio. Ojo: tiene dialefa, marcada con amarillo
8	<i>esta uña escarbándome la herida,</i>	3-6-10	Melódico puro, propio, clásico. Ojo: tiene dialefa, marcada con amarillo
9	<i>se apoderan de mí de tal manera</i>	3-6-10	Melódico puro, propio, clásico
10	<i>que ya no sé decir si soy yo mismo</i>	4-6-8-10	Sáfico largo
11	<i>o soy sólo este amor en que me empeño,</i>	2-6-10	Heroico puro, propio, trocaico
12	<i>que ya no acierto a discernir siquiera</i>	4-8-10	Sáfico puro o impropio.
13	<i>si mi sueño se llena de tu abismo</i>	3-6-10	Melódico puro, propio, clásico
14	<i>o si lleno tu abismo con mi sueño.</i>	2-6-10	Heroico puro, propio, trocaico

a) Tema y contenido

A través de su larga vida (como dijimos, murió a los setenta y un años), Pedro Geoffroy Rivas tocó varios temas recurrentes en su obra. Por un lado, su opción política de izquierda ocupó un lugar preponderante, casi pudiéramos decir que hegemónico, en sus preocupaciones literarias, intelectuales, académicas y vitales. Otro tema importante fue la cosmovisión prehispánica, que estudió desde el punto de vista antropológico, pero que también trató de recrear en el universo de su poesía. Su largo poema fundacional *Los nietos del jaguar* así lo evidencia.

Por otro lado, especial lugar ocupa en su producción literaria la poesía amorosa. Privilegiado artífice del soneto, Pedro Geoffroy Rivas escribió algunos de los poemas de tema sentimental más intensos y sentidos de la literatura salvadoreña. Los sonetos que comienzan: "Por tu piel de ciruela madurante...", "Locuramor gritando su batalla...", "Amargo más amargo que lo amargo...", por citar solo tres, son expresión de esta tendencia y del corazón apasionado y hondo del que brotaron.

El soneto que estamos analizando está fechado en 1958, cuando el poeta contaba cincuenta años. Para entonces Pedro Geoffroy Rivas era un hombre maduro, bragado en las lides de la lucha política, que le habían valido exilios y persecuciones, pero también tenía una vasta cultura fruto de sus viajes, sus lecturas, sus estudios y su experiencia vital. Su soneto, atormentado y hondo, está muy lejos de retratar un enamoramiento juvenil o superficial. Esta es, en cambio, una pasión avasalladora, quemante y dolorosa, que lo consume hasta el tuétano.

El poema fue incluido en el libro *Sólo amor*, que publicó en San Salvador, en 1963, en la Dirección de Publicaciones. Lara Martínez lo incluyó en la página 340 de su recopilación de la poesía de Pedro Geoffroy Rivas, aunque, en honor a la verdad, lamento que lo incluyera con erratas. Al verso número trece del soneto le faltan tres palabras. Donde dice: "si mi sueño se llama abismo",²⁷ debe decir: "si mi sueño se llena de tu abismo". No es la única errata que tiene el libro. Al importante poema *Los nietos del jaguar* le faltan versos en distintos lugares, lo cual es lamentable, sobre todo tratándose de una edición tan canónica como esta.

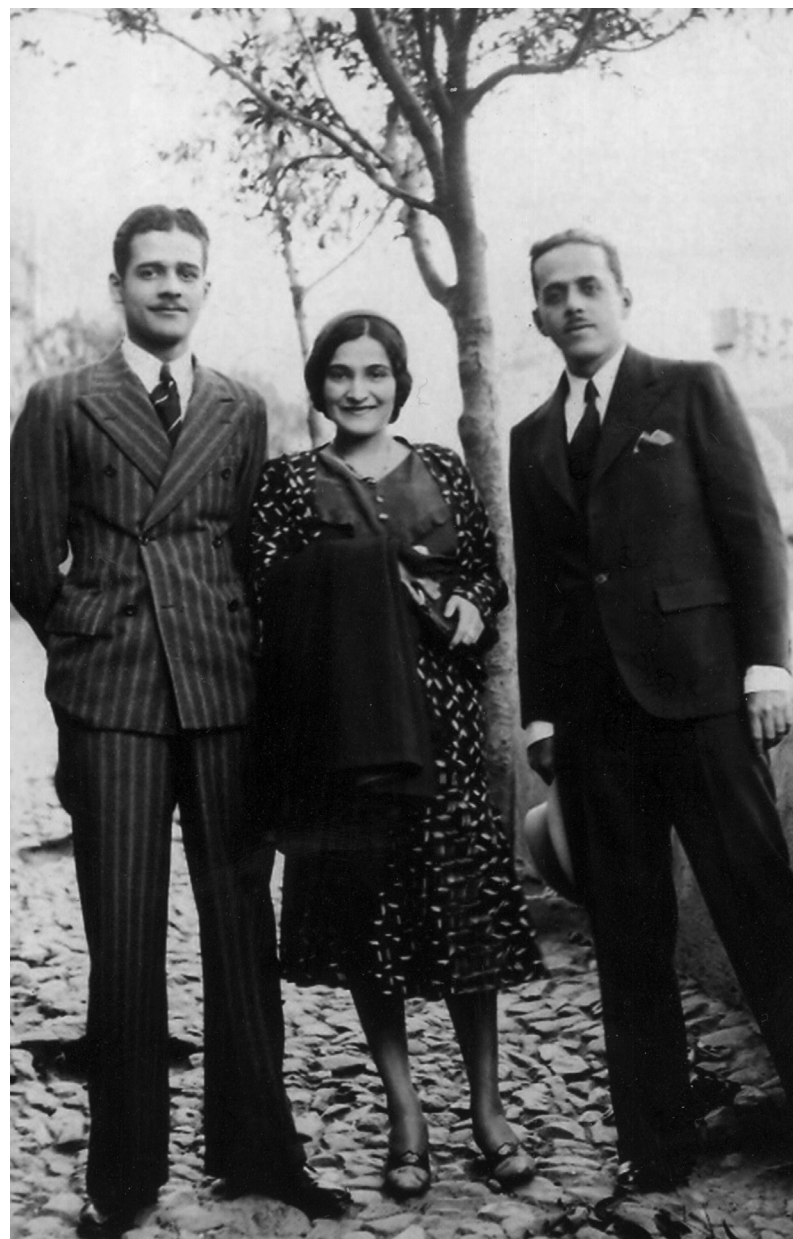
b) Forma métrica

Se trata de un soneto clásico formado por catorce versos endecasílabos distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos. Riman los versos consonantemente de acuerdo al siguiente esquema: ABBA BAAB CDE CDE. Cabe señalar, como un hecho curioso, que la rima B de los cuartetos rima asonantemente con la E de los tercetos.

También es interesante señalar la dialéfa que existe en los versos número 7 y número 8. En el 7 la dialéfa se concreta entre las palabras *esta* y *avispa*. En el 8, entre las palabras *la* y *herida*. Así mismo, existe variedad en cuanto a los esquemas rítmicos. Hay seis endecasílabos que presentan distintas variantes: melódicos (6), sáficos (5) y heroicos (3), sin que predomine significativamente ninguna, lo que da al poema una variedad rítmica notable.

c) Figuras literarias

En este poema encontramos, en el verso número 1, una metáfora. La amada se ha convertido en "un dolor inmenso". Pero al seguir los sintagmas en los versos que a continuación se van presentando, comprendemos que estamos delante de una metáfora continuada. La amada (plano real) es:



Pedro Geoffroy Rivas.
Foto proporcionada por el
Museo de la Palabra y la Imagen.

Plano evocado 1: Dolor inmenso.
 Plano evocado 2: Piedra en el pecho establecida.
 Plano evocado 3: Espina sangrándome la vida.
 Plano evocado 4: Amargo sabor a mar revuelto.
 Plano evocado 5: Brasa en las venas encendida/que me galopa como potro suelto. Aquí, además, hay encabalgamiento.
 Plano evocado 6: Avispa de aguijón resuelto.
 Plano evocado 7: Uña escarbándome la herida.

Esta metáfora continuada ocupa los dos cuartetos. Y, además, encontramos en este fragmento la anáfora, al repetir, al comienzo de la mayoría de estos versos el adjetivo demostrativo “esta” o “este”, al tiempo que nos topamos con una enumeración. La acumulación de figuras literarias, y la sucesión de planos evocados amplifica extraordinariamente la significación. La amada, para el poeta, es todo esto: dolor, piedra, espina, mar, brasa, avispa, uña. Y su amor no es algo placentero ni calmo, sino una pasión que lo avasalla y lo desasosiega.

Pero no basta con lo dicho en los cuartetos. En el primer terceto el poeta sube de nivel la intensidad para decir: “se apoderan de mí de tal manera/ que ya no sé decir si soy yo mismo/ o soy sólo este amor en que me empeño”. Significa que, de tal manera se ha apoderado de él esa pasión, que ha borrado la identidad del sujeto para sustituirla por la emoción que lo embarga. Es, por tanto, un ser enajenado.

Y en el epifonema, afirma: “. . . que ya no acierto a discernir siquiera si mi sueño se llena de tu abismo, o si lleno tu abismo con mi sueño”. Estamos aquí en presencia de un retruécano. (Ver más arriba, el capítulo uno).

En conclusión, podemos decir que Pedro Geoffroy Rivas fue un poeta que conoció a profundidad los recursos expresivos del idioma y supo utilizarlos para crear una obra de perdurable mérito.

¹ Cardenal, Rodolfo (1996). Manual de Historia de Centroamérica. San Salvador, UCA Editores. Cuarto reimposición, 2003. ISBN 978-99923-49-01-4. Pág. 324.

² Museo del Holocausto, <https://www.ushmm.org/wlc/es/article.php?ModuleId=10007797>, revisado en agosto 13, 2016.

³ Dalton, Roque (1993). Miguel Mármol. Los sucesos de 1932 en El Salvador. S. S., UCA Editores. ISBN 9788484051848.

⁴ Anderson, Thomas R. (2001). El Salvador, 1932. S. S., Dirección de Publicaciones e Impresos. 3ª edición en español. ISBN 99923-0-059-0.

⁵ Fuentes, entre otras: Dalton, Roque (1993). O. c., Jeffrey L. y Lauria-Santiago, Aldo (s/f). 1932, Rebelión en la oscuridad. S. S., Museo de la Palabra y la Imagen. Sin ISBN, y especialmente Anderson, Thomas R. (2001). O. c.

⁶ Discurso del general Maximiliano Hernández Martínez a la Asamblea Legislativa, publicado en Diario Oficial, Tomo 112, No. 28, 4 de febrero de 1932. Hay versión digital en: www.diariooficial.gob.sv/diarios/1932/1932-1T/1932-1T_Parte6.pdf, consultado el 14 de septiembre de 2016.

⁷ Solo algunas: México en 1846, Nicaragua 1854, Cuba 1898 y 1901, Panamá 1903, República Dominicana 1906 y un largo etcétera. Ver: <http://www.voltairenet.org/article125406.html>, consultado el 14 de septiembre de 2016.

⁸ Telegramas cruzados San Salvador y Washington. Mensajes del encargado de la Oficina de los intereses estadounidenses en San Salvador y de varios funcionarios del Departamento de Estado de los Estados Unidos de América entre el 21 de enero y el 1 de febrero de 1932. Traducción literal de Carmen González Huguet, revisada por Rafael Lara Martínez, Gloria González-Martín y María Elena Vidales de Bottlick. Documentación de acuerdo a los originales conservados en los archivos del Departamento de Estado proporcionada por: Carlos Cañas Dinarte, publicados en Revista de la Escuela de Ciencias de la Comunicación, Universidad “Dr. José Matías Delgado”, Año 8, Vol. 8, No. 1, Correlativo 15. Enero-junio 2007.

⁹ Anderson, Thomas R. (2001). O. c. Pág. 251 y ss.

¹⁰ Ver: <http://museo.com.sv/2010/10/1932-cicatriz-de-la-memoria/>, consultado el 17 de abril de 2019.

¹¹ Cardenal, Rodolfo (1996). O. c. Pág. 343 y s.

¹² Loveman, Brian y Davies, Jr, Thomas M. (1997). The Politics of Antipolitics: The Military in Latin America. Lanham, United Kingdom, SR Books. Publicado por primera vez en 1978, y luego reeditado en 1989 por la Universidad de Nebraska, EUA. Ver además Williams, Phillip J. y Walter, Knut (1997). Militarization and Demilitarization in El Salvador's Transition to Democracy. University of Pittsburg Press, Pensilvania, EUA.

¹³ D. O. 281, tomo 131, Decreto Legislativo número 93, del 15 de diciembre de 1941: el gobierno de El Salvador declaró la guerra a Alemania y a Italia. Previamente, el 8 de diciembre de ese año, mediante el Decreto Legislativo número 90, le había declarado la guerra a Japón.

¹⁴ Cardenal, R. (1996). O. c. Pág. 345.

¹⁵ Datos de la partida de nacimiento.

¹⁶ Cea, José Roberto (1971). Antología general de la poesía en El Salvador. San Salvador, E. Universitaria. Sin ISBN.

¹⁷ Lara Martínez, Rafael (2008). El surco de la estirpe. Poesía completa de Pedro Geoffroy Rivas. San Salvador, DPL. ISBN 978-99923-0-170-8. Págs. 13 y ss.

¹⁸ Cañas Dinarte, Carlos (2002). O. C. Pág. 203 y ss.

¹⁹ Cañas Dinarte, Carlos (2002). O. C. Pág. 203 y ss.

²⁰ Lara Martínez, Rafael (2008). O. C. Pág. 14.

²¹ Lara Martínez, R. (2008) y Cañas Dinarte, C. (2002). Obras citadas.

²² Cañas Dinarte, C. (2002). O. C.

²³ Cañas Dinarte (2002). O. C.

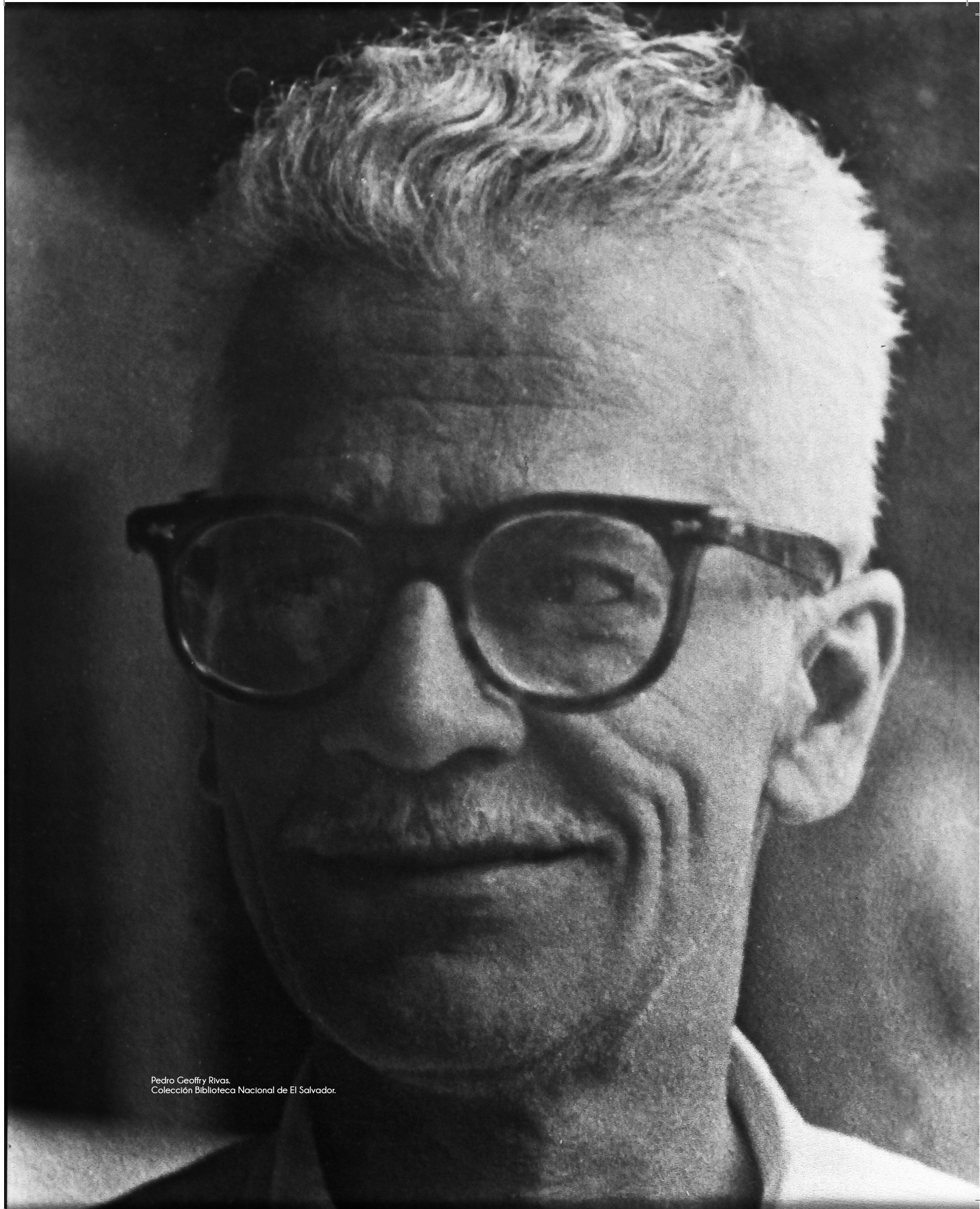
²⁴ Cañas Dinarte (2002). O. C.

²⁵ Lara Martínez (2008). O. C.

²⁶ Lindo, Ricardo (2008). Pedro Geoffroy Rivas. Artículo publicado en <https://ecumenico.org/pedro-geoffroy-rivas/>. Consultado el 16 de abril de 2019.

²⁷ Lara Martínez (2008). O. C.





Pedro Geoffry Rivas.
Colección Biblioteca Nacional de El Salvador.



MATILDE ELENA LÓPEZ

DATOS BIOGRÁFICOS

Matilde Elena López Fischnaler nació en la ciudad de San Salvador, el 20 de febrero de 1919, aunque ella insistía en que nació en 1921. Fue hija natural de María Carlota López, originaria de Ahuachapán, y del doctor Humberto A. Fischnaler, de origen austriaco¹. Se ocupó de su educación su abuela materna, Adela López, quien la envió a estudiar a Guatemala. Realizó su educación básica en el Instituto Belén de Señoritas y regresó a El Salvador en 1930, cuando contaba once años. Se graduó como bachiller en 1935, en el hoy extinto Instituto Fuentes. En 1939 fue colaboradora de *El Diario de Hoy*.² En plena Segunda Guerra Mundial formó parte de la Liga de Escritores Antifascistas.

Se casó con el sindicalista Miguel Ángel Valladares. La pareja procreó a Floritchica Ai-Liu Valladares³, quien se graduó de bachiller del Instituto Cervantes en febrero de 1960 y luego cursó estudios universitarios de Jurisprudencia. Según Carlos Cañas Dinarte,⁴ Matilde Elena López "... desarrolló una amplia labor literaria a favor de los derechos femeninos, al igual que tuvo una destacada participación radiofónica en los sucesos del 2 de abril de 1944, cuando una conjura civil y militar intentó derrocar al gobierno del general Maximiliano Hernández Martínez". La escritora fue una apasionada sufragista.

En la década de 1941 tuvo que buscar asilo en Guatemala, país donde gobernaba en ese tiempo el doctor Juan José Arévalo (1904-1990). En ese país inició estudios de periodismo en la Universidad de San Carlos (USAC). Prestó servicios culturales para el gobierno del sucesor de Arévalo, el coronel guatemalteco de origen suizo Juan Jacobo Árbenz Guzmán (1913-1971). Matilde Elena López era muy amiga de la primera dama, la esposa de Árbenz, quien era la salvadoreña María Cristina Vilanova. El 27 de junio de 1954 un golpe militar obligó a Árbenz a tomar la decisión de renunciar a la presidencia. La escritora buscó asilo en la embajada de Ecuador en Guatemala. Posteriormente viajó a la ciudad de Quito, donde se licenció en Filosofía y Letras por la Universidad Central del Ecuador. "Una de sus tesis de graduación dio pie a la publicación titulada *Ensayos de poesía ecuatoriana* (Quito, 1957). Tras residir un año en Panamá, en 1957 regresó a San Salvador y fue incorporada con grado doctoral en la Universidad de El Salvador (UES)".⁵

En 1960 ganó el primer premio de prosa en los VIII Juegos Florales de San Miguel. Ese mismo año obtuvo el primer premio de prosa y una mención honorífica en poesía en los IV Juegos Florales de Nueva San Salvador con las obras *El héroe* y *Canción de Edipo y Yocasta*. Ese mismo año se divorció de Miguel



Matilde Elena López
Foto proporcionada por el Museo de la Palabra y la Imagen.

Ángel Valladares. Al año siguiente ganó el segundo lugar en la rama de narrativa breve de los Juegos Florales de Nueva San Salvador con su cuento *El muro*, y la revista *Vida Universitaria* de la Universidad de El Salvador, UES, le publicó su cuento *Al negro le pagan por bailar*.

