

CULTURA

10

37

••• REVISTA DEL MINISTERIO DE EDUCACION •••

SAN SALVADOR

EL SALVADOR

CENTRO AMÉRICA

JULIO - AGOSTO - SEPTIEMBRE

1965



CULTURA

REVISTA DEL MINISTERIO DE EDUCACION

MINISTRO
PROFESOR ERNESTO REVELO BORJA

SUB-SECRETARIO
PROFESOR CEFERINO E. LOBO

DIRECTORA DE LA REVISTA
CLAUDIA LARS

Nº 37

JULIO - AGOSTO - SEPTIEMBRE

1965

DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN
Pasaje Contreras Nº 145
SAN SALVADOR, EL SALVADOR, C. A.



Impreso en los Talleres de la
DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN
San Salvador, El Salvador, C. A.
1 9 6 6

INDICE

	PAGINA
El periodismo en Centro América	13
Alfonso Orantes.	
Carlos Bauer Avilés, periodista centroamericano	20
Italo López Vallecillos.	
Quetzalcóatl	24
Ernesto Cardenal.	
El mensaje optimista del teatro de Casona	32
Luis Gallegos Valdés.	
En el VII Centenario. Dante, poeta y ciudadano del futuro	43
Matilde Elena López.	
William Faulkner y la exégesis del Sur	87
Mario Hernández-Aguirre.	
Tema y problema en el teatro hispanoamericano	94
Carlos Miguel Suárez Radillo.	
Protagonistas de nuestro tiempo. Reencuentro con Josué de Castro, el hombre que habló en la Sorbona, el exégeta del ciclo del cangrejo, el autor de la geografía del hambre	102
César Tiempo.	
Cómo pensaba Walker redimir a Centro América	110
Virgilio Rodríguez Beteta.	

	PAGINA
Francisco Gavidia como el sabio	120
Roberto Armijo.	
Jucuapa del Pipil "Jucu", Río del Jocote o "Jucut", Río de los Jocotes	127
Vicente Rosales y Rosales.	
El sueño de Miguel Brülehnoff	135
David Vela.	
Una escena de "Luz Negra"	141
Alvaro Menén Desleal.	
Tres caídas de la tarde	144
Elisa Huevo Paredes.	
Poema de José Roberto Cea. (Salvadoreño)	
Los días enemigos	149
Poemas de Rafael Góchez Sosa. (Salvadoreño)	
Vaso vacío	157
Para entonces	158
Retrato	158
Calcomanía	158
La carta	159
Poesía	159
A León Felipe	159
Poema de Claudia Lars. (Salvadoreña)	160
Poemas de Clementina Suárez. (Hondureña)	
Dejadme ser poeta	169
Mirando extasiada el cielo	170
La vida finita	172
José Napoleón Rodríguez Ruiz.	
Importancia social del teatro	175
Edmundo Barbero.	
Hablamos de arte con Benjamín Saúl	185
Recordando a Federico Ponce Moratalla	188
Hildebrando Juárez.	
La dimensión "X". (Cuento)	191
Leonor Paz y Paz.	
La sombra del pino. (Cuento)	194
Raúl Carrillo M.	
Secreto profesional. (Cuento)	200
Yolanda Consuegra Martínez.	
Vida Cultural	204
Tinta Fresca	209

Colaboran en este Número

ALFONSO ORANTES.—Poeta y escritor guatemalteco. Licenciado en Derecho. Ha escrito, especialmente, crítica literaria, tanto en diarios y revistas de Centro América como en publicaciones de otros países de la América Latina. En 1933 editó un poemario titulado *Albórbola*, de lenguaje brillante y sorpresivo. Desempeñó importantes cargos de su Gobierno, siendo Ministro de Guatemala en Panamá, Ecuador y Venezuela. También fue Embajador de Guatemala en Chile. Reside en El Salvador desde 1954. Actualmente es Colaborador Literario de la Dirección General de Publicaciones del Ministerio de Educación de este país.

ITALO LOPEZ VALLECILLOS.—Nació en San Salvador en 1932. Viajó a España becado por el Instituto de Cultura Hispánica. Allá estudió periodismo. Su primer libro de versos, *Biografía del hombre triste*, fue publicado en Madrid, en 1954. *Imágenes sobre el otoño* es una colección de poemas, en la que se encuentra madurez emocional y seguridad expresiva. Vallecillos ha escrito en prosa *El periodismo en El Salvador*; *Monografía Histórica del Departamento de Ahuachapán*. Ha ganado merecidos laureles en diferentes torneos literarios. Dirige eficientemente la Editorial Universitaria. Va alcanzando notable puesto como historiador.

ERNESTO CARDENAL.—Nació en Granada, Nicaragua, en 1925. Graduado en Filosofía y Letras en la Universidad Autónoma de México; doctor en Filosofía y Letras de la Universidad de Columbia, Nueva York, Estados Unidos. Ha traducido al español poesía inglesa y norteamericana. Obras publicadas: *La ciudad deshabitada*; *Introducción a la nueva poesía nicaragüense*; *Hora 0*; *Gethsemani Ky*; además, numerosos ensayos sobre diferentes temas, en periódicos y revistas

del Continente. Entró en el monasterio trapense de Gethsemaní, en Kentucky. Por motivos de salud se vio obligado a trasladarse al monasterio de Santa María de la Resurrección en Cuernavaca, México, y luego al seminario "Cristo Rey", de la Ceja, Antioquia, Colombia, América del Sur. Hace pocos meses fue ordenado Sacerdote y acaba de regresar a Nicaragua.

LUIS GALLEGOS VALDES.—Prosista salvadoreño. Nació en San Salvador en 1917. Vivió en Francia durante su niñez. Ha viajado por Estados Unidos y otros países de América. Se dedica especialmente al ensayo y crítica literaria. Fue durante varios años Director General de Bellas Artes, en esta capital. Actualmente es catedrático en la Facultad de Humanidades de la Universidad de El Salvador. Su libro *Tiro al blanco* reúne juicios sobre la obra de varios escritores. *Plaza mayor* es fino relato de tiempos pasados. *Panorama de la literatura salvadoreña* es importante obra informativa.

MATILDE ELENA LOPEZ.—Nació en San Salvador en 1925. Se doctoró en Filosofía y Letras en la Universidad Central del Ecuador. Autora de las siguientes obras: *Masferrer, alto pensador de Centro América*; *Tres ensayos sobre poesía ecuatoriana*; *Interpretación social del arte*, 1er. Premio en la Rama de Ensayo, Certamen Nacional Permanente de Ciencias, Letras y Bellas Artes de Guatemala, 1962. Su último triunfo: Premio Unico, Certamen Literario celebrado en Guatemala en honor de Dante, 1955. Escribe excelente poesía.

MARIO HERNANDEZ AGUIRRE.—Poeta y escritor salvadoreño. Nació en San Salvador en 1928. Estudió Derecho y Filosofía en la Universidad de Buenos Aires, Argentina, y Ciencias Políticas en la Universidad del Litoral, Santa Fe, Argentina. Publica sus escritos en revistas y periódicos del Continente. Obras: *Litoral de amor*, poemas; *La rama verde* y *Medio siglo de poesía salvadoreña*. Fue Agregado Cultural de las Embajadas de El Salvador en Argentina y Santiago de Chile. Desempeñó cargo diplomático en España. Actualmente vive en Francia.

CARLOS MIGUEL SUAREZ RADILLO.—Español. Director escénico y autor dramático. Visitó El Salvador invitado por el Ministerio de Educación de esta República, dentro de un viaje que realiza por toda Hispanoamérica, comisionado por el Ministerio de Información y Turismo español y respaldado por el Instituto de Cultura Hispánica y el Ministerio de Asuntos Exteriores de España. La labor principal del doctor Suárez Radillo es la divulgación, en su patria, de teatro hispanoamericano de ensayo. En la radio y la televisión ha dado a conocer gran número de obras teatrales de nuestro Continente. Varios premios importantes han galardonado su labor artística y profesional.

CESAR TIEMPO.—Escritor argentino de origen israelita. Escribe ensayos, poemas, biografías, teatro y artículos periodísticos. Viaja de este Continente a Europa y de Europa a nuestra América con incansable frecuencia. Obras publicadas: *Exposición de la actual poesía argentina*—1927— en colaboración con P. J. Vignale; *Karl Marx en la intimidad*, famosa traducción; *Libro para la pausa del sábado*, poesía; *El teatro soy yo*; *Pan criollo*; *Sabadomingo*; *La guardia vieja*; *Sábado pleno*, y muchas otras más.

ROBERTO ARMIJO.—Poeta y escritor salvadoreño. Nació en la ciudad de Chalatenango y pertenece a la joven generación de escritores de El Salvador. Como poeta

se distingue por la diáfana de su verso y la hondura de su pensamiento. Obras publicadas: *La noche ciega al corazón que canta*; *Poemas para cantar la primavera*, 1er. Premio en los Juegos Florales de San Salvador, 1959; *Mi poema a la ciudad de Ahuachapán*, 2º Premio en el Certamen Literario promovido por la Comisión de Cultura del Comité Pro-Centenario de la misma ciudad, 1962. Escribe sin cansarse en verso y prosa. Va alcanzando posición destacada entre los mejores escritores del Istmo centroamericano.

VICENTE ROSALES Y ROSALES.—Fino poeta salvadoreño. Nació el 5 de noviembre de 1894 en Jucuapa, Departamento de San Miguel. Obras publicadas: *El bosque de Apolo*; *Euterpolo politolal*; *Pascuas de oro*. El Departamento Editorial del Ministerio de Cultura de El Salvador (ahora llamado Dirección General de Publicaciones del Ministerio de Educación) publicó una *Antología* de sus poesías, en 1962.

DAVID VELA.—Escritor guatemalteco de gran cultura, cuyos trabajos sobre historia y literatura en general, llaman la atención por el plan cuidadoso y por el excelente desarrollo del tema. Su lenguaje es sobrio, directo y elegante. También escribe versos. Es Licenciado en Leyes. Dirige desde hace varios años el periódico "El Imparcial". Obras más celebradas: *Geneomía Maya-Quiché*; *El mito de Colón*; *Vida del hermano Pedro José de Bethancourt*; *Literatura guatemalteca*; *Martí en Guatemala*; *Un personaje sin novela*.

ALVARO MENENDEZ LEAL.—(Menén Desleal). Poeta, cuentista, escritor de obras de teatro y periodista salvadoreño. Nació en 1931. Espíritu independiente y de extraordinaria originalidad en su expresión literaria. Obtuvo 2º Premio en el VIII Certamen Nacional de Cultura de nuestro país, 1962, con su libro titulado *Cuentos Breves y Maravillosos*. En el X Certamen Cultural Universitario ganó tres premios en tres Ramas de la literatura: poesía, cuento y ensayo. *El Extraño Habitante* es cautivante libro de poemas. Su triunfo más notable acaba de obtenerlo en los Juegos Florales Hispanoamericanos de Quezaltenango, Guatemala: se le otorgó 1er. Premio en la Rama de Teatro, por la obra titulada *Luz Negra*, de la que publicamos en este número de "Cultura" una pequeña muestra. Dicho premio fue dividido con un escritor guatemalteco.

JOSE ROBERTO CEA.—Joven poeta y escritor salvadoreño. Ha publicado: *Amoroso poema en golondrinas a la ciudad de Armenia*, 1er. Premio en los primeros Juegos Florales de esa ciudad, 1958; *Poetas jóvenes de El Salvador*, antología, 1960; *Poemas para seguir cantando*, 2º Premio en los Juegos Florales Centroamericanos de Quezaltenango, Guatemala, 1960. Mereció triunfo mayor en el Certamen Nacional Permanente de Ciencias, Letras y Bellas Artes, "15 de Septiembre", de Guatemala, año en curso, al ganar 1er. Premio de Poesía con su libro *Huésped del canto*. Además, obtuvo Mención Honorífica en el mismo certamen —Rama de Cuento— con la obra titulada *De perros y hombres*.

RAFAEL GOCHEZ SOSA.—Profesor, escritor y poeta salvadoreño. Pertenece a la joven generación de escritores de nuestro país. Ha publicado varios libros de versos, haciéndose notar por su dominio del soneto y por el recio pero delicado mensaje de toda su poesía. En el Certamen Nacional Permanente de Ciencias, Letras y Bellas Artes, "15 de Septiembre", del año que corre, obtuvo 2º Premio de poesía por su obra titulada *Voces del Silencio*. Anteriormente, Góchez Sosa

fue merecedor de galardones de esta misma clase, en otros certámenes literarios de Centro América.

CLAUDIA LARS. (Carmen Brannon de Samayoa Chinchilla) Nació en Armenia, Depto. de Sonsonate, El Salvador. Obras publicadas: *Estrellas en el pozo; Canción redonda; La casa de vidrio; Romances de norte y sur; Sonetos; Ciudad bajo mi voz; Donde llegan los pasos; Escuela de pájaros; Fábula de una verdad; Sobre el Angel y el Hombre.* Su único libro en prosa: *Tierra de Infancia.* En los Juegos Florales Hispanoamericanos recientemente celebrados en Quezaltenango, Guatemala, obtuvo 1er. Premio de Poesía, compartido con el poeta español Rafael Guillén, gracias a su nuevo poema titulado: *Del fino amanecer.*

CLEMENTINA SUAREZ.—Hondureña. Una de las más hondas y auténticas voces líricas del Istmo centroamericano. Mujer que vive su poesía con intensidad completa y la expresa de manera singular. Su obra es extensa y de primera clase. La mayor parte de ella aún está inédita. “Cultura” se enorgullece al publicar en este número el bello poema que nos envió con su saludo.

JOSE NAPOLEON RODRIGUEZ RUIZ.—Joven escritor salvadoreño de brillantes cualidades literarias. Hijo del conocido novelista Dr. Napoleón Rodríguez Ruiz, creció en un ambiente intelectual que pudo brindarle oportunidades para desarrollar ampliamente su natural vocación de escritor. Es Doctorado en Derecho (Universidad de El Salvador). Sus escritos en prosa han merecido galardones especiales en torneos literarios de nuestro país y otras Repúblicas de Centro América.

BENJAMIN SAUL.—Español. Actualmente Jefe del Departamento y Director de la Escuela de Artes Plásticas de Bellas Artes, San Salvador. Es notable escultor. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Realizó en su patria obras monumentales en piedra y bronce. Expuso dibujos en el Ateneo —Valencia— patrocinado por el Instituto Ibero Americano. Fue becado por el Gobierno francés. Pertenece a la Galería Angle Du Fauburg, París. Está representado en el Museo de Arte Contemporáneo, Madrid, y tiene obras en colecciones particulares de Madrid, Florencia, Nueva York, Washington, D. C., Puerto Rico y República Dominicana.

HILDEBRANDO SUAREZ.—Joven escritor salvadoreño, residente en Guatemala. Escribe prosa y verso. Primer lugar en Juegos Florales de Escuintla, Guatemala; 2º lugar —rama de Poesía— en el Torneo Cultural Centroamericano de la A. E. D., San Salvador. Ha ofrecido recitales poéticos en el Paraninfo Universitario de la Universidad de El Salvador, así como en el Aula Magna de la Universidad de San Carlos, en la Facultad de Humanidades de la misma Universidad y en el Instituto Centroamericano. Colabora en revistas y periódicos del Istmo.

LEONOR PAZ Y PAZ.—Guatemalteca. Maestra de Educación Primaria. Ha publicado *18 Cuentos; Hojas de Abril; Cartas a los Maestros*, 1ª Edición 1958, 2ª Edición, 1960; *Lo que se calla*, cuentos cortos. Es fundadora y directora, en compañía del escritor José María López Valdizón de “Presencia”, mensuario cultural muy leído en su país y en Centro América.

RAUL CARRILLO.—Joven cuentista guatemalteco. Hermano del conocido dramaturgo Hugo Carrillo. Ha ganado primeros lugares en certámenes literarios promovidos y efectuados en su país. Obras publicadas: *Cuentos de hombres; Cuatro cuentos; El vuelo de la Jacinta*. Hay en sus relatos “Un como retorno al naturalismo o a la búsqueda de un neo-naturalismo. Estos relatos están cargados de las preocupaciones y vivencias de nuestra pequeña burguesía (centroamericana) y se presentan en forma honesta, dura y varonil”.

YOLANDA CONSUEGRA MARTINEZ.—Trabajadora Social y cuentista salvadoreña. Nació en Zacatecoluca. Estudió en la ciudad de Ahuachapán y en esta capital. Obras publicadas: *Seis cuentos; Sus fríos ojos azules*, novela. Tiene libros inéditos, que irá publicando poco a poco. A pesar de sus agotadoras tareas cotidianas, encuentra tiempo para dedicarlo a lo que más le atrae en la vida: escribir novelas y cuentos.

El Periodismo en Centro América

Por Alfonso ORANTES

I

Hablar del “Periodismo en Centroamérica” además de ser tarea difícil es arriesgado porque no satisfará a ninguno, aunque inquietará a todos.

Remontándonos hasta los albores de su inicio, el periodismo arranca desde la introducción de la imprenta y deriva, hasta nuestros días, hacia los medios de difusión más avanzados. Pero si en un principio el periodismo se halla en manos de ideólogos y patriotas a la hora presente nos encontramos con que, aparte de excepciones que sólo confirma la regla, la prensa ya sea escrita, radiada o televisada, está en manos de profesionales que únicamente se han preocupado por las cuestiones económicas antes que por cumplir con la verdadera mi-



ALFONSO ORANTES

sión o apostolado de la prensa en todas sus manifestaciones y recursos.

El aspecto que, de un tiempo a esta parte, ofrece la prensa o mejor dicho las directrices que se le han impreso arrancan no de la nota orientadora sino divulgadora. Al decir de un autor, la noticia destronó al editorial y de acuerdo con otro escritor francés, el periodismo se ha convertido en “La transformación progresiva de la prensa en cosa que se mira, más que se lee”. Ello quiere decir que el periodismo va siendo desplazado paulatinamente hacia otros terrenos en los que, tarde o temprano, no va a ser el reflejo de la opinión pública, porque ya casi no lo es.

Si examinamos todos y cada uno de los órganos periodísticos de Centroamérica, nos damos cuenta de que la prensa que antes fuera el reflejo de las necesidades populares, de la pugna por la libertad de pensamiento y la lucha por la independencia en nuestros países, ahora se ha convertido en empresa privada que defiende intereses propios o de círculos determinados y, como excepción y disimulo, se refiere a las cuestiones nacionales no desde un punto de vista colectivo, sino clasista en donde el egoísmo es el factor determinante de su actitud y de su preocupación.

Quienes más o menos cerca de los periódicos hemos asistido a su transformación y hemos visto cómo en las direcciones y redacciones de los periódicos se orientan o encaminan las campañas relativas a los problemas sociales, económicos, culturales y políticos, sabemos que la independencia periodística es relativa y está condicionada o a las presiones de grupos influyentes en las esferas gubernamentales o dentro de los círculos mercantiles y bancarios que al pagar la publicidad, sostén ahora de las empresas, se creen con derecho a intervenir en la política de los periódicos so pena de retirar sus anuncios y provocar desquiciamientos económicos a los empresarios. Eso lo sabemos todos y no es ningún secreto y si lo es, resultaría “secreto a voces”.

¡Qué diferencia entre el periodismo de hace un siglo, qué digo de hace apenas medio siglo con el del presente! Para que se vea diáfananamente esta diferencia tenemos que remontarnos hasta los orígenes del periodismo en Centroamérica, establecer comparaciones, hacer los distingos y sacar las conclusiones correspondientes. Sólo así nos daremos cuenta de su proceso, evolución, auge, transformación y cambio no sólo de su necesidad, importancia, sino de que el periodismo, no obstante persistir para nuestros pueblos la misma necesidad que justificó su nacimiento se ha desentendido de su misión convirtiéndose no en su defensor desinteresado, sino en un instrumento más del egoísmo, el interés particular o de grupo, despreocupándose de la colectividad, del pueblo al que sólo se envenena con el sensacionalismo noticioso que tras la mentira de difundir lo que acaece únicamente, es pábulo para exacerbar su desesperación y disminuir su esperanza.

El periodismo se ha hecho más técnico desde el punto de vista instrumental, porque ahora se cuenta con maquinaria flamante para presentarlo en forma espectacular y llamativa; pero el periodismo de este tipo no crea con-

ciencia en las masas, no las orienta, no las ayuda en su necesidad, antes bien, en algunos aspectos decisivos y determinantes las desorienta y confunde, especialmente cuando esos periódicos tienen una jugosa subvención de países poderosos que corrompen su designio aunque aumentan su ganancia.

Para autores como Taine, al estudiar a Michelet o para Maculay, lo importante en la obra encaminada a la orientación sería que los orientados exclamaran jubilosa y convencidamente: ¡creo! Pero en realidad, poniéndonos la mano sobre la conciencia, hoy nadie cree en la prensa sino es en contadas excepciones porque, afortunadamente todavía subsisten medios de difusión y periodistas que son capaces de permanecer en la más modesta condición económica y valiéndose de los medios de difusión más anticuados; pero conscientes de su designio, misión y apostolado, todavía defienden las causas del pueblo, abogan por la libertad y no confunden la democracia con la demagogia. Pero no divaguemos.

El periodismo en Centroamérica también tuvo su principio de modo manuscrito. Cómo sería en el segundo tercio del siglo XVII de escandalosa la vida de los frailes que vivían en disputas, para que esas turbulencias provocaran la primera manifestación periodística colonial: las llamadas “ensaladas” que no eran sino pasquines que, “con motivo de tales turbulencias se escribían con más o menos ingenio y que pasaban de mano en mano manuscritas y disimulando la letra de los autores”, al decir de un historiador centroamericano. Todo se originó porque el obispo Sáenz Manosca y Murillo, quien llegó a desempeñar las funciones de presidente, y el Ayuntamiento, por una causa que no puede considerarse pueril se enfrascaron en serias discusiones. La cuestión era trascendental. Se trataba de combatir a los piratas: “las siete plagas de Egipto para nosotros durante toda la Colonia”, dice Rodríguez Beteta al referirse al caso. Mientras el obispo Sáenz Manosca y Murillo decía que el modo de combatir la piratería era elevar preces al cielo y consideraba como providencias necesarias “rogativas y plegarias”, el primer rector de la Universidad de San Carlos de Borromeo don José Baños y Sotomayor consideraba que sin descuidar las rogativas había que armar a cuanto caballero estuviera en capacidad de embrazar un escudo y blandir una lanza y a todos los negros, mulatos y mestizos de que se pudiera echar mano. De ese modo haciendo una apología de San Miguel Arcángel que con su espada había logrado humillar bajo sus pies al mismísimo demonio, se inició la contienda. El obispo se le echó encima diciendo que Baños y Sotomayor era el demonio mismo y ahí se armó la gresca. De esta disputa entre frailes y seglares nació la idea de establecer un primer periódico que informase cuanto suceso era indispensable divulgar: “La Gaceta de Guatemala”, que aunque vivió sólo tres años fue el primer ensayo apreciable de publicación noticiosa.

Virgilio Rodríguez Beteta al referirse a ella dice: “Es la primera Gazeta un calendario de fiestas de la iglesia, ante todo, al margen de las cuales pueden descubrirse noticias del orden profano de algún interés para la historia”. Entre

ellas: “las noticias de algún barco que llegaba al puerto de Izabal con su pobre cargamento de mercaderías o las del número de indios tributarios de tributo entero (93,000) que existían en el Reino y que estaban a cargo del clero y de las religiones de Santo Domingo, San Francisco y mercedarios”.

Como sabemos, la “Gaceta de Guatemala”, aparecida el 1º de noviembre de 1729, fue el segundo periódico publicado en Iberoamérica y el tercero en el Continente americano. El primero lo fue “La Gaceta de Boston”, editada en 1690. “La Gaceta de México”, apareció en 1722.

La imprenta había llegado a Guatemala en 1660, cuando Juan José de Ibarra, español radicado en México se trasladó allá con ella y su familia a instancias del obispo Payo de Rivera. En 1663 vio la luz pública el primer libro impreso en Centroamérica: un tratado teológico de 728 páginas.

La “Gaceta de Guatemala” era mensual y entre las novedades de la época —porque la publicación comprende desde noviembre de 1729 hasta 1731— el Dr. Ramón A. Salar apunta entre las noticias de escaso interés la siguiente: “El 1º de febrero del año 30 fue colocado en una de las torres del colegio de Cristo, un reloj fabricado por el bachiller don Juan Padilla, profesor de matemáticas e insigne constructor de aquellas máquinas”.

Es decir que marcándonos el tiempo un reloj de Padilla, la primera publicación aparecida en Centroamérica, sólo nos habla de cofradías y archicofradías, fiestas de la Iglesia y de los santos y alguna que otra información de alguna importancia como las apuntadas.

Pero no es mi propósito pormenorizar estos detalles que los historiadores saben dónde encontrar. Lo importante es el antecedente, característico del periodismo actual, en la que ponen énfasis tratadistas y profesores: la noticia que, como ya he dicho, a juicio de un moderno autor, ha destronado al editorial y se convirtió en decisiva en la paz y en la guerra, y en todo quehacer humano.

* * *

Si nos atuviéramos a las definiciones que sobre la palabra “periodismo” han dado los autores no sabríamos a qué atenernos y nos invadiría una sensación de malestar o sentiríamos cierta confusión ante lo que expresa, porque hallamos desde las cínicas declaraciones de periodistas norteamericanos hasta las severas y serias de autores latinoamericanos.

Así el escritor Leslie Stephens, norteamericano ha dicho: “El periodismo consiste en escribir a sueldo de cosas que se ignoran”.

Eric Hodgins en cambio dice: “Periodismo es transmitir información de un lugar a otro con exactitud, conocimiento y diligencia, y de tal manera que sirva a la verdad y que la corrección de las cosas se ponga en evidencia poco a poco, cuando no inmediatamente.”

Por otra parte algunos periodistas sostienen: “Dad al público lo que desea”. Otros expresan: “Dad al público la verdad que debe tener.”

Muchos otros expresan que: “El periodismo, es en ciertos aspectos una profesión y en otros una industria especializada.”

También respecto a las cuestiones de moral profesional se expresan distintas opiniones coincidiendo todos en que el periodismo debe tener una moral y los periodistas ética. La ética es una parte de la Filosofía que trata de la moral y de las obligaciones del hombre. Moral es la ciencia que trata del bien en general y de las acciones humanas en orden a su bondad o malicia. De ahí que la moralidad se rija por normas y la ética por principios científicos. La moral nace de las costumbres, la ética es su esencia, además de filosófica es normativa.

Según algunos criterios periodísticos: “El bienestar de los pueblos depende de sus propias decisiones, tomadas libre y juiciosamente. El valor de estas decisiones depende del grado de información de los ciudadanos y éstos sólo pueden estar informados en la medida en que los hechos y los acontecimientos les sean relatados de una manera exacta y completa. La calidad de la información depende de la comprensión, de los conocimientos, de las cualidades profesionales y del sentido de responsabilidad de los periodistas. La información debe responder a dos objetivos principales: mejorar la calidad de ella y facilitar la libre circulación de las mismas dentro de las fronteras nacionales y de un país a otro. Para lograr el primer objetivo es preciso ofrecer a los periodistas la más completa educación y formación, sea cual fuere el medio de información de que se trate.”

Como se ve “el bienestar de los pueblos” depende, como deducción lógica de la información y por consecuencia de los periodistas. De modo que donde el periodismo no reúna esas condiciones, ese bienestar no puede alcanzarse. Tan peregrina idea en verdad sólo puede ser una consecuencia de la importancia que quiere dársele al periodismo, es decir a la información. Porque de ella sólo logramos mantener la expectativa de los lectores y por consiguiente manejarla a nuestro antojo, conforme a nuestras ambiciones o a nuestros intereses.

* * *

El primer reportaje periodístico —escrito en América— es obra de Juan Rodríguez Cabrillo, hijo del conquistador y descubridor de California, de los mismos apellidos y padre y abuelo de alcaldes, al decir de un escritor: Virgilio Rodríguez Beteta. Ese reportaje se denomina: “El espantable terremoto de Guatimala”, impreso en México en 1541. El terremoto ocurrió en Ciudad Vieja de la Antigua en septiembre de 1541, siendo imposible, al decir de los entendidos, que haya sido impresa tan luego dadas las dificultades del transporte de aquella época. Lo verosímil es que la publicación lleva la fecha en que dicho reportaje periodístico fuera escrito. Es un relato patético y acabado del suceso. Modernamente, Porfirio Barba Jacob, escribió una narración respec-

to al terremoto del 7 de junio de 1917: “El terremoto de San Salvador” día de Corpus-Christi.

Las disputas por la prensa no han sido una novedad actual en el periodismo centroamericano. Allá por el año de 1718, un pleito de frailes que al principio, en 1717, se produjo entre dominicos, franciscanos y mercedarios, por no creerse obligados a sostener a los alumnos bequistas, que no pasaban de ocho, pertenecientes al Colegio Tridentino, fundado por el obispo Fernández de Córdova a fines del siglo XVII.

En Guatemala dijimos, se publicaron dos periódicos: “La Gaceta de Guatemala” publicada por primera vez en 1729 a 1731 y la segunda de 1797 a 1816. Ambas contribuyeron, a juicio de un escritor contemporáneo a la evolución de la mentalidad colonial y a preparar las ideas de la Independencia.

De ese modo al publicarse el primer periódico en Guatemala, este hecho ocupa el segundo lugar entre las conquistas intelectuales de las colonias iberoamericanas, porque ya ocupaba el cuarto en lo que se refiere a la introducción de la imprenta.

Antonio Velasco se llamaba el impresor que se atrevió a publicar las “ensaladas” que circulaban manuscritas. Las “ensaladas” eran pasquines que por escándalos que agitaron al vecindario se publicaron en tiempos del gobernador Sebastián Álvarez Alfonso Rosica de Caldas y durante la administración de don Gabriel Sánchez de Berrospe, escritas con más o menos ingenio.

Para Virgilio Rodríguez Beteta, la segunda “Gaceta de Guatemala” de fines del siglo XVIII, puede considerarse como “el nacimiento del verdadero periodismo digno de tal nombre, porque entonces se inicia el período prerrevolucionario de las ideas. Además fue mediante “La Gaceta” cuyos artículos trascendieron hasta el medio de la península como se dieron a conocer en España los problemas más hondos del Reino de Guatemala. De ese modo el periodismo incipiente de entonces ejerció un influjo decisivo que no han alcanzado en la época contemporánea los periódicos de Centroamérica.

El primer periódico de Guatemala fue fundado por don Ignacio Beteta.

* * *

Llama poderosamente la atención que en sus inicios el periodismo en Centroamérica estuviera en manos de personas como: Simón Bergaño y Villegas, autor del “Discurso de Economía Política”, quien en 1808 al referirse a su país decía:

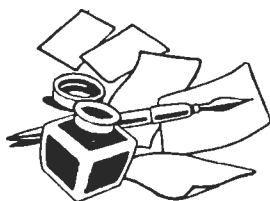
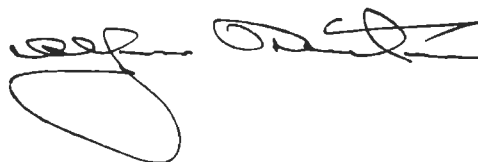
*Ay pobre patria mía
cuida que no te ensillen algún día
las naciones extrañas”.*

De sabios y filósofos y finos ironistas como el padre Goicoechea.