A lo largo de su vida se desempeñó como catedrática, vicedecana de la Facultad de Humanidades y directora de los departamentos de Letras y Promoción Cultural de la UES, Directora de Arte y Extensión Cultural del Ministerio de Educación, catedrática de la Universidad Centroamericana "José Simeón Cañas" (UCA) y decana de la Facultad de Humanidades de la Universidad "Nueva San Salvador" (UNSSA). A través de su prolongada vida publicó: *Masferrer, alto pensador de Centroamérica* (Guatemala, 1954; San Salvador, 1984), *Interpretación social del arte* (San Salvador, 1965 y 1974, en edición corregida y aumentada), *Dante, poeta y ciudadano del futuro* (San Salvador, 1965), *El método sociológico en la crítica estilística* (Bucarest, 1967), *Cartas a Groza* (1970 y 1998), *Estudio-prólogo a las Obras escogidas de Alberto Masferrer* (San Salvador, 1971), *Estudio-prólogo a las Obras escogidas de Claudia Lars* (San Salvador, 1973), *Estudios sobre poesía* (San Salvador, 1973), *El momento perdido* (poesía, San Salvador, 1976, con dibujos de su segundo esposo; César Pompilio Chávez), *Refugio de soledad* (poesía, 1978, San Salvador, revista *Caracol*, Universidad de El Salvador), *La balada de Anastasio Aquino* (teatro, San Salvador, 1978, varias reediciones), *Los sollozos oscuros* (poesía, San Salvador, 1982), *El verbo amar* (poesía, San Salvador, 1997) y *Ensayos literarios* (recopilación, San Salvador, 1998).⁶

Obtuvo primeros premios en los Juegos Florales de Chiquimula (poesía, Guatemala, 1951), Concurso Nacional de la Paz (poesía, Guatemala, 1953), Universidad Central del Ecuador (poesía, Quito, 1955), Juegos Florales Agostinos (San Salvador, 1957, donde conquistó tercer lugar con su poema *Yo busco tus raíces*), Certamen "Centenario de Suchitoto" (ensayo, 1959), certamen literario de *La Prensa Gráfica* (1959, 1964, 1966), premio único de ensayo (compartido) "Adrián Recinos" en el Certamen "15 de septiembre" de Ciencias, Letras y Bellas Artes (Guatemala, 1962), Certamen "Dante Alighieri" (ensayo, Guatemala, 1964), Juegos Florales de Sonsonate (febrero de 1965), concurso de la Universidad de Columbia (cuento, New York, 1973) y segundo lugar en los Juegos Florales de Quetzaltenango (teatro, Guatemala, 1976).⁷ En vida recibió numerosos premios y reconocimientos. Fue la primera mujer en ingresar a la Academia Salvadoreña de la Lengua en 1997. En 1979 se casó en segundas nupcias con el pintor César Pompilio Chávez, quien murió asesinado durante la guerra civil salvadoreña. Aquejada en sus últimos días por el mal de Alzheimer, Matilde Elena López falleció el 11 de marzo de 2010 a los noventa y un años de edad.



Matilde Elena López.
Colección Biblioteca Nacional de El Salvador.

ANÁLISIS DE UNA MUESTRA DE SU OBRA

Caso uno: *Primera estancia del poema largo El momento perdido* ⁸

No.	Verso	Acentos	Tipos de versos
1	<i>¿Qué voz entristecida</i>	2-6	Heptasílabo trocaico
2	<i>en esta soledad de amor herido</i>	6-8-10	Endecasílabo heroico largo
3	<i>dulcemente modula</i>	1-3-6	Heptasílabo mixto
4	<i>tu nombre en la espesura</i>	2-6	Heptasílabo trocaico
5	<i>y llora por amores que se han ido?</i>	2-6-10	Endecasílabo heroico puro
6	<i>¿Cuál ave rememora</i>	2-6	Heptasílabo trocaico
7	<i>amores que cabían en el nido,</i>	2-6-10	Endecasílabo heroico puro
8	<i>el canto que enamora</i>	2-6	Heptasílabo trocaico
9	<i>la música que llora</i>	2-6	Heptasílabo trocaico
10	<i>y en su lamento llama a su querido?</i>	4-6-10	Endecasílabo sáfico corto
11	<i>¿Y qué azul indefenso</i>	2-3-6	Heptasílabo trocaico. Tiene un acento antirrítmico
12	<i>se tiñe del color de este lamento</i>	2-6-10	Endecasílabo heroico puro
13	<i>y su pena en el viento</i>	3-6	Heptasílabo dactílico
14	<i>es onda o cielo lento</i>	2-4-6	Heptasílabo mixto
15	<i>que ondula en este grave pensamiento?</i>	2-6-10	Endecasílabo heroico puro

a) Tema y contenido

Estamos ante un poema en donde, en forma clara y directa, la autora habla del amor "perdido". Como muchas veces ella misma dijo: "No se canta al amor feliz: se vive. Y la ternura que nos niega la vida la inventamos". El largo poema, del que solo estamos analizando la primera estancia, lleva un epigrafe de Goethe, que dice: "Detente, instante,/ eres tan hermoso!". Sin embargo, no se refiere la autora al momento de plenitud del amor consumado, sino a aquel instante cuando el alma llora la pérdida de la felicidad.

El poema pertenece al libro *El momento perdido* que la autora publicó en 1976, en la Editorial Universitaria, cuando laboraba como catedrática en la Universidad de El Salvador. Para entonces, de acuerdo con la fecha del colofón: 28 de octubre de 1976, Matilde Elena López había cumplido cincuenta y siete años. Era aquella una época difícil para El Salvador, en el umbral de la guerra civil que desangraría a la nación en la década de 1981. Tres años después de la publicación de este libro, la autora contraería matrimonio con su segundo esposo

b) Forma métrica

Se trata de un poema en liras. Es preciso mencionar aquí el modelo clásico de la lira que introdujera al castellano el poeta Garcilaso de la Vega en su *Oda a la flor de Gnido*, probablemente siguiendo el ejemplo del poeta italiano Bernardo Tasso (1493-1569). La lira garcilasiana está compuesta por cinco versos dispuestos de la siguiente manera: un heptasílabo, un endecasílabo, dos heptasílabos y un

endecasílabo. Los versos riman según el presente esquema: 7a, 11B, 7a, 7b, 11B, con rima consonante.⁹ Este tipo de estrofa forma parte del género llamado canción alirada.

Para Rudolf Baehr, la “canción alirada es el término colectivo de todas las formas prácticas que se derivan de la canción petrarquista”. En cuanto al paradigma que nos ocupa: la lira garcilasiana, además de su creador la usaron poetas tan connotados como Fray Luis de León y San Juan de la Cruz.¹⁰ En El Salvador han cultivado la lira poetas como Claudia Lars, Hugo Lindo y Francisco Andrés Escobar. En contraste con el modelo clásico de Garcilaso, en el presente poema su autora se toma varias licencias:

b.1. En la primera estrofa nos encontramos con que el primer verso, un heptasílabo, no rima con ningún otro. El segundo, un verso endecasílabo, rima consonantemente con el verso número 5, otro endecasílabo. Los versos número 3 y 4, heptasílabos ambos, riman asonantemente.

b.2. En la segunda estrofa riman consonantemente el verso número 6 con el 8 y el 9. Todos son heptasílabos. En el modelo clásico solo riman 6 y 8. En el presente ejemplo riman los dos endecasílabos, tal como en el modelo.

b.3. En la tercera estrofa, el verso número 11 no rima de manera consonante con ningún otro. Pero los otros cuatro versos riman de modo consonante entre sí. Además, riman asonantemente con el primero. La impresión que da es que la autora ha hecho caso omiso de las reglas en buena parte de los casos.

c) Figuras literarias

El tono, así como el ritmo del poema, lo asemeja a su modelo más ilustre: el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz. Por ejemplo, en la primera estrofa de su poema, el santo abulense dice:

San Juan de la Cruz	Matilde Elena López
<i>¿Adónde te escondiste, amado, y me dejaste con gemido? Como el ciervo huiste, habiéndome herido; salí tras ti, clamando, y eras ido.</i>	<i>¿Qué voz entristecida en esta soledad de amor herido dulcemente modula tu nombre en la espesura y llora por amores que se han ido?</i>

En esta estrofa del poema de Matilde Elena López encontramos una pregunta retórica. De hecho, cada una de las tres estrofas de la estancia está formada por otras tantas preguntas retóricas. ¿Quién es el dueño de esa voz? En la siguiente estrofa, ¿qué simboliza el ave? Todo el poema contiene un fuerte eco al *Cántico espiritual*, no solo en la selección de esta forma estrófica, sino en los vocablos escogidos, en especial, los sustantivos y los epítetos: voz entristecida, soledad, amor herido, dulcemente, espesura, llora, amores, ave, nido, canto, música, lamento, azul indefenso, pena, viento, onda, cielo lento...

En la segunda estrofa hay, además, una enumeración que, en cierto modo, también es una metáfora continuada. En esto, la autora también sigue a su modelo. Cuando San Juan de la Cruz nos describe a su Amado (Dios), dice:

*¡Mi amado, las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas extrañas,
los ríos sonorosos,
el silbo de los aires amorosos...*



Matilde Elena López.
Foto proporcionada por el
Museo de la Palabra y la Imagen.

En este ejemplo, el plano real (A) es el *Amado* (Dios), mientras la estrofa está formada por cinco planos evocados (B1, B2, B3, B4 y B5):

- B1: las montañas
- B2: los valles solitarios nemorosos
- B3: las ínsulas extrañas
- B4: los ríos sonoros
- B5: el silbo de los aires amorosos

De hecho, esta metáfora continúa en las dos estrofas siguientes, donde el poeta enumera más planos evocados. Pero volviendo a Matilde Elena López, en la segunda estrofa de la estancia que estamos analizando, un ave rememora el amor perdido (plano real) en las instancias que le son más propias: el canto que enamora (plano evocado 1), la música que llora (plano evocado 2) y el lamento (plano evocado 3).

Hasta el cielo, en la tercera estrofa, se tiñe de tristeza. En esta parte vemos un símbolo, ya que el azul es, por antonomasia, el color de la poesía. ¿Qué color tiene la tristeza? ¿De qué color es el lamento? Acá asistimos a una rara sinestesia. El lamento, que solo podemos captar por el oído, tiene el color de la tristeza. Pero, además, la pena, en el viento, como si fuese algo material, tal vez una hoja de árbol o una pluma, ondula. Pero no es un viento real o material, sino que es el fluir del pensamiento. Estamos, pues, ante otra metáfora.



Matilde Elena López.
Foto proporcionada por el
Museo de la Palabra y la Imagen.

Caso dos: *¿Cómo levantar estos huesos?* ¹¹

*¿Cómo levantar estos huesos,
esta hierba que flota sin raíces?*

*¿Sembrarla en tierra firme?
Es como si me enterrara
en mi propia desdicha.*

*Yo iré hasta el corazón del remolino
para dormir tranquila.*

a) Tema y contenido

Como en el primer caso, este poema forma parte del libro *El momento perdido*. Su temática alude a la característica trashumante de la trayectoria vital de su autora, y también, acaso, a su necesidad de vivir en medio de las luchas sociales de su época. En efecto: Matilde Elena López vivió largas temporadas fuera de El Salvador. Realizó sus estudios en la ciudad de Guatemala y, años después, debido a su involucramiento en causas políticas, tuvo que marchar al exilio en Guatemala, Ecuador y Panamá.

Fue durante uno de estos exilios cuando terminó graduándose de la Universidad de Quito. Pero, sobre todo, la autora fue una mujer inmersa siempre en los cambios que demandaban y demandan sociedades tan desiguales como las nuestras. Sus biógrafos apuntan a que se destacó en la lucha por conquistar el voto para la mujer, logro político que se alcanzó a partir de la promulgación de la constitución de 1950.

b) Forma métrica

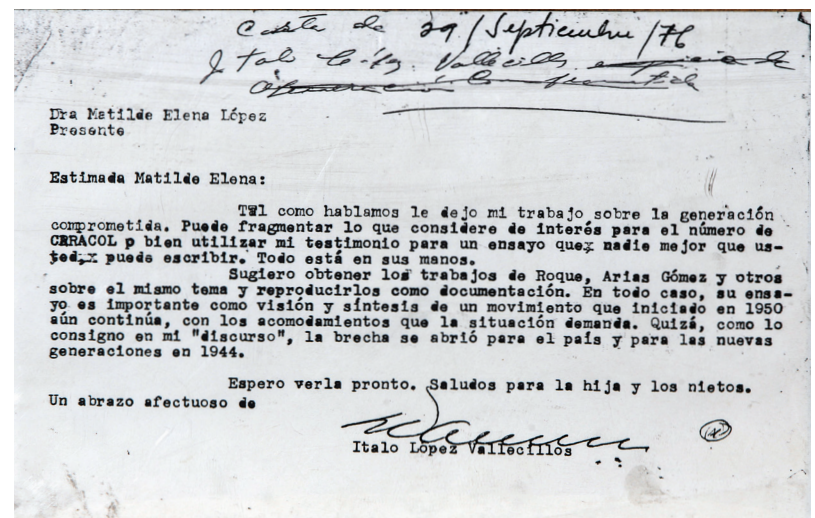
Este poema está formado por versos anisilábicos: esto es, que no siguen un mismo patrón tradicional, ni en cuanto a la medida, ni al ritmo, ni a la rima. Mucha discusión se ha originado en torno al tema del verso libre: ¿es muy moderno o, por el contrario, es un paradigma de dilatada antigüedad? En todo caso, el verso libre se caracteriza por su irregularidad y por su extensión variable. Tampoco suele utilizar la rima, ni asonante ni consonante. En castellano, a finales del siglo XIX se introdujo, por influencia de la poesía francesa, un tipo de verso sin rima que no se atiene tampoco ni a la misma medida, ni a un esquema de acentos que le impriman determinados patrones de ritmo. Porque una cosa es cierta: aunque la métrica, la rima o la acentuación ya no son fijas, el autor debe continuar cuidando la musicalidad del verso.

c) Figuras literarias

En los dos primeros versos tenemos dos metáforas: “¿Cómo levantar estos huesos,/esta hierba que flota sin raíces?”. Los “huesos” a los que alude la autora no son otros que los suyos propios. Es decir: se refiere a su propia vida. ¿Cómo levantar su propia vida? El problema nos lo plantea en el verso número 2: la “hierba que flota sin raíces” es un símbolo de su propia vida trashumante de exiliada política. También hay, en estos dos versos una innegable pregunta retórica.

A continuación, la segunda estrofa, en la que dice: “¿Sembrarla en tierra firme?/ Es como si me enterrara/ en mi propia desdicha”, resulta muy reveladora. En la naturaleza de la escritora está esa característica de no estarse quieta, de estar y vivir siempre a punto de partir hacia cualquier otra parte que no sea su país. Tal parece que para ella estarse quieta equivale a “enterrarse en su propia desdicha”. Y, sin embargo, los últimos años de su larga vida, a partir de 1960, si bien no renunció a hacer viajes breves a congresos y otras actividades académicas, los pasó en El Salvador, viviendo en la misma casa de la colonia Jardines de Guadalupe en la que residió hasta poco antes de su muerte.

Cierra el poema con dos versos lapidarios: “Yo iré hasta el corazón del remolino/ para dormir tranquila”. Refleja en ellos su misma naturaleza inquieta, enérgica y, necesariamente, inestable. En cuanto a figura literaria, estamos ante una hipérbole. La autora la utiliza para reforzar esa característica que desea destacar. Ella es un ser cambiante, móvil, inquieto. Solo permanece en su propio devenir.



Nota de Italo López Vallecillos para Matilde Elena López.
Colección Biblioteca Nacional de El Salvador.

¹ Cañas Dinarte, Carlos (2002). Diccionario de autoras y autores salvadoreños. San Salvador, Dirección de Publicaciones e Impresos. ISBN 99923-0-086-8. Los datos han sido corroborados contra la partida de nacimiento y la de defunción el 7 de junio de 2016. También con datos de la entrevista publicada en: <http://www.laprensagrafica.com/revistas/septimo-sentido/5687-la-vida-es-mas-grande-que-el-destino>, revisado el 7 de junio de 2016.
² Fuente de los datos: Partida de nacimiento.
³ FValladares había nacido en 1917 y trabajaba como oficinista de la compañía International Railways of Central America, IRCA, una de las compañías ferrocarrileras más importantes de El Salvador. Era también presidente de la Asociación de Trabajadores Ferrocarrileros y Matilde Elena López, más leída, se convirtió en su asesora sindical. Para entonces, la pareja estaba muy involucrada en el Partido Comunista Salvadoreño, PCS, y apoyaba a uno de los líderes de aquel momento: el político Arturo Romero.

⁴ Cañas Dinarte, Carlos (2002). O. C. Pág.
⁵ Cañas Dinarte, Carlos (2002). O. C. Pág.
⁶ Cañas Dinarte, Carlos (2002). O. C. Pág.
⁷ Cañas Dinarte, Carlos (2002). O. C. Pág.
⁸ López, Matilde Elena (1976). El momento perdido. San Salvador, Editorial Universitaria, Universidad de El Salvador. Sin ISBN. Pág. 9.
⁹ Rudolf (1973). Manual de versificación española. Madrid, Gredos. ISBN 84-249-1176-8. Págs. 359 y siguientes.
¹⁰ Rudolf (1973). Manual de versificación española. Madrid, Gredos. ISBN 84-249-1176-8. Págs. 359 y siguientes. Pág. 372 y ss.
¹¹ López, Matilde Elena (1976). O. C. Pág. 70.





OSWALDO ESCOBAR VELADO

DATOS BIOGRÁFICOS

Oswaldo Escobar Velado nació el 11 de septiembre de 1919 en la ciudad de Santa Ana. Su padre, Simón Escobar Vides, perteneció a una extensa e ilustre familia santaneca emparentada, entre otros, con la escritora Claribel Alegría Vides y con el poeta David Escobar Galindo. Su madre, María Velado de Escobar, era hija del escritor izalqueño Calixto Velado (1855-1927), y prima del escritor Francisco Herrera Velado (1876-1966), también nacido en la ciudad de Izalco, departamento de Sonsonate. Oswaldo Escobar Velado fue el menor de tres hermanos. Los mayores eran Héctor y Roberto. Los tres pasaron su infancia en la finca "Las Aradas", situada en la localidad de El Congo, en el departamento de Santa Ana. Tanto por el lado paterno como por el materno, el poeta provenía de familias económicamente pudientes, una bonanza que, sin embargo, ninguno de los hijos supo mantener ni, mucho menos, acrecentar. No obstante, Oswaldo Escobar Velado siempre demostró una conciencia social que lo llevó a identificarse con las personas de estatus menos privilegiados. Pero, por otro lado, la vena literaria le viene al escritor especialmente por el lado materno.

El poeta perdió a su padre cuando contaba seis años. Desde entonces pasó al cuidado exclusivo de su madre doña María Velado Valdés viuda de Escobar ¹. El joven Oswaldo Escobar Velado estudió en San Salvador en el colegio Externado de San José administrado por sacerdotes jesuitas. Desde muy joven colaboró con la radio YSP, propiedad de Fernando Alvayeros Sosa, cuya frecuencia era una de las que el general Maximiliano Hernández Martínez entregó en manos privadas durante su gobierno de trece años. De hecho, desde los micrófonos de YSP fue de donde Martínez se dirigió a la nación para anunciar su renuncia, el 8 de mayo de 1944, a las siete de la noche. Cuando abandonó el poder, dejó una radioemisora estatal y seis en manos privadas².

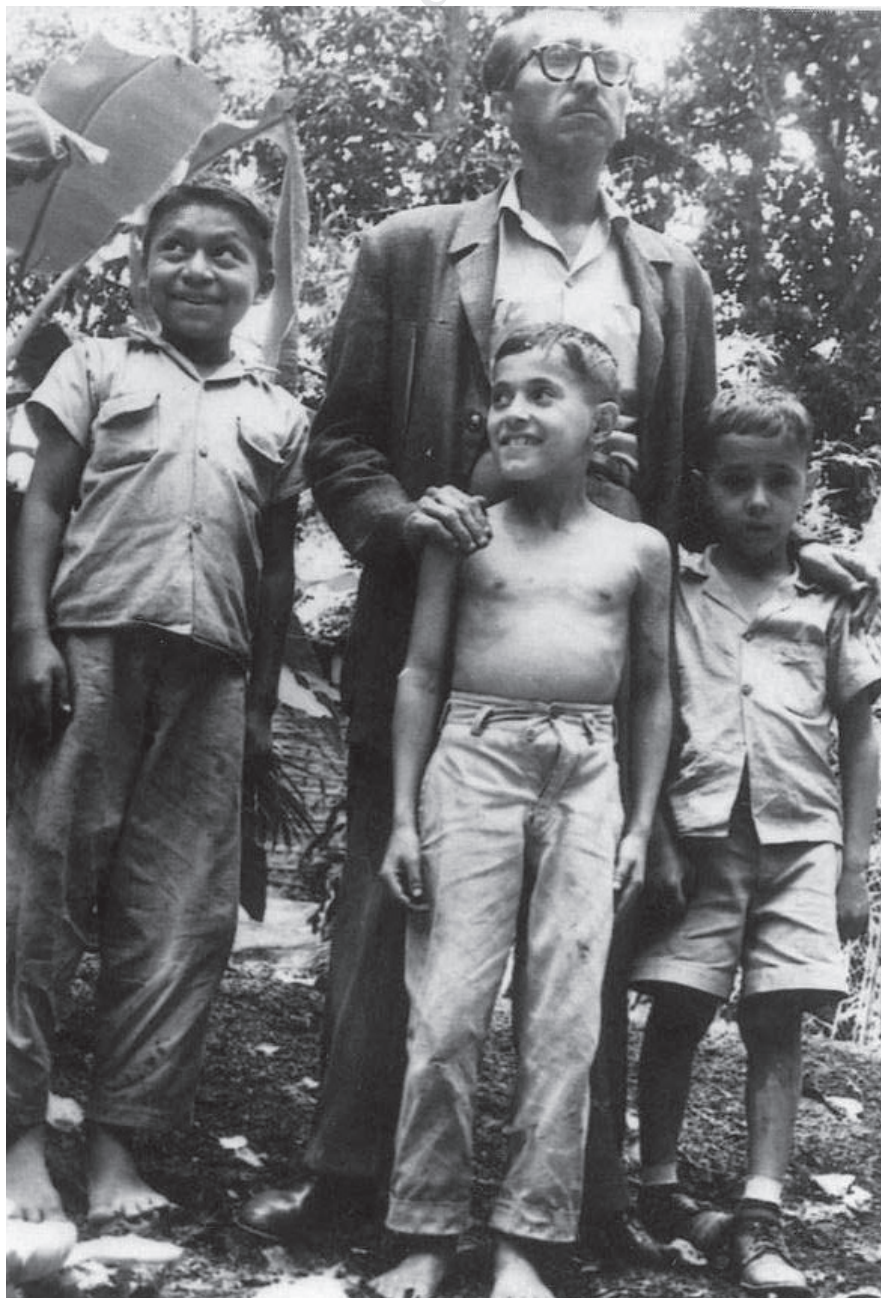


Foto proporcionada por herederos del poeta
Oswaldo Escobar Velado.
Facilitada por el Ministerio de Cultura.

Durante la dictadura de este mandatario, Escobar Velado vivió tiempos de exilio primero en Costa Rica, donde se graduó como abogado, y luego en Guatemala. De regreso al país, apoyó a varios militares como precandidatos a la presidencia de la república, actitud contradictoria con su ideología de izquierda, hecho que le valió las críticas de los jóvenes intelectuales izquierdistas de la época.

En la década de los años cincuenta, Oswaldo Escobar Velado obtuvo varios premios en certámenes literarios: en septiembre de 1951 recibió el tercer premio en los Juegos Florales de Quetzaltenango, Guatemala, con su poemario *Biografía de la sangre rebelde*. En 1952, se hizo acreedor al primer premio en el Certamen Permanente Centroamericano "15 de septiembre" con su obra *Cristoamérica*. En agosto de 1957, su poema *El maíz, el hombre y don Alberto* fue galardonado con el segundo lugar, compartido con Orlando Fresedo, en los Juegos Florales Agostinos de la ciudad de San Salvador. Un año más tarde, en el mismo certamen, ganó el primero y el tercer lugar con los poemas *Tekij* y *Jinete de América*. En diciembre de ese mismo año, recibió el primer premio en los Juegos Florales de Nueva San Salvador³.

En 1958 tuvo la oportunidad de dirigir el programa noticioso y crítico *Mediodía*, cuyos reporteros eran los entonces noveles literatos y reporteros Roque Dalton, José Roberto Cea, Tirso Canales, Dagoberto Orrego Candray, José Napoleón Rodríguez Ruiz y Jorge Campos. "Cada sábado, este programa transmitía un suplemento cultural titulado *Toro de espuma: antología de la palabra*. Por el nivel crítico de sus emisiones en general, este espacio informativo y cultural fue censurado pocos meses más tarde por el régimen de José María Lemus y sus conductores fueron salvados de ser capturados por la policía gracias a una amplia manifestación popular, convocada por los propios locutores durante la última transmisión del programa"⁴.

Fundó algunos proyectos editoriales y fungió como secretario de prensa de la efímera Junta de Gobierno salvadoreña (octubre de 1960 a enero de 1961), surgida a raíz del golpe de estado que derrocó a Lemus. También trabajó en los departamentos jurídicos del Ministerio de Defensa y de la hoy extinta Guardia Nacional, donde se dio a la tarea de promover la formación de tríos y grupos musicales⁵. Presa de un cáncer terminal de garganta, falleció el 15 de julio de 1961.

Publicó: *Rebelión en la sangre* (1945) en coautoría con el escritor viroleño Carlos Lobato (1911-1999); *Poemas con los ojos cerrados* (1942), *10 sonetos para mil y más obreros* (1950); *Árbol de lucha y esperanza* (1951); *Volcán en el tiempo* (1955); *Tierra azul donde el venado cruza* (1959); *Cuscatlán en T. V.* (1960) y *Elegía infinita* (1962). También compiló, en 1959, la antología *Puño y letra*, publicada por la Editorial Universitaria.

ANÁLISIS DE UNA MUESTRA DE SU OBRA

Caso uno: *Soneto*

No.	Verso	Acentos	Tipo
1	<i>Una percha adquirida a precio módico.</i>	3-6-8-10	Melódico largo
2	<i>Tres ladrillos que aspiran a cocina</i>	3-6-10	Melódico puro
3	<i>colocados de intento en una esquina.</i>	3-6-10	Melódico puro
4	<i>Un gran quinqué. Retratos de periódico.</i>	2-4-6-10	Heroico corto
5	<i>Un San Antonio con el vidrio roto</i>	4-8-10	Sáfico largo
6	<i>y adornado con flores de papel.</i>	3-6-10	Melódico puro
7	<i>Ropa sucia en el suelo. Un alboroto</i>	1-3-6-10	Melódico puro
8	<i>De figuras decoran un cancel.</i>	3-6-10	Melódico puro
9	<i>Tal es el cuarto en que el obrero tiene</i>	4-8-10	Sáfico largo
10	<i>que ir viviendo. Apenas se sostiene.</i>	4-6-10	Verso con dialefa. Sáfico corto
11	<i>¡Él no puede vivir de otra manera!</i>	3-6-10	Melódico puro
12	<i>¡Por esta pieza pagará mañana</i>	4-8-10	Sáfico largo
13	<i>en concepto de renta a la casera</i>	3-6-10	Melódico puro
14	<i>la cuarta parte del jornal que gana!</i>	2-4-8-10	Sáfico largo pleno

a) Tema y contenido

Este soneto pertenece al libro *10 sonetos para mil y más obreros*, publicado en San Salvador en 1950, cuando su autor contaba alrededor de treinta años de edad. Para entonces el poeta ya había pasado por la experiencia difícil de sus dos exilios: a Costa Rica, primero, y a Guatemala, después. Se trata de un poema en el que, como en buena parte de su obra, predomina la denuncia social.

Este soneto aparece en la página 34 de la recopilación titulada *Patria exacta*, realizada por Ítalo López Vallecillos y publicada por primera vez por UCA Editores en 1978. Cabe aclarar que esta edición tiene importantes erratas. Por ejemplo, en el segundo verso de este soneto, donde dice: "Tres ladrillos aspiran a cocina", debe decir: "Tres ladrillos que aspiran a cocina".

b) Forma métrica

Se trata de un soneto formado por versos endecasílabos. Predominan los endecasílabos melódicos, con acentos en las sílabas tercera, sexta y décima. Riman los versos consonantemente, según el esquema: ABBA CDCD EEF GFG. Sin embargo, como veremos a continuación, este poema presenta varias particularidades:

- Los cuartetos no tienen las mismas rimas.
- El segundo cuarteto es serventesio, en lugar de tener las rimas abrazadas. Esto es: riman el primer verso con el tercero y el segundo con el cuarto, en vez de rimar primero con cuarto y segundo con tercero, como es lo usual.

- c) Tiene, además, la particularidad de que la rima A del primer cuarteto es esdrújula, lo cual lo convierte en uno de los escasos sonetos con rima esdrújula encontrados en la literatura salvadoreña.
- d) En el verso número 10 encontramos una dialefa entre las palabras *que e ir*.

c) Figuras literarias

Este poema nos presenta un tipo de descripción llamado crinografía, que no es otra cosa que la descripción pormenorizada de un objeto en la que se alude a muchos de sus detalles. Aquí el poeta nos muestra cómo vive un obrero, para poner en evidencia, o realzar, la precariedad de sus condiciones de vida y la evidente violación a sus derechos humanos producto de la injusticia, la exclusión y la marginación social.

Para hacer la descripción echa mano a la enumeración como figura literaria: a) la percha, b) los ladrillos, c) el quinqué, d) retratos de periódico, e) el San Antonio, f) la ropa sucia, g) el cancel. En esta descripción, que intenta ser fría y distanciada, predomina el lenguaje denotativo. En todo el soneto no hay una sola metáfora, ni tampoco un símil. Pero en el último terceto, en el epifonema, nos presenta el terrible contraste: por ese lugar miserable el inquilino tiene que pagar la cuarta parte de lo que gana. La intención de denuncia es evidente.

ANÁLISIS DE UNA MUESTRA DE SU OBRA

Caso dos: *Bola de humo*

No.	Verso	Acentos	Tipo
1	<i>Amor el tuyo aquel incomprendido</i>	2-4-6-10	Heroico corto
2	<i>que fue sombra de pájaro en la tarde</i>	3-6-10	Melódico puro, propio o clásico
3	<i>amor que fue fugaz, ceniza que arde</i>	2-6-8-10	Heroico largo
4	<i>todavía en el pecho dolorido.</i>	3-6-10	Melódico puro
5	<i>No sé si fue tu amor algo fingido.</i>	2-4-6-7-10	Acento antirrítmico. H. corto
6	<i>no sé si fue valiente o fue cobarde,</i>	2-4-6-10	Heroico corto
7	<i>o acaso algún deseo, algún alarde</i>	2-4-6-8-10	Heroico pleno
8	<i>o algún ala de luz sobre mi nido.</i>	2-3-6-10	Acento antirrítmico. H. puro
9	<i>Estás ahora, amada, tan lejana...</i>	2-4-6-10	Heroico corto
10	<i>a veces te presiento tan cercana,</i>	2-6-10	Heroico puro
11	<i>divina estrella azul de mis veranos.</i>	2-4-6-10	Heroico corto
12	<i>Amor el tuyo aquel que no dio fruto.</i>	2-4-6-9-10	Acento antirrítmico. H. corto.
13	<i>amor de loco aquel que fue un minuto</i>	2-4-6-8-10	Heroico pleno
14	<i>como una bola de humo entre las manos...</i>	2-4-6-10	Heroico corto

a) Tema y contenido

Los poemas amorosos no son frecuentes en la obra de Oswaldo Escobar Velado. Me refiero a los poemas que aluden a la relación de pareja. Su poesía se decanta mucho más por la denuncia social: describe las amargas condiciones de vida que sufren los sectores más marginados y empobrecidos de El Salvador. Y, salvo su *Elegía infinita*, que es un largo poema escrito a raíz de la muerte de su madre, doña María Velado Valdés de Escobar, ocurrida en junio de 1959, y que tan intensamente golpeó al poeta, son comparativamente pocos los momentos cuando en su poesía se filtra algo de su emotividad, a pesar de que sus poemas sociales están cargados de afectividad y de profundos sentimientos.

“No se canta al amor feliz: se vive. Y la ternura que nos niega la vida la inventamos”, dijo Matilde Elena López, enseñanza que escuché muchas veces en boca de mi maestro, Francisco Andrés Escobar. En el poema que estamos analizando asistimos no al amor pleno, consumado y feliz, sino a la honda frustración amorosa que, acaso, también surge en muchos de los poemas de otros poetas salvadoreños, como Claudia Lars y Alfredo Espino.

b) Forma métrica

Se trata de un soneto formado por versos endecasílabos. Riman consonantemente los versos de acuerdo al esquema: ABBA ABBA CCD EED. En cuanto al ritmo, predominan los endecasílabos heroicos en distintas variantes. El ritmo del poema es notablemente trocaico. No se advierten dialefas ni otras licencias.

c) Figuras literarias

En este soneto encontramos, en primer lugar el uso de la anáfora. Los versos 1 y 3 comienzan de la misma forma: *amor el tuyo...* y *amor que fue fugaz...*

También aparece otra anáfora en el segundo cuarteto, versos 5 y 6, que empiezan de la misma forma: *no sé si fue...*

Y una tercera anáfora se percibe en el último terceto, versos 12 y 13, que comienzan con las frases: *amor el tuyo...* y *amor de loco...*

Por lo demás, hay una metáfora en el verso número 2: *sombra de pájaro*. Hay otra en los dos versos siguientes: *amor... ceniza que arde/ todavía en el pecho dolorido*.

En el verso número 8 aparece otra metáfora: *algún ala de luz sobre mi nido*.

Una nueva metáfora en el verso número 11: *la amada* (plano real) es: *divina estrella azul de mis veranos* (plano evocado).

Y el epifonema se cierra con un símil: *como una bola de humo entre las manos...*

¹Escobar, Francisco Andrés (1987). *Lectura poética de la realidad política. Introducción a la vida y a la obra de Oswaldo Escobar Velado*. Tesis postulada para la licenciatura en Ciencias Políticas. San Salvador, Universidad Centroamericana “José Simeón Cañas”, UCA.

²Vargas Méndez, Jorge (2000). *Para oírte y mirarte mejor: la industria radial y televisiva en El Salvador. 1926-2000*. San Salvador, publicación de ASDER, Asociación Salvadoreña de Radiodifusores. Sin ISBN. Pág. 72.

³Cañas Dinarte, C. (2002). O. C., pág. 157 y ss.

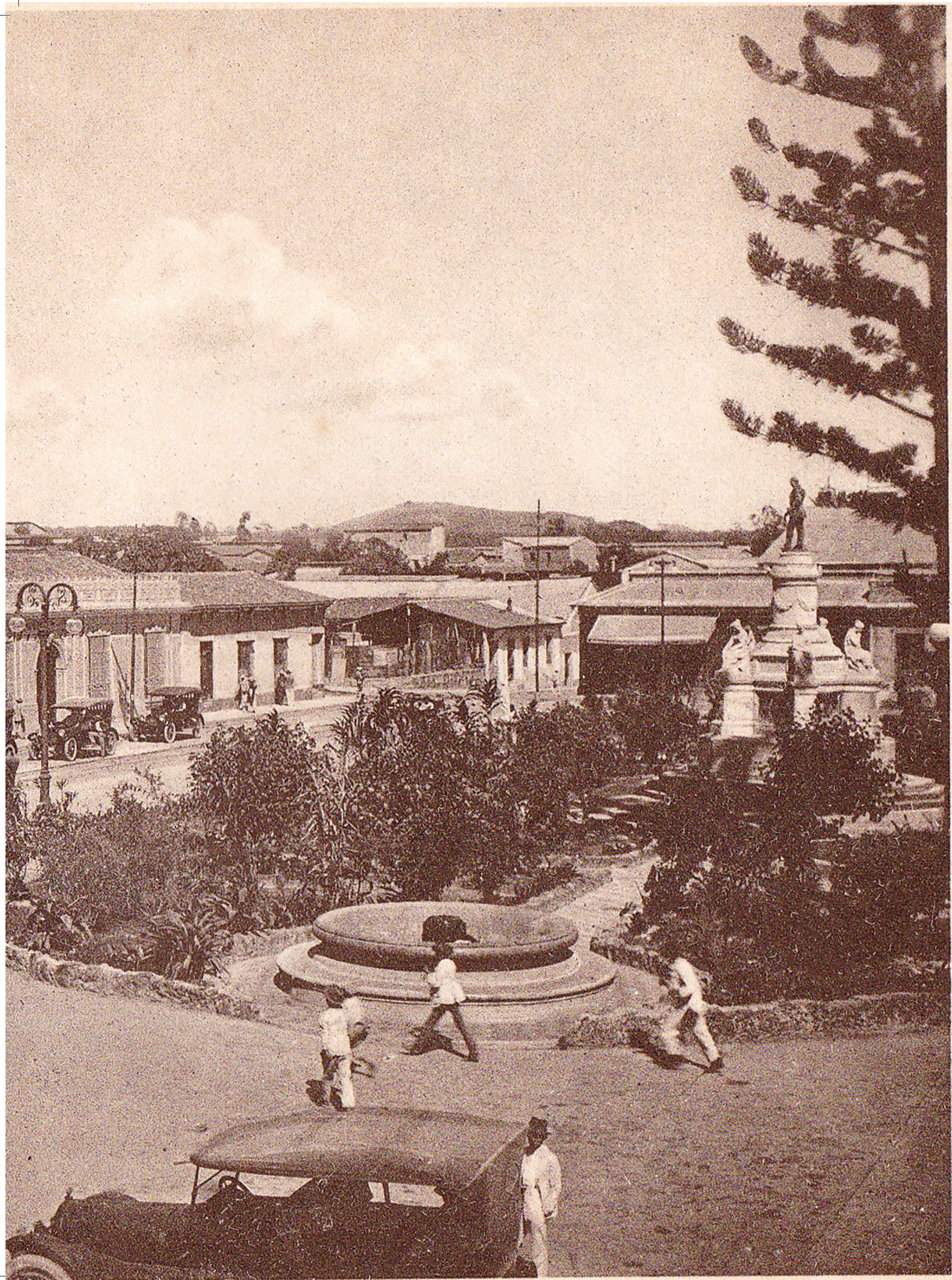
⁴Cañas Dinarte, C. (200). O. C., pág. 159.

⁵Cañas Dinarte, C. (2002). O. C., pág. 159





Plaza Morazón.
Foto tomada del libro
República de El Salvador 1924.





CAPÍTULO V

CONTEXTO HISTÓRICO

Como vimos en los capítulos anteriores, el presidente Arturo Araujo fue derrocado por un golpe militar el 2 de diciembre de 1931. A raíz de este hecho, subió al poder el vicepresidente, Maximiliano Hernández Martínez (1882-1966), quien gobernó de hecho de 1931 a 1944.

Pero no todo en esta época fue negativo. Como menciona un texto publicado por la organización feminista Las Dignas (Mujeres por la Dignidad y la Vida), fue a partir de 1938 cuando se reconoció a las mujeres el derecho al voto, si bien con limitaciones porque solo podían ejercer este derecho las mujeres casadas, mayores de 25 años. Pero sobre todo cabe destacar que fue esta una época cuando el acceso de las mujeres a la educación, inclusive a la educación universitaria, creció significativamente. Fue entonces cuando obtuvo su título de bachiller en Derecho la primera abogada de El Salvador: Alma Paredes Delgado, en 1920, quien, sin embargo, se licenció en México. La primera doctora en Química y Farmacia, Mercedes Amanda Martínez, obtuvo su título en 1930 por la Universidad de El Salvador. Y otro tanto consiguió la primera odontóloga: Berta Orbelina González, graduada en 1938.

Como lo señala Candelaria Navas: "Durante la dictadura de Maximiliano Hernández Martínez (1932-1944), mujeres representantes de las capas medias urbanas se introdujeron a los campos del periodismo, las artes, las letras, las ciencias y la enseñanza primaria y media. La radiodifusión fue el principal medio de las mujeres de la época para transmitir mensajes a las mujeres salvadoreñas y fue a través de la YSP "La Voz de Cuscatlán", la primera radio privada de El Salvador (1935) que mujeres como Matilde Elena López, María Loucel, Ana Rosa Ochoa, Claudia Lars, Lilian Serpas, Rosa Amelia Guzmán, Tránsito Huevo Córdova de Ramírez¹, y otras, trataron temas como la prostitución, la familia, el sufragio femenino, el alcoholismo y la maternidad, entre otros. También contaron con el apoyo del semanario capitalino *Azogue*, iniciado en febrero de 1938 con la misión de contribuir al mejoramiento social de la mujer salvadoreña, en el entendido de que "no sólo es mantenedora del hogar, sino como opinante y fuerza social"².

El 1 de septiembre de 1939, los ejércitos de la Alemania nazi invadieron Polonia, cuya caída fue acelerada por el ataque de la Unión Soviética a partir del 17 de septiembre, sin que Francia y el Reino Unido hiciesen nada por ayudar a la nación polaca, cuyo ejército terminó de rendirse el 6 de octubre de ese mismo año. Entre tanto, El Salvador seguía gobernado por el general Maximiliano Hernández Martínez, cuya dictadura se prolongaría hasta los primeros días de mayo de 1944, cuando renunció, luego del intento de golpe de estado del 2 de abril. Martínez depositó el poder en manos del general Andrés Ignacio Menéndez y salió del país el 9 de mayo. El líder de la oposición a Martínez, el doctor Arturo Romero, no gozaba de la confianza ni de los militares ni de los terratenientes, ya que su plataforma tenía un tinte reformista con el que no comulgaban. El 20 de octubre, un golpe de estado derrocó al sucesor de Martínez y subió al poder el coronel Osmin Aguirre y Salinas, a la sazón director de la Policía Nacional. Aguirre desató una represión que desarticuló a la oposición y obligó a muchos simpatizantes de Romero a refugiarse en Guatemala, donde había caído la larga tiranía del general Jorge Ubico y se iniciaba la etapa en que Juan José Arévalo y Jacobo Árbenz dominarían la escena política. Como señalamos arriba, una de estas personas emigradas fue Matilde Elena López.