O que hubiesen fundado periódicos hombres como el Dr. Pedro Molina estableciendo “El Editor Constitucional”, el 24 de julio de 1820 o “El Amigo de la Patria” publicado por José Cecilio del Valle, considerado sabio, el 16 de octubre de 1820. Y que tanto Bergaño y Villegas éste la primera víctima de la libertad de imprenta y el Dr. Molina, sometido a jurado de imprenta, fueran perseguidos por ejercitar el periodismo y hacerlo cumplir su verdadera misión, ahora ya desentendida de los periodistas actuales, de “orientar” a la opinión pública y no defender sus intereses comerciales o industriales. El patriotismo inspiraba entonces a sus editores no el mercantilismo como ahora.

Subconscientemente algunos editores de periódicos en Centroamérica han denominado a muchos de esos órganos con títulos que determinan su destino y naturaleza. Así el primer periódico impreso de El Salvador, publicado por el Presbítero José Matías Delgado y Presbítero Miguel José Castro, se denominó: “El semanario Político Mercantil”. Era natural que se pensara entonces en lo político, porque era una forma de resolver las ingentes cuestiones que apasionaban persiguiéndose la independencia y la libertad de nuestro pueblo; pero el otro aspecto que parecía intencionalmente destinado a despistar la actitud enunciada primero: lo político, con el tiempo fue lo determinante del periodismo de significación aquí y en Centro América. Si se hace un cuidadoso y severo examen de este aspecto se verá que el destino de ese periodismo fue vaticinado desde entonces.

(Continuará)



Carlos Bauer Avilés, Periodista Centroamericano

Por Italo LOPEZ VALLECILLOS



ITALO LOPEZ VALLECILLOS

En los anales de la prensa escrita de Centro América debe reconocerse un lugar, un sitio especial, al periodista Carlos Bauer Avilés. Aunque nació en Santa Ana, El Salvador, en 1890, su vida y su labor se desbordó por todos los ámbitos del istmo. En él no tenía cabida la idea provincial, local, pensaba y sentía en función de una patria mayor; de ahí que con facilidad se le viera en la Calle Delgado en San Salvador, en el paseo de la Reforma de Guatemala, o en las aristocráticas y europeas avenidas de San José, Costa Rica. Hijo de un alemán avecindado en tierra salvadoreña, y de una distinguida santaneca, en él se dio acrisolado el más amplio y genuino sentido de la unidad centroamericana.

Bauer inició su carrera de periodista en Guatemala el año 1916. Vivía entonces el vecino país bajo la dictadura de Manuel Estrada Cabrera (1898-1920), abogado quezalteco de amplia cultura, que, con el apoyo del partido liberal logró mantenerse en el poder durante largo período; Bauer, sin ninguna experiencia, se asoció con Federico Hernández de León, escritor combativo, de prosa fácil y buena disposición para la anécdota y la historia. Juntos fundaron el semanario *Presente*,

de honda raíz liberal, y enérgica voz frente a los desmanes presidencialistas, y juntos, desde luego, fueron llevados a la cárcel por orden del dictador. Era el bautizo de Bauer en la prensa de ese país.

Por intervención del Ministro norteamericano y de su tío don Augusto Bauer, el joven periodista quedó en libertad, en tanto Hernández de León volvía a las cárceles... de donde había salido. Llamó la atención de Estrada Cabrera el talento y sensibilidad de Bauer y lo instó a su servicio; al lado del gobernante que se consideraba "súbdito de minerva", había otros escritores y poetas, uno de ellos de fama continental, José Santos Chocano. Bauer aceptó colaborar con el dictador, en la idea de contribuir al mejoramiento del medio social en que se desenvolvía. Fue leal y franco al régimen de Estrada Cabrera, como correspondía a su carácter germánico. Derrocado el gobernante por la revolución de 1920, Bauer conservó dignidad y altura ante los adversarios que reconocieron en él buena fe y sinceridad.

En 1920, Carlos Bauer Avilés, Alejandro Córdova y Hernández de León se unieron para publicar *El Cuarto Poder*, diario político, ameno y de páginas vibrantes, en las que se encuentra perfilada la imagen histórica de la breve administración del conservador Carlos Herrera. En esta publicación Bauer hizo derroche de su talento de escritor; los temas literarios, políticos, internacionales, eran tratados por él con hondura reflexiva, conceptual. En su prosa los epítetos tenían el filo cortante de los cuchillos, y el sustantivo todo el peso de la idea justa, universal.

El derrocamiento de Herrera a manos del General José María Orellana en 1921, hizo que *El Cuarto Poder* dejara de salir; primero, por la vinculación del periódico con el régimen caído, y segundo por circunstancias de orden económico.

En noviembre de 1922, Bauer y Hernández de León, volvieron a reunirse para fundar *Nuestro Diario*, de larga y brillante trayectoria en la prensa guatemalteca. En este periódico colaboraron de manera asidua José Valle (Pepe Gris) y Baltasar Morales, así también se iniciaron en *Nuestro Diario* muchísimos reporteros y hombres de prensa, lobos de la noticia y el reportaje que aún recuerdan las formas y circunstancias difíciles en que se desarrolló la publicación.

A pesar de las dificultades de todo género, *Nuestro Diario* logró establecerse en forma de empresa, subsistiendo en medio de la censura y el bloqueo económico que sucesivamente le impusieron los regímenes de Lázaro Chacón, Baudilio Palma, Manuel Orellana y Jorge Ubico. Mantenía Bauer en esta publicación una columna de crítica a los sucesos internacionales; de tan honda penetración y claro sentido que, diarios norteamericanos y europeos, se veían precisados a traducir y republicar. Téngase presente que Bauer no era un simple gacetillero, un *reporter* rutinario, sino un periodista completo, su preparación comprendía el latín, el griego y las literaturas clásicas. Muy joven cursó estudios universitarios en Alemania, Francia e Inglaterra, sin llegar a doctorarse. Su inteligencia y disposición natural hacia el periodismo, le hicieron viajar, leer afanosamente hasta poseer erudición y cultura amplia, fecunda.

Mas no se crea que Bauer, por los conocimientos que manejaba fue uno de esos talentos secos, fríos; no, por el contrario, su estilo era nervioso, eléctrico, vivo, mágico. No era su prosa alambicada, retórica, sino sencilla y de juicio profundo. Pensaba como alemán, sentía como centroamericano. Y al alabar en su personalidad el germanismo, no lo hacemos en elogio a los grandes manes guerreros, sino a los

tutelares genios del espíritu: Kant, Goethe, Schiller, Rilke, Wagner, Bach, Schumann, y tantos otros que son la antítesis, el reverso de la medalla prusiana de la guerra.

Mas ya dijimos que Bauer Avilés hizo periodismo en toda Centro América. En Honduras, conoció y trató al viejo López Pineda, en Nicaragua escribió con los Argüello y en Costa Rica publicó con Ulate.

El Salvador, su patria, lo tuvo en ocasiones diversas. En *Diario de Occidente* colaboró con Díaz Galeano; en *Diario Latino* dirigido por Miguel Pinto padre, publicó artículos de fondo; José Valdés en *Diario El Pueblo* de Santa Ana, dio a conocer las notas y comentarios de Bauer.

Su labor más notable en El Salvador fue la fundación de dos Diarios que, en el fondo, constituían la misma empresa: *El Salvadoreño* y *Queremos*, en los que dejó la huella de su recia personalidad. Hombre de ideas, medio europeo al fin, chocaba constantemente con los usos, costumbres y tradiciones del medio. A la barbarie, a la superstición y al fanatismo de nuestras aldeas, sabía combatir como un moderno cruzado de la cultura.

Cuando los poetas y escritores de El Salvador dormían largas siestas en el antiguo parque Dueñas, sin preocuparse por el problema social y político del país; cuando nadie se atrevía a denunciar las lacras sociales, la carroña de la sociedad salvadoreña, Bauer escribió y publicó brillantes artículos sobre la realidad de El Salvador. No eran estos editoriales el frío análisis del sociólogo, ni el dato escueto del investigador social; no, tenían nervio y humana sensibilidad. Golpeaban el corazón, y hacían ver y comprender lo que el interés creado oculta en su beneficio.

Solamente Alberto Masferrer (1864-1932), en su doble condición de maestro y periodista, supo advertir en la misma época de Bauer la dramática y angustiosa situación de los salvadoreños. Los demás intelectuales hacían folklore, o imitaban a los post-modernistas. De valor indiscutible dentro del proceso cultural centroamericano es, por tanto, Bauer Avilés. Su visión de periodista fue de amplio alcance, como se advierte en su numerosa producción. De él son precisamente estos conceptos, referentes a la mano invisible que todo lo mueve en nuestras subdesarrolladas economías, conceptos de una actualidad desconcertante: "Los Invisibles son en nuestra vida económica, un factor tan funesto como los Imponderables. Para nuestra mala suerte, éstos, que en países de economía bien reglamentada hacen la excepción, constituyen entre nosotros la regla. De allí que todo cálculo de previsión que se haga en cualquier terreno, siempre resulta fallido, con tanta mayor probabilidad de que las bases estadísticas sobre las cuales sabría apoyar la precaución, resultan por lo general muy inseguras.

"El daño mayor de los Invisibles es que, para la ceguera de la generalidad, incluso y sobre todo para la gente que interviene en los negocios públicos y en la discusión de los asuntos que con ellos se relacionan, no sólo son Invisibles, sino que Inexistentes. De allí vemos que cualquier intento que se pudiera hacer para reducir su peso sobre la economía nacional, no sólo resulte frustrado, sino que hasta exponga, la que lo haga, a las iras de la inconsciencia que, transformada en opinión pública, convierte todas las cosas en objeto de demagogia barata. Precisamente los Invisibles son tan nocivos, porque cada cual pone lo que está de su parte para alimentarlos y reforzarlos, el Estado, primero que nadie, como demuestra el

monto colosal de operaciones que, año con año, realiza la Nación con casas extranjeras, en términos tan onerosos que parece mediar un prurito de exportar, a toda costa, la mayor cantidad posible de riqueza nacional producida.

“Existen medios para contrarrestar las sangrías invisibles. En distintas ocasiones *El Salvadoreño* ha insinuado medidas convenientes y de necesaria aplicación inmediata, sin embargo, con el mismo resultado negativo de siempre, a pesar de reconocerse la justicia de nuestras consideraciones. Tenemos leyes y reglamentos que no se cumplen y que hasta sistemáticamente son violados por los que tienen la obligación más gorda de vigilar que se mantengan en vigor. Así, las compañías de Seguros continúan impasibles su ingrata labor de sacar anualmente sumas enormes de dinero salvadoreño, sin que siquiera se las obliga a cubrir los impuestos que sobre ellas recaen. El comercio, dominado casi exclusivamente por extranjeros, está exento, por obra del mismo Estado, de todo gravamen sobre sus utilidades. El Gobierno realiza de preferencia sus operaciones bancarias con instituciones que radican en el extranjero. Concesiones y contratos que perfectamente se podrían celebrar con nativos, se prefiere darlas y firmarlos con los de afuera.

“Como todo eso viene de años, de lustros, de décadas atrás, se han formado desde luego poderosos Intereses Creados, que no se tiene el valor de quebrantar. Cuál no será el valor que representan los Invisibles —sustracción de riqueza nacional producida con recursos nacionales, para ser extranjerizada—, que en los últimos treinta años han dado origen a fortunas que ascienden a millones.

“Lo más grave es que los Invisibles han maniatado a nuestros gobiernos, como lo demuestra su absoluta impotencia frente a todos esos consorcios que no tienen más que amenazar, para reducirlo a la inacción. Y así esperamos desde hace ya cerca de dos años la promulgación de la ley bancaria que con urgencia demanda la seguridad del país, porque los Poderes Públicos no se atreven —eso y no otra cosa es lo que hay en el fondo de toda la cuestión—, a estorbar la digestión de unos cuantos banqueros que no llegan ni a la docena, por el temor de represalias que se traducirían en el cobro de deudas del Gobierno a las instituciones bancarias. Por esa misma cobardía de proceder, soportamos los malos servicios ferroviarios, las tarifas asesinas y todo ese conjunto de cargas que aniquilan a nuestras fuerzas vivas, con perjuicio de la Nación y con provecho exclusivo de intereses extranjeros”.

La prensa de Centro América, en especial la de Guatemala y El Salvador deben a Bauer Avilés un justo homenaje de reconocimiento.



QUETZALCOATL

Por Ernesto CARDENAL

A Quetzalcóatl lo encontramos en los relatos del antiguo México unas veces como Dios (identificado con Ometéotl, el Ser Supremo, Señor de la Dualidad) y otras como sacerdote y héroe cultural. Lo cual ha producido bastante confusión entre los estudiosos de ese México antiguo. Según unos fue un dios que se humanizó, según otros un héroe divinizado. Me parece que la más clara interpretación es la dada por Sahagún, el más cercano a las fuentes. Según él existía el Dios Quetzalcóatl, y el sacerdote de ese Dios, que tenía también el mismo nombre. Dice Sahagún: "...adoraban a un solo señor que tenían por Dios, al cual llamaban Quetzalcóatl, cuyo sacerdote tenía el mismo nombre, el cual era muy devoto y aficionado a las cosas de Dios, y por esto era tenido



ERNESTO CARDENAL

en mucho entre ellos; y así es que lo que les mandaba lo hacían, y cumplían, y escindían de ello, y les solía decir muchas veces que había un solo señor y dios que se decía Quetzalcóatl, y que no quería más que culebras y mariposas que le ofreciesen y diesen en sacrificio; y como los dichos tultecas en todo le creían, y obedecían, y no eran menos aficionados a las cosas divinas que su sacerdote, y muy temerosos de su dios, ejecutaban sus órdenes”.

El texto en que se basó Sahagún lo tenemos en el *Códice Matritense* y nos lo ha dado a conocer Miguel León Portilla (“un viejo texto náhuatl”, nos dice Portilla):

*Eran cuidadosos de las cosas de Dios,
sólo un Dios tenían,
lo tenían por único Dios,
lo invocaban,
le hacían súplicas,
su nombre era Quetzalcóatl.*

*El guardián de su Dios,
su sacerdote,
su nombre era también Quetzalcóatl,
y eran tan respetuosos de las cosas de Dios,
que todo lo que les decía el sacerdote Quetzalcóatl
lo cumplían, no lo deformaban.
El les decía, les inculcaba:
“Ese Dios único,
Quetzalcóatl es su nombre.
Nada exige,
sino serpientes, sino mariposas,
que vosotros debéis ofrecerle,
que vosotros debéis sacrificarle.*

Quetzalcóatl el Dios es el que estuvo ocho días bajo tierra, en el Reino de los Muertos (*Mictlan*) y allí se enfrentó con Mictlantecutli y Mictlan-cíhuatl (“El Señor y la Señora de la Región de los Muertos”) que al igual que Quetzalcóatl no son otros sino el mismo Ometéotl, y les dice: “Vengo en busca de los huesos preciosos que tú guardas, vengo a tomarlos”. Son estos los huesos de los hombres, y Quetzalcóatl los quiere, dice, porque “los dioses se preocupan porque alguien viva en la tierra”. Los dioses de Mictlan, o este aspecto de la divinidad, se oponen a la redención del hombre que aquel otro aspecto de la misma divinidad —Quetzalcóatl— desea realizar. Pero Quetzalcóatl triunfa y sale de allí con los “huesos preciosos”, llevándolos en un fardo:

Estaban juntos de un lado los huesos de hombres y juntos de

otro lado los de mujer y los tomó e hizo con ellos un ato Quetzalcóatl.

Y una vez más Mictlantecutli [el Señor de la Región de los Muertos] dijo a sus vasallos: ¡Dioses, de veras se lleva Quetzalcóatl los huesos preciosos! Dioses, id a hacer un hoyo.

Luego fueron a hacerlo y Quetzalcóatl se cayó en el hoyo, se tropezó y lo espantaron las codornices. Cayó muerto y se esparcieron allí los huesos preciosos que mordieron y royeron las codornices.

Quetzalcóatl resucita de esa muerte y lleva los huesos a *Tamoanchan*, que no es otro lugar, según Selser, sino el cielo supremo, el lugar de la divinidad, donde reside el principio de la vida, el lugar de nuestro origen y de todo cuanto existe, de donde son enviados los niños al mundo. Allí los huesos son molidos por Cihuacóatl, consorte de Quetzalcóatl y la cual no es sino otro rostro de Quetzalcóatl, como dice Portilla, y en último término otro rostro de Ometéotl (pues toda esta acción parece que transcurre en el seno de una misma divinidad diversificada en varios nombres). Sobre esos huesos molidos Quetzalcóatl riega después la sangre de su miembro viril, y según cuenta el relato:

En seguida hicieron penitencia los dioses que se han nombrado: Apantecuhtli, Huictlolinqui, Tepanquizqui, Tallamánac, Tzontémoc y el sexto de ellos, Quetzalcóatl.

Y dijeron: han nacido, oh dioses, los *macehuales* [los merecidos por la penitencia].

Porque por nosotros hicieron penitencia [los dioses].

Los *macehuales* eran el pueblo, y aquí el nombre aparece aplicado a todos los hombres, con su sentido original que es el de “los merecidos por la penitencia”.

El Dios Quetzalcóatl estaba simbolizado por Venus, el lucero de la mañana: *Quetzalcóatl ilahuitzcalpantecutli*: “Quetzalcóatl el señor que brilla en los campos sobre las casas”. Y es evidente que la desaparición periódica de Venus era para ellos una figura de la bajada del Dios a los infiernos. Creer, como algunos lo han hecho, que todo el mito poético y religioso no es sino una explicación de un fenómeno científico (por lo demás intrascendente) en vez de considerarlo al revés: que en el fenómeno científico de la revolución sinódica de Venus los nahuas vieron la figuración de su mito, me parece cosa bastante risible. Si todo este mito no es sino la explicación de un simple hecho astronómico, hemos de concluir que los nahuas fueron unos astrónomos extravagantes, cuando no imbéciles.

Quetzalcóatl el Dios (la “serpiente emplumada”) es una divinidad antiquísima, dice Caso: “Lo encontramos con el nombre de Kukulcán y Guku-

mats entre los mayas y quichés, y aunque ignoramos su nombre, lo vemos aparecer como serpiente emplumada en las antiquísimas ruinas de Teotihuacán, anteriores a la época tolteca”. No puede creerse en la hipótesis de Quetzalcóatl como europeo, nos dice también Caso (a pesar de aquellos relatos en que se le describe blanco y con barba) porque es una divinidad anterior a la era cristiana. Es un dios viejísimo en Mesoamérica, nos dice, y agrega: “No es por cierto un dios extranjero en la región mexicana; es, por el contrario, uno de los dioses más importantes y característicos de ella”.

Al Quetzalcóatl sacerdote (al servicio del Dios Quetzalcóatl) los nahuas atribuían el *Toltecáyotl*, la Toltequidad. La doctrina teológica de Ometéotl se atribuía también al sacerdote Quetzalcóatl, como nos lo dice Portilla y como nos lo confirman los textos:

Y se refiere, se dice
que Quetzalcóatl, invocaba, hacia su dios a algo que está en el
interior del cielo,
a la de la falda de estrellas, al que hace lucir las cosas;
Señora de nuestra carne, Señor de nuestra carne...
Y hacia allá dirigía sus voces,

así se sabía,
hacia el lugar de la Dualidad...

Este Quetzalcóatl fue un hombre de oración y un santo, como nos lo dicen los antiguos anales:

Nuestro príncipe 1—Caña Quetzalcóatl:
cuatro eran sus casas,
en las que él residía,
su casa de travesaños color de turquesa,
su casa de coral,
su casa de caracoles,
su casa de plumas de quetzal.
Allí hacía súplicas,
hacía penitencias y ayunos.

Y bien entrada la medianoche,
bajaba al agua,
allí a donde se dice palacio del agua,
el lugar color de estaño.
Y allí colocaba sus espinas,
encima del monte Xicócotl
y en Huitzco y en Tzincoc
y en el monte de los monohualcas.

Y hacía sus espinas
con piedras preciosas,
y sus ofrendas de ramas de abeto
con plumajes de quetzal.
Y cuando ofrecía fuego,
ofrecía turquesas genuinas, jades y corales.
Y su ofrenda consistía en serpientes y pájaros,
mariposas, que él sacrificaba...

Parece que además este príncipe de los toltecas fue una especie de ermitaño y que llevaba en su palacio una vida de reclusión y de silencio:

Y durante su vida,
no se mostraba a la gente;
en el interior de un aposento,
al que no se podía entrar, allí estaba.
Y era él protegido por sus servidores,
quienes lo guardaban,
lo protegían por todas partes,
y en todos los muros
que circundaban su palacio,
en todos ellos estaban de guardia sus servidores.

Quetzalcóatl con tablas y hierbas construyó una casa de penitencia para orar y ayunar. También se dice que tenía en varios lugares “palacios oscuros o nebulosos” donde se retiraba a hacer oración y allí nadie lo veía. Comenzó un gran templo que no concluyó. Se dice que jamás quiso matar en sacrificio a los toltecas porque amaba a sus vasallos como a hijos. Ejerció en Cholula un gobierno pacífico y el P. Clavijero nos dice de él: “No podía oír hablar de guerras”. Los de Cholula deben a él el arte de fundición, sus leyes, sus ritos y ceremonias religiosas y su calendario. En los antiguos anales se describe cómo él descubrió el oro y la plata y las piedras preciosas, el uso de las conchas y las plumas, el algodón y el cacao; cómo fue un maestro de la cerámica, y en fin el fundador del arte y de la artesanía náhuatl: es decir, de la Toltequidad (del *Toltecáyotl*).

Y en su tiempo descubrió Quetzalcóatl las grandes riquezas,
las piedras preciosas, las turquesas genuinas
y el oro y la plata,
el coral y los caracoles,
las plumas de quetzal y del pájaro turquesa,
los plumajes amarillos del pájaro zacuán,
las plumas color de llama.

Y también él descubrió
las varias clases de cacao,
las varias clases de algodón.
Era muy grande artista
en todas sus obras:
los utensilios en que comía y bebía,
pintados de azul, verde,
blanco, amarillo y rojo
[y era también artífice]
en otras muchas cosas más.

Quetzalcóatl se marchó y los relatos de su partida son contradictorios. Según unos simplemente había desaparecido. Según otros había muerto en la costa, y según otros se embarcó en el mar en una balsa de culebras, o en su capa que le sirvió de balsa, o se metió en el mar y las aguas le abrieron paso. Un poeta lamenta así su partida:

¿Cómo quedará la morada que abandonaste?
Oh, ¿cómo quedarán tus regias mansiones
que dejaste desoladas en Tula y en Nonoalco?
En piedras y en maderos te quedaste pintado
allá en Tula, a donde nosotros hemos ido a clamar:
Nácxitl Topiltzin, nunca perecerá tu nombre,
pero por él llorarán tus vasallos.

Quetzalcóatl predijo que vendrían hombres blancos y barbudos como él derrocando a los monarcas y los dioses, y la profecía arraigó tan profundamente en los ánimos, dice Orozco y Berra, que por espacio de algunas generaciones los padres juntaban a sus hijos y les decían: “sabed que vendrá una gente barbuda, cubierta la cabeza con unos como *apaztli* semejantes a los cobertores de los trojes, vestidos de colores, y cuando vengan cesarán las guerras, se abrirá el mundo a todas partes y todo se andará y comunicará”. También se esperaba que regresaría el propio Quetzalcóatl y que su llegada significaría una nueva edad. Quetzalcóatl era representado en Tula como una figura recostada “en memoria de que otra vez había de volver a reinar”, nos dice Torquemada; y añade que esa figura recostada “debió significar su ausencia, como el que duerme, que se recuesta para dormir y que en despertando de aquel sueño de ausencia, se levanta para reinar”. (Algunas de esas figuras reclinadas se conservan en el Museo Nacional de México y son los “Chac Mooles”). Tenemos también el testimonio de los textos nahuas:

Y así lo decían
ya en tiempos remotos los ancianos:

que todavía vive [Quetzalcóatl],
que ahora es inmortal,
y que volverá otra vez
a gobernar.

El descendiente de Netzahualcóyotl, don Fernando de Alva Ixtlixóchitl, nos dice que Nezahualpilli, sucesor del rey Netzahualcóyotl, había declarado que se acercaba el tiempo en que los hijos de Quetzalcóatl vendrían del este y tomarían posesión de la tierra.

Quetzalcóatl había prometido volver en el año de su nombre, el *Ce Acatl*, que cayó precisamente en 1519: el año de la llegada de Cortés y el año de la llegada del cristianismo a México. Por eso creyó Moctezuma que Cortés era Quetzalcóatl: y ciertamente no lo era, pero el cristianismo que llegó con él sí fue el perfecto cumplimiento de las misteriosas profecías. Alfonso Caso que cita la coincidencia de que el año *Ce Acatl* cayera en 1519 trata de explicarlo diciendo que esa promesa de volver no significa sino la salida de Venus en el oriente después de haberse hundido en el occidente. Pero ello no explica para nada la coincidencia del año 1519. Y Caso no explica además en qué se basa para interpretar la profecía como una vuelta del planeta Venus. Me parece de todos modos que el planeta podría ser una figura del regreso de Quetzalcóatl y no al revés.

El *Códice Florentino* nos narra cómo Moctezuma creyó desde un principio que el blanco que acababa de desembarcar era Quetzalcóatl: “Al saberlo, envía también de prisa mensajeros; era como si pensara que el recién llegado era nuestro príncipe Quetzalcóatl”. Lo cual demuestra que para Moctezuma el prometido regreso de Quetzalcóatl no era una simple cuestión astronómica. Según el mismo texto también, a los regalos enviados a Cortés los llamó Moctezuma “el tesoro de Quetzalcóatl”. Y por cierto que entre esos regalos iba incluido el “atavío de Quetzalcóatl”. Y otro texto indígena, la Relación de Chimalpahin, nos dice:

Cuando [Cortés] llegó por la primera vez,
cuando en México-Tenochtitlán
los mexicas dudaron
si tal vez con el capitán
Hernando Cortés
hubiese llegado Quetzalcóatl.

Cortés le hizo creer a Moctezuma que el Rey de España era el Quetzalcóatl esperado, y así se lo escribe a Carlos V en su primera carta: “yo le respondí a todo lo que me dixo satisfaciendo aquello que me pareció que convenía, especialmente en hacerle creer que V. M. era a quien ellos esperaban”. Por la misma carta nos enteramos que los indios sabían que se habían apartado de

la doctrina de Quetzalcóatl tan diferente de las prácticas del imperio azteca. Así lo confesó el propio Moctezuma, según lo cuenta Cortés: cuando el conquistador derribó los ídolos, le dijo Moctezuma: “nosotros con el transcurso del tiempo habemos olvidado o trastornado la doctrina de nuestro Señor Quetzalcohuatl, tú que vienes ahora de su Corte y la tendrás más presente, ve diciendo lo que debemos temer y creer, y nosotros lo haremos todo”.

Sobrada razón tenía Moctezuma para decir que en el imperio azteca habían *olvidado o trastornado* la doctrina de Quetzalcóatl, pues Quetzalcóatl les había enseñado que existía un “Dios único” y que este Dios:

Nada exige,
sino serpientes, sino mariposas,
que vosotros debéis ofrecerle,
que vosotros debéis sacrificarle.

Y estos eran los sacrificios que él hacía (“Y su ofrenda consistía en serpientes y pájaros,/ mariposas que él sacrificaba...”) además del autosacrificio con espinas que también practicaba. En cuanto a los sacrificios humanos, Quetzalcóatl no transigió jamás. Nos dicen los indios: “Y se dice, se cuenta: cuando vivía Quetzalcóatl muchas veces lo querían seducir los magos para que rindiera culto con víctimas humanas, para que matara hombres, pero jamás quiso, no vino en ello, como que amaba en sumo grado a sus vasallos los toltecas: su culto de sacrificio era puro: mataba serpientes, aves, mariposas”.

Los sacrificios humanos, según el mismo manuscrito, fueron introducidos por los hechiceros: “Esto lo comenzaron los hechiceros...”

Ernesto Cardenal



EL MENSAJE OPTIMISTA DEL TEATRO DE CASONA

Por Luis GALLEGOS VALDES

ESTE mundo de hoy, falto de fe y optimismo, abocado a situaciones que parecen converger a un callejón sin salida, con problemas políticos, económicos, sociales y culturales difíciles de resolver ni siquiera en dos generaciones; con un arte al que las masas tienen difícil acceso, porque sus creadores se han situado ya en el futuro, al que acaso sólo lleguen aquellas cuando los cosmonautas arriben a la Luna o a Marte; este mundo, en donde, con palabras tomadas a Rubén Darío, sólo hay “dolor, dolor, dolor”, necesita, como en ninguna otra época, que el mensaje del optimismo, con las tres virtudes teologales de la fe, la esperanza y la caridad, venga a fortalecer sus energías debilitadas por la creciente mecanización, el temor a la guerra y el pesimismo.

Nadie como el dramaturgo para encender la chispa del optimismo en el corazón humano. Como sabemos, la representación teatral contribuye en



LUIS GALLEGOS VALDES

alto grado a poner la obra maestra en contacto inmediato con el público. La antigua palabra griega "drao", que significa acción, promueve en los espíritus la acción moral y noble, y si no la promueve, al menos despierta en el poso dormido de las almas algo de emoción, y esto ya es bastante. Porque el teatro sigue siendo fiel a la antigua sentencia; "castigat ridendo mores". Cuando las costumbres de hombres y grupos degeneran, nada más oportuno que su saludable lección.

Alejandro Casona (1903-1965), el gran dramaturgo español nacido en Oviedo (Asturias) y que acaba de desaparecer en Madrid, fue uno de los "profesores de optimismo" de esta época conturbada en que la desorientación convierte a incontables hombres y mujeres en pobres seres sin mañana, que perdieron la alegría de vivir, laminados por la rutina y por un trabajo que no aman porque lo consideran esclavizador.

Jardiel Poncela, García Lorca y Casona rompen en España los moldes estereotipados de una escena apegada a gastadas fórmulas y al éxito de taquilla, que, por lo general, sólo trataba de halagar el gusto de una clase —alta burguesía o decadente aristocracia—, sin tener en cuenta la revolución habida, al final de la primera guerra mundial, en el teatro francés, alemán, italiano, ruso, inglés. El teatro de García Lorca, a partir sobre todo de *Bodas de sangre* (1933), tragedia en tres actos y siete cuadros, inicia un nuevo gusto en el arte teatral español. Ya antes, en su obra primérita, *El maleficio de la mariposa* (1920) había el poeta granadino incorporado el lirismo a la obra dramática, bajo el signo de los nuevos tiempos, siendo todavía muy joven. Muy lejos estaba García Lorca de las atrevidas experiencias que realizaba el teatro expresionista alemán. "La lírica convierte en cosa política y la poesía, aun en el mejor de los sentidos, en propaganda", escribe Rodolfo

E. Modern con respecto al mensaje del expresionismo alemán¹. Otra era la fuente del lirismo lorquiano, más puro y, si se quiere, más infantil por el tema de aquella su primera obra teatral, pero firmemente vinculado a la tradición de la poesía popular española.

En cuanto a Casona, éste, igual que García Lorca, afirma su actividad creadora en la poesía. Su primer libro, *La flauta del sapo* (Poemas, 1930), según el crítico literario español Federico Carlos Sáinz de Robles, debe incluirse en el postmodernismo, que más que una continuación del modernismo, fue una reacción a éste por su busca de la sencillez y por el uso de metros cortos. Aquella experiencia lírica le será provechosa, como lo será igualmente la fundación de un teatro para niños, *El Pájaro pinto*, al que contribuirá con adaptaciones. Con su obra en prosa, *Flor de leyenda*, obtiene, en 1932, el Premio Nacional de Literatura².