Hubo un intento de invasión por parte de los exilados, que planeaban derrocar a Osmin Aguirre, pero estas acciones fracasaron. Las elecciones se adelantaron y en 1945 subió al poder el general Salvador Castaneda Castro. Tanto por el gobierno de Osmin Aguirre como por el de su sucesor, los sindicatos

fueron reprimidos y forzados a actuar clandestinamente. A su vez, Castaneda Castro fue derrocado por otro golpe de estado en diciembre de 1948. “La propaganda oficial presentó el golpe como “la revolución de 1948”³. El poder fue asumido por una junta cívico militar que “... se comprometió a establecer un sistema democrático, garantizado por reformas institucionales y la elevación del nivel de vida de la población. A continuación, eliminó lo que quedaba del régimen anterior, dando de baja a generales y coroneles más antiguos y procesando y encarcelando a los colaboradores de Aguirre y Castaneda. Los intelectuales y profesionales, así como los grupos populares urbanos, apoyaron a la junta a partir de sus primeras actuaciones... El coronel [Óscar] Osorio resultó electo a principios de 1950 y en octubre se promulgó la nueva constitución”⁴.

Después de la Segunda Guerra Mundial, los buenos precios del café permitieron al gobierno de Óscar Osorio impulsar decididamente la inversión en infraestructura: Se construyó la primera presa hidroeléctrica, llamada “5 de noviembre”, con la que dio inicio la electrificación a gran escala y despegó la industria manufacturera. También se construyó el moderno puerto de Acajutla, la carretera del Litoral, otras carreteras secundarias y se impulsó la urbanización de las principales ciudades del país, mediante la creación del Instituto de Vivienda Urbana, IVU, el cual gestionó la construcción de numerosas colonias habitacionales, como la Centroamérica y la Libertad, a inmediaciones del nuevo campus de la Universidad de El Salvador, al final de la 25 avenida Norte, en la capital. Cardenal afirma: “En estos primeros años de la década de 1950, el Estado se convirtió en el promotor del desarrollo. El coronel Osorio derogó las leyes anti-industriales heredadas de la dictadura y las reemplazó por otras que otorgaban incentivos a la inversión en sectores nuevos...”⁵. Sin embargo, este desarrollo material no llegó a todos. Cardenal señala que “... las relaciones del gobierno del coronel Osorio con las organizaciones obreras fueron fluctuantes. El Comité de Reorganización Obrero Sindical... fue declarado ilegal y sus dirigentes... expulsados del país en 1951... al año siguiente se aprobó la “Ley de defensa del orden democrático y constitucional” destinada a controlar la organización popular independiente”⁶.

Osorio impuso la candidatura oficial del coronel José María Lemus para sucederlo en la presidencia. Sin embargo, el gobierno de Lemus coincidió con la declinación de los precios del café, con lo que la situación económica del país se deterioró. Además, los gobiernos de Juan José Arévalo y de Jacobo Árbenz en Guatemala, entre 1944 y 1954, así como el triunfo de la revolución cubana en 1959, agudizaron la percepción del “peligro comunista”, un fenómeno que la clase dirigente veía con mucho temor. Afirma Cardenal: “En 1959, después del triunfo de Castro en Cuba, la oligarquía pidió medidas más drásticas, pues Lemus había derogado la “Ley de defensa de la democracia” y permitió la organización sindical independiente. En este contexto, el Partido Comunista dio sus primeros pasos hacia la lucha armada al formar “grupos de acción” en los sindicatos y en la Universidad de El Salvador”. Además, “... los estudiantes y los trabajadores se adueñaron de las calles. Las manifestaciones estudiantiles fueron ametralladas. Las cárceles se llenaron con los presos políticos. El ejército invadió la Universidad de El Salvador... los políticos de oposición, incluido el exministro de relaciones exteriores Roberto Canessa... fueron arrestados y torturados. Hasta la prensa estadounidense comentó que Lemus había ido demasiado lejos. El 26 de octubre de 1960 este fue derrocado por el coronel Osorio y sus amigos”⁷.

Lemus fue sustituido primero por una junta integrada por tres profesionales de pensamiento liberal: Fabio Castillo, René Fortín Magaña y Ricardo Falla Cáceres, y por tres militares jóvenes: el mayor Rubén Alonso Rosales, el coronel Julio César Yáñez Urías⁸ y el teniente coronel Miguel Ángel Castillo. Sin embargo, como señala Cardenal, los planes de esta junta encontraron resistencia en diferentes sectores sociales. En concreto, este autor señala tres instancias opuestas a la primera junta: los militares afines a Osorio, que deseaban controlar y manipular a la junta, los miembros de la llamada oligarquía y la embajada de Estados Unidos, que creía, con temor, que algunos miembros de la junta simpatizaban con la revolución cubana. El 25 de enero de 1961 una segunda junta derrocó a la anterior. Estaba integrada por el coronel Aníbal Portillo, el teniente coronel Julio Adalberto Rivera y los civiles Feliciano Avelar, José Francisco Valiente y Antonio Rodríguez Porth. A pesar de toda esta efervescencia política, o tal vez ayudada por ella, las mujeres empezaron a organizarse por su cuenta. A propósito, Candelaria Navas señala: “A nivel de organización sobresalen en 1944 el Frente Democrático Femenino, con la publicación *Mujer*

Demócrata, dirigido por Matilde Elena López. En 1945 surge la Asociación de Mujeres Democráticas de El Salvador, con la publicación *Tribuna Feminista*, bajo la dirección de Rosa Amelia Guzmán y Ana Rosa Ochoa. En 1947 se fundó la Liga Femenina, la cual luchó por el derecho al sufragio sin restricciones para las mujeres salvadoreñas. Tuvo como órgano de divulgación *Heraldo Femenino*⁹.

Desde el punto de vista político, la década de los sesenta se inauguró un poco antes con el triunfo de la revolución cubana, en 1959. Entre tanto, el mundo era escenario de la llamada Guerra Fría. El Salvador no fue ajeno a tales hechos. Para los Estados Unidos era fundamental contar con gobiernos anticomunistas en lo que ya consideraba "su patio trasero". El 17 de abril de 1961 se produjo la invasión de Bahía de Cochinos o Playa Girón. En El Salvador, después de dos juntas militares, el 25 de enero de 1962 asumió la presidencia provisional el abogado Eusebio Rodolfo Cerdón Cea (1899-1966)¹⁰. Ese mismo año, el general Julio Adalberto Rivera (1921-1973) ganó las elecciones como candidato único. De él dice Cardenal: "Resultó ser el socio perfecto de la Alianza para el Progreso. Era vigoroso, encantador y carismático. Una versión latina de Kennedy en uniforme militar. Se paseaba por el campo en motocicleta, inaugurando escuelas y proyectos de irrigación. El coronel Rivera, bajo la égida de la Alianza para el Progreso, continuó con las reformas, por lo menos hasta 1964. En 1963 promulgó el Código de Trabajo y una nueva Ley Electoral que aseguraba a la oposición una representación proporcional en la Asamblea Legislativa. Entre 1964 y 1968, los partidos opositores, en especial el Demócrata Cristiano, fueron aumentando su presencia..."¹¹

"En 1966 la Democracia Cristiana ganó un tercio de las alcaldías del país. Cuando el gobierno, presionado por Washington, elevó el salario mínimo de los trabajadores agrícolas, haciéndolo llegar a 90 centavos de dólar en 1965¹², los terratenientes respondieron impidiendo que aquellos sembraran en las pequeñas parcelas que siempre habían utilizado para cultivos de subsistencia, y dejando de servir el almuerzo tradicional de una tortilla y un puñado de frijoles. Además, protestaron ante el embajador estadounidense e incluso un ex funcionario del Departamento de Estado visitó San Salvador para exigir al representante diplomático del país pedir al presidente salvadoreño suprimir las reformas". Como bien señala Cardenal, a pesar de dichas reformas, la estructura económica del país no solo quedó intacta, sino que, gracias a la ayuda de la Alianza para el Progreso, los grupos dominantes multiplicaron su riqueza gracias al impulso dado a empresas comerciales e industriales. La misma fuente indica que "la inversión estadounidense aumentó en la década de 1960, llegando a representar el 65% (45 millones de dólares) de toda la inversión extranjera de 1967. . . En la década de 1961, Estados Unidos invirtió en El Salvador la mitad de todo lo que había invertido desde 1900 hasta entonces y 44 multinacionales abrieron oficinas en el país. Washington anunció orgullosamente que El Salvador era el modelo de lo que la Alianza para el Progreso podía hacer"¹³. Sin embargo, los beneficios de esta bonanza económica no llegaban a la totalidad de la población. La mayor parte de los salvadoreños, residentes en el área rural y dedicados a la agricultura, subsistían con menos de un dólar diario.¹⁴ Estas condiciones han mejorado, pero todavía en la actualidad una gran parte de la población salvadoreña subsiste a duras penas bajo la línea de pobreza. Una publicación de 2014 del PNUD menciona: "En El Salvador, 4 de cada 10 personas aún sobreviven con ingresos entre los \$4 y \$10 dólares diarios que, aunque los exenta [exime] de un nivel de pobreza extrema, los coloca en el índice de mayor vulnerabilidad, según el último informe sobre Desarrollo Humano 2014, revelado por el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). En el año 2000, sólo el 34.9% de la población salvadoreña era parte de este rango, sin embargo, en el 2012, este mismo grupo aumentó a 41.4% (un aumento del 6.5%). Aún así, según el análisis del PNUD, en este mismo periodo también hubo una reducción de aquellos que vivían con menos de \$4 diarios. No obstante, esto no es del todo alentador, pues el índice de personas que mantenían un ingreso no menor a los \$50 también recayó. "Pasaron de ser parte de la clase media al grupo de los vulnerables", reveló William Pleitez, representante auxiliar de programas del PNUD".¹⁵

Por otra parte, el documento *Medición multidimensional de la pobreza*, publicado por la Secretaría Técnica de la Presidencia de El Salvador en 2015, afirma que el 40.6% de la población salvadoreña vive en condiciones de pobreza. En el área rural, dicho porcentaje se eleva al 64.4%. Y en el área urbana es del 26.1%¹⁶. Por otra parte, la industrialización contaba con un mercado interno demasiado pequeño



Legación Americana
Libro República de El Salvador 1924.

para absorber toda su producción, de modo que este modelo estaba destinado, a mediano o a corto plazo, a colapsar. Entre tanto, el excedente de la industria manufacturera salvadoreña se volcó al Mercado Común Centroamericano. La balanza comercial fue claramente desfavorable para Honduras, cuya economía estaba mucho menos industrializada que la salvadoreña. En El Salvador era necesaria una reforma agraria que proporcionase a los campesinos el poder adquisitivo mínimo para acceder a los bienes manufacturados. Pero la estructura de propiedad de la tierra, altamente concentrada en pocas manos, era intocable. Debido a esto, "... la Agencia Internacional para el Desarrollo se concentró en el control natal, la construcción de clínicas de salud pública y la obra preferida por el Cuerpo de paz: las canchas de baloncesto"¹⁷. Aunque el sector manufacturero creció "un impresionante 24 por ciento, el empleo aumentó un exiguo 6 por ciento en dicho sector, porque la industrialización estaba basada en tecnología intensiva. Además, sacó del mercado a los pequeños productores artesanales, quienes no encontraron empleo. Las decenas de miles que llegaron a San Salvador, expulsados del campo y buscando una vida mejor, vieron sus expectativas frustradas. Tuvieron que conformarse con vivir en los tugurios de la capital, los cuales crecieron de manera asombrosa en esos años... La agricultura seguía siendo la piedra angular de la economía... pero sin reforma agraria y con una tasa de natalidad del 3 por ciento anual, las condiciones en el campo empeoraron para los campesinos y los trabajadores sin tierra. La diversificación de los cultivos, propuesta por los reformistas, expulsó a más campesinos para hacer lugar a las nuevas plantaciones de algodón y caña de azúcar. Mientras el resto del país experimentaba el triunfo aparente del auge económico y de unas posibilidades supuestamente ilimitadas, en el campo, la mayor parte de la población se sumía en la desesperación."¹⁸.

Ante esta situación la población rural empezó a organizarse. A partir de 1965 surgieron una serie de asociaciones que conformaron la Federación Cristiana de Campesinos Salvadoreños (FECCAS) que pretendían la distribución de la tierra, mejores salarios y condiciones de vida dignas en el campo. Pero también comenzaron a aparecer organizaciones paramilitares que se dedicaron a hostigar y a reprimir a la población campesina. El más importante de estos grupos fue ORDEN, Organización Democrática Nacionalista, creada por Julio Rivera en 1966, con campesinos licenciados del ejército, cuya finalidad era "defender al país del comunismo y de la subversión internacional" y apoyar al Partido

de Conciliación Nacional, el partido oficial. Las arbitrariedades y abusos de estos grupos paramilitares produjeron asesinatos, venganzas, crímenes y alteraron permanentemente las relaciones sociales en el campo. A partir de esta época, la población rural se polarizó, y los ánimos se prepararon para el conflicto armado. En 1966, Rivera impuso a su sucesor, el general Fidel Sánchez Hernández (1917-2003), quien resultó electo presidente en 1967. Fue a este militar al que le tocó enfrentar las consecuencias del agotamiento del modelo económico impulsado a principios de los años sesenta, y que se tradujo en el hundimiento del Mercado Común Centroamericano. Este agotamiento provocó también el deterioro de las condiciones de vida de los sectores subalternos y asalariados, que también habían empezado a organizarse y a presentar demandas. “La conflictividad social empezó a hacerse sentir en 1967 con el desarrollo de varias huelgas. La de los trabajadores de la fábrica textil IUSA, en febrero, resultó exitosa. En abril una huelga en la empresa metalúrgica ACERO, ubicada en Zacatecoluca, en el interior del país, fue contestada con despidos. Provocó, de inmediato, una huelga de solidaridad. Se sumaron a ella los obreros ferroviarios y los descargadores de los puertos de Acajutla y de Cutuco. Dos días más tarde, las dos principales centrales sindicales hacían un llamado a la huelga general, el cual era seguido en la mayoría de las más importantes empresas. Fuentes sindicales cifraban, tal vez exageradamente, en 35 mil los obreros en paro. La patronal, presionada por el gobierno y por la gremial de la empresa privada, tuvo que ceder. Los despedidos fueron readmitidos. Habían sido dos primeras victorias. En septiembre la lucha de los panificadores fracasó. Pero la clase obrera y la oposición habían levantado su moral y su disposición de lucha”.¹⁹ En 1968 se produjo la huelga de ANDES 21 de junio, la principal organización magisterial salvadoreña de la época. Esta huelga, una de las más largas del país, duró cincuenta y seis días. También el ejército demandó mayor presupuesto y el gobierno de Estados Unidos comenzó a proporcionarle entrenamiento contrainsurgente²⁰.

A ese respecto, el historiador Ricardo Ribera amplía: “El 21 de junio de 1968, un día antes del Día del Maestro, el magisterio nacional de El Salvador se proclamaba en huelga general. El movimiento sería impactante para la sociedad salvadoreña y premonitorio del potente movimiento opositor de masas que se desarrollaría durante la década siguiente. Una de las claves de las revoluciones centroamericanas de los ochenta sería la masividad y beligerancia de un movimiento popular que empezó a gestarse, en el caso salvadoreño, en la coyuntura de 1967-1968. Señala el arranque de la crisis social como consecuencia del fiasco en que derivó el proceso de integración económica de la región, conocido como Mercado Común Centroamericano. Su fracaso provocó la guerra entre El Salvador y Honduras de 1969 y sentaba las bases para la exacerbación de las contradicciones sociales a todo lo largo de la década de los setenta”.²¹

La mal llamada *Guerra del Fútbol* no duró ni una semana, pero significó la muerte de varios miles de salvadoreños y hondureños, la repatriación forzosa de cerca de 130 mil salvadoreños que trabajaban y vivían en Honduras y la pérdida de vivienda para unas cien mil personas. Todo eso, como afirma Cardenal, puso “más presión en la ya precaria situación rural. . . Cuatro días de guerra costaron a El Salvador veinte millones de dólares: el 20% del presupuesto nacional”²². Si bien el general Sánchez Hernández intentó llevar adelante un programa de reforma agraria, tropezó con la oposición decidida de los terratenientes. Idéntica suerte enfrentaría su sucesor, el coronel Arturo Armando Molina (1927-), quien llegó a la presidencia en 1972 por uno de los que la juventud militar calificó en 1979 como “escandalosos fraudes electorales”²³, “ganando” unas elecciones en las que su contendiente fue el ingeniero José Napoleón Duarte (1925-1989), líder del Partido Demócrata Cristiano. Como candidato a la vicepresidencia lo acompañó Guillermo Manuel Ungo (1931-1991), dirigente del Movimiento Nacional Revolucionario, de inclinación socialdemócrata. Entre tanto, las organizaciones sindicales que venían trabajando desde los años 20 y 30, habían intensificado sus acciones organizativas y de lucha a medida que el sector industrial había crecido, dando lugar a una creciente clase obrera urbana, a pesar de que la mayor parte de la población todavía vivía de y en el agro.

Desde el punto de vista de la izquierda, un resumen de las luchas sindicales durante buena parte del siglo XX es la que nos ofrece el artículo titulado *Las luchas populares del siglo XX en El Salvador*, firmado por Roberto Pineda: "En la tercera década (1920-1930) presenciamos el inicio de un vigoroso movimiento popular que tiene diversas vertientes: la sindical que se expresa en la Federación Regional de Trabajadores Salvadoreños; en la creación desde la FRTS de puentes entre el trabajo urbano y el trabajo con sectores campesinos e indígenas; en el surgimiento de sectores obreros reformistas, anarco-sindicalistas y marxistas y sus canales de lucha ideológica, en la creación de instancias de solidaridad internacional con la lucha sandinista así como de apoyo a las víctimas de la reacción, como es el Socorro Rojo Internacional..."²⁴. Como mencionamos antes, el 30 marzo de 1930 había sido fundado el Partido Comunista por los dirigentes Abel Cuenca, Miguel Mármol y Modesto Ramírez, teniendo entre otros miembros conocidos a Agustín Farabundo Martí. Esta agrupación realizó labores de proselitismo sobre todo en el campo. En enero de 1932, como ya señalamos, ocurrió la sublevación de grupos campesinos en la zona cafetalera del occidente de El Salvador. La represión que siguió a la insurrección campesina no solo despojó a los sectores de izquierda de buena parte de su base social, sino que consiguió ilegalizar al movimiento popular. Los comunistas sobrevivientes pasaron a la clandestinidad. Algunos soportaron varios años de cárcel.²⁵ Entre 1940 y 1950, Pineda añade: "... los comunistas y sectores democráticos unifican fuerzas y desarrollan las gloriosas jornadas de abril, mayo y diciembre de 1944. El 2 de abril se produce un levantamiento cívico-militar que es derrotado por el dictador Martínez. A principios de mayo se convoca a una Huelga General de Brazos Caídos que el 9 de este mes logra derrocar al tirano. En octubre hay un contragolpe reaccionario²⁶ y en diciembre de ese año contingentes de militares y jóvenes democráticos incursionan desde Guatemala para combatir la dictadura, pero son derrotados."²⁷

En la década de los cincuenta, "los comunistas y los sectores democráticos sufren la represión del régimen osorista, llegado al gobierno en 1948. Posteriormente los comunistas reactivan el trabajo universitario y sindical, logran la publicación de *Opinión Estudiantil* y fortalecen AGEUS²⁸ así como crean en 1957 la Confederación General de Trabajadores Salvadores, CGTS. Forman en 1958 el Movimiento Revolucionario Abril y Mayo y el Frente Nacional de Orientación Cívica, FNOC, para enfrentar a la dictadura militar lemusista"²⁹. Fue en 1950 cuando el panadero Salvador Cayetano Carpio fundó el Comité de Reorganización Obrera Sindical Salvadoreña (CROSS), una agrupación de sindicatos comunistas. Capturado por la policía de Óscar Osorio en 1952, Carpio pasó dieciocho meses en la cárcel antes de ser expulsado del país. Se refugió en México, y ahí escribió el libro *Secuestro y capucha*³⁰, donde recogió las experiencias de su estadía en prisión. Luego viajó a la Unión Soviética y estudió en la Escuela de Cuadros del PCUS. A su regreso a El Salvador, en 1963 consiguió vincularse de nuevo con el Partido Comunista Salvadoreño. También hizo prevalecer la preeminencia dentro de esa organización de cuadros provenientes del movimiento obrero³¹. En 1961 el Directorio Cívico Militar lanzó al exilio y a la cárcel a los dirigentes del PCS y del movimiento popular. Aun así, en 1964 Carpio fue electo secretario general del PCS, y tres años más tarde dirigió la huelga de la fábrica ACERO. Al mismo tiempo, el PCS estaba participando en las elecciones como parte del Partido Acción Renovadora, PAR.

En esa misma oportunidad, el médico Fabio Castillo Figueroa, quien había sido rector de la Universidad de El Salvador, UES, de 1963 a 1967, desafió el orden establecido como candidato presidencial desde las filas del PAR al plantear la necesidad de una reforma agraria. Tales ideas, por supuesto, solo despertaron celos y fuerte oposición en los sectores empresariales y terratenientes³². Se agudiza, en esta época, una serie de conflictos entre los sectores más vulnerables y empobrecidos de la población y los sectores económica y políticamente poderosos, los cuales irían exacerbándose paulatinamente en la década siguiente hasta desembocar en la guerra civil (1980-1992). La formación social salvadoreña, gestada desde el siglo XIX sobre la expropiación de las tierras comunales, el monocultivo agroexportador del café, y la exclusión y la marginación de los trabajadores del agro y de la industria manufacturera, no haría sino profundizar sus contradicciones, en una escalada de violencia cuyas consecuencias todavía sufrimos hasta ahora.