En 1934, Margarita Xirgu, a quien el autor dedica la obra, estrena en Madrid *La sirena varada*, comedia en tres actos, la cual había escrito en 1929 y que le valió el Premio "Lope de Vega" un año antes. Se trata de la presencia, en el teatro, de la fantasía y del realismo en maridaje delicadamente balanceado. Unas gotas de locura y de sobrerrealismo no están mal —pareciera pensar el autor— en esta vida diaria corroída de pequeños problemas y bajezas. Ricardo odia la realidad y se alegra de tener un fantasma en su casa. El fantasma existe, se llama Don Joaquín y termina por temerle a la soledad y a las tinieblas. Sirena, una joven que ha perdido la razón, entra por la ventana del cuarto de Ricardo y le declara su amor nostálgico de algas y corales. "¡Blanca y azul! ¡Soy blanca y azul!" exclama ella en diálogo con Daniel, un pintor que se venda los ojos para no ver los colores pero que en realidad está ciego. Daniel no la puede ver, pero siente su cálida respuesta marina al frío de la tierra,

donde los hombres no quieren saber de seres quiméricos ni oír el rumor de las caracolas. El problema psicológico planteado por el dramaturgo es claro: a Sirena le pasa lo que a Don Quijote: recobra la razón y entonces olvida la maravillosa flora marina poblada de monstruos y de lindos peces fosforescentes. Ricardo ha llegado a amarla con locura y, al final, es él quien cree en las sirenas. Don Florín es el prototipo del buen sentido que hace sus constantes advertencias y llamadas al orden sin que Ricardo le haga caso.

Sabía Casona que si los hombres de este siglo andan más supersticiosos que nunca es porque, al dejar de creer en el Diablo, se han vuelto capaces de creer en cualquier superchería. Siquiera el Diablo tenía la seriedad profesional de tentador, asistido, eso sí, por officiosos diablillos. *Otra vez el Diablo*, cuento de miedo en tres jornadas y un amanecer, fue estrenado por la Xirgu en abril de 1935. Pedro López Lagar hizo el Diablo y Margarita Xirgu asumió el papel del Estudiante que se enamora de la Infantina, al mismo tiempo que ésta sueña con ser raptada por uno de los bandidos que infestan el reino. El señor Rey, su padre, es definido como un rey de baraja española, ridículo pero con sus ribetes de socarronería. Dentro de la evocación modernista de la *Sonatina* de Darío, el cuento dramatizado de Casona se aparta de la artificiosidad modernista y del énfasis romántico por medio de la estilización y de la gracia. El bufón de la Infantina, Cascabel, parece traído como de la mano por el mismo Don Ramón del Valle Inclán de su *Farsa y licencia de la Reina castiza*.

Ya en México, Casona estrena en el teatro Abreu de la capital azteca, en junio de 1937, su deliciosa comedia, también en tres actos, *Prohibido suicidarse en primavera* con Josefina Díaz como intérprete de Chole. Chole y Fernando son dos periodistas que, en busca de información, llegan al Hogar

del Suicida, sanatorio de almas fundado por el Dr. Ariel, ya difunto. Hay que fijarse en que los nombres, en Casona, suelen estar a veces henchidos de simbolismo. Ariel, personaje shakespeariano que representa el genio libre del creador, funda ese centro donde las almas conturbadas por la vida, desorientadas por la vocación equivocada o aniquiladas por una pasión arrolladora, buscan en la muerte solución a sus problemas. Pero hay en aquel Hogar de silencio y quietud, tal fuerza espiritual acumulada, que las pobres almas obnubiladas por sus propios errores y acciones hallan al fin consuelo en sus semejantes igualmente maltratados por la vida, y desisten del suicidio.

Es una obra concebida, no en triángulo, como en los dramas burgueses parisienses de fin de siglo y en sus sucedáneos de otras partes, sino en cuadrilátero. Chole y Fernando, Cora Yako y el *Amante imaginario*, Alicia y Juan, *la Dama triste* y el Profesor de filosofía, de todos los presuntos suicidas el que de continuo se lanzaba al lago, pero sin ahogarse. *La Dama triste*, solterona romántica, hubiera querido morir en un beso. Su voluntad de suicidio estaba mediatizada por la esperanza de encontrar al final la solución de su problema en alguien que la comprendiera. En un diálogo entre Chole y el Doctor encontramos resumida la filosofía de la obra. Dice Chole: "...La vida me ha abierto de pronto una interrogación bien amarga. Y no hay más remedio que darle una respuesta. No sé cuándo ni cómo; pero le juro que no será aquí".

Prohibido suicidarse en primavera confirma con creces la actitud optimista de Casona. "No todo está podrido en Dinamarca" parecen susurrar las aguas del lago que cerca del Hogar del Suicida invita constantemente a la meditación. ¿Valdrá la muerte un sacrificio tan tremendo? ¿Valdrá la vida la débil esperanza de seguirla viviendo hasta

el fin? La respuesta la da el amor, la da la acción. Cora Yako, criatura hecha de instintos, invita al apocado *Amante imaginario*, su admirador ferviente, a salir al mundo bajo el signo de un Caballo blanco. Cuando el Amante se entera de lo que esto significa, siente herida su dignidad y renuncia a la aventura y al amor, pues no quiere compartir su amor con un viejo rico que paga y comparte el lecho de la actriz. Aquellos mutilados del alma se salvan al comprender que la vida y el amor tienen aún mucho que decirles.

Siguiendo la tradición shakespeariana de arreglar obras ajenas como la mejor gimnasia para producir obras originales, Casona estrenó la escenificación primera del cuento de Oscar Wilde con el título de *El crimen de Lord Arturo*, cuya acción pasa en Londres, en 1886. Nos encontramos, al leer esta obra, en el mismo clima del autor de *La importancia de llamarse Ernesto* y de *El abanico de Lady Windermere*. El crimen —tema preferido de Shakespeare— asume, en las últimas décadas del siglo XIX, un cariz de un cinismo elegante. El amor representa a su vera su eterno juego. Existe, no obstante la lógica del cálculo, la casualidad; y el chasco es que Lady Clementina muere de muerte natural, no de haber ingerido el bombón envenenado por su sobrino Arturo, al que un quíromántico profetizó que tenía que cometer un crimen y él procura a toda costa cometerlo antes de su casamiento con Sibila Merton, que se desespera al ver a su novio aplazar la boda con pretextos para ella incomprensibles.

El tema de la Muerte, que visita a los humanos disfrazada conforme a las circunstancias de tiempo y lugar, no podía dejar impertérrito a un autor dramático de la sensibilidad y del talento de Casona. Es el momento en que la corriente de misterio y neblina que afluye del teatro de Mauricio Maeterlinck produce en España un intento

de innovación con la trilogía *Lo invisible*, de Azorín, estrenada en Madrid en 1928. Cabe al maestro nonagenario hoy la gloria de haber, él un eximio prosista, contribuido al cambio, verdaderamente importante, en la escena española de aquellos años. La aportación esencial de Azorín a la escena de su patria es la inquietud por el más allá, que venía a perturbar el gusto de un público habituado, por lo general, a un teatro conformado por la sutil dialéctica benaventina, principalmente.

En *La Dama del Alba* (retablo en cuatro actos) se adentra Casona en el tema de la Muerte con una seguridad, una emoción y un poder evocador extraordinarios. El simbolismo de la obra es claro. La Peregrina es la muerte que viene a buscar a alguien. ¿Quién será el elegido? En la Noche de San Juan, Angélica, la perjura, vuelve a la casa sin ser vista por nadie sino por la Peregrina, que le aconseja mejor morir ante su vida fracasada. El Abuelo y la Madre son dos figuras noblemente trazadas, así como Angélica, la hija perdida moral y realmente, y Adela son dos figuras femeninas convincentes, ya que polarizan la acción, donde la Dama del Alba puede muy bien representar el antiguo destino de la tragedia griega. Dentro de esta misma línea, Casona escribe *La barca sin pescador*, otra comedia dramática, estrenada en Buenos Aires en 1955. Vuelve el Diablo a aparecer bajo el porte elegante del Caballero de Negro que tienta al industrial, y despiadado capitalista, Ricardo Jordán. El cual está al borde de la quiebra, y claro, el tentador se presenta en el momento oportuno. Vender el alma al Demonio es fácil, lo que cuesta es engañarlo. Aquí, como casi siempre, es éste el que al parecer engaña; a la postre resulta engañado por aquel hombre de garra al que hizo creer que había cometido un crimen a distancia, en un pescador del norte, dueño de la barca, que acababa de comprar el día de su muerte. La no-

vedad de esta comedia radica no sólo en la intriga sino en la fuerza que tiene la figura de la Abuela, la femineidad bellamente serena de Frida, la viuda del pescador muerto. Para el Caballero de Negro "el corazón es un mal negocio". No así para Ricardo, que, ansioso de visitar el lugar del crimen, conoce en aquel humilde hogar, prendido a los acantilados, el valor de la vida, alejada de las pasiones brutales que la ambición del oro despierta en los hombres.

Y he aquí, en *La molinera de Arcos*, un nuevo Casona, que busca en la tradición literaria de España elementos valiosos para un constante estado de gracia creadora. El Sr. Corregidor, representante directo del Rey para hacer justicia, con su capa color grana y su bastón de borlas y su sombrero de tres picos, está enamorado de Frasquita, la molinera. La acción transcurre en Arcos de la Frontera, el día de San Judas de 1807. En la Nota preliminar, el autor escribe: "Atribuir todos los valores de originalidad a la invención temática, es negar automáticamente la mitad de la literatura". Efectivamente, Pedro Antonio de Alarcón, que a su vez se inspiró en cierta letrilla anónima, le brindó el tema, como se lo brindó a Manuel de Falla con su genial ballet-mimo *El sombrero de tres picos*. El ambiente goyesco y majo de la época queda trazado de mano maestra en la obra de Casona. La corregidora y la molinera aunan su ingenio para dar una lección a sus maridos. Con asomos de farsa, por lo chusco de la caída del Corregidor en el caz del molino cuando saltó la tapia en lo oscuro de la noche, y el consiguiente chapuzón que lo puso febril, constituye esta tonadilla una verdadera joya.

Los árboles mueren de pie, comedia en tres actos, fue estrenada en el teatro Ateneo de Buenos Aires en 1949. Tenemos en ella al mismo Casona de *Prohibido suicidarse en primavera* fiel a la fantasía y a su mensaje de opti-

mismo. La mentira piadosa es necesaria y para ello funciona una oficina montada en la populosa ciudad con el objeto que haya más conejos que cazar en el campo, de que cante un ruiseñor en la ventana de un juez implacable, en fin, de solucionar los problemas que la vida despiadada plantea. Se trata de llevar felicidad a la gente, de prodigar la bondad, de suavizar asperezas. Es la idea más generosa que corazones humanos hayan podido tener a favor de su prójimo: procurar hacerle la vida más llevadera, más amable. Es la filantropía más noble, idealista y directa a la vez que se haya concebido. La tipicidad de algunos de sus personajes no es una traba para Casona, que, lejos de sentirse disminuido frente a ellos, los hace crecer al ritmo de la acción. Otra abuela nos encanta con su ancho corazón nacido para la bondad y la firmeza. Mauricio, el nieto pródigo, que es un canalla, retorna al hogar acuciado por la necesidad de dinero. Pero ya hay allí otro Mauricio, honesto y casado con una mujer encantadora que se supone ha traído del Canadá, donde él ha hecho falsos estudios de arquitectura. A la triste realidad de un criminal sin entrañas, que es el verdadero nieto, la abuela prefiere la ilusión de un cariño que han sabido proporcionarle con toda delicadeza unos desconocidos, que ya para ella han llegado a ser como sus propios nietos porque supieron despertar, lo mismo que en su esposo el Sr. Beltrán, confianza y ternura.

En *La tercera palabra*, obra estrenada en el teatro Odeón, de Buenos Aires, el día 29 de mayo de 1953, el dramaturgo español nos enfrenta con un caso curioso: el del joven salvaje criado en la montaña, lejos de la sociedad de los hombres desde la niñez. Pablo, hijo de un hidalgo enloquecido por el abandono de su esposa, no bajó de la montaña hasta morir su padre. Sus tías Matilde y Angelina, al ver que los profesores fracasan en la enseñanza

del sobrino, contratan a Marga, joven maestra pobre, la cual le enseña a leer. Y no sólo esto; Pablo llega a experimentar por ella algo que él no sabe nombrar. Marga ha sido antes amante de Julio, primo de Pablo, quien al enterarse de ello la amenaza con arrebatársela al hijo que va a tener de ella y huir con él a la montaña; pero Marga logra cambiar sus sentimientos al conjuro de la tercera palabra: amor, que al final aprende agradecido de labios de su maestra. El dramaturgo trata con especial ternura a las tías de Pablo, haciendo de ellas un fino estudio psicológico.

Sin duda una de las obras más significativas de la primera época de Casona es *Nuestra Natacha*, obra estrenada en el teatro Victoria, de Madrid, el día 6 de febrero de 1936, pocos meses antes de estallar la Guerra civil. Recoge esa obra el ambiente de la Residencia de Estudiantes de la capital de España, aquella Residencia animada todavía por el espíritu de Don Francisco Giner de los Ríos, avivado por la ilusión política que a la mayoría de los sectores de la sociedad española trajo la República. Cuando leí por primera vez *Nuestra Natacha*, hace ya largos veintiún años, estaba fresca la sangre vertida a torrentes sobre la dura piel del toro ibérico. El problema planteado por aquella guerra fratricida lo vivíamos aún en estos países, y qué duda cabe que la mayoría de hispanoamericanos hubo de tomar partido por uno u otro bando en la contienda española, preludio de la segunda guerra mundial. La poesía de García Lorca, sobre todo su incomparable *Romancero gitano*, conocía el cenit de su influencia entre los poetas de lengua española, coincidiendo esta influencia, y seguramente favoreciéndola, con su muerte atroz en Granada. Antonio Machado y Federico García Lorca potenciaban el amor a España en la América de origen hispano. El dolor de España, su drama inconmensurable, fue asumido

con valor de eternidad por la voz de esos dos poetas, a los que desde este continente contestaron las voces de Pablo Neruda y César Vallejo. Pues bien, el espíritu de renovación que animó a la Universidad española en aquellos años, fue admirablemente captado por Casona en *Nuestra Natacha*. Natacha, en efecto, es un símbolo de las nobles aspiraciones de la juventud española, de la mujer española. Señala una nueva actitud ante problemas que requieren una alta comprensión, como el planteado por los reformatorios de menores. Ante la dureza y sequedad impuestos por un concepto arcaico de tratamiento de los menores delincuentes, el personaje femenino de Casona se yergue con gran reciedumbre moral ante la circunstancia que pone a prueba su idealismo y su carácter. Natacha ha sufrido en carne propia el régimen de la Casa de Reforma de las Damas azules de la que es nombrada directora al doctorarse. Natacha es la voluntad y la inteligencia al servicio de un ideal de amplia comprensión humana. Se acerca a aquellas muchachas descarriadas como una hermana mayor, pues que bien supo ella en su niñez del encierro de la celda donde eran castigadas las rebeldes y en cuyas paredes, trazó con mano denunciadora su propio nombre. Va dispuesta a poner en práctica principios defendidos en su tesis sobre los tribunales de menores y la educación en las Casas de Reforma. Al sólo hacerse cargo de la dirección las cosas empiezan a cambiar ante el contento de las reformadas y la sorpresa y estupor de la señorita Crespo, prototipo de la celadora inflexible, honrada pero sin imaginación, trasunto femenino de un reglamento inaceptable a una conciencia penetrada hondamente del problema de aquellas Casas de Reforma. A la sola presencia de Natacha el ambiente del reformatorio se ilumina. Natacha deja tomar iniciativas a las muchachas e incluso dispone que trabajen juntos muchachas y mu-

chachos, separados hasta entonces. La aridez ordenancista y reglamentaria se trueca, como por arte de magia, en un hogar sonriente donde el cariño y la comprensión son lo primero. Gracias a esto el trabajo se vuelve un juego y cada quien hace el que más le gusta.

Antes de la llegada de Natacha a la Casa de Reforma, el dramaturgo presenta el cuadro de la vida estudiantil, destacando la noble figura del rector Don Santiago, tío de la protagonista, en torno al cual se mueven con sus individualidades bien acusadas Lalo, el estudiante fósil no por incapacidad sino porque puede darse el lujo de prolongar la vida estudiantil gracias a su holgada posición económica; Mario, el estudiante de biología, puestos los ojos constantemente en el mundo de la entomología; y, en fin, Rivera, Aguilar, Somolinos, el Conserje, a los que hacen juego sus simpáticas compañeras de las que destaca Flora. Natacha, que, como decimos, es sobrina del rector, es rodeada del cariño y admiración de sus compañeros por su personalidad avasallante.

Fracasada la gestión de Natacha, debido al conservadurismo de las Damas azules representadas por la Marquesa, el grupo estudiantil, tras de llevar a la Casa de Reforma la representación de la *Balada de Atta Troll*, de Heine, la que ellos mismos interpretan, se marcha con las educandas y educandos del reformatorio a realizar los planes de Natacha a la finca que Lalo les cede para tal fin. Allí se entregan durante un año a las tareas comunes del campo y a hacerla producir, siempre bajo la discreta vigilancia de Don Santiago. El Conserje mismo se incorpora a las faenas y deja su vida comodona en la Universidad. La obra plantea y resuelve el problema de Marga, la chica de la Casa de Reforma que sale embarazada de un señorito ebrio, y a la que el campo reivindica para el amor a su hijito. Al final Natacha y Lalo, que formalizarán su amor, igual que Mario

y Flora, ven con alegría el producto de la primera cosecha de trigo. Dice Natacha: "...Yo he venido aquí a hacer una obra de educación. No quieras reducirla a una obra de misericordia. Piénsalo bien, Lalo; un esfuerzo más y ganarán por sí mismos lo que tú ibas a darles hecho. ¿Has visto la emoción que han sentido hoy al comer su pan?"

El mensaje optimista del teatro de Casona cobra su plenitud en la figura de Natacha, aquella Natalia Valdés, joven maestra en la que fincó su ideal de maestro e intelectual de una España que pugnaba por abandonar viejos hábitos y prejuicios, antiguas rutinas y costumbres tanto en la enseñanza como en la vida social. A la juventud desorientada y sin ideales, al gamberrismo actual, puede muy bien estimularla esta obra, concebida por un hombre que sabía que en ella duermen, prestos a saltar sin embargo, el espíritu de servicio y de cooperación descaracterizados por un individualismo racial, al que si no se le opone un ideal noblemente fortalecido por las mejores cualidades del hombre español, degenerará en anarquía y negación ciegas y violentas.

Hemos visto ya la importancia del teatro de Casona: se trata de un dramaturgo cuya obra vino desde un principio a producir un recio impacto en la sensibilidad del público, no sólo español sino hispanoamericano, ya que la parte principal de esa obra fue producida en la Argentina, donde Casona residió por largos años.

Para una justa y cabal valoración del teatro de Casona, puede muy bien aplicársele las tres preguntas, que entrañan tres principios fundamentales, de Goethe: "¿Qué trata de hacer el artista? ¿Lo ha hecho bien? ¿Merece hacerse?"

Ante todo Casona, como ya dijimos, se propuso, igual que sus coetáneos Enrique Jardiel Poncela y Federico García Lorca, cada uno dentro de su propia intuición del mundo, visión del

teatro y tendencias artísticas, revolucionar la escena española, amenazada de anquilosis a causa de los empresarios que estimulaban obras de éxito inmediato, entendiéndose por éxito el económico. De los tres dramaturgos es Jardiel Poncela el que precede en el tiempo a los otros dos, el que comenzó a escribir primero, y también a estrenar siguiendo al principio, como apunta el crítico Sáinz de Robles, fórmulas teatrales conocidísimas³.

Es indispensable señalar el poderoso estímulo que antes había dado a la escena española Don Ramón del Valle Inclán con sus *Comedias bárbaras* y *Lucas de bohemia*, esta última centrada en aquel Máximo Estrella, cuya figura está inspirada en el poeta Alejandro Sawa, según creo entender. Hemos ya señalado también la aportación de Azorín y de paso habría que recordar el teatro de Don Miguel de Unamuno y la puesta en escena de su novela *Nada menos que todo un hombre con el título de Todo un hombre*. Junto al teatro benaventino, dueño de la escena española a partir del estreno de *Los intereses creados* (1909) hasta los primeros años de la década del 20, el teatro de Valle Inclán actúa en los jóvenes como un alcaolide y es aplaudido por algunos críticos avizores como Enrique Díez-Canedo, pero de momento no se impone al público, habituado a la alta comedia benaventina y a las obras modernistas de Eduardo Marquina y de Luis Fernández-Ardavín. Aun el teatro romántico persiste como se ve en el drama en verso *Don Luis Mejía* del mismo Marquina y de Hernández-Catá, admirable cuentista que estrena por aquellos mismos años su comedia *La noche clara*. Pero sin duda el dramaturgo más importante al lado de Benavente y de Valle Inclán, es Jacinto Grau, autor de *El hijo pródigo*, *El conde Alarcos*, *Don Juan de Carillana*, *El burlador que no se burla*, la primera inspirada en la Biblia y las demás en el romancero; autor asimismo de *La casa*

del Diablo y *En Ildaria*, obras de sesgo irónico y aun satírico y de *El señor Pígalión*, farsa de muñecos donde hay anticipaciones pirandellianas. Grau ofrece la situación del teatro español de entonces: “Benavente, tan claro y diáfano, dicho sea en justicia y en su honor, tarda en imponerse y pasa por la última palabra de lo moderno. El teatro se contrae a un puro negocio. Se crea una estúpida ciencia empírica de lo que llaman teatral y declara su hostilidad sorda a todo lo que no sea la comedia cómica corriente o el disparate con retruécano, que pocas veces alcanza la gracia grotesca de *La venganza de Don Mendo*”⁴.

Al “Teatro del Pueblo”, según propia confesión, debió Casona lo más preciado de su experiencia como dramaturgo al dirigirlo, lo cual le permitió mantenerse en contacto con el público de las aldeas y del campo y contando con la colaboración eficaz y entusiasta de un grupo estudiantil. Así pudo estrenar sus farsas *Sancho Panza en la insula* y *Entremés del mancebo que casó con mujer brava*, adaptaciones del *Quijote* y de *El conde Lucanor*, de Don Juan Manuel, respectivamente. No rompió con la gran tradición literaria, sino que en ella tomó pie y de ella se sirvió para educar artísticamente a los sectores más necesitados de cultura estética del pueblo español: aldeanos y campesinos. Y desde luego, con éxito extraordinario. Porque ello consistía en devolver a aquél lo que sus grandes artistas le habían tomado otrora.

Ahora bien, con respecto a la estrategia y táctica de la dramaturgia de Casona, es menester decir que éste se inspira, por lo general, en temas universales: el amor, la muerte, la ambición, el crimen, etc. En carta a Sáinz de Robles confiesa que Dios, Amor y Muerte le son fundamentales⁵. La comedia en tres actos es su molde predilecto para vaciar su ideal, sus emociones y poner en pie a sus personajes, tipos unas veces, caracteres otras. Su

estrategia teatral se aviene muy bien con la visión que tiene del teatro: llevar al público obras que estimulen su fantasía, y, sobre todo, los mejores sentimientos del ser humano; en esto fue siempre fiel Casona a su vocación primera de maestro que posteriormente asumió una categoría altamente depurada en el plano del arte. Por eso cabe perfectamente hablar del mensaje optimista de su teatro, desde luego prescindiendo de la acepción política de combate que el término mensaje adquirió para el teatro revolucionario soviético o para la literatura populista francesa. El mensaje de Casona está hecho de optimismo, de fe, bondad, esperanza desde el punto de vista moral. El mal no triunfa en su teatro. El Demonio mismo, en sus obras, pretende servir a la moral: "¡Tú siempre romántico!" le dice Ricardo Jordán, protagonista de *La barca sin pescador* y el Caballero de Negro le contesta: "Siempre; es mi destino. Mientras vosotros os preocupáis sólo de la mecánica y de la economía, yo sigo ocupándome exclusivamente del alma". Y desde el punto de vista artístico está ese mensaje basado en una técnica precisa, depurada, operante. Con lo cual aquella segunda pregunta de Goethe: *¿Lo ha hecho bien?* queda contestada. Sabía muy bien Casona que "*El teatro pertenece a todos y debe existir para la gente y hablarle a ella*" como afirma el crítico norteamericano Edward A. Wright⁶. Mas no porque pertenezca a todos, ha de abajarse el dramaturgo hasta la trivialidad y el conformismo. Y en esto puede decirse que Casona fue de lo más exigente consigo mismo, pues sus obras, en general, confirman su visión del teatro y tal fidelidad a su ideal artístico y ético lo destaca entre los dramaturgos contemporáneos, dentro y fuera del mundo hispánico. Conociendo las artimañas de que se vale el Diablo para tentar al artista y para envolverlo en sus mallas dialécticas, Casona le opuso un ¡no! rotundo. No

quiso de ninguna manera hacer teatro convencional, sino teatro de verdad, imbuido de la grandeza del género dramático y de la grave responsabilidad del dramaturgo.

Sus argumentos, como se ha visto, son siempre humanos, quiere decirse, que están casi siempre amasados con amor y ternura, con fe en el hombre. Ante el mal y las bajezas de la condición humana, el moralista que llevaba dentro aquel auténtico dramaturgo, no se deprimió ni cayó en el pesimismo, sino que exaltó lo que caracteriza al hombre: su libertad, su imaginación creadora que lo libera, sus reservas síquicas y morales, su inteligencia. Y además de humanos dichos argumentos son casi siempre originales, salvo los que tomó de obras clásicas castellanas para las farsas de su *Retablo jovial*. Y aun en éstas, como lo señala Sáinz de Robles, el juego escénico supera al de sus modelos.

La *irrealidad*, elemento valioso del teatro subrayado por Ortega y Gasset y por Jouvet⁷, participa a menudo en la obra de Casona. Juega éste con el Diablo, las sirenas, los fantasmas. La fantasía se entreteje con el realismo, el sueño con la realidad, la mentira con la "*verdad de las máscaras*" que estudió Oscar Wilde. Con esta libertad en sus creaciones logra el dramaturgo español un impacto más en los espectadores y lectores de su obra. Acaso la fantasía de Giraudoux se le parezca. Pero en esa obra pudiera entrar en dosis bien combinadas la ironía de Wilde, cuyo diálogo, lleno de paradojas y observaciones punzantes, matices y tornasoles trasladó fielmente a su pieza *El crimen de Lord Arturo*, como acota Sáinz de Robles; bien pudiera entrar asimismo la ironía, mas nunca el sarcasmo de G. B. Shaw. De ahí que el diálogo de Casona jamás es trivial, sino de una lúcida precisión. La atmósfera de su teatro suele ser clara, luminosa y aun cuando a veces se adensa, debido a la naturaleza y substancia del tema como en

La Dama del Alba, la conclusión la vuelve diáfana. Esta limpieza para producir la atmósfera adecuada a los personajes, y sobre todo al tema, corrobora su actitud optimista.

Este optimismo alejó sin duda a Casona de la tragedia y lo acercó desde temprano a la comedia. Incluso cuando aborda lo dramático lo hace sin comprometer el fondo y substancia optimistas de su teatro. Por eso le fue tan oportuno, tan necesario, y a veces tan indispensable, el elemento irreal, fantástico y, si se quiere, surrealista —aplicada esta tendencia por Casona con mesura y matices muy propios— con que dosificó algunos de sus dramas que no se atrevió a calificar como *La barca sin pescador*, a la que llama simplemente obra. *Siente gritos en el mar*, comedia imposible en tres actos, es para Sáinz de Robles una de las producciones fundamentales de Casona, considerándola un verdadero *auto sacramental* por la intervención que tienen en ella la Sensualidad, la Lujuria, el Crimen, el Egoísmo, el Vicio, la Indiferencia, la Soberbia, la Desesperación, representados por sus respectivos personajes. “No importa que estos personajes intenten evadirse de los simbolismos que representan, refugiándose en reacciones automáticamente humanas, porque tales reacciones las motiva la aparición de la *Muerte*, abstracción en la que se anegan y disuelven tanto los símbolos como los seres humanos para alcanzar la común *Eternidad*”^a.

(Confieso que para mí la anterior obra me ha sido la verdaderamente difícil de clasificar y si no hubiera sido por la ayuda de la interpretación del crítico Sáinz de Robles, no hubiera logrado penetrarla en todo su profundo sentido.)

Por lo general, Casona nos da la clave de cada pieza teatral en una frase del diálogo; pero no siempre, ya que sus personajes determinan con su actuación y vitalidad el sentido de aquélla.

Imita la vida sin forzar el realismo y cuando apela a lo fantástico lo hace con suma habilidad, de tal suerte que uno se olvida de que ese caballero de traje negro es el Demonio o de que aquella mujer que juega dulcemente con los niños es la Muerte. Pero lo irreal es a veces una dimensión del personaje como en *Sirena*, que se sentía tal por haber perdido la razón; otras es la fuerza de carácter del personaje la que impone esa irrealidad como en el Pablo de *La tercera palabra*, criado en la montaña como un “buen salvaje”, si bien Casona rechazó la fijación roussoniana de su personaje. Casona enlaza y desenlaza la intriga al ritmo de esa irrealidad. Esta es una constante de su teatro. Es posible pero no probable —tal la conclusión que a menudo sacamos al leer algunas de sus piezas. Pero la posibilidad es tan categoría como lo es la probabilidad y la verosimilitud.

En cuanto al estilo, Casona deriva del romanticismo. Hay a veces un fino sentido del humor por medio del cual logra mantener la distancia entre lo irreal del personaje o entre la aparente imposibilidad de la obra con el espectador. Aquí cumple con la ley de objetividad del teatro. La presencia de Meffistófeles es indispensable al *Fausto* de Goethe no sólo artística sino también metafísicamente, y no importa que el señor de las tinieblas venga asistido por el atuendo de la época o por las especiales circunstancias en que actúa para que deje de ser fiel a sí mismo sin dejar de ser fiel a las necesidades de la obra. Esto hizo Casona desde que por la primera vez hizo actuar al Diablo en una de sus obras iniciales.

Sin dejar de ser esencialmente teatral, la obra de Casona satisface plenamente nuestras apetencias literarias (entiéndase literarias en el sentido ortodoxo del término, sin connotación peyorativa alguna en oposición al de poesía), que suplen con la imaginación el encanto y magnificencia del espectáculo. El elemento literario, extraído

a manos llenas de los grandes autores, enriquece su *Retablo jovial: Sancho Panza en la ínsula, Entremés del mancebo que casó con mujer brava*, cuya fuente ya señalamos; *Farsa del cornudo apaleado*, tomada de Boccaccio, *Fabli-lla del secreto bien guardado*, obtenida de la tradición popular, así como también *Farsa y justicia del Corregidor*, estilizadas con excelente buen gusto. Y bastaría fijar nuestra atención en el diálogo suyo para advertir, sin mayor esfuerzo, la alta calidad de su lenguaje. Hasta el equilibrio que hay en sus obras entre el contenido emocional y el intelectual, las vuelve más fasci-

nantes para la lectura reposada y frui-tiva. Por donde vemos que el verdadero teatro, el de alcance universal, tiene que ser hecho por un mago de la palabra para que enhechice la voluntad y convenza al intelecto de los especta-dores dignos de él.