CLARIBEL ALEGRÍA

DATOS BIOGRÁFICOS

Clara Isabel Alegría Vides nació el 12 de mayo de 1924 en la ciudad de Estelí, en Nicaragua, en el hogar formado por Ana María Vides, salvadoreña, y por el médico nicaragüense Daniel Alegría. Su nombre le fue cambiado a Claribel por el escritor y político mexicano José Vasconcelos (1882-1959)³³, a quien la escritora conoció en México.

Claribel Alegría formó parte de una extensa e ilustre familia, especialmente por el lado de su madre. Cuando la autora tenía apenas nueve meses, sus padres se vieron obligados a emigrar por razones políticas y se establecieron en la ciudad de Santa Ana, El Salvador, de donde procedía doña Ana María Vides. La futura escritora pasó su niñez y adolescencia en esa ciudad del occidente de El Salvador, lugar donde completó su educación básica y media en el colegio José Ingenieros, fundado por su tío Ricardo Vides, y desde entonces tuvo conciencia de tener "Patria y Matria". Decía que su patria era El Salvador y su matria, Nicaragua, y se consideró, hasta el día de su muerte, "salva-nica"³⁴.

En 1932, cuando tenía siete años, recibió noticias de testigos presenciales de la masacre de los campesinos e indígenas de El Salvador por orden del dictador Maximiliano Hernández Martínez. Fue un hito que la marcó para siempre y de allí provino su compromiso social con los derechos humanos. En 1943 partió becada a la Universidad de Loyola (Nueva Orleans, Estados Unidos) y finalizó su Bachelor of Arts en Filosofía y Letras por la Universidad de George Washington. Estando en la capital estadounidense conoció al poeta moguerño Juan Ramón Jiménez, que fue su mentor y quien reunió sus primeros poemas en el libro *Anillo de Silencio*.

El 29 de diciembre de 1947 Claribel Alegría se casó con Darwin J. "Bud" Flakoll (1923-1995) en la iglesia de San Mateo, en la ciudad de Washington, D. C., en una ceremonia en la cual Salarrué fue el padrino de bodas de la novia³⁵. La pareja estableció una relación vital y literaria fruto de la cual surgieron varias novelas y libros de testimonios. Entre estas obras se cuentan: *New Voices of Hispanic America* publicada por Beacon Press en 1962, en la que dieron a conocer a los futuros autores del Boom latinoamericano como Julio Cortázar, Mario Benedetti y Mario Vargas Llosa, entre muchos otros, y con los que formaron una amistad profunda y duradera. Para 1966 la pareja llamada Clari-Bud publicó *Cenizas de Izalco* (novela), Editorial Seix Barral, Barcelona. Este libro fue finalista en el concurso de novela Biblioteca Breve en 1964 y es el libro que por primera vez se refiere a la masacre salvadoreña de 1932.



Claribel Alegria.
Foto proporcionada familia Flakol Alegria
facilitada por el Ministerio de Cultura.

A pesar de ser novelista y cuentista, Claribel se consideraba en primer lugar poeta. Con su pluma, retrató muchos acontecimientos íntimos e históricos durante su larga vida y nunca dejó de alzar su voz ante las injusticias sociales, pero sin traicionar la musa de la poesía. Su obra ha sido traducida a catorce idiomas y ha obtenido muchos reconocimientos. En noviembre de 2017 recibió el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana. El 25 de enero de 2018, la autora amaneció dormida para no despertar más. Tenía noventa y tres años de edad.

Publicó en vida: *Anillo de Silencio* (poesía, 1948), Editorial Botas, México, *Suite* (poesía, 1951), Editorial Brigadas Líricas, Buenos Aires, *Vigilias* (poesía, 1953), Editorial Poesía de América, México, *Acuario* (poesía, 1955) en la Editorial Universitaria de Chile, *Tres Cuentos* (infantiles, 1958) en la Dirección de Publicaciones del Ministerio de Cultura, San Salvador; *Huésped de mi tiempo* (poesía, 1961) en la

Editorial Américalee, Buenos Aires; *Vía Única* (poesía, 1965) en la Editorial Alfa, Montevideo; *Aprendizaje* (poesía, 1970) por la Editorial Universitaria, San Salvador; *Pagaré a Cobrar* (poesía, 1977), Editorial Ocnos, Barcelona; 1977; *El Detén* (novela corta, 1977) por Editorial Lumen, Barcelona; *Sobrevivo* (poesía, 1978) Editorial Casa de las Américas, La Habana. Con este libro su autora ganó una mención en el premio Casa de las Américas en ese año. *Tres poemas* (cuadernillo, 1978), Papeles de Son Armadans, Madrid/Palma de Mallorca; *Suma y sigue* (antología poética, 1981) Editorial Visor, Madrid; *Álbum familiar* (novela corta, 1982) por Editorial Educa, San José de Costa Rica (2a edición, 1984); *Flowers from the Volcano* (antología poética, traducida por Carolyn Forché, 1982), University of Pittsburgh Press. (2a y 3ª edición, 1985), *Poesía Viva* (antología poética, 1983) Blackrose Press, Londres; *Karen en barque sur la mer* (versión francesa de *El Detén*, 1983), Edit. Mercure de France, París. *Petit Pays* (antología poética, 1983) Editorial Femmes, París; *Familie album* (versión holandesa de *Álbum familiar*, 1984) Van Gennep Publishers, Holanda; 1985:

Ese mismo año publicó *Pueblo de Dios y de mandinga* (tres novelas cortas, con la Editorial Lumen, Barcelona) y apareció otra edición en México a través de la Editorial ERA. Así mismo, publicó *Apaga Satanas* (versión polaca de *El Detén*, 1985) Varsovia; *Despierta mi bien, despierta* (novela corta, 1986) UCA Editores, San Salvador (la segunda edición apareció al año siguiente); *They won't take me alive* (testimonio, 1987), The Women's Press, Londres; *Luisa en el país de la realidad* (novela, 1987) Editorial Volvo y Climens, México. La segunda edición la publicó la Editorial de la Universidad Autónoma de México, UNAM; *Luisa in realityland* (versión inglesa de *Luisa en el país de la realidad*, traducida por D. J. Flakoll, 1987), Curbstone Press, Conn. U.S.A.

En 1987 publicó el poemario *La mujer del Río Sumpul* con la Editorial del Museo Rayo, Colombia; *Y este poemario* (poesía, 1989) con Editorial Nueva Nicaragua, Managua; *Woman of the River* (poesía, 1989) University of Pittsburgh Press, U.S.A.; 1990: *Family Album* (tres novelas cortas, 1990) The Women's Press, Londres (publicado por Curbstone Press, USA, en 1991); *Fugues* (poesía, 1993) Curbstone Press, USA; *Variaciones en Clave de Mí* (poesía, 1993) Editorial Libertarias/Prodhufi, Madrid; *Luisa en el país de la realidad* (novela, 1994) Editorial Unam, México; *El niño que buscaba a ayer* (cuento infantil, 1994) Editorial CIDCLI, SC. México; 1996: *Umbral\Thresholds* (poesía, 1996) Editorial Curbstone Press, Connecticut, U.S.A. Ese mismo año apareció la edición de la misma obra con la Editorial Visor, en Madrid; *Clave de Mí* (antología poética, 1996) Editorial Educa, San José de Costa Rica, y al año siguiente la editó la Dirección de Publicaciones, San Salvador. En 1997 UCA Editores lanzó su versión de la novela *Luisa en el país de la realidad*.

En 1999, la Editorial Visor publicó en Madrid el poemario *Saudade*, el cual fue publicado con el título de *Sorrow* (poemas), por Curbstone Press, Connecticut, U.S.A., ese mismo año. También entonces publicó *Epizentren*, con Nonnompres, en Alemania. En 2003 la Universidad de Bergen, en Noruega, le publicó un libro titulado *Poemas*. Ese mismo año, Curbstone Press, de Connecticut, U.S.A., publicó *Casting off* (poemas), y la Editorial Hispamer, de Managua, publicó su antología *Una vida en poemas*. Al año siguiente publicó la segunda edición de *Vía Única* (poemas), con la Editorial Torreozas, de España. También en 2004 apareció la segunda edición de su libro *Nicaragua: la Revolución Sandinista*, con la Editorial Anamá, en Managua, y en San Salvador, la Dirección de Publicaciones editó *Esto soy* (antología poética).

En 2005 la Editorial Visor imprimió su poemario *Soltando amarras*. Al año siguiente publicó *Poemas de amor* a través de Editorial Lunes, de San José de Costa Rica. Su libro de memorias *Mágica Tribu* apareció primero con Editorial Berenice, en 2007, en España. Ese mismo año la Editorial Leteo, en Managua, le publicó la antología *Ars Poética*. También en 2007 la segunda edición de *Mágica Tribu* fue publicada por Editorial Índole, en San Salvador. Al año siguiente la Dirección de Publicaciones e Impresos, en San Salvador, hizo el lanzamiento de una nueva edición de *Pueblo de Dios y de mandinga*. En 2008 su poemario *Mitos y Delitos* fue publicado por Visor, en Madrid, mismo año en que imprimió la tercera edición de *Somoza, expediente cerrado*, con la Editorial Anamá, en Managua.

En 2009 publicó la antología poética *Ojo de Cuervo*, en la Colección Pico, en México. Al año siguiente lanzó una nueva antología poética titulada *Savoir Faire*, durante el Festival Internacional de Poesía de Granada, en España. También en 2010, el Centro Nicaragüense de Escritores, en Managua, dio a conocer el poemario *Pájaros encendidos*. Al año siguiente la Editorial Incontri publicó la edición italiana de *Ceneri d'Izalco*. Ese mismo año de 2011, Visor publicó en Madrid el libro de poemas *Otredad*. Nuevas ediciones de *Luisa en el país de la realidad* y de *El Detén* aparecieron en los años siguientes, tanto en Nicaragua como en Costa Rica y en Amazon.

Numerosos fueron también los premios y distinciones recibidos en vida. Entre los más importantes se cuentan la Orden Gabriela Mistral, que el Gobierno de Chile tuvo a bien otorgarle en 2010. En 2014 recibió el Premio Rafael Alberti en Cuba.

ANÁLISIS DE UNA MUESTRA DE SU OBRA

Caso uno: *Soneto* ³⁶

a. Temática y contenido

El poema que analizaremos a continuación forma parte de tres sonetos que la autora publicó en la revista *Repertorio Americano*, 47(24), 370, en 1952. Esto es, cuando Claribel Alegría contaba veintiocho años de edad. Para entonces, llevaba cinco años, aproximadamente, casada con Darwin J. Flakoll, con quien contrajo matrimonio en 1947. La temática de este poema es el amor. Y no el amor atormentado o desoído, que con tanta frecuencia surge en las voces de Claudia Lars o de Matilde Elena López. Por una vez encontramos al amor feliz, pleno, cumplido y satisfecho.

b. Métrica

Se trata de un soneto de corte clásico, formado por catorce versos endecasílabos. En cuanto al ritmo, predominan las distintas variantes del endecasílabo heroico, con siete versos, seguido del sáfico, con cinco versos, y dos versos de ritmo melódico. En cuanto a la rima, esta es estrictamente consonante. Los versos riman según el esquema: ABBA ABBA CDC EDE.

No.	Verso	Acentos	Tipo
1	<i>¿De qué lejana y encendida altura</i>	2-4-8-10	Sáfico largo pleno
2	<i>bajó el amor hasta tocar mi puerta?</i>	2-4-8-10	Sáfico largo pleno
3	<i>Surgió desnudo entre la sombra yerta</i>	2-4-8-10	Sáfico largo pleno
4	<i>y amaneció en mis labios su dulzura.</i>	4-6-10	Sáfico corto
5	<i>Su palabra cuajada de ternura</i>	3-6-10	Melódico puro o propio clásico
6	<i>es en mi sangre tibia flor abierta.</i>	4-6-8-10	Combina. sáfico corto y s. puro, ambos a la francesa
7	<i>Arcángel que en mis venas se despierta</i>	2-6-10	Heroico puro, propio, trocaico
8	<i>y borra de mi voz toda amargura.</i>	2-6-10	Heroico puro, propio, trocaico
9	<i>Atada estoy al mástil de su nave</i>	2-4-6-10	Heroico corto
10	<i>por la húmeda caricia de hondos lazos. . .</i>	2-4-6-10	Heroico largo
11	<i>Al filo de su voz salta la llave</i>	2-6-7-10	Heroico puro, propio, trocaico
12	<i>que guardaba la angustia de mi verso.</i>	3-6-10	Melódico puro o propio clásico
13	<i>Por él arrullo al mundo entre mis brazos</i>	2-4-6-10	Heroico corto
14	<i>y aspiro en una rosa el universo.</i>	2-6-10	Heroico puro, propio, trocaico



Claribel Alegría
Foto proporcionada por el
Museo de la Palabra y la Imagen.

Figuras literarias

Los primeros dos versos del poema contienen una pregunta retórica: “¿De qué lejana y encendida altura/ bajó el amor hasta tocar mi puerta?”. En el texto la autora se refiere al amor y lo personifica de acuerdo con el antiguo mito griego de Eros y Psique. En su *Metamorfosis*, Apuleyo nos cuenta que Psique era la menor y más hermosa de tres hermanas, todas hijas de un rey. La diosa Afrodita, celosa de su belleza, envió a su propio hijo, el dios Eros, para que le lanzase una flecha que haría que la princesa cayera enamorada del hombre más ruin y horrible. Pero Eros, al verla, se enamoró de Psique, y lanzó la flecha al mar. Cuando la princesa se durmió, Eros se la llevó a su palacio. Pero para evitar la ira de su madre Afrodita, el dios solo visitaba a su amada por las noches, en total oscuridad, y le había prohibido indagar su identidad.

Acá en este poema, el amor encarna en la figura de un “arcángel” que “surgió desnudo entre la sombra yerta”: no puede aludir más que al dios griego Eros, llamado Cupido por los romanos. Van apareciendo las metáforas: “Su palabra cuajada de ternura/ es en mi sangre tibia flor abierta”. “Arcángel que en mis venas se despierta y borra de mi voz toda amargura”.

Como si fuese la encarnación de un nuevo Ulises, la voz que habla en el poema afirma que está “atada” al “mástil de su nave” (un elegante símbolo fálico) por la “húmeda caricia de hondos lazos”. Pocas imágenes hay en la poesía salvadoreña que se refieran a la unión conyugal de una manera a la par tan exacta y tan delicada. Este amor, tal como ella lo describe, suaviza las arideces de la vida cotidiana y de la convivencia. Afirma: “Al filo de su voz salta la llave/ que guardaba la angustia de mi verso”. Y concluye, simbolizando la trascendencia en los hijos comunes: “Por él arrullo al mundo entre mis brazos/ y aspiro en una rosa el universo”.

Caso dos: *Credo* ³⁷

No.	Verso
1	<i>Creo en mi pueblo</i>
2	<i>que por quinientos años</i>
3	<i>ha sido explotado sin descanso</i>
4	<i>creo en sus hijos</i>
5	<i>concebidos en la lucha y la miseria</i>
6	<i>padecieron bajo el poder</i>
7	<i>de los Poncio Pilatos</i>
8	<i>fueron martirizados</i>
9	<i>secuestrados</i>
10	<i>inmolados</i>
11	<i>descendieron a los infiernos</i>
12	<i>de la "Media Luna"</i>
13	<i>algunos resucitaron</i>
14	<i>entre los muertos</i>
15	<i>se incorporaron de nuevo</i>
16	<i>a la guerrilla</i>
17	<i>subieron a la montaña</i>
18	<i>y desde allí</i>
19	<i>han de venir a juzgar</i>
20	<i>a sus verdugos.</i>
21	<i>Creo en la hermandad de los pueblos</i>
22	<i>en la unión de Centro América</i>
23	<i>en las vacas azules de Chagall</i>
24	<i>en los cronopios</i>
25	<i>no sé si creo</i>
26	<i>en el perdón</i>
27	<i>de los escuadrones de la muerte</i>
28	<i>pero sí en la resurrección</i>
29	<i>de los oprimidos</i>
30	<i>en la iglesia del pueblo</i>
31	<i>en el poder del pueblo</i>
32	<i>por los siglos</i>
33	<i>de los siglos</i>
34	<i>Amén</i>



Claribel Alegría.
Foto proporcionada familia Flakol Alegría
facilitada por el Ministerio de Cultura.

• Temática y contenido

Para escribir este poema, Claribel Alegría recurre a la misma estructura del Credo que los católicos rezan en la misa. Pero en esta, su personal profesión de fe, la escritora no se refiere a sus creencias religiosas, sino políticas. Comienza hablando de su pueblo, “que por quinientos años / ha sido explotado sin descanso” (versos 2 y 3). Encontramos aquí, como en Masferrer, la referencia al pueblo salvadoreño (y por extensión a los pueblos centroamericanos) “crucificado”: esto es, explotado, esquilado, envilecido, excluido y marginado en aras del lucro perseguido por unas clases dirigentes a las que no les interesa el “bien común”³⁸.

La figura de Cristo crucificado como imagen poética, como símbolo y metáfora del pueblo salvadoreño martirizado a través de la explotación, no es nueva. También Oswaldo Escobar Velado recurrió a esta figura literaria en su famoso poema *Cristoamérica*³⁹, donde nos presenta una imagen de Cristo simbolizando en su cuerpo torturado la pasión de los pueblos latinoamericanos, cuando dice: “Venid a ver conmigo/ este mapa de mi tierra sulfurosa y volcánica/ Venid a ver este dolor que estalla/ aprisionado entre sus dos océanos/ El mapa aquí lo tengo/ Fijaos bien en esta mano simple que señala/ En esta mano de hombre sin anillos papales/ Voy a tocar a un Cristo/ Sí. Sí, aquí está/ Su cabeza herida en la llanura de México/ su corona de espinas formada/ con los niños héroes/ de la bandera tricolor/ del águila, la tuna y la serpiente// Venid a ver mi mapa desgarrado/ Ved el cuerpo del Cristo y sus venas azules/ El Suchiate le ofrece una esponja con agua/ y una mano le quita la bondad de ese gesto/ tan fluvial y tan alto...”

• Métrica

Se trata de un poema en verso libre, de modo que no sigue ningún esquema regular de medida, ni de ritmo. Tampoco tiene rima. Con respecto al verso libre, Rudolf Baehr dice: “Hay que distinguir, tanto por su asunto como por la terminología, los versos sueltos clásicos, de los versos libres en el sentido del *verslibrisme* francés, según se introdujo a finales del siglo XIX en la poesía hispánica. Para distinguir este nuevo sentido de la libertad en el verso antes indicado, no hay que fijarse tanto en la ausencia de la rima como en la variedad métrica de los versos, y también en el aprecio superior en que se tiene a la asonancia frente a la consonancia. El uso de versos de medida diferente tiene varios grados en su manifestación que van desde la adopción de determinados versos y estrofas poéticas ya existentes (en especial de la silva), hasta el sintagma rítmico del poema enteramente libre, que se adapta sin limitaciones a la voluntad de expresión del poeta, como lo hace la prosa”.⁴⁰



Claribel Alegria en Mallorca.
Foto proporcionada familia Flakol Alegria
facilitada por el Ministerio de Cultura.

• Figuras literarias

Este es un poema en el que su autora hace uso de un lenguaje eminentemente denotativo. Sin embargo, como ya mencionamos, todo el texto puede leerse en clave política. La metáfora principal es la comparación entre Cristo (plano evocado) y el pueblo latinoamericano (plano real).

En los versos del 8 al 14 y siguientes podemos notar una enumeración, que al agrupar una serie de sintagmas adjetivales, va amplificando el sentido de la pasión, del sufrimiento del pueblo: "... fueron *martirizados/ secuestrados/ inmolados/ descendieron a los infiernos...*", etc.

Hay además una alusión muy concreta, en el verso número 12, a la "*Media Luna*". Este era el nombre de la hacienda de Pedro Páramo en la novela de Juan Rulfo. No en balde el pueblo descrito en dicha novela, Comala, ha sido considerado como una metáfora del infierno y, más concretamente, de las infernales condiciones de vida que padecen millones de habitantes en Latinoamérica.

En este "credo" de Claribel Alegria, la resurrección se identifica como la incorporación a la guerrilla. Y no es casual. También en la poesía de Oswaldo Escobar Velado el estado de enajenación de los proletarios que no se han incorporado a la lucha política es una "*viva-muerte*"⁴¹. Por lo demás, esa "ascensión" de los antiguos muertos reconvertidos en guerrilleros después de su resurrección guarda una relación, o contiene una alusión lejana al libro del Apocalipsis, en la Biblia, ya que los antiguos muertos "*han de venir a juzgar/ a sus verdugos*", según afirma la autora en los versos 19 y 20.

Luego afirma su fe "*en la hermandad de los pueblos/ en la unión de Centroamérica*" (versos 21 y 22), y alude al campo del arte ("*las vacas azules de Chagall*", cuyo autor es el pintor Marc Chagall (1887-1985) y a los cronopios, personajes de un conocido libro de Julio Cortázar (1914-1984)), a quienes se refiere en los versos 23 y 24.