Fundamentalmente el teatro de Ca-sona hincó su raíz en el pueblo, que lo nutre con su savia generosa. Por eso su mensaje optimista cobra aún mayor transparencia, pues el dramaturgo es-pañol no quiso jamás escribir para un público, por selecto que fuese, sino para todos, siendo en esto también fiel a la tradición del Siglo de Oro.

Cint *aceptación*

NOTAS

- 1 Rodolfo E. Modern, *El Expresionismo literario*, Editorial Nova, Buenos Aires, 1958.
- 2 Federico Carlos Sáinz de Robles, prólogo a *Obras completas* de Alejandro Casona, Aguilar, Madrid, 1961, t. I.
- 3 Sáinz de Robles, *ob. cit.*
- 4 Jacinto Grau, *Don Juan en el tiempo y en el espacio*, Edit. Raigal, Buenos Aires, 1953.
- 5 Sáinz de Robles, *ob. cit.*
- 6 Edward A. Wright, *Para comprender el teatro actual*, Cine, teatro y televisión, Fondo de Cultura Económica, México, 1962.
- 7 José Ortega y Gasset, *Idea del teatro*, Revista de Occidente, Madrid, 1958; Louis Jouvet, *Testimonios sobre el teatro*, Edit. Psiqué, Buenos Aires, 1953.
- 8 Sáinz de Robles, *ob. cit.*



En el VII Centenario

Dante, Poeta y Ciudadano del Futuro

A mi hija Floritchica Valladares Fischner.

Por Matilde Elena LOPEZ

"per ch'io te sovra te corono e mitrio".—DANTE.

INTRODUCCION

EL VIAJE ALEGORICO de Dante en la Divina Comedia, se inicia en el plenilunio de marzo del año 1300, en cuya época tenía treinta y cinco años de edad, que él supone la "mitad del camino de la vida". En esta alegoría que cubre todo el poema, el Poeta quiere darnos a entender el objeto de su obra. Como en la lámina azogada del espejo, Dante retrata la corrupción y los vicios de su tiempo, el extraño camino que han tomado las creencias religiosas. Toda la situación política agitada que ha producido gobiernos infelices y conducido a la desgraciada Italia, al desorden y a la más espantosa miseria. Los ciudadanos armados unos contra otros, el pueblo en lucha abierta, los grandes señores llenos de orgullo y de soberbia, los magistrados avaros y venales, los sacerdotes más atentos a la tierra que al cielo, los príncipes tiranos y azote de los pueblos. Tal es el cuadro que nos



MATILDE ELENA LOPEZ

pinta Dante, y por encima de eso, la visión cabal de la unidad de Europa.

Dante, el otrora Prior de Florencia, sabía cuál era el origen de todos esos

males y quiso remediarlos infructuosamente, siendo él mismo arrastrado por la vorágine de las pasiones desencadenadas. Entonces se propone cantar la regeneración moral del hombre y nos esboza una nueva política del Estado que descansa en principios eternos: el sueño de una monarquía universal, sujeta a las leyes de un solo Emperador establecido en Roma. Un Imperio de derecho divino pero que había sido usurpado por los malos gobiernos de las pequeñas Repúblicas y señorías, amparados por la influencia y autoridad de los Papas, que no debía extenderse más que a los asuntos de la religión y disciplina de la Iglesia. La semilla de todas las miserias, debilidad y pobreza, se enraizaba en los pequeños feudos y señoríos, en la fragmentación de las Repúblicas dispersas —que entonces así se llamaban en Italia— y en la disensión de los gobiernos locales. Entonces soñó la unidad italiana como el único recurso para superar las rencillas internas. Este pensamiento le dominó siempre, desde que salió desterrado de su patria a causa de su infortunada experiencia política. Y soñó también ¡qué hermoso sueño de una gran utopía! en el Gobierno Universal por encima de todas las fronteras.

Esa selva oscura que es la Florencia de su tiempo, y su triste experiencia de Prior por la que se vio enredado en aquellos tristes sucesos de los *blancos* y de los *negros*, reflejo de las luchas de partido entre güelfos y gibelinos, es el punto de partida de su viaje real y sobrenatural, porque en él se mezcla la realidad y el sueño, los estados simultáneos de conciencia, las imágenes superpuestas, las escenas simultáneas, y todo cuanto, siglos más tarde, ofrecerá el surrealismo como novedad desconcertante. El símbolo de Dante es un anticipo de los extraordinarios recursos y procedimientos literarios.

Pero, por sobre todo, está presente su patria, los males de Florencia:

Soberbia, envidia y lucro codicioso
son los tres males de Florencia plaga . . .
Gente envidiosa, sórdida y superba.

Y entre esa gente envidiosa, sórdida y soberbia, está Bonifacio VIII, aborrecido por Dante por ser terrible adversario del partido gibelino y enemigo suyo. Por ello, lo lanza al fondo del Infierno —la más asombrosa concepción poética de la literatura producto de una fantasía prodigiosamente surrealista.

EL INFIERNO

EL INFIERNO DE DANTE es un gran valle de figura cónica, con la punta hacia el centro de la tierra, cuya superficie le hace de tapa. Se divide en nueve grandes círculos, muy distantes el uno del otro, y estrechándose cada vez más, como el trazo arquitectónico de un anfiteatro. En el fondo infinito, el demonio, es el gusano que horada el mundo.

Y en ese Infierno yacen todos los vicios y todas las pasiones: la ira, la envidia, la soberbia, la pereza, la gula, la lujuria y también los traidores que hundieron a su Patria.

Y allí está también Farinata, de la familia de los Uberti, hombre de grande espíritu y cabeza de los gibelinos de Flo-

rencia. En Monteperto, junto al río Arbia, derrotó en una sangrienta batalla, en septiembre de 1260, al ejército güelfo, y entró en Florencia, de donde desterró a todos los de ese partido, entre los que entonces estaba también la familia de Dante. (Sabido es que el poeta, posteriormente luchó hombro a hombro con los gibelinos). Cuando los vencedores propusieron en consejo la destrucción de Florencia, aquel patricio generoso se opuso con romana entereza, y a él se debió, por tanto, la salvación de la patria. Dante le ensalza por este hecho, y si lo pone en el Infierno por cristiano descreído y vicioso, lo reivindica como hombre de Estado.

Todas las luchas y batallas de güelfos y gibelinos, los describe Dante con minuciosa pintura de gran cronista de su tiempo, y es en el Infierno donde la historia de Italia se encuentra grabada en frisos inmortales. Los famosos pintores del Renacimiento —que nació en Italia— tomarían el modelo infernal de Dante para sus murales imperecederos. El proceso del propio Dante, que en 1300 era aún güelfo, pero que ya piensa como un gibelino, se sigue en detalle en su simbólico poema. Y el bárbaro furor de los partidos que llegaba hasta los altares de Florencia.

* * *

Los horrores de la Edad Media desfilan por el Infierno dantesco, los suplicios, torturas, atrocidades e injusticias emergen de sus profundidades. Entre los crueles suplicios que usaban entonces, era uno el echar al reo cabeza abajo en un hoyo profundo, e irle paulatinamente rellenando hasta ahogar al penado. Ocurría muchas veces que éste, cuando empezaban a echarle la tierra, llamaba al confesor, y los verdugos suspendían su faena, y el sacerdote bajaba completamente la cabeza para oír al confesando, el cual alargaba cuanto podía su confesión.

Dante, al dibujar estos espantos en el Infierno, denuncia las atrocidades que en su tiempo —la tardía Edad Media— aún se cometían. Así, aparece Pinamonte de Buonacosi, mantuano, en las profundidades del Infierno, por persuadir maliciosamente al conde Alberto de Casalodi, señor de aquella ciudad, que le convenía a su seguridad encerrar en los inmediatos castillos a algunos sujetos principales, que realmente sólo eran obstáculo a la ambición del mismo Pinamonte. Realizado el hecho terrible, ese traidor, con el apoyo obligado de sus súbditos, le quitó al conde Alberto la señoría, y mandó matar o desterró, a todos aquellos mismos nobles encerrados por su engaño.

Dante en persona había asistido a escenas diabólicas entre güelfos y gibelinos y aterrado por aquellas visiones que aún

impresionaban su espíritu fino, relata en el poema, que en 1290, los luquenses que guarnecían el castillo de Caprona, a la orilla del Arno, en territorio pisano, del cual se habían apoderado en guerra contra los gibelinos, se vieron obligados a abandonarlo rendidos por hambre, y al pasar, capitulados ya, por entre sus enemigos, tuvieron un terrible miedo, porque les empezaron a gritar; “¡Matarlos! ¡Matarlos!”. A ese suceso asistió Dante no hacia mucho.

Y ved con qué gruesa pintura cubre la faz de los hipócritas que se ponen máscara de virtud! El tartufo de Molière ya estaba pintado desde hacía muchos siglos en el Infierno de Dante!

Sus condenados llevan planchas de plomo incandescentes, y así alude Dante maliciosamente a los suplicios de Federico II. El Emperador mandaba cubrir a los culpables del delito de lesa majestad con planchas de plomo similares a las que pinta Dante, que luego hacía derretir encendiendo hogueras sobre ellas.

Pero sigamos en nuestro viaje al fondo del Infierno dantesco. Tan frescas estaban las heridas de güelfos y gibelinos, que Dante a cada paso los encuentra en su recorrido con Virgilio. Su odio se escapa así, profundo contra el partido ahora adversario: el güelfo.

Así nos relata y nos describe en plena acción, la llegada de los hermanos Gaudentes Micer Loderingo de Andaló y Catalano Malavolti, güelfo éste y gibelino aquél, quienes investidos del poder, se dejaron corromper los dos por el partido güelfo —habían llegado ambos a pacificar Florencia— y en lugar de cumplir su misión, arrojaron de la ciudad al partido gibelino, en el cual se ensañaron saqueando y destruyendo sus casas, y particularmente las de los Uberti, sus jefes.

Dante, jugando con el tiempo, profetiza episodios que han de ocurrir después, lo cual le es permitido por el trazo genial de su poema que rompe con las convenciones temporales y las unidades clásicas. Como supone que su viaje al Infierno es en 1300, cuenta la visión auténtica de las

desgracias que pocos años después sufrió Florencia, y en las que se manifestaba el odio contra ella hasta de pueblos tan inmediatos como Prato, que se halla casi a sus puertas. Entre esas desgracias, en que se complacían los pueblos de en torno, deben enumerarse la caída del puente de la Carraya, el incendio del mil setecientas casas y las crueles discordias entre blancos y negros, que ocurrieron en efecto, en 1304.

Algunos comentaristas dicen que el Infierno de Dante está dominado por dos figuras trágicas en el trasfondo poético: Francesca de Rímimi y Ugolino. En la mente de Dante surgió la prodigiosa fantasía infernal, sólo para destacar estas figuras bien logradas por el arte del poeta.

Según cuentan las historias, Ugolino de los Gerardesqui, conde de Doranático, de acuerdo con el arzobispo Ruggieri de los Ubaldini, arrojó de Pisa a su sobrino Nino de Gallura y se hizo señor de la ciudad. Mas, por envidia y odios de partido, secundado después el arzobispo por los Gualando, Sismondi y Lanfranco, todos

gibelinos, sublevó al pueblo contra el conde, que era güelfo; y le prendió con sus hijos Gado y Agucio, y sus nietos Ugolino (el Brigada), Enrique y Anselmo, y los encerró en la torre de los Gualando, llamada de las Siete Vías, y luego arrojó al Arno las llaves para que nadie les pudiera llevar alimento. Dicen otros, y esta opinión sigue el Poeta, que mandó tapiar las puertas, lo cual era usual en la Edad Media. Como era también común —y así lo relata Dante— que un gran señor fingiendo reconciliación con sus enemigos, los invitara a un gran banquete, y en el punto en que daba orden para servir las frutas, que era la señal convenida, unos sicarios prevenidos para el caso, se arrojaban sobre los convidados y los asesinaban.

Y en este Infierno espantoso y humean-te, la portentosa fantasía de Dante, hace caer de cabeza en el hemisferio a Lucifer, el ángel rebelde precipitado a los abismos, con tanta violencia, que perforó el centro. Imaginación tan extraordinaria, no se había dado en la literatura.

UGOLINO

“Poscia, piú che il dolor poté il digiuno”.—DANTE.

Famoso para la crítica que se ha lanzado a peligrosas especulaciones en torno al Dante, es el verso 75 del canto penúltimo del Infierno, aquel en que Ugolino de Pisa, tras de narrar la muerte de sus hijos en la Prisión del Hambre, dice que “el hambre pudo más que el dolor”: *poseia, piú che il dolor poté il digiuno*”. Los comentadores antiguos, con muy buen juicio, explican que el dolor no pudo matar a Ugolino, pero sí el hambre. También lo entiende así el gran poeta inglés —padre de la poesía inglesa— Geoffrey Chaucer, en el tosco resumen del episodio que intercaló en sus célebres cuentos de Canterbury. La escena la construye con mano genial el dramaturgo nato que hay en Dante. (Los personajes de Shakespeare parecen alzarse, ya traza-

dos y completos, de la Divina Comedia).

En el fondo glacial del noveno círculo, Ugolino roe infinitamente la nuca de Ruggieri degli Ubaldini y se limpia la boca sanguinaria con el pelo del réprobo. La escena terrible, recuerda con calofrío, al buitre implacable de Prometeo atado a la roca milenaria en el confín del mundo.

Alza la boca Ugolino, no la cara, de la feroz comida y cuenta que Ruggieri lo traicionó y lo encarceló con sus hijos.

Por la angosta ventana de la celda vio crecer y decrecer muchas lunas, hasta la noche en que soñó que Ruggieri, con hambrientos mastines, daba caza en el flanco de una montaña a un lobo y sus lobeznos. Al alba oye los golpes del martillo que tapia la entrada de la torre.

Pasan un día y una noche, en silencio; Ugolino, movido por el dolor, se muerde las manos; los hijos creen que lo hace por hambre y le ofrecen su carne, que él engendró. Entre el quinto y el sexto día los ve, uno a uno, morir. Después, se queda ciego y habla con sus muertos y llora y los palpa en la sombra; después “el hambre pudo más que el dolor”.

Rambaldi de Imola en el siglo XIV interpreta así el verso: “viene a decir que el hambre rindió a quien tanto dolor no pudo vencer y matar”.

Este sentido encuentra algunos críticos modernos como Francesco Torraca, Guido Vitali y Tommaso Casini; el primero ve estupor y remordimiento en las palabras de Ugolino; el último agrega: “intérpretes modernos han fantaseado que Ugolino acabó por alimentarse de la carne de sus hijos, conjetura contraria a la naturaleza y a la verdad histórica”, y considera inútil la controversia. Benedetto Croce se pronuncia por el sentido tradicional. Bianchi razona: “otros entienden que Ugolino comió la carne de sus hijos, interpretación improbable pero que no es lícito descartar”. Luigi Pietrobono dice que el verso es deliberadamente misterioso. Por su parte, Jorge Luis Borges lo plantea así: El problema histórico de si Ugolino della Gherardesca ejerció en los primeros días de febrero de 1289, el canibalismo, es, evidentemente, insoluble. El problema estético o literario es de muy otra índole. Cabe enunciarlo así:

¿Quiso Dante que pensáramos que Ugolino (el Ugolino de su infierno, no el de la historia) comió la carne de sus hijos? Yo arriesgaría la respuesta —dice

Borges—: Dante no ha querido que lo pensemos, pero sí que lo sospechemos. La incertidumbre es parte de su designio. Ugolino roe el cráneo del arzobispo; Ugolino sueña con perros de colmillos agudos que rasgan los flancos del lobo (“...e con l'acute scane Mi pareo lor veder fender li fianchi”); Ugolino, movido por el dolor, se muerde las manos; Ugolino oye que los hijos le ofrecen inverosímilmente su carne (“...tu ne vestisti queste misere carni, e tu le spoglia!”); Ugolino, pronunciado el ambiguo verso, torna a roer el cráneo del arzobispo: tales actos sugieren o simbolizan el hecho atroz. Cumplen una doble función: los creemos parte del relato y son profecías.

Acaso Dante sólo imaginó de Ugolino lo que escribió en los tercetos. Y ambiguamente nos pintó a Ugolino, con símbolos deformados o extraños, como en los sueños. Ugolino —corroboraba Borges— devora y no devora los amados cadáveres y esa ondulante imprecisión, esa incertidumbre, es la extraña materia de que está hecho. Así con dos posibles agonías lo soñó Dante y así lo soñarán las generaciones. Y finalmente, nos dice Luigi-Pietrobono: “el discutido verso no afirma la culpa de Ugolino, pero la deja adivinar sin menoscabo del arte o del rigor histórico. Basta que la juzguemos *posible*”.

En los extraños símbolos de que está construida la Divina Comedia, y especialmente en el Infierno, Dante expresa su estupor de hombre sensible y artista ante las atrocidades de la Edad Media. Y queda allí su denuncia y su libre albedrío que juzga rectamente un mundo que se hunde.

EL PURGATORIO

EL PURGATORIO.—El poeta cambia de estilo y suaviza las pinturas de su alegoría. El Infierno ha sido el canto de la ira; el Purgatorio, el canto del amor y de la esperanza. Ya no suenan las terribles blasfemias y maldiciones. Ahora vienen las imprecaciones y letanías, las alaban-

zas de Dios. A la furia de las pasiones, sobreviene una dulce y suave melancolía, una grave tristeza. La topografía del Purgatorio es un monte que elevándose de las aguas del otro hemisferio, figura un cono truncado en su cima, al cual circundan once rellanos circulares sobre el suelo

de la isla. El escenario está bien imaginado y se ve que el dramaturgo que hay en Dante, prepara detalladamente la escena y el decorado.

Los cuatro primeros círculos constituyen el Antepurgatorio, donde se detienen, hasta que son admitidas a la expiación, cuatro especies de almas negligentes. Los otros siete forman el Purgatorio, y en cada uno se purga cada uno de los siete pecados capitales. Sobre la cima, que es llana, está la floresta del Paraíso terrenal, verde y prometedor. Dante sube acompañado de Virgilio de cerco en cerco por una escalera oculta hasta llegar a la alta cima.

Cuando las almas se han libertado del engaño de los sentidos y de las pasiones, sienten una imperiosa necesidad de ir a pagar el merecido castigo. Espiritualmente se entiende que a la salida del alma del pecado, se ha hecho sana y libre en su albedrío. Tal es el significado de esta alegoría.

Una de las más hermosas alegorías del Purgatorio (Canto XXIX) es la que expresa una imitación de Ezequiel y del Apocalipsis: El carro es la Iglesia; los siete candelabros los siete dones del Espíritu Santo; los que vestidos de blanco siguen a los candelabros, son los Patriarcas y Santos que creyeron en Jesucristo antes de su venida; las llamas, que a modo de banderolas se tienden por el aire con los colores del iris, son los siete sacramentos de la Iglesia; los ancianos coronados de lirios, símbolo de la fe, son los veinticuatro libros del Antiguo Testamento; los cuatro animales coronados de verdes flores, son los evangelistas San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan. El Grifo, medio león, medio águila, es Jesucristo, que posee las dos naturalezas, la divina representada por el águila, y la humana por el león. Las dos ruedas del carro son el Antiguo y el Nuevo Testamento. Las tres mujeres que danzan alrededor, al lado de la rueda derecha, son las virtudes teológicas: fe, esperanza y caridad. La roja es la caridad; la verde, es la esperanza; y la blanca, la fe. Las

cuatro vestidas de púrpura que danzan junto a la rueda izquierda, o Antiguo Testamento, son las virtudes cardinales: Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza.

La prudencia tiene tres ojos en la frente. De los dos ancianos que siguen, el que lleva el traje de los discípulos de Hipócrates, es San Lucas, que, en efecto, era médico. El que empuña una espada brillante y puntiaguda, es San Pablo, los cuatro personajes de aspecto humilde son los apóstoles Santiago, Pedro, Juan y Judas, hermano de Santiago. El anciano solo que va durmiendo y del cual se percibe la fisonomía viva e inteligente, es San Juan, que escribió el Apocalipsis a la edad de cerca de noventa años. Agreguemos los cuatro animales provistos de seis alas (visión de San Juan) que preceden —con los veinticuatro ancianos vestidos de ropas blancas— un carro triunfal, tirado por un grifo. El carro se detiene y una mujer velada aparece. Dante presiente que es Beatriz. Su aparición preparada desde los dos cantos anteriores, produce en éste un efecto sorprendente y es, en efecto, uno de los más bellos y extraños pasajes del poema entero. Los surrealistas sólo necesitarían pasar al lienzo esta rara visión del subconsciente freudiano en la que Dante expresa su prodigioso sueño del encuentro con Beatriz. Dante se encuentra en la cumbre del Purgatorio y en el pórtico del Paraíso terrenal. Ha atravesado muros de fuego, su albedrío es libre y recto, y Virgilio lo ha mitrado y coronado sobre sí mismo: *per ch'io te sovra te corono e mitrio*". Es así, por los senderos del antiguo jardín, junto a un río más puro que ningún otro, donde se prepara la escena magnífica. Corre por el aire una música y en la otra margen del río se adelanta la procesión misteriosa que hemos descrito.

Beatriz, divinizada, sobre quien los ángeles derraman flores a manos llenas, coronada de olivos, como símbolo de la sabiduría, sobre velo sutil, como enseña de la pureza, vestida de manto verde,

símbolo de la eternidad, y de túnica de color de fuego, emblema del amor divino, se ofrece a la vista de Dante que la adivina y la presente. Es aquella Beatriz que traspasó el corazón del poeta cuando sólo tenía nueve años y que hace diez

años no ha visto. Se vuelve a Virgilio y exclama:

*No me ha quedado
sin temblar de mi sangre ni una gota:
conozco el fuego del amor pasado.*

LA POESÍA DE DANTE¹

Característica del símbolo es su multivalencia: puede significar una cosa u otra. Dante en el Infierno se atiene al realismo como expresión artística. Muy fresca estaba la memoria de los pasajes históricos que describe con maestría y objetividad. La alegoría es una envoltura muy transparente que deja traslucir el relato. En el Purgatorio y el Paraíso, Dante se eleva en raudales líricos de poesía pura. Pero también es notable su método artístico: las imágenes son surrealistas, envueltas en símbolos densos. Son sueños, visiones extrañas como las que pueblan nuestra noche. Como si Dante se dejara guiar por el subconsciente y abandonara la lógica real. La materia de que está construido el Purgatorio y el Paraíso, es la materia de los sueños.

Empero, la poesía de Dante, como toda poesía genuina, puede comunicarse antes de ser comprendida, aun a pesar de la alegoría. El estilo de Dante tiene una lucidez peculiar, una lucidez poética a diferencia de una lucidez intelectual. La palabra es lúcida, translúcida; no tiene la opacidad de la poesía inglesa de Shakespeare, aunque ésta forme parte de su belleza. La lucidez y universalidad de Dante van mucho más allá de las cualidades poéticas de Villón y Chaucer, aunque sus recursos sean similares. El latín medioeval tendía a concentrarse sobre los hombres de razas y suelos diversos, podían pensar simultáneamente. Algo del carácter de esta lengua universal es inherente al lenguaje florentino de Dante. Dante, sin dejar de ser italiano y patriota, es ante todo un europeo, con la visión universal más extraordinaria de todos los tiempos.

En la época de Dante, Europa con todas sus disensiones, estaba mentalmente más unida de lo que ahora podemos concebir: un concepto universal, un idioma dominante como lengua de cultura, una religión única. Shakespeare, o aun Sófocles, o aun Racine y Molière, se ocupan de temas tan universales como el material de Dante. Pero lo pensaron desde sus propias lenguas locales. Esto no significa que el inglés y el francés como vehículos de poesía, sean inferiores al italiano. Lo que pasa es que el italiano vernacular de la Edad Media tardía estaba aún muy cercano al latín, como expresión literaria, a causa de que los hombres que, como Dante lo usaban, fueron educados en filosofía y en todas las materias abstractas, en el latín medioeval. La lengua italiana, y en especial el italiano de la época de Dante, gana mucho por ser producto del latín universal.

El latín medioeval es un hermoso idioma; en él escribieron fina prosa y fino verso los clásicos latinos: es la lengua de Virgilio, de Horacio. El italiano de Dante está en sentimiento muy cerca del latín medioeval, concentrado y sintético. Y entre los filósofos medioevales que Dante leía se encontraban Santo Tomás de Aquino, que era un italiano; el predecesor de Santo Tomás, Albertus, que era un alemán, Abelardo que era francés, y Hugo y Ricardo de Saint Victor, que eran escoceses. . . Así se formó la mente universal de Dante que daría al mundo la síntesis más extraordinaria de la cultura medioeval.

Acaso por ello, más se pierde al traducir a Shakespeare al italiano, que al traducir a Dante al inglés. Y por ello,

¹ (T. S. Eliot: Poesía de Dante).

Dante es más fácil, más comunicable, aun en sus alegorías más herméticas por el significado. Poéticamente, el sentido se adivina fácilmente.

Las ventajas de Dante se deben a que escribió cuando Europa era más o menos una, no decimos que su genio sea más grande que el de Shakespeare. Pero la simplicidad de Dante se debe no sólo a que pensaba como un hombre de la Europa medieval, sino que emplea el método alegórico, no limitado a Italia; método alegórico que contribuye a la simplicidad y comprensión. La alegoría aparece habitualmente como un tedioso problema de palabras cruzadas, pero en el caso de Dante, logra una absoluta lucidez del estilo. En su lectura es mejor no saber lo que significan las palabras —y son tan variadas las interpretaciones— no es tanto el significado de las imágenes sino la plasticidad de las mismas, el triunfo de su estilo. Dante anticipó la metáfora que se adivina por el sentimiento y la emoción que produce y no por su sentido real, como en los poetas surrealistas, *verbi gratia*, Vicente Aleixandre.

Tenía una idea que expresar y la proyectó en imágenes extrañas y sugerentes como aquellos tapices chinos donde lo real traspasa el sueño. Imágenes visuales claras que reciben mucha más intensidad al tener un significado. No es preciso que sepamos cuál es el significado o que le demos un sentido y otro. La alegoría es tan sólo un método poético que tiene ventajas muy grandes.

Dante posee una imaginación visual, plástica, sensorial y por ello sus descripciones son vivas, objetivas, se pueden pintar fácilmente. Nos imaginamos desde ya aquella selva oscura de la alegoría, sobre el fondo del universo, y con esa luz seguimos el viaje extraordinario, aunque no sepamos adónde iremos a parar.

La alegoría —proceso habitual de la Edad Media— no es un artificio que permite escribir versos a los no inspirados, sino un hábito mental, que cuando es elevado hasta el grado de genial, puede hacer un gran poeta, lo mismo que un

gran místico o un santo. Y es la alegoría lo que permite que nos deleite la poesía de Dante aun cuando no comprendamos bien el italiano. Para el lector español esto es fácil con la ayuda de un diccionario y una cierta base del latín.

La alegoría no era una costumbre italiana local, sino un método europeo universal. Dante intenta hacernos ver lo que él veía (el hábito psicológico de las visiones). Por lo tanto, emplea un lenguaje muy sencillo, y muy pocas metáforas, pues juntas la alegoría y la metáfora, no armonizan.

Y hay en sus comparaciones una peculiaridad que merece ser mencionada de paso:

*E sí ver noi aguzzevan le ciglia
comme vecchio sartor fa nella cruna.*

(Y hacia nosotros aguzaban las cejas como hace un sastre viejo para enhebrar la aguja: la multitud que en el Infierno lo observaba con su guía bajo la débil luz).

Comparemos ahora con la imagen de Shakespeare:

*She looks like sleep
as she would catch another Anthony
in her strong toil of grace.*

(Parece dormida —Cleopatra— como si fuese a prender a otro Antonio en las poderosas redes de su gracia).

La imagen de Shakespeare es mucho más complicada que la de Dante. El símil: como si, va precedido de una metáfora: atrapar en sus redes. La imagen de Shakespeare es expansiva antes que intensiva. El poema de Dante es una vasta metáfora, una síntesis. No hay lugar para bordados metafóricos como en Shakespeare.

Comparemos el principio del Infierno:

*Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
che la diritta via era smarrita.*

(En medio del camino de la vida me

perdí en una selva oscura por haberme separado del camino recto).

Ahora las líneas con que a Duncan le es presentado el castillo de Macbeth:

*This castle hath a pleasant seat; the air
Nimbly and sweetly recommends itself
unto our gentle senses.*

(Este castillo tiene una situación agradable; la brisa ligera y dulce se recomienda a nuestros sentidos apacibles).

Dante ha colocado en su poema a hombres verdaderos, sus contemporáneos, amigos y enemigos, personajes históricos recientes y figuras legendarias y bíblicas, la mitología griega y la latina.

El Infierno de Dante no es un lugar, sino un estado que sólo puede ser pensado, y tal vez sólo experimentado —como experiencia mística dicen algunos— por la proyección de imágenes sensoriales. La resurrección del cuerpo tal vez tiene un significado más profundo de lo que comprendemos.

La mayoría de los poemas los sobrepasamos con la edad y los dejamos muy atrás en la vida, porque corresponden a grados de evolución sentimental ya superadas como la mayoría de las pasiones humanas. Pero los poetas clásicos —muy especialmente Dante— sólo podemos tener la esperanza de descifrar su profundo sentido al final de la vida. Obras de madurez, elaboradas en plena madurez, sólo se alcanzan en plena sazón de la vida.

Algunos cantos de Dante son difíciles en una primera lectura, como el último canto del Infierno. Es extraña la impresión del Demonio de Dante que sufre como las almas humanas condenadas. El último canto del Paraíso, en cambio, es el punto más alto que la poesía haya alcanzado nunca.

El Infierno demuestra cómo puede escribirse la poesía más grande con la mayor economía de palabras y con la mayor austeridad en el uso de metáforas, símiles. Veamos solamente la escena de Paolo y Francesca. La escena de Ugolino. ¿Cuál es el secreto de esta poesía directa, sim-

ple, realista? ¿Su plasticidad sugerente? El lenguaje de Dante es la perfección de un lenguaje ordinario que se estaba formando y que con Dante alcanza dimensión universal.

Del Purgatorio se aprende que una declaración filosófica-directa puede transformarse en poesía. Del Paraíso se concluye que estados de beatitud más y más enrarecidos y remotos pueden ser el material para una gran poesía. Si Shakespeare entiende un mayor grado y variedad de la vida humana, Dante entiende grados más hondos de degradación y grados más altos de exaltación a los que nunca llegó el poeta inglés.

En el Infierno, el tormento brota de la naturaleza misma de los condenados, expresa su esencia; se retuercen en el tormento de su propia naturaleza pervertida. El mayor tormento de Paolo y Francesca, es estar juntos, y su mayor gloria. Sus caracteres son reales, emanan de su propia naturaleza y temperamento, excelsa cualidad de la poesía clásica.

Si tomamos la Comedia como conjunto, no podemos compararla más que con la obra dramática entera de Shakespeare. Y podríamos comparar la Vita Nuova con los Sonetos. Dante y Shakespeare se reparten el mundo moderno entre ellos. No existe lugar para un tercero.

Concluyendo: La poesía de Dante es la escuela universal de estilo para escribir poesía en cualquier idioma, en especial para el mundo latino. Pero no hay ningún poeta de ninguna lengua, ni siquiera el latino, el griego, que perdure con tanta firmeza como modelo para todos los poetas, como esta poesía del italiano genial —dice Eliot.

El método alegórico de Dante tiene grandes ventajas para quien escriba poesía: simplifica el estilo y hace las imágenes claras y precisas. En la buena alegoría, no es necesario comprender el significado para gozar de la poesía, y esto ocurre con la poesía contemporánea que se basa en la alegoría, el símbolo, la imagen visionaria y la visión, cuyos antecedentes se hallan en Dante.

La Divina Comedia contiene una escala completa de las profundidades y alturas de la emoción humana. En la Vita Nuova se diseña el método y el plan y acaso, la intención de la Divina Comedia. Ayuda a la comprensión del poema. El Esquema de la Divina Comedia es muy similar a las historias de la vieja literatura persa y de la arábica, así como de las stirpes de Ulises y Eneas. No en balde Homero y Virgilio son sus modelos clásicos, y el mismo Dante se considera de la escuela de aquél, de la escuela del divino canto, y sexto entre los cantores épicos: Homero, Virgilio, Horacio, Lucano, Estacio, Dante.

Todo el poema es una gran alegoría cuyos gérmenes se descubren en Vita Nuova: mezcla de autobiografía y alegoría. No podemos entender la Vita Nuova sin cierta saturación en la poesía de los italianos contemporáneos de Dante, o aun de la poesía de sus predecesores provenzales. Aún más. La raíz de la Divina Comedia, está en la Vita Nuova. El esbozo de aquella gran topografía, se halla allí, subyacente. Y también su símbolo.

* * *

Dante situado en la cúspide de la Edad Media tardía, avizora el Renacimiento y ve nacer sus rayos matinales. Para comprenderlo es preciso colocarlo en este vértice o atalaya infinita. La unidad en

la historia de la Edad Media es artificial; en realidad se divide en tres períodos culturales completamente característicos: el del feudalismo, de economía natural de los inicios de la Edad Media; el de la caballería cortesana, de la alta Edad Media y el de la burguesía ciudadana, de la baja Edad Media. Las cesuras entre estas épocas, son en todo caso, más profundas que las que hay al comienzo y al fin de la Edad entera. El feudalismo, la caballería y la burguesía no están empero más tajantemente separadas entre sí que la antigüedad y la Edad Media o la Edad Media y el Renacimiento.

Profundos cambios socio-económicos separan estos tres períodos culturales: el nacimiento del vasallaje caballeresco y la transformación de la economía natural feudal en la economía monetaria ciudadana, el despertar de la sensibilidad lírica y el desarrollo del naturalismo gótico, la emancipación de la burguesía y el nacimiento del capitalismo moderno. Y son para la formación del sentimiento moderno de la vida, de mayor importancia que las mismas conquistas espirituales del Renacimiento.

Este proceso sigue dos direcciones en el arte y la literatura: 1º el camino simbolista abstracto; 2º el relato realista, épico ilustrativo popular.

Dante sintetiza estas dos formas artísticas magistralmente.

GENESIS DE LA POESIA EN LA EDAD MEDIA

El *skop* es el poeta áulico de los germanos occidentales y meridionales, aparece ante nosotros como un profesional especializado. El *skald* áulico de los germanos septentrionales ha seguido siendo, a la vez que poeta de profesión, guerrero, hombre de confianza y consejero de los príncipes. El *juglar* surge del cruce del cantor cortesano de los comienzos de la Edad Media y del mimo clásico de la antigüedad, que nunca ha cesado de florecer. Es el artista que entretiene a las masas con el gesto, con un arte sin lite-

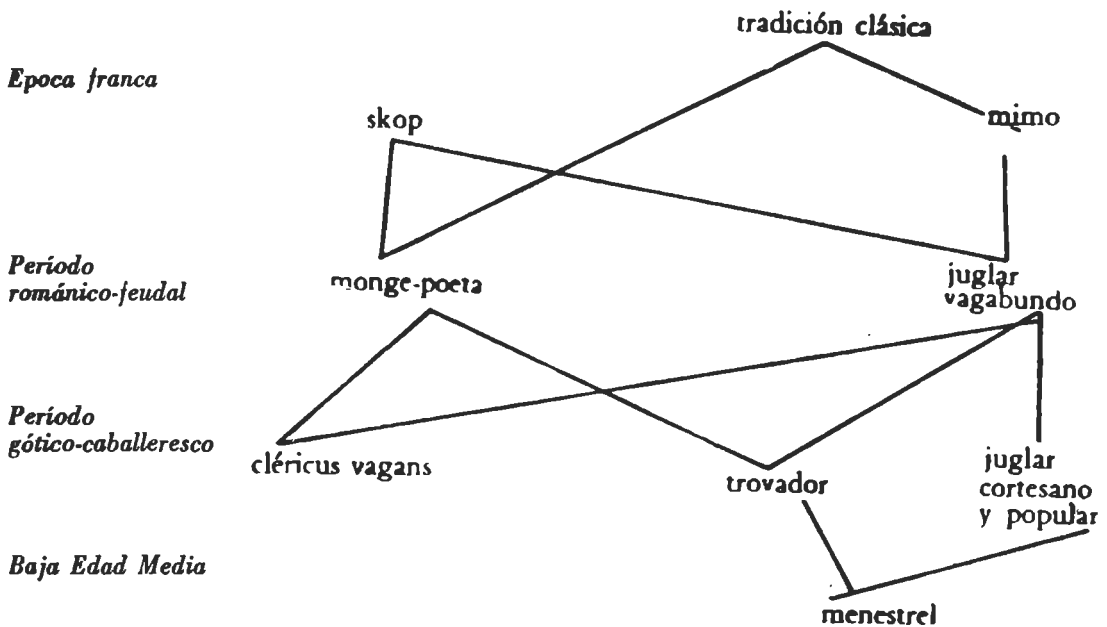
ratura, y sin pretensión. Hasta el siglo IX los poetas y cantores de las cortes se mantienen completamente separados de ellos. Luego, cantor y comediante se mezclan e influyen mutuamente, hasta que pronto ya no se pudieron distinguir. Entonces ya no hay un *mimo* ni un *skop*, sólo hay el *juglar*. Lo que sorprende en este artista callejero, es su riqueza de *aspectos*. Es poeta y cantor, músico y bailarín, dramático y cómico, payaso y acróbata, prestidigitador y domador de osos, bufón público y el *maître de plaisir*

de la época. El cambio de la estructura social del siglo XII acentúa la jerarquía del romanticismo cortés y caballeresco. Frente al elemento libre de la caballería, aparece el ministerial descendiente de la antigua clase militar, ahora ennoblecida y de gran influencia en la Corte. Pronto se convertirá en poeta de la Corte. Los vagantes llevan una vida muy semejante a los juglares vagabundos y se les confunde con ellos. Advienen de los *monjes-poetas* en competencia con los *skops*. Y del cruce de este *clericus vagans* con los juglares vagabundos, se da el *trovador caballeresco* de la lírica medieval. Y se da también el *juglar cortesano y popular* y el *menestrel*, que se convertirá más tarde en consejero de Estado, no sólo para la diversión de la Corte y las poesías improvisadas en las celebraciones de Palacio, sino para los usos de esa misma Corte. Los príncipes no los mantienen ya sólo para que diviertan a sus invitados, sino para tenerlos como compañeros, confidentes y consejeros. Son los auténticos predecesores de los humanistas y poetas renacentistas. Frente a ellos, en abierta competencia, está el *vagans*, que es un

clérigo o un estudiante que anda errabundo como cantor ambulante, un bohemio, producto de la transformación económica que se opera en la Edad Media tardía. Los *vagantes* escriben en latín; son juglares de los señores eclesiásticos, no de los laicos. No es distinta la vida de un juglar vagabundo y de un estudiante errante o del clérigo que ha colgado los hábitos. De ellos surge la lírica amorosa, del amor sensual que después va a convertirse en la lírica de Escuela, con voluntad de forma, en el "dolce stilo nuovo" de los predecesores de Dante, y su escuela. La poesía lírica de Dante, que él perfecciona y lleva a cumbres de la más pura poesía, tiene su génesis en esa mezcla extraña y grotesca de la poesía de la Edad Media que adviene desde el mimo clásico tradicional, el juglar popular y el poeta culto humanista.

De esa Edad Media emergen también los temas terribles del poema de Dante, con todo el horror y espanto que nos denuncia en el Infierno.

La poesía de Dante representa la cúspide de una larga evolución en la Edad Media, cuyo Esquema es el siguiente:



DANTE, EL GRAN PROSCRITO

En el año de 1265 —en el mes de mayo— doña Bella, esposa de Alighiero Alighieri —noble ciudadano florentino y jurisconsulto distinguido— dio a luz un hijo inmortal al que dieron el nombre de Durando o Durante, cuyo diminutivo —DANTE— fue el bautizo estelar de su genio.

Quedó huérfano a los diez años y desde entonces este gran apasionado hubo de aprender en su propia vida cómo deben vencerse las violentas pasiones. Su azarosa vida política le ofreció amargas decepciones, y entonces se fue en busca de una filosofía más verdadera, gestó un poema que es mucho más que una bella obra literaria y la afirmación de un idioma nuevo, y cuya alegoría sobrepasa el simple procedimiento poético para convertirse en el profundo significado de la vida del hombre.

La DIVINA COMEDIA es no sólo la enciclopedia grandiosa de la Edad Media, sino la visión extraordinaria de un poeta que como los antiguos videntes, vio mucho más lejos y vaticinó los tiempos nuevos traspasando las nieblas del futuro. Nunca como en Dante se cumplió el signo del vate que traspasa el misterio de la vida. Como en el poema de Omar Khayyam, Dante “envió su alma a través de lo invisible, el misterio de la vida a descifrar y al retornar lentamente respondió: Soy infierno y cielo a la vez...”

A los nueve años —1º de mayo de 1274—, conoció a Beatriz, hija de Fulco Portinari, niña dotada de notable beldad y gracia, que sólo tenía ocho años. Cuán profundamente la amó el poeta años más tarde, lo adivinamos en su VITA NUOVA y qué impresión más intensa dejó en su vida, hasta el punto de convertirla en la criatura inmortal de su divino poema. Que Beatriz se casara con otro y que a los veinticuatro años no cumplidos, dejara esta vida engañosa, debió impresionar al joven poeta para convertirla en símbolo de su gran alegoría. Amargas lágrimas volcó en versos perfectos, por el imposible

amor, brotó la más sublime criatura idealizada en el arte.

Sabemos que la familia de Dante pertenecía al partido de los güelfos y que con ellos y por ellos peleó en la batalla de Campaldino en el año de 1289. Por diferencias con los güelfos, se pasó después al partido de los gibelinos, de quienes recibió —según dicen— señaladas distinciones y cargos. Fue muchas veces Embajador de Florencia en la corte de varios príncipes; en fin, fue nombrado Prior —uno de los seis magistrados supremos en Florencia.

Aunque en la vida del arte fue su primer amor, venero de perpetua inspiración y siempre guardó su memoria —como Goethe el de la dulce Gretchen de la taberna de Auerbach— Dante encontró en Gemma Donati, su esposa en la tierra, un dulce remanso. Con ella tuvo ocho hijos y dos hijas, una de las cuales, llamada Beatriz, tomó el velo de religiosa.

Sucedió entonces que hubo una gran disensión en la ciudad de Pistoia, así como en otras ciudades italianas, entre los dos partidos dominantes. Los gibelinos formaban el partido del Emperador y de la aristocracia y los güelfos, el partido del Papa contra el Emperador. Pero el güelfismo en Florencia tenía un aspecto particular, significaba solamente odio contra los gibelinos. Florencia, ciudad de fuertes tradiciones feudales, requería una profunda reforma que auspiciaban los gibelinos. Los dos partidos en pugna, acordaron en someter la cuestión al voto del Priorato de Florencia, buscando cada uno valedores de su causa. Dante propuso entonces a los Piores, sus colegas, acordar que fuesen desterrados los jefes de uno y otro partido, blancos y negros. Prevaleció el voto de Dante, y se llevó a cabo el destierro. Pero los blancos lograron que se les permitiese entrar en Florencia, y los negros acusaron a Dante de haber favorecido a sus adversarios. El Papa Bonifacio VIII, temeroso de que los blancos se sobrepusiesen en Florencia

a sus competidores, instigó a Carlos de Valois, hermano del rey de Francia, Felipe el Hermoso, a que entrando en Florencia con poderosos ejércitos restableciera allí el orden y la paz necesarios. Carlos entró, volvieron a Florencia los negros, y atropellaron y saquearon las casas de sus enemigos.

No estaba allí Dante, pues se hallaba en Roma, Embajador al Papa. Y mientras Alighieri descontento del Pontífice, se refugiaba en Sena, los negros en Florencia, por decreto especial expedido a 27 de enero de 1302, conseguían se condenase a Dante a dos años de destierro y a una multa pecuniaria crecida: confiscaron sus bienes y le llamaron a dar cuenta de su persona. Dante no se movió, y al año siguiente le sentenciaron a ser quemado vivo. Se le alzó después la sentencia bárbara, se le permitió volver a Florencia pero fueron tales las condiciones, que no consideró decente admitirlas, y hubo ya de vivir y morir en destierro, sin volver al suelo nativo.

De Sena pasó a Arezzo, y luego a Padua y a otros puntos de Italia, y a París y a Oxford, y de vuelta a Verona, y a Ravena por último. En su amargo destierro y pobreza, le ampararon Bosson da

Gubbio, el Marqués de Malaspina, los Escaligeros y el poeta Guido Novello da Polenta, Señor de Ravena, padre de aquella Francesca de Rímíni, inmortalizada en el Infierno por su amor a Paolo. Allí en Ravena murió Dante en septiembre de 1321, a los 56 años de edad. Las crónicas le describen violento, apasionado en su juventud, prudente y comedido en los años maduros, de mediano cuerpo, cabello oscuro, nariz aguileña, labios sensuales y de ardientes ojos luminosos tal como aparecen en los retratos, ceñida la frente de laureles.

Escribió varias obras, entre ellas: Vida Nueva, El Convite, dos tratados en latín, uno sobre la lengua vulgar (el toscano) y otro acerca de la Monarquía. En este último expresa sus ideas políticas. Para la eternidad nos ha quedado la Divina Comedia, distribuida en tres partes: el Infierno, el Purgatorio, el Paraíso.

Este largo poema que se llama Comedia y es narrativo, consta de catorce mil doscientos veintiún versos —tercetos endecasílabos en su mayor parte. Ordenado en tres grandes cántigas. Obra de uno de los más grandes poetas del mundo, proscrito en su patria a la que no pudo volver nunca.

DANTE, PRECURSOR DEL SURREALISMO

"Bon nombre de poètes pourraient passer pour surréalistes, a commencer par Dante..." — ANDRÉ BRETÓN, "Manifeste du Surréalisme".

La Divina Comedia es como una de esas láminas de ámbito universal, un grabado en bajorrelieve o uno de esos murales grandiosos donde se agrupan millares de personajes y en donde no hay cosa en la tierra que no esté allí. Pero la pintura a veces puede recordar los cuadros surrealistas que revelan los sueños. No es fácil acostumbrarse a ver una mujer con tres ojos. Dotada así aparece la Prudencia que ve lo pasado, lo presente y lo futuro. Sólo Ionesco se atrevió a poner en escena a una mujer con dos o tres narices, a un muerto creciendo y volvién-

dose viejo hasta sobrepasar el estrecho departamento donde también crece el estupor. También allá se manejan símbolos, los más profundos símbolos que ha dado la literatura universal. Símbolos con una filosofía inserta, con una honda y profunda concepción del mundo, con una reflexión ética que no ha alcanzado poeta alguno de la tierra. Y en ese viaje sobrenatural, hay descripciones que recuerdan mucho a Kafka. Quiero decir, que anticipan el mecanismo de los sueños, un modo de cerrar los ojos kafkiano, de elaborar lo narrado siguiendo el mecanis-

mo de los sueños, con su lógica de sueño, el símbolo de sueño, el absurdo evidente que puebla nuestros sueños. Algo terrible, torturado y dostoiéwskiano extrayendo de lo subconsciente, extrañas luces negras, pero como aquél levantándose del abismo de la desesperación hasta el más radioso optimismo. Y sobre todo, el procedimiento que utilizó muchas veces Kafka: la segunda realidad del sueño. Es cuando Dante entra en el Paraíso terrenal, que florece en la cumbre del Purgatorio. Ha visto el fuego temporal y el eterno, ha atravesado un muro de fuego, su albedrío es libre y es recto. Está ya coronado por Virgilio (“per ch’io te sovra te corono e mitrio”). Por los senderos del antiguo jardín llega a un río más puro que ningún otro, aunque los árboles no dejan que lo ilumine ni la luna ni el sol. Corre por el aire una música y en la otra margen se adelanta una procesión misteriosa. Veinticuatro ancianos vestidos de ropas blancas y cuatro animales con seis alas alrededor, tachonadas de ojos abiertos, preceden un carro triunfal, tirado por un grifo; a la derecha bailan tres mujeres, de las que una es tan roja que apenas la veríamos en el fuego; a la izquierda, cuatro, de púrpura, de las que una tiene tres ojos. El carro se detiene y una mujer velada aparece; su traje es del color de una llama viva. Dante la presiente por la conmoción de su sangre: es Beatriz. “No me ha quedado sin temblar de mi sangre ni una gota: conozco el fuego del amor pasado” —le dice a Virgilio. (“Men che dramma di sangue m’è rimaso che non tremi: conosco y segni de l’antica flamma”).

En el umbral de la Gloria siente el amor que tantas veces lo había traspasado en Florencia. Busca el amparo de Virgilio, pero no lo encuentra.

Beatriz lo llama por su nombre, imperiosa. Le dice que no debe llorar la desaparición de Virgilio sino sus propias culpas. Le habla con ironía, con severidad, y le enumera implacable sus extravíos. Le dice que en vano ella lo buscaba en sus sueños, pero él tan bajo había caído que no pudo encontrarle. Dante confie-

sa sus culpas, avergonzado. El encuentro es extraño. Theophil Spoerri (*Einführung in die Göttliche Komödie*, Zurich, 1946) dice: “Sin duda el mismo Dante había previsto de otro modo ese encuentro. Nada indica en las páginas anteriores que ahí lo esperaba la mayor humillación de su vida”.

¿Soñó ese encuentro Dante con la luz del símbolo, porque no de otra manera le recibiría Beatriz, y él lo sabía muy bien? En vida Beatriz se burló de él y lo desairó y así lo narra el poeta en *Vita Nuova*. Las imágenes debieron precisarse así. El símbolo de un amor desdichado y supersticioso. Jorge Luis Borges en su estudio preliminar a la *Divina Comedia* (Ediciones Jackson, Buenos Aires, 1952), lo explica así:

“Dante, muerta Beatriz, perdida para siempre Beatriz, jugó con la ficción de encontrarle para mitigar su tristeza; yo tengo para mí que edificó la triple arquitectura de su poema para intercalar ese encuentro. Le ocurrió entonces lo que suele ocurrir en los sueños. En la adversidad soñamos una ventura y la íntima conciencia de la imposibilidad de lo que soñamos basta para corromper nuestro sueño, manchándolo de tristes estorbos. Tal fue el caso de Dante. Negado para siempre por Beatriz, soñó con Beatriz, pero la soñó severísima, pero la soñó inaccesible, pero la soñó en un carro tirado por un león que era un pájaro y que era todo pájaro o todo león cuando los ojos de Beatriz le espejaban (*Purgatorio XXXI, 121*). Tales hechos pueden prefigurar una pesadilla; ésta se fija y se dilata en el otro canto. Beatriz desaparece; un águila, una zorra y un dragón atacan el carro; las ruedas y el timón se cubren de plumas; el carro, entonces, echa siete cabezas (“*Trasformato così il dificio santo Mise fuor teste*”); un gigante y una ramera usurpan el lugar de Beatriz”.

¿No es el misterioso mecanismo de los sueños? Alegóricamente, la agresión del águila representa las primeras persecuciones; la zorra, la herejía; el dragón Sata-

nás o Mahoma o el Anticristo; las cabezas, los pecados capitales (Benvenuto da Imola) o los sacramentos (Buti); el gigante, Felipe IV; la ramera, la Iglesia.

“Infinítamente existió Beatriz para Dante —dice Borges—; Dante, muy poco para Beatriz; todos nosotros propendemos, por piedad, por veneración, a olvidar esa lastimosa discordia, inolvidable para Dante. Leo y releo los azares de su ilusorio encuentro y pienso en dos amantes que el Alighieri soñó en el huracán del Segundo Círculo y que son emblemas oscuros, aunque él no lo entendiera o no lo quisiera, de esa dicha que no logró. Pienso en Francesca y en Paolo, unidos para siempre en su Infierno. Questi, che mai da me non fia diviso... Con espantoso amor, con ansiedad, con admiración, con envidia, habrá forjado Dante ese verso”.

Es evidente que Dante *soñó* ese encuentro con Beatriz. Con precisión terrible en el presentimiento. *Sabía* que así lo recibiría Beatriz ahora y siempre, no solícita, no amorosa, como la Gretchen de Goethe a quien Fausto presiente en las altas esferas. Sino desdeñosa y hierática, inaccesible como una diosa que hubiera cerrado las puertas a su amor. Y ni Gemma que tanto lo amó, ni el destierro que atemperó sus pasiones, lograron borrar esa oscura impresión del rechazo. Hay un sueño de Kafka descrito en sus Cartas a Milena, muy similar en su nítido símbolo, al encuentro de Dante con Beatriz. También Kafka “sabe” antes que Milena se lo diga, cómo terminará el amor. Y lo supo desde sus comienzos en el primer extraño sueño de su primer encuentro.

La aparición de Beatriz preparada desde los dos cantos anteriores, es uno de los más extraños pasajes del poema. Beatriz divinizada por el poeta, sobre quien los ángeles derraman flores a manos llenas, coronada de oliva, como símbolo de la sabiduría, sobre velo sutil, como enseña de la pureza, vestida de manto verde, símbolo de la eternidad, y de túnica de color de fuego, emblema del amor divino, ofreciéndose a Dante veladamente, pero

presentida por él por el tumulto, por la voráGINE de su sangre, tal como ocurrió en el primer encuentro en la tierra, es una visión nítida, clara en su intención simbólica, como lo son también los sueños en su extraña estructura. Dante lo traza con emoción y ternura, golpeándole el corazón todavía, traspasado por infinito amor.

Figura por figura descifran los comentaristas la escena del encuentro de Dante con Beatriz. Los veinticuatro ancianos preliminares (Apocalipsis, 4:4) son los veinticuatro libros del Viejo Testamento, según el Prologus Galeatus de San Jerónimo. Los animales con seis alas son los evangelistas (Tommasseo) o los Evangelios (Lombardi). Las seis alas son las seis leyes (Pietro di Dante) o la difusión de la doctrina en las seis direcciones del espacio (Francesco da Buti). El carro es la Iglesia universal; las dos ruedas son los dos Testamentos (Buti) o la vida activa y la contemplativa (Benvenuto da Imola) o Santo Domingo y San Francisco (Paradiso, XII, 106-111) o la Justicia y la Piedad (Luigi Pietrobono). El grifo —león y águila— es Cristo, por la unión hipostática del Verbo con la naturaleza humana; Didron mantiene que es el Papa, “que, como pontífice o águila, se eleva hasta el trono de Dios a recibir sus órdenes y como león o rey anda por la tierra con fortaleza y vigor”. Las mujeres que danzan a la derecha son las virtudes teologales; las que danzan a la izquierda, las cardinales. La mujer dotada de tres ojos, es la Prudencia, que ve lo pasado, lo presente y lo porvenir. Surge Beatriz y desaparece Virgilio porque Virgilio es la razón y Beatriz la fe. También, según Vitali, porque a la cultura clásica sucedió la cultura cristiana. Lógicas interpretaciones, no poéticas, dice Borges.

Carlo Steiner, después de apoyar algunas, escribe: “Una mujer con tres ojos es un monstruo, pero el Poeta, aquí, no se somete al freno del arte, porque le importa mucho más exprimir las moralidades que le son caras. Prueba inequívoca de que en el alma de ese artista grandí-

simo el arte no ocupaba el primer lugar sino el amor de Bien. Vitali corrobora: "El afán de alegorizar lleva a Dante a invenciones de dudosa belleza".

A Dante interesa, es evidente, el símbolo de esa procesión sobrenatural. La otra realidad, la segunda realidad de los surrealistas. Y no mide con los cánones clásicos su disposición, porque su objeto no es la belleza pura, sino lo patético, lo impresionante, propio de las pinturas simbólicas medievales, con aquellas figuras alargadas, impresionistas, donde lo importante es destacar lo característico, como objeto del arte, y no la belleza. Después vendrá el barroco deformador y también alegórico, y después lo feo en el arte de los románticos, y la poesía simbolista de los franceses, maestros de la pintura impresionista. Y luego el surrealismo.

La procesión es de una complicada fealdad significativa. Un grifo atado a una carroza, animales con alas tachonadas de ojos abiertos, una mujer verde, otra carmesí, otra en cuya cara hay tres ojos, un hombre que camina dormido. Su horror nos recuerda la noche de Walpurgis, o la escena de las brujas verdes de Peer Gynt, o las extrañas alucinaciones de Kafka, o las grotescas pantomimas de Ionesco. Las figuras proceden de los libros proféticos ("ma leggi Ezechiel che li dipigne") o de la Revelación de San Juan. Francisco Torraca indica que el grifo es símbolo del demonio ("Per lo Grifone entendo lo nemico"). En el Códice de Exéter la pantera, animal de voz melodiosa y de suave aliento, es símbolo del Redentor. Las más contradictorias interpretaciones caben en el símbolo.

* * *

Los dantistas ingleses destacan la variada y afortunada invención de rasgos precisos en las imágenes de Dante. Eliot ha elaborado un precioso estudio sobre los recursos poéticos de Dante, las imágenes plásticas, sensoriales, visuales, diáramos, y por tanto, sugeridoras, de la Divina Comedia. Por ejemplo, el viejo

sastre que enhebra la aguja. El tipo de comparación de Dante es perfecta: E si ver noi aguzzevan la ciglia comme vecchio sartor fa nella cruna. (Y hacia nosotros aguzaban las cejas como hace un sastre viejo para enhebrar la aguja) —refiriéndose a la multitud que en el Infierno lo observaba con su guía bajo la débil luz. Eliot compara las imágenes de Dante con las de Shakespeare.

Pero veamos otros ejemplos destacados por los dantistas ingleses: A Dante no le basta decir que, abrazados un hombre y una serpiente, el hombre se transforma en serpiente y la serpiente en hombre; compara esa mutua metamorfosis con el fuego que devora un papel, precedido por una franja rojiza, en la que muere el blanco y que todavía no es negra (Inferno, XXV, 64). No le basta decir que, en la oscuridad del séptimo círculo, los condenados entrecierran los ojos para mirarlo; los compara con hombres que se miran bajo una luna incierta o con el viejo sastre que enhebra la aguja (Inferno, XV, 19). No le basta decir que en el fondo del universo el agua se ha helado; añade que parece vidrio, no agua (Inferno XXXII, 24) . . .

Las imágenes de Dante tienen una extraña lucidez, como lo probaremos más adelante. Baste ahora citar la referencia a Eteocle y Polineces, que habiendo sido quemados sus cadáveres ante los muros de Tebas, se apartaron las llamas que producía cada cuerpo, manifestando así el rencor que uno a otro, hasta después de muertos, se tenían, según el mito tebanos. Dante lo pinta así: "Chi'en quel foco che vien si diviso di sopra, che par surger de la pira dov Eteócle col fratel fu miso?"

El tipo de las comparaciones de Dante, hizo decir a Macaulay que la "vaga sublimidad" y las "magníficas generalidades" de Milton lo movían menos que los pormenores dantescos. Ruski, después (Modern painters, IV, XIV) condenó las brumas de Milton y aprobó la severa topografía con que Dante levantó su plano infernal. A todos es notorio que los

poetas proceden por hipérbol; para Petrarca, o para Góngora, todo cabello de mujer es oro y toda agua es cristal; ese mecánico y grosero alfabeto de símbolos —dice Borges— desvirtúa el rigor de las palabras y parece fundado en la indiferencia o en la observación imperfecta. Dante se prohíbe ese error; en su libro no hay palabra injustificada.

Las imágenes de Dante son precisas, lúcidas, translúcidas. Si Góngora está ya considerado por la moderna crítica literaria, brillante precursor de la imagen moderna, como lo prueba Dámaso Alonso en Claridad y Belleza en las Soledades, debemos agregar: el San Juan Bautista de las imágenes contemporáneas, el que anunció la *visión* poética, y la poesía que había de venir, el precursor de la renovación poética universal, fue Dante.

Y no se trata de artificio retórico, sino exacta arquitectura de la imagen precisa, así como en la hondura psicológica que entreteje el poema.

No se ha escrito en la literatura universal con tan impresionante hondura psicológica, el nacimiento del amor, como en el pasaje de Paolo y Francesca donde ella describe con palabras de mágico estupor, cómo han sido sorprendidos por la pasión sin sospecharlo. Los dos se querían y lo ignoraban "soli eravamo e senza alcun sospetto". Y cómo se reveló el amor por una lectura casual, cómo se entró el amor en su corazón incauto. Ni Anacreonte alcanzó tal belleza ni logró describir el proceso amoroso con tal precisión. Ni Eurípides, en Fedra, cuando ésta pregunta: ¿Qué es el amor? Y no sabe la desdichada que ya ha sido arrebatada por él. Ningún poeta expresó con tal nitidez ese extraño poder del amor que nos traiciona, ni el estado de ánimo que le precede:

*"Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da contanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi baciò tutto tremante.
Galeotto du'l libro e chi lo scrisse:
quel giorno piú non vi leggemmo avante".*

(Inferno. Canto V 133).

Otro rasgo psicológico magistral que Dante deja vislumbrar en una pincelada: Cuando las almas destinadas al infierno lloran y blasfeman de Dios; al entrar en la barca de Carón, su temor se cambia en deseo y en intolerable ansiedad (Inferno, II. 124). De labios de Virgilio oye Dante que aquél no entrará nunca en el cielo; inmediatamente le dice maestro y señor, ya para demostrar que esa confesión no aminora su afecto, ya porque, al saberlo perdido, lo quiere más (Inferno, IV, 39). Y cuando Virgilio impugna a los soberbios que pretendieron con la mera razón abarcar la infinita divinidad; de pronto inclina la cabeza y se calla, porque uno de esos desdichados es él". (Purgatorio, III, 34).

Pero hay algo más. El surrealismo de Dante, no es sólo el símbolo impenetrable y cerrado y que puede interpretarse de muchas maneras. No es sólo el empleo de recursos sobrenaturales en su gran alegoría, no es sólo la extraña urdimbre psicológica de sus personajes que viven dos realidades: la realidad real, y la realidad surreal.