Finaliza diciendo: "*no sé si creo/ en el perdón/ de los escuadrones de la muerte/ pero sí en la resurrección/ de los oprimidos/ en la iglesia del pueblo/ en el poder del pueblo/ por los siglos/ de los siglos/ Amén*", en una parodia que contiene, además de una postura claramente irreverente hacia una concepción ortodoxa y tradicional de la religiosidad, una profunda ironía hacia una jerarquía eclesiástica que, con harta frecuencia, pactó en el pasado con los sectores dominantes de una sociedad profundamente desigual, excluyente e injusta.



ROQUE DALTON

DATOS BIOGRÁFICOS

Roque Antonio Dalton García nació en el barrio de San José, en la ciudad de San Salvador, el 14 de mayo de 1935. Sus padres, el empresario estadounidense Winall Agustín Dalton y la enfermera salvadoreña María García Medrano, jamás contrajeron matrimonio, hecho que lo obligó a soportar el estigma de ser “hijo natural” en el seno de una sociedad tan retrógrada e hipócrita como la salvadoreña.

Además de ejercer su oficio de enfermera, María García Medrano era propietaria de una tienda, “La Royal”, hoy desaparecida, situada en la esquina de la Segunda avenida norte y la calle “5 de noviembre”, en la ciudad de San Salvador. Dice Carlos Cañas Dinarte: “Allí, un primo de su madre, Santiago Díaz Medrano, le enseñó los rudimentos de la escritura y la lectura. Gracias al apoyo financiero de su padre y a los esfuerzos de su progenitora, realizó sus estudios en el colegio Santa Teresita del Niño Jesús, fundado el 2 de mayo de 1920”⁴².

Este centro educativo fue dirigido por las educadoras españolas María y Mercedes Gonzalbo. Roque Dalton continuó sus estudios en los colegios Bautista y Externado de San José, institución educativa jesuita a la que ingresó en 1946 y de la que se graduó como bachiller en Ciencias y Letras en 1952. Además, el futuro poeta recibió clases de inglés de la profesora Lillian Pohl Müller de Galindo, abuela de David Escobar Galindo, quien en aquellos años residía al final del pasaje *Rovira*, en las cercanías de la tienda y residencia de doña María García.

Según la misma fuente, posteriormente, Roque Dalton realizó estudios de Jurisprudencia, Ciencias Sociales y Etnología en la Universidad Católica de Chile (1953) y en las estatales de El Salvador (1954-1959) y México (1961). En mayo de 1954 ingresó a la Asociación de Estudiantes Universitarios (AEU) de la Universidad de El Salvador. Al año siguiente participó en las tertulias artísticas celebradas en “El rancho del artista”, centro cultural fundado y dirigido en la ciudad de San Salvador, a partir de 1955, por la escritora hondureña Clementina Suárez. En 1956 fue miembro fundador del Círculo Literario Universitario y participó en la puesta en escena de la obra teatral *La Alondra*, del escritor francés Jean Anouilh (1910-1987), basada en la vida de Juana de Arco.



Roque Dalton.
Foto proporcionada por el
Museo de la Palabra y la Imagen.

En junio del mismo año fue secretario de la primera comisión del Congreso Estudiantil Universitario, y comenzó a trabajar para el primer noticiero de la televisión salvadoreña, *Teleperiódico*, así como para *Teleperiódico impreso*, empresas dirigidas por su amigo Álvaro Menéndez Leal. La misma fuente afirma que, en 1957, Roque Dalton viajó a Moscú, como uno de los representantes salvadoreños ante el VI Festival de la Juventud y los Estudiantes por la Paz y la Amistad, organizado por la Federación Mundial de la Juventud Democrática (FMJD) y la Unión Internacional de Estudiantes (UIE). En ese mismo año el poeta se afilió al Partido Comunista Salvadoreño (PCS), dentro del que militó por más de una década. Se desempeñó como codirector de la revista estudiantil de la Facultad de Derecho de la Universidad de El Salvador. En 1959 viajó a Santiago de Chile para cubrir periódicamente la reunión anual de la Organización de Estados Centroamericanos (OEA).

Cañas Dinarte sostiene que: “En 1958, la radio YSKL dio a conocer el programa noticioso y crítico *Mediodía*, dirigido por el doctor Oswaldo Escobar Velado”⁴³. Al año siguiente viajó de nuevo a Chile junto con Álvaro Menén Desleal, con el propósito de dar cobertura periodística a la V Reunión de Cancilleres de América. Dalton y Roberto Armijo, participaron, después, en un homenaje poético al X aniversario de fundación de la Facultad de Humanidades de la Universidad de El Salvador. En 1960 asistió en Guatemala por invitación de los estudiantes de Derecho de la Universidad de San Carlos (USAC). Por razones políticas, los dos jóvenes intelectuales salvadoreños fueron capturados al salir del avión en el Aeropuerto “La Aurora”, pero fueron liberados y devueltos a El Salvador a los pocos días.

El gobierno de José María Lemus lo acusó de organizar los desórdenes callejeros universitarios del 13 de diciembre de 1959, motivo por el que fue capturado y puesto a las órdenes del Juzgado Quinto de lo Penal. “Por falta de pruebas contundentes que justificaran su detención, fue liberado, bajo fianza, a las 12:30 horas del viernes 8 de enero de 1960”⁴⁴. A su paso por la cárcel constató las duras condiciones de más de un centenar de reos sin condena presos en la Penitenciaría Central de San Salvador, lo que lo llevó a iniciar “una cruzada dentro de la Asociación de Estudiantes de Derecho (AED) de la Universidad de El Salvador, con el fin de darles asistencia jurídica gratuita”⁴⁵.

Fue detenido de nuevo el 25 de agosto de 1960 en las inmediaciones del capitalino Parque Infantil de Diversiones y “desaparecido” por varias semanas. Afirma la misma fuente: “amenazado de muerte por sus captores, fue incomunicado en las bartolinas del cuartel central de la Policía Nacional (donde no fue registrado su ingreso como reo) y en el fatídico “callejón número nueve” de la Penitenciaría Central (San Salvador, hoy Fondo Social para la Vivienda). Fue liberado junto con otros reos políticos tras el derrocamiento de Lemus, en la mañana del miércoles 26 de octubre de 1960. Fue recibido y vitoreado en las afueras del reclusorio por una multitud compuesta por veinticinco mil personas. Poco después, rindió su declaración como ofendido en contra de sus captores, en los tribunales de la capital salvadoreña. Su testimonio de esas semanas de inhumana detención fue narrado por él mismo en tres artículos, aparecidos en la sección editorial de *El Diario de Hoy*, en diciembre de ese mismo año. Gracias a su denuncia y a otras muchas, el “callejón número nueve” fue demolido entre febrero y marzo de 1961. En una ceremonia desarrollada en Casa Presidencial (barrio San Jacinto), a partir de las 11:00 horas del sábado 5 de noviembre de 1960, la golpista Junta de Gobierno entregó a la Asociación General de Estudiantes Universitarios Salvadoreños (AGEUS) las fichas de cada uno de los estudiantes detenidos, entre las que se encontraba la de Dalton, cuyas fotos fueron incluidas en la edición mexicana de *Taberna y otros lugares* (edición definitiva, México D. F., 1988, con un poema agregado de cuatro partes y palabras prologales de Eraclio Zepeda). Tras el golpe realizado por el Directorio Cívico Militar contra la Junta de Gobierno (enero de 1961), la inseguridad e inestabilidad social reinantes en el país lo condujeron fuera de las fronteras nacionales. Vivió y trabajó en Guatemala, México y La Habana, ciudad... en la que laboró como comentarista para Radio Habana y la agencia noticiosa Prensa Latina. Además, frecuentó los locales de Casa de las Américas y la Unión de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC)”⁴⁶.



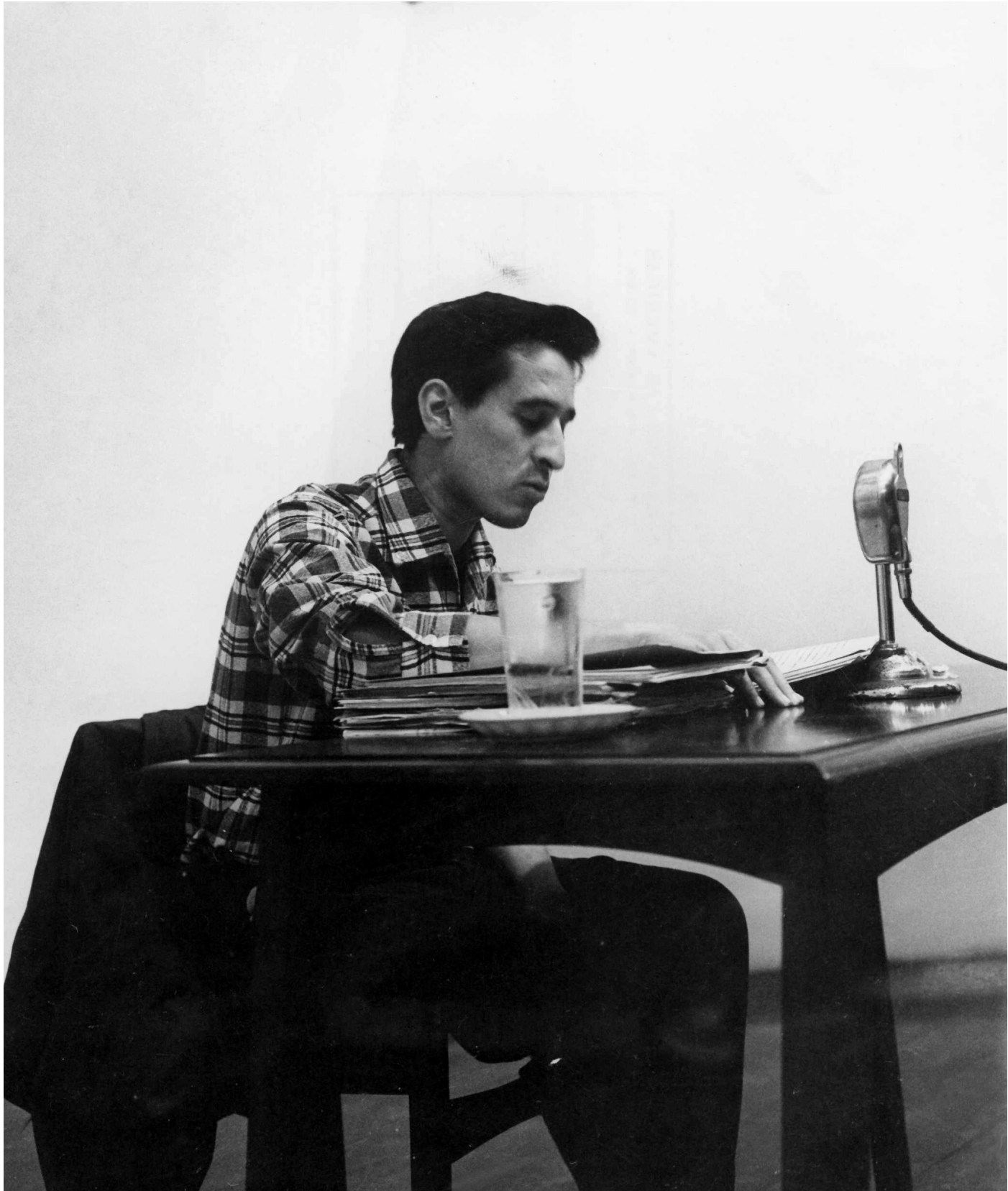
Roque Dalton.
Foto proporcionada por el
Museo de la Palabra y la Imagen.

En Cuba entabló amistades duraderas y conquistó la admiración de muchas figuras de la intelectualidad de la época. Fue en La Habana donde conoció a su hermana Margarita Dalton (nacida en México, en 1943), por entonces estudiante de Antropología en la universidad local y quien ganaría un concurso de novela juvenil en su ciudad natal (1967), con su *Larga Sinfonía en D y había una vez*, un homenaje a la droga hippie LSD. Fue durante su primera estancia en la capital cubana cuando su poemario *El turno del ofendido* fue galardonado con mención honorífica en el certamen Casa de las Américas (La Habana, 1962). En El Salvador, su cuento escénico *El juicio del día* fue divulgado por la revista *Vida universitaria* (San Salvador, nos. 6-7, 1962)⁴⁷.

A pesar de saber que su vida se vería amenazada, retornó a El Salvador en 1963. Fue capturado nuevamente en septiembre de 1964 y recluso en el penal de Cojutepeque. Se fugó de esta prisión a raíz del sismo del 3 de mayo de 1965, que provocó el derrumbe de una de las paredes de su celda. De regreso en Cuba, formó parte del consejo de colaboradores de la revista *Casa*.

Al año siguiente viajó a Praga, entonces capital de Checoslovaquia, donde trabajó en el comité de redacción de la revista internacional *Problemas de la paz y el socialismo*. "Allí, redactó un complejo trabajo poético experimental, basado en los "poemas-problemas" y en sus constantes visitas a la taberna U'Fleku. Amparado con el seudónimo "Farabundo", presentó el manuscrito de este poemario al certamen literario continental y anual de Casa de las Américas (La Habana, Cuba, 1969) en el que su libro *Taberna y otros lugares* obtuvo el primer premio".⁴⁸

Fue en la capital de Checoslovaquia donde realizó las entrevistas al líder obrero Miguel Mármol, quien había salvado la vida de manera providencial en 1932. De dichas entrevistas nació el libro testimonial *Miguel Mármol* (San José, Costa Rica, 1972. Hay traducción al inglés realizada por Kathleen Ross y Richard Schaaf, con prólogos de Manlio Argueta y Margaret Randall, 1986). El autor se reencontró con su esposa Aída y sus tres hijos —Roque Antonio, Juan José y Jorge Vladimiro— en Praga en 1967. Posteriormente, ese mismo año se trasladó a Cuba, desde donde viajó a Sur América, Europa, Rusia, Corea del Norte y Vietnam. En 1970, Dalton, quien ya contaba treinta y cinco años, renunció a su trabajo como miembro del Comité de Colaboración de Casa de las Américas y recibió un intenso entrenamiento militar, motivado por su deseo de ingresar a los movimientos guerrilleros centro y latinoamericanos. Tres años más tarde viajó a Chile por invitación del gobierno socialista de Salvador Allende, desde donde regresó a El Salvador con una nueva identidad: "Julio Delfos Marin".



Roque Dalton.
Foto proporcionada por el
Museo de la Palabra y la Imagen.

Se integró al Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), organización clandestina cuyos dirigentes lo capturaron el 13 de abril de 1975. Lo enjuiciaron al día siguiente en un proceso durante el cual lo defendió el poeta Eduardo Sancho, conocido como “comandante Fermán Cienfuegos”). Fue ejecutado a tiros por orden de los dirigentes Domingo Mira (“Sebastián Urquilla”) y Joaquín Villalobos. “Aunque los datos existentes son aún confusos y obran en poder exclusivo de los participantes de ese hecho sangriento, la información disponible permite establecer que Dalton murió en una casa del barrio Santa Anita y que después fue trasladado a las cercanías volcánicas de Quezaltepeque, el 10 de mayo de 1975. En esa zona rural, su cuerpo fue abandonado, devorado por animales, semienterrado, descubierto por autoridades y perdido para siempre en una barranca, según lo estableció, en 1993, un informe de la Misión de Observadores de las Naciones Unidas para El Salvador (ONUSAL)”⁴⁹.

Sus trabajos aparecieron en muchas publicaciones de El Salvador, Cuba y México, entre las que se cuentan *Hoja*, *La Jodarría*, *Opinión estudiantil* (órgano universitario salvadoreño del que fue corredactor en 38 números de su decimocuarta época, entre junio de 1955 y julio de 1956), *La Universidad*, *Gallo gris*, *Tribuna libre*, *El independiente* (del cual fue redactor), *Letras de Cuzcatlán*, *Abril y Mayo*, *Diario Latino*, *La Prensa Gráfica*, *El Diario de Hoy*, *Vida universitaria*, *Marcha*, *Tláloc*, *La pájara pinta*, *La gaceta de Cuba*, *El caimán barbudo* y más.

Publicó los libros *Dos puños por la tierra* (poesía, San Salvador, 1955, en coautoría con el poeta y revolucionario guatemalteco Otto René Castillo), *Mía junto a los pájaros* (San Salvador, 1958), *La ventana en el rastro* (poesía, México, 1961, con prólogo de Mauricio de la Selva), *El mar* (poesía, La Habana, 1962, en edición de diez páginas patrocinada por la librería *La Tertulia*, propiedad de Fayad Jamís), *El Salvador* (monografía, La Habana, 1963), *Los testimonios* (poesía, La Habana, UNEAC, 1963, 75 págs.), *César Vallejo* (ensayo, La Habana, 1963, 50 págs.), *El otro mundo* (1963), *Poemas* (San Salvador, 1967), *El intelectual y la sociedad* (conversaciones con escritores, México D. F., 1969. Existe una traducción al italiano, realizada ese mismo año), *Los pequeños infiernos* (poesía, Barcelona, 1970, con palabras de José Agustín Goytisolo), *¿Revolución en la revolución? y la crítica de derecha*. (La Habana, 1970), *Las historias prohibidas del Pulgarcito* (prosas y poemas, México D. F., 1974), *Pobrecito poeta que era yo* (novela, titulada alguna vez como *Los poetas*, San José, Costa Rica, 1976. Hay traducción al alemán —Armer kliener Dichter, der Ich war—, realizada por Silvia Pappe, y publicada en Basel, Rotpunkt Verlag, 1986), *Caminando y cantando* (pieza dramática, San Salvador, revista *Abra*, 1976), *Poemas clandestinos* (San Salvador, 1980), *Los helicópteros* (pieza dramática, escrita en colaboración con “Peperuiz”, pseudónimo del escritor y abogado doctor José Napoleón Rodríguez Ruiz, San Salvador, 1980), *Las enseñanzas de Viet-Nam* (apuntes, California, 1981), *Un libro rojo para Lenin* (poesía, Managua, 1986) y *Un libro levemente odioso* (poesía, México D. F., 1988).

Sus poemas aparecen en muchas antologías publicadas en ediciones bilingües en Europa, Estados Unidos Centro y Sur América, como *En la humedad del secreto* (recopilación de poemas dispersos y antología crítica, preparada por Rafael Lara Martínez, San Salvador, Dirección de Publicaciones e Impresos, 1994, con reimpresión en mayo de 1995), *Small hours of the night* (Willimantic, Cubstone Press, 1996, edición de Hardie Saint Martín que recibió un premio estadounidense a la mejor traducción al inglés en 1997, gracias a las versiones hechas por Jonathan Cohen, James Graham, Paul Pines y otros), *Antología mínima* (selección de Luis Melgar Brizuela, San José, Costa Rica, EDUCA, 1998) y *La ternura no basta* (con prólogo de Víctor Casaus, La Habana-Sevilla, Fondo Editorial Casa de las Américas-Área de Cultura de la Diputación de Sevilla, 1999, 478 págs.).

En 1973 el autor contaba como obras inéditas los títulos: *El otro infierno* (poemas, 1961), *Profesión de sed* (artículos), *Imperialismo y revolución en Centro América* (ensayo), *Poemas del viajero solo* y *Dalton y Cía.* (teatro). A esos trabajos hay que agregar varios poemas, publicados en las páginas de *El Diario de Hoy* durante los años 50, los cuales fueron rescatados entre los años 2000 y 2001 por el investigador salvadoreño Carlos Cañas-Dinarte.

ANÁLISIS DE UNA MUESTRA DE SU OBRA

Caso uno: *Por qué escribimos*

• Temática, contenido, métrica y figuras literarias

Este poema que analizaremos es una composición en verso libre que pertenece al tercer poemario que Roque Dalton publicó en vida. Después de su obra debut: *Dos puños por la tierra*, publicada en San Salvador, en 1955, en coautoría con el poeta y revolucionario guatemalteco Otto René Castillo, y del poemario titulado *Mía junto a los pájaros* (San Salvador, 1958), Roque Dalton publicó otro poemario: *La ventana en el rostro*, en la ciudad de México, en 1961, con prólogo del escritor y militante comunista salvadoreño Mauricio de la Selva. Se trata de una obra de juventud, ya que en 1961 el autor cumplió veintiséis años. Pero hay que matizar: a los veintiséis años Roque Dalton ya había pasado al menos dos veces por la cárcel, había luchado con éxito por derrocar al gobierno militar de José María Lemus, estuvo por primera vez en Chile, donde conoció a Diego Rivera, y en Moscú, en donde tomó contacto por primera vez con el llamado “socialismo real”. A pesar de sus pocos años, el autor ya tenía cierta andadura vital, política y literaria.

La temática de este poema es un verdadero *Ars poetica*, o *Arte poético*, esto es, una declaración de los principios en que se basa el trabajo literario del autor ⁵⁰. Nos entrega, explícitas, las razones por las cuales escribe. Y para explicarlas, recurre a una de las figuras literarias que le son más queridas, habida cuenta de las numerosas ocasiones en que echó mano de ella: la enumeración. De esta manera, construye una acumulación de hechos, cosas y gentes que van amplificando, como los círculos concéntricos en un estanque cuando alguien arroja una piedra, el sentido y la emoción en un “crescendo” que se resuelve al final, casi siempre en un epifonema lapidario.