Es Dante, protagonista del poema, proyección de la mente de Dante, figura de su sueño, dos estados simultáneos de conciencia. En su raíz hay una paradoja aparente. Se conduce del dolor de los desdichados, a quienes él mismo ha colocado en el Infierno. Ha concedido ese infierno indestructible en cuyo negro huracán se halla Francesca. Pero Dante, el poeta, se conduce y nos hace adivinar su comprensión de la culpa de los amantes. Allí están unidos para siempre en el Infierno: *Questi, che mai da me non fia diviso...* Y la paradoja es esa: el castigo infernal es el cielo amado por ellos. Dante no pudo alcanzarlo porque a él no lo amó Beatriz. Profunda impresión debió causarle la actitud delicadamente pudorosa de esta Francesca arrastrada a la fatalidad de su pasión. ¿Qué mayor fatalidad que el vórtice desesperado de una pasión que no se puede eludir? Dante es el Dios omnipresente del poema, el que concede la gloria o la perdición, pero el fallo

de la justicia que invoca, nace del mismo Dante. Creó un Dios terrible con su alta justicia "Giustizia mosse il mio alto fattore", pero se guardó para sí los atributos de comprensión y de piedad. El destino del hombre le dolía, solo y abandonado a su libre albedrío. Pero hay una justificación ética en todo el poema, que lo obliga a condenarlos. Pero explica las circunstancias atenuantes, la pasión, el aturdimiento, el hado irresistible, aunque en la otra mano tiene las tablas de los diez mandamientos. Explica o por lo menos insinúa, la complejidad humana. No siempre el justo actúa como justo. La inocencia puede como Francesca, por su propia candidez desprevenida, caer en tentación. Y ¿no será que Francesca se entregó en plena sinceridad dichosa a Paolo y a él debía fidelidad, puesto que su matrimonio, fue de engaño y creyó ser la esposa de Paolo? ¿No será que de acuerdo a ella misma, a su amor, el adulterio, habría sido con el otro nunca amado, nunca conocido, y obligada a seguirlo por medios falaces? De tal manera nos pinta a Francesca, que aún a siete siglos nos parece viva, real, sufriendo y amando, desdichada y dichosa de haber alcanzado el eterno amor de Paolo. ¿Qué sería de Francesca sin haber conocido el amor de Paolo? Una vida yerma y triste. Pero el amor, aun por esa misma culpa, se vuelve inmortal.

Sabemos ya que el título de Comedia se lo dio Dante y con esa palabra la nombró en dos lugares del Infierno. Desde el púlpito de la Iglesia de San Esteban, Boccaccio, su primer biógrafo, que recibió de la Señoría de Florencia el encargo de comentar el poema, le dio el calificativo de divino que en posteriores ediciones fue incorporada al título.

¿Qué objeto se propuso el autor del poema? ¿Cuál fue el asunto que trata, en qué circunstancias y condiciones fue escrito? ¿Qué quiere decir la gran alegoría que envuelve el poema y que hace decir a André Bretón, siete siglos más tarde, que Dante es uno de los precursores del surrealismo? ¿Qué símbolos envolvían

sus visiones extrañas donde lo sobrenatural, se da la mano con la realidad?

Perdido Dante en una selva oscura y acosado de fieras, ¿no estaba Dante errante y perdido, y amenazado por sus enemigos? De repente se le pone a la vista un hombre, o por mejor decir, la apariencia, la sombra de un hombre que se ofrece a guiarle. Se halla Dante a la entrada del Infierno. La sombra que le habla es Virgilio, el poeta de Roma, quien lo encamina por el Infierno y el Purgatorio. ¿Por qué Virgilio? Dante lo explica: —Oh! ¿Conque tú eres Virgilio, eres la fuente que tan copioso raudal derrama de elocuencia? Gloria y lumbrera de los demás poetas: válgame el largo estudio y el grande afán con que he buscado siempre tus libros. Tú eres mi maestro, mi autor predilecto; tú el único de quien adquirí el hermoso estilo que ha labrado mi reputación..."

Y lo encuentra como sombra, como en el Hades griego se hallaban los poetas. Para pasar al cielo, vendrá otra guía a encaminarlo, Beatriz, su primer amor nunca olvidado, a quien Dante convierte en una abstracción, la Teología. Virgilio le conduce por las dolorosas mansiones donde nunca penetró la esperanza y por el camino de las expiaciones. Beatriz le conduce hacia la eternidad. En su camino por entre los muertos halla a justos y a pecadores y luego vuelve a la tierra a contarnos su viaje admirable, su visión prodigiosa.

El asunto y el plan fundados en el cristianismo, en nada se parecen a los poemas grecolatinos. En la Iliada se canta la ruina de una gran ciudad; en la Odisea y en la Eneida, las peregrinaciones y triunfos de Ulises y Eneas. La Divina Comedia comprende la vida de toda la humanidad más allá de la muerte. No copió Dante a Homero ni a Virgilio ni a Estacio ni a Lucano. No quiso escribir un poema épico, esto es, heroico. El escribió sobre la vida misma y sin saberlo dejó trazada para siempre, la crónica de su tiempo, la enciclopedia de la Edad Media.

Y no siendo épico como la Iliada, la Tebaida, la Farsalia, la Odisea y la Eneida, ¿puede ser poema?, se preguntaba la ceñuda crítica de otros tiempos. Pero el poema de Dante se yergue imperecedero. Homero escribió la Iliada para celebrar las glorias de Grecia, su patria vencedora de la altiva Ilión. Virgilio, la Eneida para enaltecer el origen del pueblo romano, trayéndolo de los fugitivos de Troya arrasada, quienes a costa de recias lides fundaron una ciudad en el suelo latino. Dante en su poema celebró la justicia de Dios en la vida eterna. Un verso suyo puesto sobre la puerta del Infierno lo indica: *Giustizia mosse il mio alto fattore.* (Infierno, Canto II). Un pensamiento que resume la epopeya de la Edad Media.

Dante traduce en sus famosos tercetos los dogmas y doctrinas de su época, pero expresa también marejadas de vida que se abren paso en la historia. Derribado el Imperio Romano y con él los monumentos grecolatinos, la lengua universal bifurcándose en dialectos nuevos, Dante ve nacer las naciones que se centralizan políticamente en la misma forma que los dialectos se convierten en lenguas nacionales, y recibe la herencia de este mundo transformándose. Estudia el Digesto y a Santo Tomás, a Cicerón y a Aristóteles, a los poetas griegos y latinos y provenzales. Cuanto en su tiempo se pudo saber, gramática y teología, metafísica y cosmografía, la historia y las leyes, medicina y política, alquimia y ciencia, misterio y doctrinas del Oriente, todo lo supo y todo lo utilizó Dante en su gran poema.

¿Por qué la llamó Dante Comedia? ¿Aspiraba a seguir la gran tradición de la comedia grecolatina? Pero no era comedia de acuerdo a las normas habituales de este género. No existe el diálogo a la manera de la comedia tradicional, como en las once comedias de Aristófanes que se conservan, a la manera de las veinte de Plauto, y las seis imitaciones de Terencio. Pero es un poema dramático que utiliza los recursos de Aristófanes en cuyas comedias entran interlocutores vivos, de-

signados con su propio nombre. Entran contemporáneos y conciudadanos del autor, como el filósofo Sócrates, el poeta Eurípides, el general Cleón. La acción de una de estas comedias, la de *Las Ranas*, principia junto a la puerta del Infierno y continúa y acaba en él, precisamente como el primer acto —el primer canto— de la Comedia de Dante. En la región de los muertos se encuentran los trágicos Esquilo y Eurípides. Plutón devolverá a la luz a Esquilo para que salve a la patria —exaltación del héroe que fue Esquilo— y un coro de griegos pide a los dioses próspero viaje al poeta e impreca a los ciudadanos para que tengan fin las desgracias de Atenas y las discordias. La misma situación prevalece en Florencia. El poeta invocado es Virgilio.

Sin duda esta idea sirvió de inspiración a Dante, pues tiene parentesco con su viaje al Infierno alentado por Beatriz. Luego, el encuentro con el otro poeta, Virgilio —como allá Esquilo— y el propósito moral de Dante como el ideal de la Paideia Griega. De allí que el nombre Comedia, sugiera desde ya la acción que se inicia en el Infierno, como en Aristófanes.

Y así como en las comedias griegas figuran dioses y hombres de todas clases, en el poema del Prior florentino habían de entrar hombres de todas las jerarquías, ángeles y santos, monstruos y demonios, el Fraude y la Teología, las virtudes y los vicios, símbolos y mitos. Así nos ofreció un poema narrativo-histórico-teológico, escrito en la variedad de estilos y tonos del poema dramático.

Dante, el más docto de su siglo, no podía ignorar la ley invariable de la comedia, cuya forma consiste en el diálogo. Le llamaría así porque el título le preservaría de venganzas posibles. Quiso decir: Es una fábula como los dramas que se toleraron al griego Aristófanes, y como aquél despidió el mundo helénico, yo despido la Edad Media. Aunque allí se encuentren castigados algunos poderosos que aún vivían, todo es pura ficción, es comedia...

Son varios los güelfos —el partido del Papa su adversario— y muchos los enemigos de Dante fuera y dentro del partido, que hundió en el Infierno. Dante se hacía justicia ¡y qué justicia! para los siglos venideros. O era la venganza del ciudadano indefenso y proscrito, hecha por su propia mano que temblaba indignada al trazar su terrible poema? Venganza y no justicia, parece a ratos, en la condena de algunos, acaso los que lo echaron al fuego material y pretendían quemarlo vivo. Al fuego inmaterial y eterno los arrojó Dante desde su último reducto del destierro. Resentimiento y odio implacable hay en su voz que truena con los acentos de Moisés tras de la zarza ardiendo. Dante habla como un hombre del Renacimiento. Grita con las acusaciones de la Reforma. Católico fiel y teólogo

consumado, vedle cómo acusa, increpa, cierra las puertas del Purgatorio a diversos Padres Santos y los sepulta en las mazmorras del Infierno. Truena contra la avaricia, la soberbia y las disoluciones de Roma. Truena contra la corrupción de la Iglesia que ha cometido adulterio —según dice— al servir intereses que no son suyos. Y la llama infiel y veleidosa al enriquecerse y perseguir los lujos de la tierra como una vil coqueta. El católico habla como el hereje, con las mismas voces que iban a sonar en la Reforma que sacude la silla pontificia. Contra Bonifacio se lanza y en él ve al político sagaz y enemigo de su causa. Y devuelve odio por odio, hostilidad por hostilidad, venganza por venganza. Ojo por ojo, y diente por diente de la antigua vendetta.

DANTE, PRIMER POETA DE LA EDAD MODERNA

DANTE es a la vez el último poeta de la Edad Media y el primer poeta de la Edad Moderna. Su figura infinita se yergue con un perfil eterno abarcando toda una gran época y aun anuncia el advenimiento de una nueva era. Dante se destaca así, en el mármol glorioso, ceñida de laureles la frente altísima, en el cruce de dos mundos, como quien dice: en un cruce de caminos, para usar su lenguaje de alegoría. El fin de la Edad Media feudal y el advenimiento de la era moderna son señalados por el italiano más universal de todos los tiempos. Dante concentra todos los valores de la Edad Media en una vasta síntesis, pero su pensamiento va más allá. Porque Dante piensa ya como un hombre del Renacimiento. Anuncia todos sus valores, especialmente aquel de la libertad del individuo manifestada con suprema fuerza en aquellos personajes concentrados en la pasión, tal como son los personajes de su Infierno.

Beatriz es el símbolo del amor platónico, abstracción filosófica, frente a Francesca, la primera mujer del mundo moderno. La Divina Comedia es la Edad

Media realizada como arte. Es una de esas construcciones gigantescas y primitivas, verdaderas enciclopedias, biblias nacionales desde donde Dante arroja toda la cultura de su época. No es un concepto nuevo, original o extraordinario, elaborado en el cerebro de Dante. Es el concepto de todos. El pensamiento que yacía en el fondo de todas las formas literarias: representaciones, leyendas, visiones, canciones: la alegoría del ánima y la comedia del alma son los esbozos de este concepto.

En el trazo de la Divina Comedia, Dante anuda las tradiciones populares, los misterios y las leyendas, y reúne las dos literaturas que se disputaban el terreno en torno al misterio del alma: la tradición popular de los juglares y la docta especulación filosófica. El pueblo encontraba en la lírica de Dante, su propia voz y también lo que oía en las prédicas de las Iglesias. La literatura del pueblo, de los hombres sencillos, y la literatura de los hombres cultos, se fusionan en Dante. Mester de clerecía y mester de juglaría. Dante arroja en su alegoría, filosofía y teosofía, razón y gracia. Ale-

góricamente Dante es el alma, Virgilio es la razón, Beatriz es la gracia. Pero Virgilio es algo más. Es el modelo estético de Dante y así lo saluda en el primer encuentro: tú el único que ha labrado el hermoso estilo que adquirí. Es su guía estilístico.

De la tradición clásica venía la poesía que no había podido desembarazarse de la alegoría. El mundo cristiano se complacía en el símbolo, la poesía sólo fue aceptada como símbolo y vestidura de la verdad. La alegoría fue una especie de salvoconducto por el cual la poesía pudo reaparecer en el mundo culto. Y se llamaban poetas solemnes, poetas cultos, a distinción de los *populares*, a los doctos que exponían en verso bajo figura o en forma directa, la doctrina cristiana. Dante define la poesía como “divulgadora de la verdad, bajo el velo de la fábula escondida”. Bajo la dura corteza debe estar la almendra sabia. Dante trabaja con ideas abstractas, proceso al que estaban habituadas las mentes escolásticas. ¿Cuáles son esos conceptos de la filosofía escolástica? Digámoslo con el Dante: La Patria del alma es el cielo y como dice Dante, desciende de altísimo habitáculo. El alma participa de la naturaleza divina. Al salir de las manos de Dios, es muy simple, no sabe nada, pero tiene dos facultades innatas, la razón y el apetito, la virtud que aconseja y la propensión a todas las cosas que gustan. El mal o el pecado está localizado en la materia, en el placer sensual. El bien está localizado en el espíritu: el supremo bien es Dios, puro espíritu. El hombre, por consiguiente, para ser feliz, debe combatir la carne y acercarse al supremo bien, a Dios. Con este fin le ha sido dada la razón como consejera. De aquí nace su libre albedrío y la moralidad de sus acciones. La razón, por medio de la filosofía, nos da el conocimiento del bien y del mal. Estos conceptos son la médula filosófica que el cristianismo utiliza.

Así Dante se encuentra en una selva oscura (ignorancia, error). Ve la placentera colina, principio y razón de toda

alegría, beatitud iluminada por el sol que nos guía con seguridad por todos los senderos (la conciencia). Pero tres fieras (la carne, apetitos sensuales) le salen al encuentro.

Para salvarse el hombre necesita lo sobrenatural. Se requiere no sólo la razón, sino también la fe. Recordemos que tal es la savia de la filosofía escolástica: razón y fe en Santo Tomás. Beatriz es la razón sublimada en la fe (amor, sublimado en gracia). Tal es la gran alegoría que domina todo el poema. El Infierno es el alma en el estado del mal. El Purgatorio, arrepentimiento y expiación. El Paraíso, la fe y la gracia divina alcanzadas. Pero detrás de la metáfora, el centro en torno al cual gira esta vasta enciclopedia, es el problema del Destino humano. ¿Cuál es el camino de salvación? Dante está envuelto en misticismo pero ya intuye el libre albedrío, inateria del Renacimiento. El problema está planteado. Estalla en los grandes debates filosóficos de los humanistas. Shakespeare los recoge con todos los valores renacentistas, los cuales concentra en su obra. Los dramaturgos del siglo de oro español hablan del libre albedrío bajo el iluminismo de Erasmo de Rotterdam. Y a cuatro siglos de distancia, el problema vuelve a presentarse, pero los términos no son los mismos. El punto de partida ya no es la ignorancia, la selva oscura, sino la inutilidad de la Ciencia. Tal es la búsqueda apasionada de Fausto. Beatriz, en Dante, idea metafísica, se convierte en Margarita en Goethe, símbolo del romanticismo. Pero el antecedente inmediato de esta Margarita, es Ofelia de Shakespeare. Fausto busca la acción en las frescas ondas de la vida: “Toda teoría es gris, amigo mío, sólo es verde el árbol frondoso de la vida”. Pero Dante a pesar del tomismo, era un hombre de acción y de pasión. El mundo cristiano político no era para Dante contemplación abstracta y filosófica. Mezclado en el mar de pasiones era Juez y parte. Ofendido por Bonifacio, desterrado de Florencia, errante por el mundo entre esperanzas y te-

mores, con la mirada puesta en la Patria que no debía volver a ver, siente cómo los grandes proscritos y sus meditaciones exudan sangre. Una corona de espinas ciñe su frente atormentada. Así encuentra una realidad plena de vida, y se encuentra a sí mismo como poeta. Y como poeta se rebela contra la alegoría que aprisiona su inspiración. La realidad rebasa, supera la alegoría. Dante brilla por su poesía inmensa, más allá de la alegoría. El Dante de los recursos simbólicos, abstractos, impresionistas, y sobrenaturales —estética medieval— cede el paso al Dante realista, triunfo de su estética, triunfo de la vida. Bretón bien puede considerarle precursor del surrealismo, pero el realismo social, tiene también en Dante su expresión más cabal. Porque desde la cúspide de su arte, ve dos mundos: el que agoniza, el que nace con el nuevo sol del Renacimiento.

Esta inmensa materia del poema se forma en tres mundos de los cuales el Infierno y el Paraíso son las dos formas antagónicas —carne y espíritu— y el Purgatorio es la transición. Tres mundos de los cuales la literatura no ofrecía más que pobres y toscas indicaciones y que en Dante se dan en una perfecta unidad poética. Y para los que piensan que lo feo no es objeto del arte sino la belleza —en el ideal clásico—, Dante demuestra que es arte todo lo que vive y nada hay en la naturaleza que no pueda estar en el arte. Ontológicamente no existe la fealdad. Lo bello y lo feo —materia contradictoria en el arte— tienen una vida más rica, más fecunda en situaciones dramáticas. No sorprende, pues, que lo feo resulte con frecuencia en el arte más interesante y más poético que lo bello. Mefistófeles es más interesante que Fausto y el Infierno de Dante es más poético que el Paraíso.

EL INFIERNO DANTESCO, TRIUNFO DEL REALISMO

Centremos por un momento, nuestra atención en el Infierno que Dante concibe como las pasiones, los instintos y los deseos sin el gobierno de la razón: “La dolorida gente que ha perdido el bien del intelecto, que el placer hizo lícito en sus leyes, que la razón someten al deseo...”

El Infierno tiene una vida más rica y más plena y por ello es el más popular de los tres mundos. El Infierno es traspunto de la vida terrena y expresa la realidad que rodea al poeta donde se da la exuberancia de la pasión y el exceso de la vida desborda impetuosamente.

Dante mismo ha sido definido como un heroico bárbaro, desdeñoso, vengativo, extraordinariamente apasionado, naturaleza libre y enérgica.

¿Qué extraño, pues, que sienta predilección por los grandes apasionados y que pinte de manera tan delicada a Francesca de Rímini? Por el contrario, en los otros dos mundos, la vida no tiene co-

rrespondencia con la realidad. Es pura fantasía, un rodeo a lo abstracto y al concepto, característica medieval.

Examinemos la historia del Infierno: En el comienzo, la situación es trágica: el motivo es la pasión, en la cual la vida se manifiesta con toda su violencia, porque la pasión reúne todas sus fuerzas interiores que estaban distraídas y dispersas en el vivir cotidiano. Las concentra todas a un solo punto, de manera que el espíritu adquiera conciencia de su infinita libertad. Aquí asoma el libre albedrío renacentista.

Dante prefiere los personajes que sienten una fuerza infinita cuando están dominados por la pasión: Te amo, y te amaré siempre; y si después de la muerte se ama, te amaré por encima de la muerte. Y antes estaré contigo en el Infierno que sin ti en el Paraíso. Estas son las elocuentes blasfemias que brotan de un corazón apasionado y que hacen radiosas en su desnuda fuerza a Julieta, a la gentil

Francesca adorando a Paolo, motivo de inspiración de los artistas de todos los tiempos.

Pero cuando la pasión quiere realizarse, tropieza con un muro infinito, frente al cual el individuo es frágil. Y surge la trágica colisión entre las pasiones y el destino, el hombre y Dios. El Destino puede ser a veces el azar o la expresión colectiva de todos los obstáculos naturales y humanos con los cuales choca el protagonista. El Infierno es pura pasión y puro carácter. Y por lo mismo, inviolable y omnipotente. Y el Destino es Dios como eterna justicia y ley moral en la concepción de Dante. Estéticamente prefiere a los apasionados, éticamente los condena. Pero la intención estética rebasa la intención ética.

Razón por la cual, la primera parte del Infierno, es la tragedia de las tragedias, la eterna colisión con sus proporciones épicas. Allí moran los violentos, los apasionados, seres trágicos que mantienen su pasión frente a la vida o frente a Dios.

¿Qué importa que lo eterno resuene en la conciencia del culpable como desesperación?: "Oh, los que entráis, dejad toda esperanza".

Francesca no dejaría jamás a Paolo, si la condición fuese alcanzar el Paraíso sin él, o lo que es lo mismo, dominar la pasión. ¡Pobre vida insípida sería la suya sin haber conocido la glorificación de su amor por el martirio! Lo sublime de la desesperación se halla en la muerte de la esperanza. La expresión estética de la desesperación es la blasfemia, violenta reacción del alma ante la cual todo muere y cuyo aniquilamiento implica el del universo. Así dice Dante:

"Blasfemaban contra Dios y contra sus padres, contra la especie humana, contra el espacio, el tiempo y la simiente de su simiente y de su descendencia..."

El magnífico grito de Job es la expresión artística de la blasfemia.

De Sanctis observa (Historia de la Literatura Italiana, Buenos Aires, 1940) que el poeta sorprende los instantes fugitivos de sus personajes, cuando la pasión

les transforma la cara, y llamea el pecado en su frente y en los ojos. Dante eterniza el gesto en la maravillosa plasticidad de sus imágenes y sus grupos son bajorrelieves de un mural infinito. Los avaros están con el puño cerrado, los iracundos se desgarran los miembros: los violentos viven su intensa pasión. Nada hay más grandioso que esa vida magnífica que llamea en los ojos intensamente.

¡Alta vida, Dante, la de tu Infierno! Yo lo prefiero a tu Purgatorio, transición, puente y término medio, quizá porque en mi alma los polos se tocan. Y lo prefiero a tu Paraíso metafísico, abstracción escolástica!

Esos seres dominados por la pasión, tienen la magnificencia de Luzbel en la caída. Dante los concibe como la estatua en la cúspide, expresión del individuo libre, *el yo mismo* en su libertad. Por ello, Dante es precursor de los humanistas del Renacimiento. Pero por algo más; habló muy alto de la dignidad del hombre. La pasión era un recurso estético, la dignidad humana, su recta visión ética.

La Divina Comedia se alza como una pirámide de eternidad de donde brota la historia de Italia y Dante como una altísima estatua, como hombre y como ciudadano. En el Infierno de los incontinentes y de los violentos, está el reino de las grandes figuras poéticas. Allí encontramos a Francesca, a Ugolino, a Cavalcanti, a Dante, a Dios, a la Fortuna. Frente a frente, figuras colosales, la energía de la pasión capaz de todo, la serenidad divina.

Aquí está Francesca eternamente unida a su Paolo: allí está la Fortuna que no oye las imprecaciones de los desdichados. Hemos salido de las abstracciones místicas y escolásticas y tomamos posesión de la realidad. Ya no domina Beatriz, puro ideal, sino Francesca, mujer capaz de amar hasta el infinito.

El Infierno es el hombre cabalmente realizado como individuo, en la plenitud y libertad de sus fuerzas. MAXIMO TRIUNFO DEL REALISMO COMO EXPRESION ESTETICA. Dante quería es-

cribir sobre el misterio del alma; se introdujo entre alegorías y fórmulas, y he aquí que surge el individuo intrépido, poderoso, en la lozanía y juventud de la fuerza, de la energía y del vigor, rota la envoltura en que lo había encerrado la Edad Media. El individuo que se afirma y da el salto hacia el Renacimiento.

Las pinturas de la Edad Media están llenas de santos y cúpulas, la filosofía especulaba sobre el *ente*, la poesía alada se volvía platónica, el ascetismo renunciaba del mundo. Pero Dante en la realidad bullente, trazó su Infierno en el vértice de las pasiones. En la vida misma encontró la pasta de Adán, el hombre tal cual ha sido amasado, con su grandeza y su miseria, en la plena acción y enfrentándose a su profunda conciencia.

Así aparecieron en el horizonte poético, Francesca, Farinata, Cavalcanti, la Fortuna, su maestro Latino Brunnetto, Ulises en su increíble viaje, Nicolás III y Ugolino. Vибran todas las cuerdas del corazón humano, las frentes se marcan con luz eterna, luz negra, y luz blanca: Thais, Jasón, Homero, Aristóteles, el Papa Celestino, Bonifacio, Clemente, Bruto. Esas grandes figuras rígidas y épicas como estatuas en su pedestal,

aguardaban al artista que las tomase de la mano, las mezclase en el tumulto de la vida y las convirtiese en seres dramáticos. El artista apareció en el vértice del Renacimiento. Shakespeare, figura de siglos, se yergue al lado de Dante, el más universal de los poetas de todos los tiempos.

Dante en la cumbre de la Edad Media, anuncia el advenimiento de la Edad Moderna. Un nuevo ciclo amanece para la Humanidad: el Renacimiento. Dante concentra el mundo de la Edad Media con todos sus valores y los eterniza. Pero en su pensamiento están los albores de un nuevo concepto del Universo y su genio los capta antes que la estrella haya aparecido en el firmamento. Dante, Petrarca y Boccaccio son las tres coronas del Renacimiento, pero sobre los siglos su perfil se destaca: el Dante Alighieri. Frente a él Shakespeare, su hermano profundo, en otra infinita cumbre. Un salto en los círculos cerrados de la Edad Media, hacia el círculo único de la unidad social europea. El Renacimiento instaura una nueva concepción del hombre y del Universo: sus primeros signos están grabados en la frente inmortal de Dante.

FRANCESCA, SIMBOLO DE LA POESIA MODERNA

*E chi la vede e non se n'innamora,
D'amor non averá mai intelletto.*

(Y quien la ve y no se enamora, jamás sabrá nada del amor).—*Vita Nuova*, XXIX.—DANTE.

El cuadro de Francesca de Rímíni es uno de los más bellos y delicados en la Divina Comedia. Ni a Beatriz llegó a cantar Dante con tan honda emoción, como a esta desdichada Francesca. Aquélla era el "amor que toma su virtud del cielo" —Amor, che muovi tua virtù dal cielo—. Francesca se define desesperadamente en el verso apasionado y tormentoso: Questi, che mai da me non fia diviso... —Este que de mí ya nunca más se aparta...

En 23 tercetos diseña la tragedia de

Francesca el poeta. 70 versos le bastan para pintar el drama de la bella Francesca:

*Si tosto come il vento a noi li piega,
mossi la voce: "O anime affannate,
venite a noi parlar, s'altri nol nega!"*

*Quali colombe dal disio chiamate,
con l'ali alzate e ferme, al dolce nido
vegnon, per l'aere dal voler portate;*

cotali uscir de la schiera ov'è Dido,

*a noi venendo per l'aere maligno,
si forte fu l'affettuoso grido.*

*O animal grazioso e benigno,
che visitando vai per l'aere perso
noi che tignemmo il mondo di sanguigno,*

*se fosse amico il re de l'universo,
noi pregheremmo lui de la tua pace,
poi c'hai pietá del nostro mal perverso.*

*Di quel che udire e che parlar vi piace,
noi udiremo e parleremo a vui,
mentre che'l'vento, come fa, ci tace.*

*Siede la terra dove nata fuí
su la marina, dove l Po discende
per aver pace co'seguaci sui.*

*Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
prese costui de la bella persona
che mi fu tolta; e i modo ancor m'offende.*

*Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
mi prese dal costui piacer si forte,
che, como vedi, ancor non m'abbandona.*

*Amor condusse noi ad una morte:
Caína attende chi vita ci spense!
Queste parole da lor si fur porte.*

*Quand'io intensi quell 'anime offense,
china' il viso, a tanto il tenni basso,
fin che i poeta mi disse: "Che pense?"*

*Quando rispuosi, cominciai; "Oh, lasso,
quanti dolci pensier, quanto disio
menó costoro al doloroso passo!*

*Poi mi rivolsi a loro e parla'io,
e cominciai: "Francesca, i tuoi martiri
a lagrimar mi fanno tristo e pio.*

*Ma dimmi: al tempo de 'dolci sospiri,
a che e come concedette amore
che conosceste i dubbiosi disiri?*

*E quella a me: "Nessum maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
ne la miseria; e ciósa i tuo dottore.*

*Ma s'a conoscer la prima radice
del nostro amor tu hai contanto affeto,
faró come colui che piange e dice.*

*Noi leggiavamo un giorno per diletto,
di Lancialotto, come amor lo strinse;
soli eravamo e senza alcun sospetto.*

*Per piú fiate li occhi si sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.*

*Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da contanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,*

*la bocca mi bació tutto tremante.
Galeotto fu'l libro e chi lo scrisse:
quel giorno, piú non vi leggemmo avante".*

*Mentre che l'uno spirto questo disse,
l'altro piangea, si che di pietade
io venni men cosi com'io morisse;*

e caddi come corpo morto cade.

Canto V, Inferno.

Cuadro admirable donde vibra la pasión sostenida por la ternura, donde todo se expresa con el tino de la reticencia. Pincelada sutil del poeta en su brevedad perfecta. Virgilio no lo hubiera ideado mejor. La alegoría de las dos palomas que vuelan mansamente a su nido es diáfana. Plástica y sugeridora como las imágenes de Dante, virtud de su estilo. Un triunfo de la expresión creadora. Y qué profundo conocimiento de las pasiones, del amor que subyuga los sentidos y arrebató al hombre la reflexión. La pasión que arrastra con fuerza poderosa en sus torbellinos, el amor irresistible que todo lo doblega. Vórtice de desesperación y angustia sobre la que emerge Francesca, la dulce amante infortunada. La soledad les presta la fatal ocasión... los conmueve el libro que relata otros amores. Ellos se identifican con los amantes... Se aman ya y no lo saben. Y les arrebató el cuadro donde el amante besa la sonrisa

incitadora. Ve Paolo a Francesca y ella sonríe turbada:

*Y cste que de mí ya nunca más se aparta,
la boca me besó todo tremante...*

Ya no es posible retroceder... Apoteosis de amor, tortura de Dante que no pudo nunca tener así a Beatriz. Francesca es la pasión que él hubiese deseado, por ello la impresión es tan fuerte en el poeta que a los primeros cantos del Infierno, no puede resistir y nos canta la balada de Francesca, la tragedia de Francesca, el amor de Francesca.

La historia es conmovedora: Francesca, hija de Guido de Polenta, y Paolo Malatesta, su cuñado. A ella la casaron por engaño con el hermano Lanciotto o Giancioto, príncipe despreciable y deforme. Paolo era gallardo, gentil. Ellos se habían amado, se conocían desde antes. Y cuando Francesca supo que iba a casarse con un Malatesta, soñó que era Paolo, su Paolo. Pero era el otro, el odioso hermano de Paolo. Francesca atribuye la pasión de Paolo, no a sensualidad, sino al amor todopoderoso. Confiesa que ella le correspondió, que amó porque se vio amada, que triunfó de su corazón este sentimiento, y que fue su castigo una muerte indigna. Dante reúne aquí la concisión a la claridad, la imagen precisa a la más dulce emoción. La ingenua sencillez al más profundo conocimiento del corazón humano. Por experiencia sabía él lo que era el amor. El cantor de la Vita Nuova, amó así, como Francesca y Paolo:

*...io mi son un che, quando
AMORE SPIRA, NOTE ED A QUEI MODO
che'ei detta dentro, vo significando.*

(Purg. XXIV, 52).

Cuando el amor me inspira escribo, y del mismo modo que dicta en mi interior voy expresándolo...

La pasión de Francesca sobrevive al castigo que le impone el cielo, pero sin vestigio alguno de impiedad. No fue se-

ducida: solos y desprevenidos contra el peligro a que se exponían pusieron ambos cuñados a leer una historia amorosa; la aventura de los dos amantes de que se trataba, les sugirió involuntariamente un ciego deseo... ¡Oh, quienes lo habéis conocido, quienes habéis sucumbido a su fuerte poder, comprended a Francesca! Confesado el yerro, se apresura la infeliza a terminar la escena sutilmente, con un toque que revela su vergüenza y su confusión.