De esta manera progresiva el autor va construyendo un tono emocional al interior de una serie de sintagmas verbales, que nada tiene de azarosa, ni de espontánea. No hay nada de improvisado ni de “natural” en este poema de Dalton. Por el contrario, cada término está colocado por una razón. Todo el primer párrafo gira en torno a dos verbos principales: “Uno hace versos y ama”. El subrayado es nuestro. A ese verso corresponden tres complementos directos:

- 1) *La extraña risa de los niños*. Este sintagma podría ser una metáfora de la infancia.
- 2) *El subsuelo del hombre/ que en las ciudades ácidas disfraza su leyenda*. Posible metáfora del proletariado urbano.
- 3) *La instauración de la alegría/ que profetiza el humo de las fábricas*. Aquí encontramos una posible metáfora de la revolución y alude nuevamente al proletariado urbano.

Aquí conviene hacer una nota al margen: cuando *La ventana en el rostro* fue publicado en México, en 1961, en El Salvador estaba formándose un sector industrial manufacturero de cierta pujanza gracias a la construcción de la primera presa hidroeléctrica con la que contó el país: la 5 de noviembre, conocida popularmente como “la Chorrera del Guayabo”, inaugurada el 21 de junio de 1954⁵¹, durante el gobierno de Óscar Osorio (1910-1969), antecesor de José María Lemus.

Fue este proyecto de infraestructura el que dotó al país de la energía necesaria para la electrificación de los principales núcleos urbanos y para el funcionamiento de las nacientes fábricas. Este fue el detonante para la aparición, o al menos para el crecimiento a niveles masivos, de un importante proletariado urbano proveniente del éxodo del campo a la ciudad, proletariado que vino a asentarse en las nacientes “villas miseria” o cinturones de pobreza que comenzaron a surgir en los alrededores de la capital y municipios aledaños. Es a esta realidad a la que Dalton hace referencia. En el siguiente párrafo, el autor echa mano, una vez más, a la enumeración. Afirma: “Uno tiene en las manos.:

- 1) *Un pequeño país.* Alude aquí, ¿qué duda cabe?, a la pequeñez territorial de El Salvador
- 2) *Horribles fechas.* Ya entonces, y más hoy en día, nuestra historia está llena de fechas nefastas
- 3) *Muertos como cuchillos exigentes.* El sentido es obvio.
- 4) *Obispos venenosos.* Alude aquí al sector ultraconservador de la Iglesia Católica, plegado a los intereses de los poderosos.
- 5) *Inmensos jóvenes de pie/sin más edad que la esperanza.* Al leer esto pienso en Víctor Manuel Marín, uno de los héroes, hoy olvidados, del levantamiento militar del 2 de abril de 1944, a quien Oswaldo Escobar Velado mencionó en un poema⁵².
- 6) *Rebeldes panaderas con más poder que un lirio.* ¿Hay aquí una velada alusión a Salvador Cayetano Carpio, líder sindical del sector de panificadores?
- 7) *Sastres como la vida.* Esta es una posible alusión al líder de izquierda Miguel Mármol, de oficio sastre.
- 8) *Páginas.*
- 9) *Novias.*
- 10) *Esporádico pan.* Esta imagen, con su poderoso epíteto, aluden a la pobreza. En buen salvadoreño remite al refrán: *Coyol quebrado, coyol comido.*
- 11) *Hijos enfermos.* Otra alusión, esta vez aún más golpeante, a la pobreza.
- 12) *Abogados traidores/nietos de la sentencia y lo que fueron/bodas desperdiciadas de impotente varón.* Convendría aquí trazar un vínculo de intertextualidad con el poema *Vida, pasión y muerte del antihombre*, de Pedro Geoffroy Rivas⁵³.
- 13) *Madre,*
- 14) *Pupilas,* (Aquí la ambigüedad no está despejada: ¿se refiere a las pupilas de los ojos? En El Salvador se les llamaba, y todavía se llama así, “pupilas” a las señoritas que viven en habitaciones de alquiler. Con frecuencia se trata de jóvenes estudiantes que vienen a la capital a seguir estudios universitarios).
- 15) *Puentes,*
- 16) *Rotas fotografías y programas. . .*

Aquí conviene hacer otra nota al margen para señalar la poderosa selección de epítetos. Para Roque Dalton, la risa de los niños es “extraña”, las ciudades son “ácidas” tal vez por lo que tiene de corrosivo el paisaje urbano. En su poesía, la violencia queda retratada en esos “muertos como cuchillos exigentes”. Y otro tanto sucede con los obispos “venenosos”.

Roque Dalton no alcanzó a presenciar el breve período durante el cual monseñor Óscar Arnulfo Romero fue arzobispo de San Salvador. El primer santo salvadoreño hubo de soportar la incomprensión, y virulenta oposición en algunos casos, de varios miembros de la Conferencia Episcopal salvadoreña, por no hablar de la campaña de difamación de la que lo hizo víctima un sector oscurantista del gran capital, que llegó a acuñar la ominosa frase: “*Haga patria: mate a un cura*”, a fines de los años setenta del siglo XX. Sería tema de otro trabajo explorar la posición de este poeta hacia una iglesia que, al menos en ciertos sectores, estaba cambiando en lo que se refiere a su papel social.

Hay una tercera enumeración, iniciada con el pronombre indefinido usado en un sentido impersonal, como en el famoso tango: “*Uno se va a morir/ mañana/ un año, un mes sin pétalos dormidos/ disperso va a quedar bajo la tierra/ y vendrán nuevos hombres/ pidiendo panoramas*”. El sentido no puede ser más claro: la muerte, esa realidad ineludible que nos alcanzará a todos, tarde o temprano, va a suprimir a los testigos de esta época. La poesía es aquí, pues, testimonio de un tiempo concreto, de unos hechos históricos, de las acciones y omisiones de nuestros coetáneos.

En la cuarta enumeración: “*Preguntarán qué fuimos/ quienes con llamas puras les antecedieron/ a quiénes maldecir con el recuerdo*”. La historia encarna, aquí, para Dalton, en el juicio inapelable dictado por los marginados, por los desposeídos, por los excluidos, por los ofendidos (no en balde uno de sus libros posteriores se habrá de titular *El turno del ofendido*), por los olvidados, usando el término de la famosa película de Buñuel, contra los privilegiados, los sectores económica y políticamente poderosos, los usufructuarios de la riqueza de la nación, que debería ser para todos y no solo para unos pocos.



Roque Dalton.
Foto proporcionada por el
Museo de la Palabra y la Imagen.

El epifonema no podría ser más contundente y se concentra en los tres últimos versos: *"Bien/ Eso hacemos: custodiamos para ellos el tiempo que nos toca"*. En la poesía de Dalton no hay vocablos colocados "porque sí" o antojadizamente. Cada palabra ha sido escogida con cuidado infinito. El verbo es claro: *custodiamos*. Según el Diccionario de la Lengua Española, *custodiar* significa, en primera instancia, *"guardar algo con cuidado y vigilancia"*, y en su segunda acepción: *"vigilar a alguien, generalmente a un detenido, para evitar que escape"*.

De esta manera, Roque Dalton nos está diciendo que, desde su concepción de la poesía, y del "deber ser" del poeta, éste es el depositario de los hechos históricos de su tiempo, legado que debe guardar *"con cuidado y vigilancia"*, pero también que dicha historia es rehén de este custodio, en la figura del poeta, como representante de los desposeídos, de los excluidos, de los ofendidos y olvidados. En una palabra: de aquel que, como el profeta, es la *"voz de los sin voz"*. La doble significación del verbo *custodiar* nos indica que su selección y uso en el poema no fueron casuales: el poeta guarda, pero también vigila, para que no se tuerza la recta interpretación de la historia. En una palabra: la ortodoxia al estudiar y comprender los hechos de ese *"tiempo que nos toca"*.

Y ese *"tiempo que nos toca"* también juega con la ambigüedad del verbo *"tocar"*: a) Nos toca: es decir, nos atañe, nos corresponde, y b) Nos toca literalmente. Esto es: posa su mano sobre nosotros, nos percibe (y lo percibimos a la vez) a través del tacto, entramos en contacto con él, lo asimos, o nos toma con sus manos, y tiene, además, por esa cercanía innegable, la posibilidad de vulnerarnos, de golpearnos, de herirnos. El tiempo constantemente nos erosiona, nos desgasta, nos muele con los invisibles dientes de los años, los meses, los días, las horas, los minutos y los segundos.

No en balde la esgrima se considera *"el arte de tocar sin ser tocado"*. Y la poesía no deja de ser una forma superior de esgrima verbal. Nadie comprendió como Roque Dalton que la lucha ideológica se libraba, y se libraría, sobre todo en el lenguaje. Y de manera aún más especial en la poesía política. Al menos, tal como él la concebía.

Caso dos: *Poema de amor*

• Temática, contenido, métrica y figuras literarias

La temática de este poema se refiere a la situación de muchos salvadoreños en la época en que este libro se gestó (años sesenta del siglo XX, ya que la primera edición del libro donde aparece el poema, *Las historias prohibidas del Pulgarcito*, es de 1974 y fue publicada en la ciudad de México, D. F.). Se trata de un poema de madurez, si se puede hablar de ello en un hombre que fue muerto cuatro días antes de cumplir cuarenta años. En 1974 Roque Dalton cumplió treinta y nueve y fue asesinado el 10 de mayo de 1975.

El poema que vamos a analizar está formado, como la mayoría de los del autor, por versos libres. Esto es: sin rima, sin medida homogénea y sin esquemas rítmicos constantes. La temática que aborda es una representación de la marginación, o más bien, de los marginados, ya que las imágenes que nos va planteando nos dibujan el retrato de una nación de hombres y mujeres excluidos, sin acceso a ninguna forma de representación política, ni a los medios de producción, tal como era el caso de la mayoría de los habitantes de El Salvador en aquella época e, incluso, hoy en día.

La estructura del poema se asemeja a la de un decreto. La prolongada enumeración, que constituye la mayor parte del cuerpo del texto, son los “*considerandos*” de este decreto poético. Dicha enumeración, que describe una serie de hechos de explotación muy concretos, acumula un “*crecendo*” que se resuelve en los dos últimos versos. Ahí, donde el autor dice: “*mis compatriotas,/ mis hermanos*”, encontramos el verdadero epifonema.

Si bien el lenguaje en la mayor parte del poema es fundamentalmente denotativo, aquí y allá hay destellos de cierta connotatividad. Veamos la enumeración:

- 1- *Los que ampliaron el Canal de Panamá/ “y fueron clasificados como “silver roll” y no como “gold roll”.* Acá conviene explicar que en 1904, cuando el gobierno de los Estados Unidos recibió las obras del Canal de Panamá de manos de los inversionistas franceses, esta mega obra de ingeniería estaba llena de problemas de todo tipo. Uno de los mayores era conseguir suficiente mano de obra, especialmente calificada, para continuar los trabajos. Además, la región era azotada por muy adversas condiciones climatológicas, topográficas y, especialmente, de salubridad. El paludismo y la fiebre amarilla diezaban las filas de trabajadores y técnicos. En aquella época, y aún ahora, los funcionarios estadounidenses eran racistas. De modo que “clasificaron” a los trabajadores en dos grandes categorías: había un escalafón llamado “gold roll” para los trabajadores “blancos”, y otro llamado “silver roll” para los de origen amerindio, afrodescendiente y asiático. La paga y las prestaciones eran muy diferentes en cada bloque⁵⁴. Es, pues, una expresión de la inequidad, la discriminación, la marginación y la explotación sufrida por los trabajadores solo por el hecho de no ser “blancos” estadounidenses.
- 2- *Los que repararon la flota del Pacífico/ en las bases de California.* A partir del 7 de diciembre de 1941, a raíz del ataque japonés a la base naval de Pearl Harbor en Hawaii, los Estados Unidos entraron a la Segunda Guerra Mundial para luchar en el bando de los Aliados contra las potencias del Eje: Alemania, Italia y Japón. De manera masiva, los hombres estadounidenses fueron llamados a filas, creando un vacío en las filas de los trabajadores, que fue llenada por las mujeres y por inmigrantes llegados del resto del hemisferio. Por cierto, una hermana de mi madre, María Julia Huguet Cañas, fue empleada para soldar planchas metálicas destinadas a dicha flota, y ella realizó ese trabajo en un lugar llamado Presidio, en la ciudad de San Francisco, California, aunque dicho lugar no era ninguna prisión.

Diseño gráfico: Juan Marcos Leiva. Fotografía: Dennis Pineda. Producción: CINCOTRABA. Impresión: Dirección de Publicaciones e Impresión, El Salvador, 2004.

dpi
Dirección de Publicaciones e Impresión

Alta hora de la noche

Cuando sepas que he muerto no pronuncies mi nombre porque se detendría la muerte y el reposo.

Tu voz, que es la campana de los cinco sentidos, sería el tenue faro buscado por mi niebla.

Cuando sepas que he muerto di sílabas extrañas
Pronuncia flor, abeja, lágrima, pan, tormenta.

No dejes que tus labios hallen mis once letras.
Tengo sueño, he amado, he ganado el silencio.

No pronuncies mi nombre cuando sepas que he muerto:
desde la oscura tierra vendría por tu voz.

No pronuncies mi nombre, no pronuncies mi nombre.
Cuando sepas que he muerto no pronuncies mi nombre.

Roque

Roque Dalton (1935-1975) es un poeta prolífico, contestatario y preocupado por otorgar a la palabra una nueva dimensión estética apartada de los cánones tradicionales de la literatura salvadoreña de mitad del siglo XX. Por el sino trágico-romántico de su vida, pero sobre todo por su poesía, nutrida por una constante vena surrealista que oscila entre el hermetismo y la denuncia, entre la ironía y el humor, ha ejercido gran influencia en las promociones de poetas salvadoreños de finales del siglo pasado. Su obra, que incluye además el ensayo y la narrativa experimental, ha sido traducida a varias lenguas y publicada en diferentes países, y es, en general, muy apreciada por la crítica.

Consejo Nacional para la Cultura y el Arte

Roque Dalton.
Biblioteca Nacional de El Salvador.

- 3- *Los que se pudrieron en las cárceles de Guatemala,/ México, Honduras, Nicaragua/ por ladrones, por contrabandistas, por estafadores,/ por hambrientos. . .* Acá el autor enfatiza la criminalización de la pobreza, fenómeno social que tanto golpea a los emigrantes, aún ahora. Acá el verbo *pudrieron* tiene un claro sentido connotativo. Igual sucede en el verso siguiente: *los siempre sospechosos de todo*. Y a continuación cita de manera supuestamente textual una nota judicial: (*"me permito remitirle al interfecto/por esquinero sospechoso/ y con el agravante de ser salvadoreño"*). Esta frase recalca de manera violentamente irónica la exclusión y la discriminación en razón del origen y de la nacionalidad. El término *interfecto* significa, según el Diccionario de la Lengua Española: *"Dicho de una persona; muerta violentamente, en especial si ha sido víctima de una acción delictiva"*. Esto significa que el pobre hombre en cuestión fue presuntamente muerto por la policía, o por el representante de alguna otra autoridad competente, sin que probablemente mediara investigación o indagatoria alguna.
- 4- *Las que llenaron los bares y los burdeles/ de todos los puertos y las capitales de la zona.* Alude acá al ejercicio de la prostitución y de la llamada *"trata de blancas"*, de la cual han sido, y desgraciadamente todavía son, víctimas innumerables mujeres que ayer y ahora caen en las garras del crimen organizado. Y a continuación menciona los nombres, reales o supuestos, de los lupanares donde dichas mujeres son explotadas.
- 5- *Los sembradores de maíz en plena selva extranjera.* Esta es una posible alusión a las bananeras, en la costa norte de Honduras, adonde muchos salvadoreños emigraron durante buena parte del siglo XX, hasta que en 1969, a raíz de una reforma agraria impulsada por el gobierno hondureño, fueron expulsados violentamente de ese país y retornados forzosamente a El Salvador, en un incidente internacional que dio lugar a la mal llamada "Guerra del Fútbol".
- 6- *Los reyes de la página roja.* Alude a la antedicha criminalización de la pobreza, con o sin fundamento real.
- 7- *Los que nadie sabe nadie de dónde son.* Tan insignificante era hasta hace unos años El Salvador, que casi nadie sabía su ubicación geográfica. Hoy, a raíz de tantos hechos de violencia que se han suscitado en nuestro territorio nacional, esto ha comenzado a cambiar. Ahora no solo muchos ya saben, o tienen una idea aproximada, de dónde queda El Salvador, sino que empezamos, por el hecho de ser salvadoreños, a llevar cierto estigma sangriento y doloroso.
- 8- *Los mejores artesanos del mundo.* Creo que al respecto sobran los comentarios.
- 9- *Los que fueron cosidos a balazos al cruzar la frontera.* A diferencia de los mexicanos, que son cosidos a balazos "solo" al cruzar una frontera: la que divide a México de los Estados Unidos, los inmigrantes salvadoreños tienen que cruzar tres fronteras: la de El Salvador hacia Guatemala, la de este país hacia México, y la de México a los Estados Unidos. En realidad, no importa de qué frontera se trate: en todas los inmigrantes salvadoreños (y otro tanto les sucede ahora a los hondureños) no son bienvenidos.
- 10- *Los que murieron de paludismo/ o de las picadas del escorpión o de la barba amarilla/ en el infierno de las bananeras.* De nuevo, estos versos aluden a las difíciles condiciones de trabajo, tanto en el Canal de Panamá (paludismo y fiebre amarilla), como en la costa norte de Honduras. La barba amarilla (su nombre científico es *Bothrops atrox*) es una de las serpientes más venenosas de América Central.
- 11- *Los que lloraron borrachos por el himno nacional/ bajo el ciclón del Pacífico o la nieve del norte.* La nostalgia es un fenómeno común a todos los migrantes. Creo que este verso no precisa explicación.

- 12- *Los arimados, los mendigos, los marihuaneros, los guanacos hijos de la gran puta...* Este verso tampoco precisa mayor explicación. Sigue la enumeración de los excluidos. *Guanacos* es el término por el que son conocidos, coloquialmente, los salvadoreños, así como los guatemaltecos son llamados *chapines*, los hondureños reciben el nombre de *catrachos*, a los nicaragüenses se les dice *chochos o nicas*, y a los costarricenses, *ticos*. Sobra decir que acá *“hijo de puta”* es un insulto.
- 13- *Los que apenas pudieron regresar, los que tuvieron un poco más de suerte, los eternos indocumentados...* Pocos sueños y deseos son tan recurrentes, también, para los migrantes como el del regreso. Y, ojalá, por supuesto, con éxito y con plata.
- 14- *Los hacelotodo, los vendelotodo, los comelotodo...* en estas construcciones idiomáticas, verdaderos neologismos por fusión de dos vocablos, el autor concentra el sentido de lo que la pobreza y la exclusión obligan a hacer a los oprimidos.
- 15- *Los primeros en sacar el cuchillo.* En general, las personas que han vivido carentes de casi todo tienen poca tolerancia a la frustración. Las respuestas violentas son aprendidas muy pronto en una sociedad que no se distingue por acoger solidariamente a nadie, mucho menos a los desposeídos.
- 16- *Los tristes más tristes del mundo.* Por esta y otras razones, nada más frecuente que una actitud desesperanzada y deprimida ante un horizonte vital que ofrece tan pocas posibilidades de alcanzar la realización personal y la felicidad. Ver más arriba la cita de Martín-Baró.⁵⁵
- 17- *Mis compatriotas, mis hermanos.* En estos dos versos, que constituyen, como dijimos, el epifonema, encontramos una conclusión golpeante e impactante no solo porque es el cierre justo de tanta acumulación de sentido, sino porque en estas cuatro palabras el autor se identifica plenamente con aquellos que ha venido describiendo de una manera pseudo-desapasionada.

Cuando Dalton asume no solo la identidad sino, sobre todo, el origen y el destino de los hombres y mujeres retratados en este poema, está planteando una opción de vida, pero también toda una ética que se convierte, en el caso de este autor, en una praxis política. Como él mismo dijo en otro poema: “Poesía/ Perdóname por haberte ayudado a comprender/ que no estás hecha solo de palabras”. Lo cual, por no hablar, por hoy, del contenido, es una verdadera imagen poética, porque no fue él quien le ayudó a comprender a la poesía tal cosa, sino al revés. O quizás, fue la misma realidad salvadoreña, tan monstruosa y desmesurada, la que le enseñó al poeta todo: la necesidad de una praxis política que alimentaba, y se alimentaba a su vez y simultáneamente, a y de su praxis literaria. Para cuando el libro *Las historias prohibidas del Pulgarcito* sale publicado, a su autor le quedan solo meses de vida. Y cada una de las palabras en ese libro expresadas, como todas las del resto de su obra, las sostendrá, hasta su último respiro, con su propia vida.

¹ Tránsito Huezto Córdova de Ramírez es la madre de Lil Milagro Ramírez (1946-1979).

² Navas, Candelaria (2005). *Sufragismo y feminismo en El Salvador*. En *Realidad y reflexión*. Año 5, No. 13, San Salvador. Revista cuatrimestral. Enero-abril 2005. Universidad Francisco Gavidia. Pág. 77.

³ Cardenal, Rodolfo (1996). O. c. Pág. 387.

⁴ Cardenal, Rodolfo (1996). O. c. Pág. 387.

⁵ Cardenal, Rodolfo (1996). O. c. Pág. 387 y ss.

⁶ Cardenal, Rodolfo (1996). O. c. Pág. 388.

⁷ Cardenal, Rodolfo (1996). O. c. Pág. 389.

⁸ Este militar estuvo casado con Floritricha Valladares, la única hija de Matilde Elena López.

⁹ Navas, Candelaria (2005). O. c. Pág. 80.

¹⁰ Cardenal, Rodolfo (1996). O. c. Pág. 390.

¹¹ Cardenal, Rodolfo (1996). O. c. Pág. 390.

¹² Noventa centavos de dólar al día. El salario anterior era de veinticinco centavos diarios por recolectar café. Ver: <http://www.simpatizantesfmh.org>, consultado el 11 de noviembre de 2016. A esta fecha, el salario mínimo diario agrícola era de \$4.13. Cincuenta años, y una guerra después, el salario mínimo en el campo apenas ha aumentado a poco más de cuatro dólares diarios. Esa es una de las razones, aunque no la única, por la que la sociedad salvadoreña sigue siendo tan excluyente y tan desigual.

¹³ Cardenal, Rodolfo (1996). O. c. Pág. 390 y 391.

¹⁴ Tomado de: PNUD: Incrementa número de salvadoreños que viven con menos de diez dólares. Pobreza en El Salvador bajó 5% en 2013, artículo de Laura Bernal publicado el 25 de agosto de 2014 en *Contrapunto*, periódico digital salvadoreño.

Ver: <http://www.contrapunto.com.sv/archivo2016/nacionales/gobierno/pnud-incrementa-numero-de-salvadorenos-que-viven-con-menos-de-diez-dolares>, consultado el 16 de noviembre de 2016.

¹⁵ Tomado de: PNUD: Incrementa número de salvadoreños que viven con menos de diez dólares. Pobreza en El Salvador bajó 5% en 2013, artículo de Laura Bernal publicado el 25 de agosto de 2014 en *Contrapunto*, periódico digital salvadoreño.

Ver: <http://www.contrapunto.com.sv/archivo2016/nacionales/gobierno/pnud-incrementa-numero-de-salvadorenos-que-viven-con-menos-de-diez-dolares>, consultado el 16 de noviembre de 2016.

¹⁶ STPP y MINEC-DIGESTYC (2015). *Medición multidimensional de la pobreza*. El Salvador. S. S.: Secretaría Técnica y de Planificación de la Presidencia y Ministerio de Economía, a través de la Dirección General de Estadística y Censos.

¹⁷ Cardenal, Rodolfo (1996). O. c. Pág. 391.

¹⁸ Cardenal, Rodolfo (1996). O. c. Pág. 392.

¹⁹ Ribera, Ricardo. *El año histórico de 1968. Diez acontecimientos que cambiaron el mundo*. Versión digital: <http://www.uca.edu.sv/facultad/chn/c.1170/ribera6.pdf>, consultada el 11 de noviembre de 2016.

²⁰ Cardenal, Rodolfo (1996). O. c. Pág. 393.

²¹ Ribera, Ricardo. *El año histórico de 1968. Diez acontecimientos que cambiaron el mundo*. Versión digital: <http://www.uca.edu.sv/facultad/chn/c.1170/ribera6.pdf>, consultada el 11 de noviembre de 2016.

²² Cardenal, Rodolfo (1996). O. c. Pág. 393 y s.

²³ *Proclama de la Fuerza Armada*, del 15 de octubre de 1979. https://es.wikisource.org/wiki/Proclama_de_la_Fuerza_Armada_de_la_Rep%C3%ABlica_de_EL_Salvador, consulta del 11 de noviembre de 2016.

²⁴ Pineda, Roberto (2010). *Las luchas populares del siglo XX en El Salvador*. En SIEP, Servicio Informativo Ecueménico y Popular. En www.ecumenico.org. Publicado el 9 de octubre de 2010 y consultado el 15 de noviembre de 2016.

²⁵ Ver: Dalton, Roque (2005). *Miguel Mármol, los sucesos de 1932 en El Salvador*. San Salvador, UCA Editores. ISBN 978-99923-34-96-6.

²⁶ Esto sería el golpe de Osmin Aguirre.

²⁷ Pineda, Roberto (2010). *Las luchas populares del siglo XX en El Salvador*. En SIEP, Servicio Informativo Ecueménico y Popular. En www.ecumenico.org. Publicado el 9 de octubre de 2010 y consultado el 15 de noviembre de 2016.

²⁸ Asociación General de Estudiantes Universitarios Salvadoreños. Para conocer más acerca de esta organización y de la historia del movimiento estudiantil salvadoreño durante el siglo XX, ver Quezada, Rufino y Martínez, Hugo Roger (2008). *Veinticinco años de estudio y lucha*. San Salvador, Editorial Universitaria. Segunda edición. Hay versión digital en línea: http://passthrough.fw-notify.net/download/188065/http://www.ues.edu.sv/descargas/25_aos_de_estudio_y_lucha.pdf, consultada el 23 de noviembre de 2016. Según esta fuente, AGEUS fue fundada en 1927. Algunos de sus primeros dirigentes e integrantes fueron Agustín Farabundo Martí, Alfonso Luna y Mario Zapata, quienes fueron fusilados por el gobierno del general Maximiliano Hernández Martínez el 1 de febrero de 1932. Fuentes de este último dato: partidas de defunción de los tres fusilados.

²⁹ Pineda, Roberto (2010). *Las luchas populares del siglo XX en El Salvador*. En SIEP, Servicio Informativo Ecueménico y Popular. En www.ecumenico.org. Publicado el 9 de octubre de 2010 y consultado el 15 de noviembre de 2016.

³⁰ Carpio, Salvador Cayetano (1979). *Secuestro y capucha en un país del mundo "libre"*. San José de Costa Rica, EDUCA. ISBN 9788483600191.

³¹ Entrevista de la autora con Jorge Arias Gómez. Ciudad Universitaria, San Salvador, 1998.

³² Pineda, Roberto (2010). *Las luchas populares del siglo XX en El Salvador*. En SIEP, Servicio Informativo Ecueménico y Popular. En www.ecumenico.org. Publicado el 9 de octubre de 2010 y consultado el 15 de noviembre de 2016.

³³ Alegria, Claribel (2008). *Mágica tribu*. San Salvador, Índole Editores. ISBN 9789992351031.

³⁴ Huezto Mixco, Miguel (2018). Claribel Alegria: "No le tengo ningún miedo a la

muerte". Entrevista con la autora. El Faro, el 26 de enero de 2018. Ver: <https://elfaro.net/es/201801/elLagora/21404/Claribel-Alegria-C3%ADa-E2%80%9CNole-tengo-ning%C3%BA-miedo-a-la-muerte-E2%80%9Dhtm>, consultado el 10 de mayo de 2019.

³⁵ Cañas Dinarte, Carlos (2002). *Diccionario de autoras y autores de El Salvador*. S. S., DPI. ISBN 99923-0-086-8.

³⁶ *Publicado en Repertorio Americano*. Versión en línea: http://istma.denison.edu/n21/proyectos/poetas_ca/nicaragua/001_Alegria-C3%ADa-Claribel/002.pdf, consultado el 26 de abril de 2019.

³⁷ Alegria, Claribel (1996). *Clave de mi*. San José de Costa Rica, EDUCA. ISBN 997-30-262-6. Pág. 158 y s.

³⁸ Ver: <https://www.elmundo.es/elmundo/2009/08/26/solidaridad/1251273769.html>, consultado el 15 de mayo de 2019.

³⁹ Escobar Velado, O. (2008). *Patria exacta*. S. S., UCA Editores. Decimoprimer reimpresión de la primera de 1978. ISBN 978-99923-49-24-3.

⁴⁰ Boehr, R. (1973). *Manual de versificación española*. Madrid, Gredos. Pág. 80 y 81.

⁴¹ Ver el poema: *Elegía a la viva-muerte de Urania*.

⁴² Cañas Dinarte, Carlos (2004). *Diccionario de autoras y autores salvadoreños*. San Salvador, DPI. ISBN 99923-0-086-8. Págs. 124-133.

⁴³ Cañas Dinarte (2004). O. c.

⁴⁴ Cañas Dinarte (2004). O. c.

⁴⁵ Cañas Dinarte (2004). O. c.

⁴⁶ Cañas Dinarte (2004). O. c.

⁴⁷ Cañas Dinarte (2004). O. c.

⁴⁸ Cañas Dinarte (2004). O. c.

⁴⁹ Cañas Dinarte (2004). O. c.

⁵⁰ Acerca de lo que es un Arte poética, me permito citar a Mario Zetino () quien, en su artículo *La poesía de David Escobar Galindo: Un viaje por sus textos esenciales*, en la página 13, afirma que el arte poética, y se refiere a David Escobar Galindo, es: la declaración de principios poéticos, y también de principios vitales, del autor. Ver: *Revista Akademos*. Antiguo Cuscatlán, Universidad "Dr. José Matías Delgado". Año 11 Vol. 2, n.º 29 Julio-diciembre 2017. ISSN: 1995-4743. Hay versión en línea: <https://www.lamjol.info/index.php/akademos/article/view/6318/6046>

⁵¹ Ver: <https://www.celgob.sv/central-hidroelectrica-5-de-noviembre/>, consultado el 20 de mayo de 2019.

⁵² Ver: <https://marcialteniarazon.org/galeria/relatos/aurora-del-2-abril-1944>, visitado el 20 de mayo de 2019.

⁵³ Geoffroy Rivas dice, en la parte V de *Vida, pasión y muerte del antihombre: "Pobrecito poeta que era yo, burgués y bueno/ Espermatozoide de abogado con clientela/ Oruga de terrateniente con grandes cafetales y millares de esclavos/ Embrión de gran señor, violador de mengalas y de morenas siervas campesinas..."*. El subrayado es mío. Roque Dalton con seguridad conocía este poema de Pedro Geoffroy Rivas, con quien tuvo intensas semejanzas y diferencias. No en balde el verso: *Pobrecito poeta que era yo*, le sirvió posteriormente a Dalton para titular la novela en que nos deja constancia de las andanzas juveniles de su generación.

⁵⁴ Ver: <https://www.panamaviejaescuela.com/gold-roll-silver-roll/>, consultado el 21 de mayo de 2019.

⁵⁵ Ver: Martín-Baró, Ignacio (1985). *Acción e ideología*. San Salvador, UCA Editores, segunda edición. ISBN 84-8405-051-3. El artículo, aparecido en 1973 en la revista ECA, fue publicado como un apéndice del libro. Hay versión digital: http://www.uca.edu.sv/coleccion-digital-IMB/wp-content/uploads/2015/10/1973_Psicologiadelcampesinosalvadoren%C3%A9-1973-28-297_298-476_495.pdf consultado el 15 de abril de 2019.



BIBLIOGRAFÍA

Evangelio según San Mateo, 13, 31-35. Versión de Nueva Biblia Latinoamericana de Hoy.

Nueva Biblia Latinoamericana de Hoy. Isaías 40, 3-5. Versión en línea en: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Isa%C3%ADas+40%3A3-5&version=NBLH>, consultada el 14 de abril de 2019.

Aguir e Silva, Vitor (1972). *Teoría de la literatura*. Madrid, Gredos. ISBN 8424900456.

Alegría, Claribel (1996). *Clave de mí*. San José de Costa Rica, EDUCA. ISBN 997-30-262-6.

Alegría, Claribel (2008). *Mágica tribu*. San Salvador, Índole Editores. ISBN 9789992351031.

Alonso, Dámaso (2008). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, Gredos. ISBN 9788424903183.

Anderson, Thomas R. (2001). *El Salvador, 1932*. S. S., DPL. 3ª edición en español. ISBN 99923-0-059-0.

Arias Gómez, Jorge. Entrevista con la autora. Ciudad Universitaria, San Salvador, 1998

Aristóteles (2010). *Poética*. Madrid, Gredos. ISBN 9788424904258.

Baehr, Rudolph (1973). *Manual de versificación española*. Madrid, Gredos. ISBN 84-249-1176-8.

Báez Báez, Edith María (1993). *La poesía de Sara de Ibáñez: el mundo íntimo frente a los espacios nacionales*, tesis presentada a la Universidad de Indiana.

Barón Castro, Rodolfo (1978). *La población de EL Salvador*. S. S., UCA Editores. ISBN 484050033.

Borges, Jorge Luis (2011). *Historia universal de la infamia*. Madrid, Alianza. ISBN 9788420633145.

Bousoño, Carlos (1976). *Teoría de la expresión poética*. Madrid, Gredos. ISBN 8424901134.

Cañas Dinarte, Carlos (2002). *Diccionario de autoras y autores salvadoreños*. San Salvador, Dirección de Publicaciones e Impresos. ISBN 9992300868.

Cardenal, Rodolfo (1996). *Manual de historia de Centroamérica*. S. S., UCA Editores. 11ª. Reimpresión de 2015. ISBN 84-8405-219-2.

Carpio, Salvador Cayetano (1979). *Secuestro y capucha en un país del mundo "libre"*. San José de Costa Rica, EDUCA. ISBN 9788483600191.

Dalton, Roque (2005). *Miguel Mármol, los sucesos de 1932 en El Salvador*. San Salvador, UCA Editores. ISBN 978-99923-34-96-6.

Darío, Rubén (1985). *Poesía completa*. Caracas, Biblioteca Ayacucho. ISBN 8466001336.

De la Vega, Garcilaso (1989). *Poesía completa*. Madrid, Espasa-Calpe. ISBN 8423918963.

Díaz del Castillo, Bernal (1968). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Madrid, Espasa-Calpe. Sin ISBN.

Erazo, Salvador L. *Parnaso salvadoreño*. Sin fecha, ni editorial. Sin ISBN.

Escobar, Francisco Andrés (1987). *Estudio introductorio a la primera edición de Tierra de infancia, de Claudia Lars*. San Salvador, UCA Editores. Sin ISBN

Escobar, Francisco Andrés (1987). *Lectura poética de la realidad política: introducción a la vida y a la obra de Oswaldo Escobar Velado*. San Salvador, Universidad Centroamericana "José Simeón Cañas", UCA. Tesis para optar a la licenciatura en Ciencias Políticas.

Escobar Galindo, David (1993). *Doy fe de la esperanza*. San Salvador, Libros de Centroamérica. ISBN 84-89542-07-7.

Escobar Galindo, David (1998). *Índice antológico de la poesía salvadoreña*. San Salvador, UCA Editores. Aquí seguimos la quinta edición. La primera es de 1982, aunque esta obra no tiene cambios en las sucesivas reediciones. ISBN 84-8405-054-8.

Escobar Velado, Oswaldo (1978). *Patria exacta y otros poemas*. San Salvador, UCA Editores. ISBN 8484050009.

Espino, Alfredo (1996). *Jicaras tristes*. S. S., DPI. Sin ISBN.

Flores Escalante, Aída, y Kuny Mena, Enrique (2002). *Tomás Regalado, el último caudillo de Cuscatlán*. S. S., E. Rubén H. Dimas. 2ª. Edición. ISBN 99923-809-1-6.

García Lorca, Federico (1993). *Romancero gitano*. Buenos Aires, E. Losada. ISBN 9500300745.

Gold, Janet (2005). *Sagatara mía*. Salarrué y Leonora. S. S. Museo de la palabra y de la imagen, MUPI. ISBN 9992384026.

Cóngora, Luis de (). *Poesía completa*.

Hernández Martínez, Maximiliano. Discurso a la Asamblea Legislativa, publicado en Diario Oficial, Tomo 112, No. 28, 4 de febrero de 1932. Hay versión digital en: www.diariooficial.gob.sv/diarios/1932/1932-1T/1932-1T_Parte6.pdf, consultado el 14 de septiembre de 2016.

Jakobson, Roman (1988). *Lingüística y poética*. Madrid, Cátedra. ISBN 8437602963. Del texto citado hay versión digital en: https://amoralasabiduria.webnode.es/_files/200000026-2c4342d3ce/jakobson.pdf.

Jeffrey L. y Lauria-Santiago, Aldo (s/f). *1932, Rebelión en la oscuridad*. S. S., Museo de la Palabra y la Imagen. Sin ISBN.

Lars, Claudia (1999). *Poesía completa*. San Salvador, DPI. Dos tomos. ISBN 999230023X.

Loveman, Brian y Davies, Jr, Thomas M. (1997). *The Politics of Antipolitics: The Military in Latin America*. Lanham, United Kingdom, SR Books. Publicado por primera vez en 1978, y luego reeditado en 1989 por la Universidad de Nebraska, EUA

Manrique, Jorge (1966). *Poesía completa*. Buenos Aires, Espasa-Calpe argentina.

Martín-Baró, Ignacio (1990). *Acción e ideología: Psicología social desde Centroamérica*. San Salvador, UCA Editores. ISBN 84-8405-051-3. El artículo, aparecido en 1973 en la revista ECA, fue publicado como un apéndice del libro. Hay versión digital: http://www.uca.edu.sv/coleccion-digital-IMB/wp-content/uploads/2015/10/1973Psicolog%C3%ADadelcampesinosalvadore%C3%B1oECA1973-28-297_298-476_495.pdf, consultado el 15 de abril de 2019.

Martínez Sanz, Héctor (2009). *Sobre la metáfora*. En: Retrato Literario: páginas de literatura. Madrid, 10 de febrero de 2009, disponible en: <https://retratoliterario.wordpress.com/>, consultado el 21 de enero de 2019.

Mayorga Rivas, Román (1977). *Guirnalda salvadoreña*. S. S., DPI, 2ª edición, facsimilar de la primera, de 1884 a 86, en tres tomos. Sin ISBN. La autora aparece en el tomo II, págs. 103-109. Versión en línea: <http://redicces.org.sv/jspui/handle/10972/8/browse?type=author&order=ASC&ipp=20&value=Mayorga+Rivas%2C+Rom%C3%A1n>, consultada el 19 de marzo de 2019.

Montejo, Rodrigo Ezequiel (2002). *El crimen del parque Bolívar*. Santa Tecla, Clásicos Roxsil. ISBN: 8489899274.

Navarro Tomás, T. (1974). Madrid-Barcelona, E. Guadarrama, S. A. ISBN 84-250-5603-9.

Navas, Candelaria (2005). *Sufragismo y feminismo en El Salvador*. En Realidad y reflexión. Año 5, No. 13, San Salvador. Revista cuatrimestral. Enero-abril 2005. Universidad Francisco Gavidia.

Paz, Octavio (1972). *El arco y la lira*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.

Pineda, Roberto (2010). *Las luchas populares del siglo XX en El Salvador*. En SIEP, Servicio Informativo Ecuménico y Popular. En www.ecumenico.org. Publicado el 9 de octubre de 2010 y consultado el 15 de noviembre de 2016.

Quevedo, Francisco de (1625). *Epístola satírica y censoria*. Ver: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/antologia-poetica--39/html/ffa6b3fe-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#_L134_, consultado el 29 de enero de 2019.

Quilis, Antonio (1997). *Métrica española*. Barcelona, Ariel. ISBN 8434483084.

Ribas-Casasayas, Alberto (1999). *Signos mágicos de lo absoluto: aproximación a términos y conceptos de la Filosofía del Lenguaje en tres cuentos de Jorge Luis Borges*. Artículo publicado en Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica. Número 8. Versión digital: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--3/html/dcd93078-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_36.html#_L57_.

Ribera, Ricardo. El año histórico de 1968. *Diez acontecimientos que cambiaron el mundo*. Versión digital: <http://www.uca.edu.sv/facultad/chn/c1170/ribera6.pdf>, consultada el 11 de noviembre de 2016.

Roque Baldovinos, Ricardo (1999). En Salazar Arrué, Salvador (1999). *Narrativa completa*. San Salvador, Dirección de Publicaciones e Impresos. Tres tomos. ISBN 99923-0-030-2.

Torres Rivas, Edelberto Torres Rivas (1971). *Interpretación del desarrollo social centroamericano. Procesos y estructuras de una sociedad dependiente*. San José de Costa Rica, EDUCA.

Vidal, Manuel (1961). *Nociones de Historia de Centroamérica*. San Salvador, Editorial Universitaria. Sexta edición.

WV AA, *Diccionario de la Lengua Española*. Versión en línea en www.rae.es.

WV AA. *Diccionario Filosófico*: <http://www.filosofia.org/enc/ros/entel.htm>

WV AA, *Proclama de la Fuerza Armada*, del 15 de octubre de 1979. https://es.wikisource.org/wiki/Proclama_de_la_Fuerza_Armada_de_la_Rep%C3%BAblica_de_EL_Salvador, consulta del 11 de noviembre de 2016

Wellek, René y Warren, Austin (2009). *Teoría literaria*. Madrid, Gredos. ISBN 9788424935788.

Williams, Phillip J. y Walter, Knut (1997). *Militarization and Demilitarization in El Salvador's Transition to Democracy*. University of Pittsburg Press, Pensilvania, EUA.

Zubiri, Xavier (1966). *Notas sobre la inteligencia humana*. Artículo publicado en: <https://www.ensayistas.org/antologia/XXE/zubiri/zubiri4.htm>. Esta obra fue publicada originalmente en ASCLEPIO, Archivo Iberoamericano de Historia de la Medicina y Antropología Médica 18-19 (1966-67): 341-353. Edición digital preparada por la Fundación Xavier Zubiri.