Quel giorno piu non vi leggemmo avante.

Dante, el poeta, comprende. Dante, portador de la justicia del cielo, castiga. Hace resaltar que Francesca es digna de compasión, la audaz indignación del poeta ante la muerte infortunada de Francesca, le hace desafiar la ira del marido, que aún vivía. A él le destina a la infamia, le condena como a los fraticidas: Caína attende chi in vita ei spense.

Pero Francesca es en el Infierno de Dante, una paloma que vuela con su amado, en un cielo dolorosamente amado...

* * *

Dante vivió en casa de Guido da Polenta, padre de la joven, y vio la habitación de Francesca antes de su matrimonio. Oyó narrar el drama conmovedor. Pero no menciona una circunstancia que justifica el amor de Francesca, y es el engaño que se hiciera a la doncella que creyó casarse con Paolo y solamente al despertar, a la mañana siguiente, se percató de que tenía a su lado al deforme y cojo Lanciotto, hermano de aquél.

Dante no altera la pureza del poema con accidentes reales. Él no quiere explicar nada ni sobrecarga con detalles la historia. La presenta diáfana, clara en su desnuda y simple verdad: el amor. Amor que por amar se justifica. Y su castigo es: seguirse amando en el infierno.

Francesca es una criatura viva y verdadera, como Fedra, Antígona, Ofelia, Julieta, Margarita. Ha nacido como producto de una larga elaboración de la líri-

ca de los trovadores y de la misma lírica dantesca. A esta serie de mujeres inmortales pertenece Francesca. Más aún; es la primera mujer viva y verdadera aparecida en el horizonte poético de los tiempos modernos. Persona verdadera y propia, en toda su libertad, es Francesca. Francesca es mujer y nada más que mujer: amor, gentileza, dulzura, gracia. Aquella mujer que Dante buscaba en el Paraíso, la encuentra en el Infierno. Francesca no es divina, es humana, frágil, apasionada, capaz de irresistible emoción. Y eso es la vida no es el arte. Es la omni-

potencia de la pasión. La fatalidad de la pasión. Tal es el motivo que anima todo el desarrollo del carácter de Francesca: me amó, le amé. He ahí todo. Es lealtad, no depravación. Amor que a nadie amado amar perdona. Francesca nada disimula, nada encubre. Es cristalina en su emoción. Confiesa su amor con perfecta sencillez. Una tierna dulzura agita todo el canto. Una exquisita morbidez que nos sobrecoge todavía. La escena la domina Francesca y su amor nos emociona aún. Porque en el amor de Francesca encontramos el paradigma del amor eterno.

ANTECEDENTES DE LA LIRICA DE DANTE

Nació en Florencia el “dulce estilo nuevo”, cuyo precursor fue Guinicelli, el artífice Gino, el poeta Cavalcanti. La nueva escuela no era sino una conciencia más clara del arte. La filosofía por sí sola fue juzgada insuficiente y se reclamó la forma. Nació en Florencia un nuevo sentido, el sentido de la forma. El culto de la forma, el bello estilo, es la nueva estética lírica. Guido Cavalcanti y Dante Alighieri son los pontífices del nuevo culto a la forma. Así nació la poesía que tenía valor en sí misma y no por el concepto. Una conciencia artística más clara y desarrollada que culminaría en el soneto “al itálico modo”. La nueva escuela poética que durante muchos siglos fue la última palabra de la crítica italiana, y que Tasso llamó “aderezar la verdad con dulces versos”. Dante es el perfecto ejemplo de su escuela poética: la doctrina más severa envuelta en dulce alegoría. Dante tenía plena conciencia de su estética, como la tuvo Góngora en el español. En la Vita Nuova y en el Convito, explicó la forma y el contenido de su poesía. La técnica, el uso de la lengua, del verso y de la rima. En su libro *De Vulgari Eloquentia* demuestra que conocía hasta los artificios más complicados.

El mundo lírico de Dante está construido con el mismo material que se había construido hasta entonces, pero tie-

ne mayor variedad y está hecho con más clara conciencia. El contenido, es el amor con sus tormentos y fantasías, y después, el misticismo filosófico. Aun la filosofía es para Dante “uso amoroso de la sabiduría”. Pero el amor se revela en la muerte, tema predilecto de la lírica romántica posterior. Dante es el anunciador, el profeta de los tiempos nuevos.

Beatriz en su gloriosa transfiguración, se convierte en un símbolo —dulce nombre— que el poeta da a su amor por la filosofía. Pero la filosofía en Dante no es ciencia abstracta: es Sabiduría, vale decir, práctica de la vida.

Pero Dante a su lírica agrega algo más: la fantasía, la primera fantasía del mundo moderno, la más prodigiosa fantasía al construir la arquitectura de la Divina Comedia.

Así canta también la muerte de su amada en Vita Nuova. No la ve morir, sólo la ve en sueños y así dibuja el sentimiento inmenso. Beatriz muere, porque esta vida enojosa

Non era degna di si gentil cosa.

El verdadero centro de la lírica de Dante, su auténtica voz poética, es el sueño de la muerte de Beatriz, en el cual están presentes esta vida y la sobrenatural. El sol llora y la tierra tiembla, los ángeles entonan el “Hosanna” y Beatriz

parece decir: "Estoy en paz". Así nace esa criatura nítida, misteriosa en su unidad perfecta, que es su poema *Vita Nuova*. La lírica de la Edad Media nunca había alcanzado tal perfección, ni nunca produjo una fantasía tal, como el sueño de Dante, de rara belleza por la claridad de la intuición, por la mezcla extraña, surrealista, por la profundidad del sentimiento, por la corrección del procedimiento y la sencillez del plan, y más aún: por la expresión lírica nunca antes alcanzada.

La lengua aún basta y tosca, se hacía dúctil en las manos del poeta. La filosofía impedía moverse a la lírica. Esta lucha entre Dios y el Demonio es la batalla de los vicios y las virtudes, el tema obligado. De allí nace la leyenda del doctor Fausto, immortalizada por Goethe. Y éste es asimismo el concepto del mundo lírico dantesco. Así concluye el siglo XIII, con un mismo concepto expuesto en prosa y verso. Era la idea común, elaborada en toda la Edad Media, que en las postrimerías de ese siglo se nos presenta clara y distinta, consciente de sí misma. Pero en prosa no halló su expresión adecuada, la expresión que supo dar Dante a su mundo lírico. Fracasó la leyenda como había fracasado el cuento y fracasó la novela religiosa y espiritual como había fracasado la novela caballeresca. Fracasó el teatro convertido en divulgación de las sagradas escrituras.

Faltaba la vida a la literatura y a la retórica. La vida plena y bullente. Dante la llevó al arte en toda su complejidad y contradicción. Y así creó caracteres

inmortales. Los personajes ya estaban creados por Dante, cuando siglos más tarde Shakespeare, los animó en el Teatro.

La gloria de ese siglo, iniciador de la civilización, está en haber preparado el siglo siguiente, dejándole en herencia un mundo de conocimientos vulgarizados, la lengua y la poesía formada en su parte técnica. La Edad Media daba así su aporte definitivo al Renacimiento. Y Dante fue su expresión más cabal. El traducir fue un ejercicio utilísimo que dio forma y estabilidad a la nueva lengua, flexibilidad y claridad a la lengua toscana. El italiano nació en romances de amor, en verso lírico. El latín era para tratar cosas graves y solemnes.

Clara surge la imagen del siglo XIII. Dos son las fuentes de aquella literatura primitiva: la caballería y las sagradas escrituras. El caballero enamorado de la dama imposible: motivo de la lírica. Filosofía y teología se unen en la concepción religiosa de la época y se traslucen en la literatura. Con estos materiales levanta Dante su gran poema.

El siglo catorce es el siglo áureo. Madura todo lo que concibe el anterior. El siglo catorce está en sazón. Se inaugura con el jubileo de Bonifacio VIII. Se escribe la historia de Florencia, hija de Roma. Güelfos y gibelinos se unen en un solo estandarte: un Dios, un Papa, un Emperador. Pero fue el último sueño de la monarquía universal.

El hombre que debía dar su nombre al siglo, tenía ya treintitrés años y trazaba ya su inmortal poema.

ESCENARIO HISTORICO DE DANTE

Dino Compagni escribe la crónica de Florencia desde 1270 hasta 1312. Siendo actor y espectador a la vez, toma una viva participación en lo que narra y traza con mano segura retratos inmortales. Dino era *blanco* y más que *blanco*, era hombre honesto y patriota, como Dante. Juan Villani escribió también su Crónica di

Firenze hasta 1348 que continuaron sus descendientes como tradición de familia. La crónica de Dino y las tres crónicas de los Villani abarcan el siglo.

Es imposible comprender la Divina Comedia sin el marco histórico que le sirve de fondo. Con mucha frecuencia se alude en el poema a las luchas de güelfos y

gibelinos, de *blancos* y de *negros*. Dante, hombre de partido, participa en las luchas y sufre el destierro por ellas. Como no era político, sólo recibe decepciones y amarguras y por ello se refugia en el arte, se concentra en su poema, pero el drama lo alcanza y por ello la Divina Comedia se agita en las marejadas de aquella lucha.

Entre los derrotados —según las crónicas— estaban Dino y Dante. Entre los triunfadores, estaban los Villani. La crónica de Dino es el espejo de su tiempo, pero no lo es menos la Divina Comedia.

Los partidos que desgarraban a Florencia eran llamados, con nombres importados de Pistoia, los *negros* y los *blancos*; los primeros capitaneados por los Donati y los otros por los Cerchi, familias muy poderosas por su riqueza y su influencia. En realidad no estaban divididos sino por “lucha de cargos oficiales”. Dante creyó poder pacificar la ciudad, desterrando a los jefes más poderosos e inquietos de las dos facciones: Corso Donati y Guido Cavalcanti, quien enfermó y pudo así entrar de nuevo a la ciudad. Al no ser llamado Corso Donati, se produjo una verdadera conmoción, agravada por el hecho de que Dante era *blanco* y amigo de Cavalcanti.

Los *negros* eran güelfos puros, y se apoyaban en los partidos populares y en el Papa, vecino influyente y centro de todas las intrigas y conspiraciones güelfas. Bonifacio VIII, ensoberbecido aún más después del jubileo, encomendó a Carlos de Valois la pacificación de Florencia, pero en realidad para restaurar el partido *Negro*. Los gibelinos eran del Partido del Emperador, y por tanto, los blancos florentinos. Dante por tradición de familia, luchó al principio con los güelfos, pero después, con plena conciencia política, se afilió al partido gibelino. Como tal fue a Roma en calidad de embajador, cuando hubiese sido más útil en Florencia, donde dejó el campo libre a sus adversarios. En Roma, fue retenido astutamente por Bonifacio y no obtuvo nada para su partido. Con el apoyo de Bonifacio y la lle-

gada de Carlos de Valois, se envalentonaron los *negros*. La venganza contra los blancos fue terrible. La ciudad fue saqueada durante seis días. Bonifacio —según la crónica de Dino— fue muy audaz e inteligente, y guiaba la Iglesia a su modo y abatía a quien se le opusiese.

Entre los proscritos, estaba Dante. Condenado en contumacia, no volvió a ver su patria. Ira, venganza, dolor, desdén, ansiedades públicas y privadas, todas las pasiones que pueden albergarse en el pecho de un hombre, lo acompañaron al exilio. Si Dino truena en la Crónica, Dante clama justicia en la Divina Comedia.

El priorato fue el principio de su ruina, como él dice, pero también el principio de su gloria. No era político: le faltaba la flexibilidad y arte de la vida; estaba hecho de una pieza, como Dino. Prior, quiso procurar una concordia imposible y no logró sino dejarse engañar por los *negros* en Florencia y por Bonifacio en Roma. Desterrado, se dejó vencer por los más audaces y arriesgados; y como no podía impedir, ni quería aceptar los acontecimientos que se precipitaron en su patria, se apartó y se hizo a un lado. Buscó un rincón para su arte, pues siempre el arte ha sido el refugio de los desdichados. Todas sus fuerzas poéticas e intelectivas las concentró en su poema, alejado de las preocupaciones públicas.

Después de la muerte de Beatriz, se había entregado al estudio con tal ardor que se le debilitó la vista. Así escribió la VITA NUOVA, para decir de ella “lo que nunca fue dicho de ninguna”. Y Beatriz se convirtió en un símbolo: su filosofía a la manera pitagórica. La doctrina “escondida bajo la figura de alegoría”, es la médula de la Divina Comedia.

Era extraordinariamente docto. Teología, filosofía, historia, mitología, jurisprudencia, astronomía, física, matemáticas, retórica, poética, todo lo dominó. Pero el poeta, superó al hombre de ciencia y al político. El *Convito* es la mesa donde él se sienta con la Sabiduría. La Vita Nuova, su amor convertido en lírica. La Divina

Comedia, el compendio de su arte y de su vida. De *Vulgari Eloquio* es el edificio de la lengua italiana, noble áulica, ilustre, como la soñó el poeta. La lengua que se aproxima a la majestad y gravedad del latín, la lengua modelo. Dante quería hacer de la lengua toscana, lo que era el latín: no la lengua del pueblo, sino la lengua perpetua e incorruptible de los hombres cultos. Una lengua universal.

Las lenguas, empero, como las naciones, marchaban hacia la unidad por procesos lentos e históricos. Dante intuyó la unidad italiana, el círculo único absorbiendo los círculos feudales. Su *Divina Comedia* es el sueño de esa unidad.

El tratado *De Monarchia*, está dividido en tres libros. En el primero, se demuestra que la forma perfecta de gobierno es la monarquía; en el segundo, se prueba que esa perfección está encarnada en el Imperio romano. En el tercero, se establecen las relaciones entre el imperio y el sacerdocio, el único emperador y el único papa. La unidad italiana está asegurada: un Dios, un Emperador. Dante intuía los imperios de unidad nacional del Renacimiento, era ya hombre del Renacimiento. Quedaban, pues, superadas idealmente, las luchas de güelfos y gibelinos... Sin embargo, en la doctrina de Santo Tomás se proclama el absolutismo teocrático, por tanto, razonaba Bonifacio VIII, el papa es superior al emperador. "El poder espiritual —dice él— tiene el derecho de instituir el poder temporal, y de juzgarlo, si no es bueno. Y quien se resiste, se resiste al orden mismo de Dios, a menos que imagine, como los maniqueos, dos principios; lo que juzgamos error y herejía. Por consiguiente, todo hombre debe ser sometido al pontífice romano, y nosotros declaramos que esta sumisión es necesaria para la salvación del alma".

Los güelfos admitían estas premisas, eran llamados el partido de la santa Iglesia. Dante está en desacuerdo, y supone que espíritu y materia tienen cada cual vida propia, y de esta hipótesis deduce la independencia de los dos poderes: el temporal y el espiritual. Ambos "órganos

de Dios" sobre la tierra, con derecho divino y con los mismos privilegios; "dos únicos" que guían al hombre, uno por el camino de Dios, otro por el camino de la tierra. Dejar al César lo que es del César.

En el libro segundo, demuestra que la monarquía romana fue la más perfecta, bajo Augusto, a quien Santo Tomás llama "vicario de Cristo". Dante, siguiendo la tradición virgiliana, dice que desciende de Eneas, fundador del Imperio por designio divino. Y fue en aquella época cuando nació Cristo, "súbdito del Imperio", y realizó la obra de la redención de las almas, mientras Augusto organizaba el mundo en perfecta paz. Sobre estas premisas políticas de Dante, se ha especulado mucho y a ello nos referiremos más adelante.

¿Era un retorno al pasado o una marcha hacia la amplia unidad? Los güelfos se mantenían encerrados en sus comunas, en sus feudos; pero Dante, ve más allá de la comuna, ve la nación, la humanidad, la confederación de naciones.

La selva, símbolo de la corrupción para güelfos y gibelinos, es un punto de partido común, a Brunetto Latino —güelfo— y su antiguo maestro; y a Dante, gibelino. Los güelfos se apoyaban y apoyaban al Papa, los gibelinos, al Emperador. El representante del Papa, Carlos de Valois, "contendió con la lanza de Judas" —dice Dante.

Mucho se ha dicho que Dante escribió *De Monarchia* para facilitar el camino al emperador Enrique VII de Luxemburgo, que había bajado a pacificar Italia y murió en los comienzos de su empresa, y fue glorificado por el poeta. Pero no deben los pueblos ponerse a discreción ajena. Los pacificadores de las facciones, se quedan en el mando. Es un disfraz de la intervención y de la conquista. Después viene la imposición política. Eso no lo sabían güelfos ni gibelinos.

* * *

Si el *Convite* está lleno de sutilezas escolásticas que se expresan en la alegoría, Dante supera la abstracción gracias a su

fantasía creadora, a su fantasía prodigiosa con la que construye la Divina Comedia. Tiene además, vivo el sentimiento de la realidad, las pasiones ardientes del patriota desengañado y ofendido, se abrieron paso tumultuosamente en el poema, lo más afirmativo de su visión.

Así vemos, cómo relata Dante en su poema, estas luchas políticas. Bonifacio, aliado con Felipe el hermoso contra el emperador, es para Dante un "adulterio". Enviar a Carlos de Valois a Florencia a expulsar a los blancos e instaurar a los güelfos, merece el castigo divino. El güelfismo era entonces la Iglesia, convertida en cortesana del rey de Francia, piedra de escándalo e instigadora meretriz de todas las discordias civiles. La Iglesia era

raíz y causa de la corrupción del siglo, y obstáculo para la constitución estable de las naciones, y para la unidad italiana. La pureza de los tiempos evangélicos y primitivos, ha sido manchada por las pasiones políticas que no competen a la Iglesia. Tal es la doctrina de Dante. Y el patriota se nos engrandece en esta afirmación peligrosa en su tiempo.

Fuera de la alegoría que lo aprisiona, conquista su libertad de inspiración, la libertad e independencia de sus criaturas. La realidad, rebasa, supera la alegoría. Y por sobre todo, Dante es poeta, poeta de su pueblo, profeta de su tiempo y para los tiempos venideros. Patriota legítimo, revolucionario en su época.

¿QUE SIGNIFICA LA DIVINA COMEDIA?

La Divina Comedia es una de esas obras que se presta a las más variadas interpretaciones a tal punto que no se publica un Dante en cualquier traducción sin que se le añadan nuevas explicaciones, hipótesis, conjeturas. De la Divina Comedia se desprenden silogismos, suprasentidos desde los más eruditos hasta los más arbitrarios y absurdos. Pero ¿cuál es el verdadero Dante? —se pregunta de Sanctis en Historia de la Literatura Italiana—: "Porque cada comentador tiene el suyo, cada uno le atribuye sus propias opiniones y sus propias pasiones, cada uno lo hace cantar a su modo; y hay quiénes lo transforman en un apóstol de la libertad, de la humanidad, de la nacionalidad, quiénes en un precursor de Lutero, quiénes en un Santo Padre. Buscan a Dante donde no está. Buscan sus méritos donde están sus defectos; y no sorprende que Lamartine, buscándolo allí y no encontrándolo, se haya apresurado a concluir: "Por consiguiente, ¿Dante no existe?" Yo prefiero concluir: —Puesto que no está allí, busquémoslo en otra parte—. La grandeza de Dios no está en el santuario, sino allí donde se muestra con tanta pompa, afuera. A fuerza de buscar mara-

villas en un mundo hipotético, no vemos las que se nos asoman delante. Hablando en coro de la dignidad de la Comedia y de las verdades y del sentido arcano, se ha dado una importancia excesiva a ese mundo intelectual-alegórico, si no fuese por otra cosa, por la fatiga que ha consumido. Si Dante volviese a la vida, al oír decir que Beatriz es la herejía o su alma, que las arpías son los monjes dominicanos, que Lucifer es el papa, que su vocabulario es una jerga sectaria, y al ver cuántos sentidos ocultos le han achacado, podría tirarle de la oreja a más de uno y decirle: —Nada de eso he puesto yo. Pero podría contestársele: —La culpa es vuestra. ¿Por qué no habéis sido más claro? Nos habéis prometido una alegoría; ¿por qué no nos habéis dado una alegoría? Vuestra figura no responde con precisión a lo figurado; ¿por qué la habéis hecho tan hermosa? ¿por qué le habéis dado tanta realidad? En semejante riqueza de detalles ¿dónde y cómo encontrar la alegoría? ¿Qué tiene de asombroso entonces que la misma figura signifique una cosa para mí y otra para vos? ¿y que en la misma figura se encuentre la forma de probar la verdad de tres o

cuatro interpretaciones? ¡Y si hubiese sólo un sentido! Pero nos hacéis saber que, además del alegórico, está el sentido moral y el anagógico; ¿dónde encontrar el cabo de la madeja? Vuestros ascetas gritan que el cuerpo es un velo del espíritu; pero el pecador reverencia el espíritu y corre a la carne. También vos gritáis que los versos son un velo de la doctrina; y, como el pecador, dejáis lo figurado y acudís junto a la figura, y la hacéis tan gruesa, tan corpulenta, que es un velo denso y compacto más allá del cual no se ve nada, y por eso se ve todo, lo que vos entendéis y lo que entendemos nosotros. Si, por lo tanto, vuestra alegoría es como la sombra de Banco, puesta entre vos y nosotros, de manera que nos impida veros; si vuestro poema es un inmenso jeroglífico, a cuyo descubrimiento se han lanzado infructuosamente muchos Colones, ¿de quién es la culpa? ¿No es acaso de vuestra escasa lógica, que os proponéis una cosa y efectúaís otra? —Reproches que son un elogio”.

¿Qué es, pues, la Comedia? ¿La Edad Media realizada como arte? Sí. Es la auténtica obra de arte de la Edad Media que no era un mundo artístico. La religión era misticismo; la filosofía, escolástica. Un mundo con plena voluntad anticlásica que excomulgaba el arte y mandaba apartarse de lo real. Un mundo metafísico, una concepción del mundo que gira en torno al Juicio Final. La filosofía se había convertido en sierva de la religión, vivía de abstracciones, fórmulas y citas. Educaba a la inteligencia en el arte de sutilizar en torno a nombres y “esencias”. Todo lo más opuesto al arte. Pero he ahí que Dante, toma todo ese material confuso y le infunde vida artística, lo levanta hacia el arte. El milagro se ha realizado. Y así, del otro mundo, un drama que se desarrolla en el mundo de los muertos, en los tres reinos de la muerte, se levanta Dante —creador y actor de ese mundo—, Virgilio, Catón, Estacio, el demonio, Matilde, Beatriz, San Pedro, la Virgen, Dios.

Desde el otro mundo nos mira Dante:

actor, espectador y juez. Y sin desarrollar todavía está ahí, en la Divina Comedia, todo el material épico, las situaciones líricas más delicadas, la urdimbre dramática que anuncia las grandes dramaturgias del Renacimiento. Y en ese templo de la historia y de la cultura antigua, cuyos frisos desnudos parecen descubiertos en las excavaciones grecolatinas, Dante se exalta a sí mismo y se corona poeta con sus manos y se proclama el primer poeta de los tiempos nuevos, “sexto entre tan grandes genios” (Inferno, IV).

Virgilio lo saluda: ¡Alma desdenosa, bendita aquella que de ti estuvo grávida! (Alma sdegnosa, Benedetto colei che in te s'incinse! (Inf. VIII).

Dante, inaugura la imagen surreal, la escena simultánea surrealista, los estados simultáneos de conciencia, cuando de la mano de Virgilio, su guía, se encuentra al otro Dante en los mundos de la muerte. Aún no se conocía la concepción bergsoniana del tiempo como un camino sin dirección cuando Dante traspasaba el futuro, volvía al pasado y se hallaba en el presente en su visita al centro de la tierra. ¿Por qué no había de proclamarse: Primer Poeta de los tiempos nuevos? ¿Y por qué no había de cumplirse la profecía? Sexto entre los cinco sabios, el último poeta de la Edad Media y el primer poeta moderno, como el mismo Dante lo proclamó en el Infierno. El advenimiento de la era capitalista moderna fueron señalados por una figura colosal: Dante Alighieri. Aún no ha nacido el nuevo Dante, capaz de anunciar el advenimiento de un nuevo amanecer.

* * *

El germen de la vasta Comedia fue la Vita Nuova. Empezó a redactar su poema dramático en 1306 o 1307. Karl Vossler dice que 1314, en plena madurez, cuando ya las pasiones fatigadas se habían detenido. Es el repliegue de Dante sobre sí mismo, su testamento espiritual, des-

pués de la muerte de Enrique VII. Pero es también un instrumento de aquella

lucha que aún no había concluido y desde donde Dante lanza su terrible venganza.

TOPOGRAFIA DE LOS TRES MUNDOS DE LA MUERTE

El Universo de Dante está regido por la astronomía ptolomaica y la teología cristiana. La tierra es una esfera inmóvil; en el centro del hemisferio boreal —permitido al género humano— está la montaña de Sión. A noventa grados de la montaña, al oriente un río muere, el Ganges. A noventa grados de la montaña, al poniente, un río nace, el Ebro. El hemisferio austral es de agua, no tierra, y ha sido vedado a los hombres. En el centro hay una montaña antípoda de Sión, la montaña del Purgatorio. Los dos ríos y las dos montañas equidistantes inscriben en la esfera una cruz. Bajo la montaña de Sión, ampliándose, se abre hasta el centro de la Tierra, un cono invertido, el Infierno, dividido en círculos decrecientes, que son como las gradas de un anfiteatro. Los círculos son nueve en la atroz topografía. Los cinco primeros forman el Alto Infierno, los cuatro últimos, el Infierno Inferior, que es una ciudad con mezquitas rojas, cercada de murallas de hierro. Adentro hay sepulturas, pozos,

despeñaderos, pantanos y arenas. En el ápice del cono está Lucifer, “el gusano que horada el mundo”. Una grieta que abrieron en la roca las aguas de Lateo comunica el fondo del Infierno con la base del Purgatorio. Esta montaña es una isla y tiene una puerta; en su ladera se escalonan terrazas que significan los pecados mortales; el jardín del Edén florece en la cumbre. Giran en torno de la Tierra nueve esferas concéntricas; las siete primeras son los cielos planetarios (cielos de la Luna, de Mercurio, de Venus, del Sol, de Marte, de Júpiter, de Saturno); la octava, el cielo de las estrellas fijas; la novena, el cielo cristalino, llamado también Primer Móvil. A éste lo rodea el empíreo, donde la Rosa de los Justos se abre, inconmesurable, alrededor de un punto, que es Dios. Previsiblemente, los coros de la Rosa son nueve. . . Tal, es a grandes rasgos, la configuración general del mundo dantesco, y así lo describe un cuentista ilustre, maestro del relato, Jorge Luis Borges.

EL VIAJE SOBRENATURAL DE DANTE

La duración del viaje sobrenatural de Dante es de diez días, según algunos comentaristas. Para otros, una semana. Dada la simetría de la Comedia, parece aceptable el número diez ya que el régimen decimal impera en el Infierno —un vestíbulo y nueve círculos—. En el Purgatorio —dos vestíbulos, siete círculos y el Edén en la cumbre—. En el Paraíso hay siete cielos planetarios, el cielo de las estrellas fijas, el cielo cristalino y el cielo empíreo.

Hay tal exactitud en su viaje al ultramundo, que un pintor encuentra ya hechas las imágenes plásticas para el lienzo.

Dante se encuentra perdido en una selva oscura. Virgilio aparece de pronto

y lo guía a la salvación por un camino subterráneo, el único por el cual él pudo evitar la muerte. Según el concepto ptolomaico, la Tierra está inmóvil en el centro del mundo. En torno a ella giran el cielo y el sol, las estrellas y los planetas. El viaje de Dante comienza —guiado por Virgilio— en la selva oscura, prosigue por los círculos infernales hasta el centro de la Tierra. De ahí, por un sendero subterráneo, los dos poetas llegan a la isla del Purgatorio para salir a la cumbre del monte, del cual, guiado por Beatriz, Dante atraviesa el cielo que termina en Dios.

Dante describe el viaje sobrenatural:

		Sotto terra, nell'emisfero boreale.
Viajgo di Dante (Canti 100)	Inferno (Canti 34)	Ha forma di cono revesciato, col vertice al centro del mundo. Diviso in cerchi digradanti ver el centro della Terra, ov'e'Lucifero. Nei cere son puniti e dannati con varie pene.
	Purgatorio (Canti 33)	Sopra terra, unin'isoletta nell'emisfero australe, agli antipodi dell'Inferno. E'un monte a fama di cono tronco, sul vertice del quale e'il Paradiso terrestre. Diviso in gironi o cornici digradanti verso la sommitá. Nei gironi si purificano i peccatori con varie pene.
	Paradiso (Canti 33)	Nei Cieli, intorno alla Terra. I Beati apparis cono a Dante distribuiti nei vari cieli; ma la sede del Paradise é nell'Empireo, nella cosi detta Rosa dei beati. La beatitudine consist nella visione di Dio.

CLAVE DE LA DIVINA COMEDIA EN LA ETICA DE DANTE

En la famosa epístola a Cangrande, redactada en latín, Dante escribió que el sujeto de su Comedia, es literalmente, el estado de las almas después de la muerte y, alegóricamente, el hombre en cuanto por sus méritos o deméritos, se hace acreedor a los castigos o a las recompensas divinas. Iacopo di Dante, hijo del poeta, desarrolló esa idea. En el prólogo de su comentario leemos que la Comedia quiere mostrar bajo colores alegóricos, los tres modos de ser de la humanidad y que en la primera parte el autor considera el vicio, llamándolo Infierno; en la segunda, el tránsito del vicio a la virtud, llamándolo Purgatorio; en la tercera, la condición de los hombres perfectos, llamándola Paraíso, "para mostrar la altura de sus virtudes y su felicidad, ambas necesarias al hombre para discernir el sumo bien". Iacopo della Lana, explica: "Por considerar el poeta que la vida humana puede ser de tres condiciones, que son la vida de los viciosos, la vida de los penitentes y la vida de los buenos,

dividió su libro en tres partes, que son el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso". La Epístola de Dante, corrobora: El sujeto de este poema es literalmente el estado de las almas ya separadas de sus cuerpos y moralmente los premios o las penas que el hombre alcanza por su libre albedrío".

Viajero de los tres reinos de la muerte, Dante expresa una ética clara, aristotélica que puede resumirse así: El hombre, ser de inteligencia, es también ser de voluntad, y no siempre el dictado de la inteligencia es acatado por la voluntad. El saber es condición de la buena conducta, pues para actuar bien precisa saber qué es lo bueno. Se trata de que en la voluntad, si bien influye la inteligencia, juegan otros factores, como los apetitos y los afectos. Por eso Aristóteles sentencia: Tratándose de virtud, no basta saberla; además hay que poseerla y practicarla". Pero tiene que existir un fin último, el Bien supremo, el Sumo Bien. "La felicidad —dice— es actividad conforme a la vir-

tud". (Ética a Nicómaco y Ética a Eudemo). Se ha acusado la ética aristotélica, como una ética de clase, la ética de la aristocracia griega, dominadora y privilegiada. No en vano Dante pertenecía al partido de los gibelinos, el partido del Emperador y de la aristocracia... Pero ese es otro problema... La Divina Comedia es un mundo infinito para estudiar la ética dantesca, y creo útil ese estudio. La huella de la Biblia, de la Ética de Aristóteles, de los libros de Ptolomeo y de la Summa de Tomás de Aquino, se descubre superpuesta, en el plan de Dante, y allí se unifica, en la Divina Comedia.

En torno al significado de las escrituras, el pensamiento de Dante se fundamenta en Tomás de Aquino, según el cual en las escrituras sagradas hay que buscar cuatro sentidos: el histórico o literal y tres significados espirituales que sobre ese se fundan y lo presuponen, esto es, el *alegórico*, el *moral* y el *anagógico*.

En su obra "Convivio" —como lo traducen algunos— Dante hace una exposición larga, con oportunos ejemplos, sobre los sentidos de las escrituras; y, sobre todo, se refiere a la aplicación de esos mismos sentidos a la poesía. De tales explicaciones se deduce, según la síntesis de Mario Antonioletti (El Simbolismo de la Divina Comedia, Instituto chileno-italiano de Cultura, 1957):

1º—Que para Dante, así como para Santo Tomás, las Escrituras deben exponerse "massimamente" (por lo general, como norma) según cuatro sentidos: el literal, el alegórico, el moral y el anagógico.

2º—Que el sentido alegórico "según es usado por los poetas" y que debe por los poetas seguirse, puede definirse "una ver-

dad oculta bajo bella mentira", ya que el sentido literal (la "litterale istoria") tratándose de poesía, es fábula. La alegoría de una obra poética es, pues, según Dante, aquel relato, o cualquiera afirmación de verdad, que el autor ha embellecido ocultándolo bajo el velo de una ficción ingeniosamente planeada.

3º—Que el sentido moral es el que cada lector debe "deliberadamente ir descifrando" en las escrituras, a fin de extraer enseñanzas para la vida. Es la doctrina que emerge de la verdad oculta, esto es, la alegoría.

4º—Que el sentido anagógico o "sobresentido" consiste en una verdad que sea la elevación a otra verdad (il vero del vero) para significar asuntos que se refieren a la "gloria eterna".

El término "anagógico" tiene su etimología en el verbo griego *anago avayu*: llevar, conducir hacia arriba, conducir por mar; zarpar, "levantar anclas". La fantasía se adentra así en "alta mar" en busca de la significación espiritual de la vida, el drama alegórico presentado por el poeta. La Comedia de Dante es, pues, una exposición alegórica de una concepción unitaria de la vida.

No falta quien vea en el poema dantesco la descripción del *itinerario místico*, del camino *contemplativo*. Y hallen una simbología similar a la del Cantar de los Cantares o La noche oscura de San Juan de la Cruz.

Ajustado a la letra del dogma católico, constituye una síntesis filosófico-mística de paganismo y cristianismo, una síntesis cuyo espíritu profundo debe descifrarse. En esta potencia o síntesis, está su valor y su inmensa influencia en el pensamiento universal.

INTERPRETACION DE LA DIVINA COMEDIA SEGUN GIOVANNI PASCOLLI Y LUIS VALLI, EN 9 PUNTOS

1º—Los tres mundos de Dante, el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso, que a primera vista revelan en su ordenación moral una semejanza muy parcial o im-

perfecta, han sido diseñados, por el contrario, de conformidad a una correspondencia simétrica profunda y completa. Presentan casi un motivo único que se re-

pite en tres variaciones, y su arquitectura consigue el máximo de armonía sin caer de ningún modo en la monotonía.

Con estas correspondencias, Dante logró hacer veladamente coincidir la concepción aristotélica del mal, concretada en la doctrina de las tres *disposiciones que el cielo no quiere* (incontinencia, bestialidad y malicia) y aplicada al Infierno, con la concepción católica del mal, concretada en la doctrina de los *siete pecados capitales* y aplicada al Purgatorio y que tiene como una resonancia en la construcción del Paraíso.

2º—El mal es funcionalmente para Dante uno y trino. Uno como *pecado original*, fuente y principio de todo otro pecado; trino como *pecado actual*, esto es, incontinencia (corrupción del apetito), bestialidad (corrupción del apetito y de la voluntad) y malicia (corrupción del apetito de la voluntad y del intelecto).

En base a esto, el Infierno es *cuadripartito* en Infierno del pecado original, Infierno de la incontinencia, Infierno de la bestialidad e Infierno de la malicia, y cada parte tiene un *río* que la simboliza y una ruina dejada por el Cristo cuando venció al Infierno y por la cual pasa místicamente quien quiere vencer al Infierno.

En correspondencia de lo anterior, el mal del mundo tiene también *cuatro formas*: la *selva oscura* (que corresponde al pecado original, defecto fundamental de la voluntad, contrapuesta a la divina floresta, original inocencia, estado de la voluntad libre y sana), y las *tres fieras* —la onza o pantera, el león y la loba— que son las tres formas de la voluntad corrompida o pecado actual, incontinencia, bestialidad y malicia, resumidas en la loba, en la cual (como corrupción tanto del apetito como de la voluntad y del intelecto) desaparecen las otras dos fieras en cuanto ella se manifiesta.

3º—El pecado original, para Dante, siguiendo la doctrina de San Agustín, es *doble*: es una *“infirmis”* (enfermedad) que afecta al conocimiento o visión espiritual del bien, y como tal es *“ignorantia”*; y en cuanto esa misma enfermedad afec-

ta a la voluntad de hacer el bien, es *“difficultas”*; de la *“ignorantia”* provienen todos los desórdenes pasionales, por exceso o por defecto (demasiado amor para los bienes materiales y escaso amor para los espirituales); y de la *“difficultas”* provienen los diferentes aspectos de la inercia, de la acidia, de la pereza, de la indiferencia. De la ignorancia, es más propio el inadecuado uso de lo *“concupiscible”* (es decir, del eros, del deseo), o sea, el *“desordenado amor”*; de la *“difficultas”* es más típico el mal uso de lo *“irascible”*, o potencia dinámica del alma (el *“anteros”* de Platón, como oposición equilibrada y dinámica al eros).

4º—Los dos aspectos del único pecado original, son correlativos a los dos aspectos fundamentales de la única energía universal creadora, del *“Amor que mueve el Sol y las demás estrellas”*, o sea lo Divino. Estos dos aspectos son: Sabiduría y Actividad, simbolizadas en la Cruz (Fe, Revelación, Gnosis, Conocimiento directo de lo espiritual) y del Aguila (Potencia de Dominio, de gobierno de las fuerzas, de *“Justicia”*). Están personificadas en Beatriz (Sabiduría) y Lucía (Justicia), siendo este último nombre el anagrama del latín *“Acuila”*.

El Aguila y la Cruz, son los dos brazos de la Divinidad, son las dos columnas fundamentales del Templo de la creación eterna. Sobre estas dos columnas descansa el Triángulo Supremo de Padre, Hijo y Espíritu Santo, que en su aspecto dinámico es representado por las tres Damas de la Divina Comedia: María (el Corazón o la Misericordia Divina), Beatriz (la Cruz), Lucía (el Aguila).

Todo poder de actividad, todo principio de dominio y de gobierno (para usar la expresión latina: *Imperium*) emana del principio del Aguila; todo lo que es Sabiduría, intuición, santidad, experiencia mística, conocimiento de lo eterno, es expresión del principio de la *“Cruz”*.

La polaridad de los dos principios de la Cruz y del Aguila es de orden cósmico, y en ella tienen su raíz innumerables formas de polaridad, plano bajo plano. En

el “infierno” de las pasiones, la polaridad es negativa. En el Purgatorio, los dos principios del Aguila y de la Cruz, actúan en creciente armonía de purificación, de expansión de la conciencia y del poder de actuar. En el Paraíso, los dos principios tienen un completo florecimiento.

Para usar una nomenclatura oriental, podríamos decir, que el Aguila y la Cruz actúan en los diferentes niveles de los tres “gunas”; *tamas* (pesantez, inercia, oscuridad) en el Infierno. *Rajas* (actividad y purificación) en el Purgatorio y *satwa* en el Paraíso. Esta polaridad—dice Keyserling—, origina la actitud patética, el sentido del destino, de la subordinación de la persona al conjunto colectivo y cósmico, la aceptación del dolor, etc. (La sabiduría que se alcanza por el dolor, en Esquilo: la catarsis griega).

5º—Para “Salvarse, el hombre necesita tanto de la virtud de la Cruz como de la virtud del Aguila, esto es, de la Iluminación o discernimiento para apreciar lo espiritual, y de la capacidad de aplicarlo operativamente.

Ninguno de estos dos principios es suficiente, de por sí solo para redimir al hombre: ni el Aguila separada de la Cruz, ni la Cruz separada del Aguila. El camino ideal para la humanidad es una sociedad en que actúan armónicamente la Cruz y el Aguila, el santo y el gobernante justo.

6º—Existen dos caminos, y cada individuo tiene para uno de ellos una natural inclinación: el del Aguila o de la vida activa; y el de la Cruz, o de la vida contemplativa. Cada ser humano debe seguir al que esté de acuerdo a su naturaleza profunda, evitando hacer sacerdote a quien tenga condición de hombre de espada, y el conferir cargos políticos a quien tiene condiciones del hombre de estudios. (Paraíso, VIII, 139). Modelo y cumbre del camino de la Cruz es el Santo y el Sabio. Del camino del Aguila, el líder de hombres, el gobernante justo.

7º—La Comedia simboliza el abandono de la vida activa (“il corto andare del

bello monte”) obstruida por la malicia que domina en el mundo, para seguir la vida contemplativa (“l'altro viaggio, el otro viaje). Y el viaje místico en el reino de la muerte y a través de la tumba infernal dramatiza el muy conocido concepto místico según el cual se debe morir en pecado, para que, después de muertos, se pueda vivir en Dios.

8º—El viaje místico de Dante, tiene su fundamento en la interpretación mística dada por San Agustín a la vida de Jacob, en el opúsculo *Contra Faustum*. Esto es importante no sólo para comprender el significado místico de Lía y Raquel, que resulta ya claro en la propia Comedia, sino que sirve para ilustrar muchos otros conceptos místicos de Dante y sobre todo el verdadero significado simbólico de varios otros personajes de la Comedia, entre los cuales Beatriz, Virgilio y Matelda.

9º—La Comedia de Dante, quiere integrar y completar la alta tragedia, la Eneida de Virgilio, apartándose de ella lo menos posible, transformando la visión virgiliana de ultratumba sólo lo indispensable para conciliarla con la teología cristiana, y estableciendo entre algunas representaciones de Virgilio y algunas ideas cristianas, una conexión por la cual las primeras aparecen como intuiciones de místicas verdades.

El viaje de Dante, además, se enlaza estrechamente con aquel de Eneas, porque, así como el viaje de Eneas preanunció la instauración del Imperio, el viaje de Dante, anuncia su restauración.

En la Divina Comedia, Dante realizó un gran esfuerzo de síntesis para armonizar cinco concepciones diferentes:

I.—El concepto cristiano del pecado único y fundamental.

II.—La concepción de la vida cósmica fundamentada en la polaridad de las dos columnas de Sabiduría y Poder, Fe e Imperio, Cruz y Aguila.

III.—La doctrina aristotélica de las tres formas del mal.

IV.—La doctrina católica de los siete pecados capitales.

V.—La doctrina ptolemaica de las nueve esferas celestes a las cuales deben corresponder nueve círculos o planos en los otros dos reinos.

Hasta aquí la interpretación de Páscoli y Valli, citado por Mario Antonioletti.

* * *

En la obra dicha, Mario Antonioletti resume los estudios realizados sobre el poe-

ma dantesco por hombres de alta sensibilidad artística, como el prerrafaelista Dante Gabriel Rossetti, y de profundidad filosófica como Giovanni Páscoli y Luis Valli, cuyas obras han adquirido un prestigio mundial, al exponer las claves del simbolismo de Dante.

Eminentes dantistas contemporáneos investigan la Divina Comedia, y cada quien cree adivinar su clave al crear su propio Dante.

COMENTARISTAS DE LA DIVINA COMEDIA

Sería largo y prolijo enumerar la abundante bibliografía escrita para interpretar la Divina Comedia y, en general, el pensamiento de Dante expuesto en el Poema mencionado, así como también en sus obras: El Convito, Vita Nuova, De Monarchia, y el tratado sobre la lengua vulgar. Entre los primeros comentaristas hay que mencionar los de los hijos de Dante: Jacobo y Pietro Alighieri. El comentario del primero fue escrito entre 1322 y 1324; el del segundo, entre 1340 y 1341.

Giovanni Boccaccio, por encargo de la señoría de Florencia, leyó públicamente su exposición sobre los primeros 16 cantos del Infierno (y pocos versos del 17), en la Iglesia de Santo Stéfano di Badia, desde el 23 de octubre de 1373, por sesenta días seguidos (excluyendo los festivos) "hasta que le falló la salud". Este comentario ha sido impreso en 1724, y la mejor edición es la de Florencia, Le monnier, 1863.

En los primeros veinte años desde la muerte del poeta, se escribieron comentarios, además de los ya mencionados de los hijos de Dante, por Grazielo dei Bambioli, Guido da Pisa, Jacobo Della Lana y Andrea Lancia. Luego, siempre en el siglo XIV, los de Benavente Dei Rinbaldi Da Imola, Francesco DaButi, El Anónimo Florentino y el ya mencionado de Boccaccio.

A fines del siglo XIV la Comedia era comentada en las iglesias y cátedras dan-

tescas fueron instituidas en varias ciudades de Italia. En el siglo XV, literatos y eruditos volvieron los ojos a la Hélade y olvidaron a Dante. Pero a fines del mismo siglo, Dante renacía y las ediciones de la Comedia se multiplicaron. La edición de 1555, de la imprenta de Gabriel Giolito y Hnos. de Venecia, llevaba ya el nombre de Divina Comedia.

En el siglo XVI, Dante fue criticado y censurado. En el siglo XVII, Galileo realizó comentarios de la Divina Comedia. Pero un nuevo interés surge en el siglo XIX no sólo en Italia, sino en el mundo entero, Dante Gabriel Rossetti Luis Valli, Giovanni Páscoli, se enfrascaron en profundas interpretaciones de Dante. De Sanctis le dedica especial atención en su Historia de la Literatura Italiana. Los dantistas ingleses afirman que las dos literaturas del idioma han recibido algún influjo de Dante, en especial, el Ulises dantesco. Eliot (y antes Andrew Lang y antes Longfellow) han insinuado que de ese arquetipo glorioso procede el admirable Ulysses de Tennyson. La afinidad del Ulises infernal con otro capitán desdichado: Ahab, de Moby Dick, que como aquél, labra su propia perdición a fuerza de vigiliias y de coraje. "El argumento general es el mismo, el remate es idéntico, las últimas palabras son casi iguales", corrobora Jorge Luis Borges, otro insigne comentarista de Dante. ¿Y el Ulysses de James Joyce? Papini advierte la enorme influencia de Dante en la

literatura universal y lo coloca entre los paradigmas del Canto.

Agreguemos el precioso estudio de

Thomas Stearns Eliot sobre Dante. Y no habríamos agotado sino una mínima parte del inmenso caudal dantesco.

EL SIMBOLO EN LA DIVINA COMEDIA

¿Es Dante un poeta hermético, misterioso, que no se quiere comunicar directamente y que inventa la alegoría —procedimiento habitual de su época— para encubrir símbolos más profundos, esotéricos? ¿O es de una brillantez prístina en sus imágenes translúcidas, como afirma Eliot en su estudio estrictamente poético?

¿Cuál era su verdadero pensamiento y cuáles los recursos para expresarlo? Podría construirse, evidentemente, una ética de Dante, una estimativa, una teoría de los valores y una jerarquía de los mismos en Dante. Los círculos dantescos esbozan ya una tabla valorativa cuyo estudio sería sugerente y fecundo. Hay campo para desentrañar su filosofía, extrayendo sus conclusiones filosóficas de las muchas corrientes que la forman, desde los filósofos de Oriente hasta Pitágoras, Platón, Aristóteles, San Agustín, Santo Tomás, que era un italiano; el predecesor de Santo Tomás, Albertus, que era un alemán; Abelardo, que era francés, y Hugo y Ricardo de St. Víctor, que eran escoceses, filósofos medievales que Dante leía ávidamente.

La Iglesia Católica lo toma como suyo, no obstante que hay en su poema audaces pensamientos de herejía que merecieron la persecución inquisitorial. Señala nada menos que la corrupción de la Iglesia adelantándose a la Reforma de Lutero; habla del libre albedrío como un hombre del Renacimiento; proclama la libertad, la dignidad del hombre, con palabras de los humanistas; su pensamiento es iluminista en muchos sentidos, muy vecino de Erasmo de Rotterdam, aun en el “justo medio” aristotélico y en la amplia independencia de criterio que caracteriza al gran holandés, un hombre sin partido, “per sé”. Un hombre “aparte”. Proclama la independencia del poder temporal con

respecto al espiritual. El Papa en el mundo de las almas; el Monarca, en el mundo de la tierra, idea audaz y castigada en su tiempo. Las hogueras se levantaron por mucho tiempo castigando la herejía de quienes se atrevían a pensar por su propia cuenta. Y el libro de Dante De Monarquía, fue quemado públicamente. Dante fue condenado a ser quemado vivo... el ciego fanatismo medieval era todavía muy fuerte. Su gran poema estuvo a punto de ser incluido en el Index, como De Monarquía.

Su cultura era humanista, profunda, erudita, pero también creadora. Y por sobre todas las interpretaciones, se alza el poeta universal, y aunque él se había coronado el sexto entre los más sabios, lo cierto es que Dante y Shakespeare se reparten el mundo antiguo, el mundo de la Edad Media y del Renacimiento, y no queda lugar para un tercero.

Como poeta quiso verlo Boccaccio, y así lo ve Chaucer, el primer poeta inglés, y Villón. Y como poeta se ve a sí mismo Dante cuando toma por guía a Virgilio, modelo del estilo, y maestro por la virtud del canto. Y como poeta cantó a Beatriz en la Vita Nuova y dijo de ella “lo que no se había dicho de ninguna” en su poema inmortal. Y como poeta cantó a Francesca, cuyo amor prohibido, imposible, torturado, reflejaba el propio drama del poeta, “desdeñado de amor”.

Pero vale tanto Dante como Poeta, uno de los más altos del Universo, como por su claro pensamiento político de hombre del Renacimiento que soñaba la unidad social europea, los imperios de unidad nacional, la unidad lingüística, la unidad política, el libre albedrío filosófico, una renovación profunda en la Iglesia de Pedro, y el sueño ambicioso de un Gobierno Universal, confederación de nacio-

nes independientes bajo el espíritu del respeto mutuo que genera la verdadera paz.

¿Qué mejor símbolo del Derecho Internacional que esbozan las Naciones Unidas, y que se encuentra presente en las palabras de exhortación a la paz, del Sumo Pontífice de la Iglesia Católica, Paulo VI y que alientan el espíritu y la letra de Dante?

* * *

Causa asombro cómo algunos comentaristas e intérpretes de Dante, deforman su intención prístina y niegan hechos profundos de su vida, como es su amor a Beatriz —cuya existencia ponen en duda— a la que él realmente amó y que fue tan real como Francesca.

En el Simbolismo de la Divina Comedia, Antonioletti llega a decir que el comentario de Giovanni Boccaccio, está inspirado en el propósito de encubrir los aspectos más profundos del pensamiento dantesco, desviando la atención del público de las cuestiones profundas a los aspectos propiamente literarios, “a las inocentes sutilezas intelectuales y entregando al vulgo (la “gente grossa”) aspectos anecdóticos fantásticos como lo son aquellos sobre la identificación de la Beatriz amada por Dante con una tal Beatriz Portinari, casada con Simón Dei Bardi”.

Según Antonioletti, Dante pertenecía a la secta iniciática secreta de los “fieles de Amor”, y que esta orden temía que el simbolismo fundamental de la Divina Comedia fuera captado por los Inquisidores y condenado como hereje, comprometiéndose así la circulación y el éxito del poema.

Beatriz, es pues, dice Antonioletti, pura leyenda, y el amor de Dante por ella “a los nueve años” es edad puramente iniciática. La personificación de la Sabiduría en una Mujer (la única, la escogida entre todas) —nos dice— es de origen muy antiguo, y ha tenido una especial significación histórica entre los “Fieles de

Amor”, persas, provenzales e italianos de la Edad Media.

En Persia, según Antonioletti, la Mujer o el Amigo representaba a Dios concebido en sentido místico-panteísta. En Italia, donde las hogueras se encendían a menudo, la simbolización de la mujer en la Divina Sabiduría, se ocultaba en símbolos más esmerados para que el amor místico tuviera más semejanza con las pasiones terrenales y librarse así de la acusación de herejía.

La mujer amada, era, pues, la “Rosa de Soria”. La rosa es el símbolo central del Romance de la Rosa, obra que ejerció gran influencia en el siglo XIII, y que desde Francia se difundió triunfalmente por el mundo a través de la traducción inglesa de Chaucer y de su adaptación al italiano por un tal Durante, que es ni más ni menos, Dante Alighieri. El Romance de la Rosa sería entonces, alegórico, y sus pasajes más sensuales servirían para atenuar y acentuar los aspectos más peligrosamente herejes en su simbolismo. El espíritu de todo el relato sería el siguiente: puesto que la Iglesia, la Inquisición, los sacerdotes corrompidos, usan continuamente la mentira y la simulación, el Falso Semblante, deben ser combatidos con las mismas armas, y así esta secta anticlerical erige al código de lucha contra la Iglesia corrompida. Y cita entre la secta a muchos gibelinos, entre ellos Federico II, Manfredo, su hijo, Cavalcanti y Dante. Y nos sigue diciendo Antonioletti que Dante fue el Jefe de la Orden de los Fieles de Amor en Florencia, al renunciar Guido Cavalcanti; la obra “Vida Nueva” fue escrita por él al asumir el cargo de Gran Maestro, y es un relato simbólico de la vida iniciática de Dante mismo, y de sus relaciones con la orden. Y de allí nació el trazo de la Comedia, con igual intención. Manes, fundador del maniqueísmo, se denominaba a sí mismo el “hijo de la viuda”, la Sabiduría Divina, aprisionada en el simbolismo católico-romano, pero sin “esposo”, debido a la corrupción del Papado. Y el símbolo sigue expuesto en las obras de

Francesca Pérez "La Beatrice svelata" y en los estudios de Luis Valli, partiendo de la dualidad platónica.

Y considera Vida Nueva, como un libro eminentemente místico en donde Dante alcanza un alto grado de mística intuición hasta llegar a la visión total de la Divina Comedia. Y así, en todo el libro especula Antonioletti los misteriosos símbolos del poema, en el que Dante celebra la *unión* con Dios de los grandes místicos: la identificación del amante con la amada,

símbolo de San Juan de la Cruz en La Noche Oscura.

Según esta interpretación, el camino recorrido por Dante en la Divina Comedia es el que los orientales designan como "gnani-yoga", el camino de la contemplación y del conocimiento. El triple viaje de Dante en el mundo interno tuvo que hacerlo porque el camino más fácil, el "karma-yoga" o de la acción justa y perfecta, está impedido por la loba, la malicia.

PENSAMIENTO POLITICO DE DANTE

¿Por qué el Tribunal de la Inquisición condenó y quemó la obra "De Monarquía" de Dante? ¿Por qué ordenó abrir la tumba de Dante para arrojar sus restos del recinto sagrado, bajo acusación de herejía? ¿Por qué quemó en la hoguera al amigo de Dante, Cecco d'Ascoli? ¿Y por qué muy poco tiempo después, esa Inquisición produciría un Torquemada quien, él solo condenó a muerte a 10,000 personas e hizo someter a la tortura a 80.000? Preguntas estas que surgen de tanta interpretación que en torno al Dante se han hecho y que nos hace estudiar más a fondo, el singular libro, casi desconocido, De Monarquía, donde Dante expone su pensamiento político. Veamos:

La ordenación del mundo será tanto mejor, cuanto más poderosa es en él la justicia (De Monarquía, I, 13); por otra parte, el género humano vive mejor cuando es más libre (I, 14: De Monarquía); tales son los principios fundamentales de su pensamiento político.

La finalidad general y esencial del poder político es conducir al hombre al Bien Supremo, a Dios, expresión de la Unidad, actualizando las energías latentes del alma humana, esto es, el "intelecto posible". ¿En qué forma? Con una acción que tiene un doble aspecto:

a) Dominar, mediante el ejercicio del Poder, el juego desordenado de las pasiones o deseos egoístas, realizando a tra-

vés de ellos una armonía superior de conformidad al bien común;

b) Favorecer el desarrollo unitario de cada individuo de conformidad a sus condiciones peculiares de temperamento y de vocación, y a sus aspiraciones superiores íntimas. En otras palabras, se trata de favorecer un desarrollo individual integral, una síntesis, estimulando en cada individuo la libre iniciativa creadora, en una palabra, el *espíritu de libertad*.

El buen Gobierno consiste, pues, en dar a cada cual lo que le corresponde, guiando a los ciudadanos para que escojan libremente entre la vía contemplativa o del estudio y la vía de la actividad, de las artes liberales, del "ars" o de la técnica, de la ciencia aplicada. Gobernar bien, significa además, equilibrar en forma adecuada los factores de la vida colectiva, favoreciendo y estimulando alternativamente la contemplación y la actividad, el estudio y las artes.

Dante cita a Aristóteles y suscribe su afirmación cuando dice (Política, III, 5): "Bajo un mal Gobierno el hombre bueno es un mal ciudadano, pero bajo un Gobierno recto, en cambio, buen hombre y buen ciudadano son la misma cosa" (Mon. I, 14).

¿Cuál es el fin del buen Gobierno? Y Dante da la contestación sorprendente que resume la lucha de nuestro tiempo y que le da contenido a la moderna democracia:

—“Procurar la libertad, es decir, que los hombres existan para sí mismos. El Gobierno debe, pues, servir al pueblo, ni más ni menos. “Esto significa que, si bien el Cónsul o el Rey, en razón de los medios es señor de los demás, en razón del fin es servidor de los demás, y esto conviene principalmente al Monarca (el más alto Jefe Político), que debe ser considerado, sin duda, el servidor de todos”. (De Mon. I, 16).

El Estado no debe aniquilar ni deprimir la individualidad, sino dignificarla, gobernando y reprimiendo las pasiones que perturban lo colectivo, pero estimulando lo que en cada individuo hay de noble, de pensamiento creador, de iniciativa realizadora. (Los socialistas utópicos hablaron con ese lenguaje en el siglo XIX, especialmente Fourier y Saint Simón. De Monarquía podrá considerarse otra hermosa UTOPIA como la de Tomás Moro que se sirve de ella para hacer la crítica de la sociedad de su tiempo).

El fin natural del hombre —nos dice Dante— es desenvolver sus facultades espirituales, y el Gobierno debe ayudarle a realizar este fin superior. (La concepción de Dante es superior a la de Maquiavelo y todo maquiavelismo, y su lenguaje es claramente humanista. Su ética no le permitiría aceptar el que los fines justificasen los medios, como Maquiavelo aconsejó a los Gobernantes, justificando así el asesinato por razones de Estado.

La doctrina de Dante es de actualidad sociológica en lo que respecta a la intervención del Estado en las actividades económicas: El Estado debe intervenir, y esto significa empleo de la fuerza y de la autoridad; pero el objeto de esta intervención no es aniquilar la iniciativa del individuo sino favorecerla en un plano más adecuado no sólo al interés social, sino también al desenvolvimiento de las facultades y de la libertad de los ciudadanos.

El objeto del Gobierno es asegurar a los ciudadanos la felicidad material, y la auténtica justicia social.

Afirma Dante que el Gobernante ha

de actuar en función de un fin espiritual superior, que converge en Dios entendido como el Sumo Bien. De ninguna manera quiere decir que el Gobernante tenga que actuar supeditado a la Iglesia, ni a secta religiosa alguna. Porque si el Gobernante así lo hiciere, dejará de servir a los ciudadanos en lo que concierne a su fin esencial, que es LIBERTAD (libre pensamiento, libre iniciativa creadora, decimos nosotros). Y al imponer al individuo moldes forzosos, se torna en factor de corrupción tanto religiosa como política. Así acusa Dante a la Iglesia Romana de su tiempo de corrompida por el fanatismo dogmático, y por eso ataca al Papa Bonifacio.

Dar a cada cual lo que corresponde para que desarrolle sus facultades, es de importancia primordial para Dante, y por ese principio se lucha todavía en el mundo. En el Canto VIII del Paraíso, el poeta reprocha a los Gobernantes de la Tierra:

*Sempre natura se fortuna trova
Discorde a sé, como ogni altra senente
Four di sua region, fa mala prova,
E seil mondo laggiú ponesse mente
AL FONDAMENTO CHE NATURA PONE
Seguendo lui avria buona la gente.
Ma voi torcete alla religione
Tal che fia nato a cingersi la spada
E fate re di tal ch'e'da sermone;
Onde la traccia vostra é fuor di strada.*

Dante define el Derecho en De Monarquía (II, 5): “El derecho es una relación real y personal de hombre a hombre, que si se observa mantiene a la sociedad, y si se destruye, la corrompe”.

La función del Gobernante es establecer estas relaciones justas entre hombre y hombre, entre ciudadano y ciudadano, tomando en cuenta la tendencia que los seres humanos tienen hacia los deseos immoderados, los intereses egoístas (“cupiditas”). El Gobernante es el que realiza justicia estableciendo justas esferas de satisfacción a los deseos particulares, en función de un bien común. Por otra parte, la multitud de tendencias de los seres

humanos es para el Gobernante un factor favorable y no un obstáculo al progreso, porque sólo el trabajo de la totalidad del género humano puede reducir en acto la potencia del intelecto. (De Mon. I, 4).

Dante refuta el argumento de que la Iglesia tenga autoridad para investir a los Emperadores, reyes y demás gobernantes; le niega terminantemente esa autoridad, cuestión peligrosa en su época. Al argumento de que el Papado había obtenido legítimamente el poder político por el Emperador Romano Constantino, y que por lo mismo podía legítimamente transmitirlo, en nombre de Roma Imperial, Dante rebate:

“Constantino no podía enajenar la dignidad del Imperio, ni la Iglesia recibirla”.

Y si pertinazmente se insiste, puedo demostrar así lo que digo. A nadie es lícito hacer, por la función que desempeña, actos contrarios a dicha función; pues si lo fuera, una cosa en cuanto es tal, sería contraria a sí misma, lo que es imposible. Dividir el Imperio es un acto contrario a la función encomendada al Emperador, lo cual consiste en mantener sujeto el género humano en un solo querer y en un solo no querer... El fundamento del “imperium” es el derecho humano. Digo ahora que tal como a la Iglesia no le es lícito contrariar su fundamento..., del mismo modo no le es lícito al Imperio hacer nada contra el derecho humano. Y sería contra el derecho humano que el Imperio se destruyera a sí mismo; luego no le es lícito al Imperio destruirse a sí mismo”. (De Monarquía, III, 10).

Y dice también: “La Iglesia está totalmente incapacitada para recibir bienes temporales, por precepto prohibitivo expreso, como lo tenemos en Mateo: “No poseáis oro, ni plata, ni moneda, ni dinero en el ceñidor, ni talega en el camino”. (Mat. X, 9).

El pensamiento de Dante en De Monarquía es de claridad meridiana; profundamente antipapal, laico, gibelino de una pieza.

Partiendo del uno pitagórico, Dante

dice: “Ser uno es la raíz de ser bueno; y ser mucho, la raíz de lo malo”.

La concepción política dantesca se orienta al Gobierno Universal “elegido por el pueblo”. Una concepción política mucho más revolucionaria que la Organización de las Naciones Unidas a la que el Papa Paulo VI ha mandado regirse en igualdad “ninguna debe estar sobre la otra” y deben invitarse a todas las naciones. (Discurso de las Naciones Unidas, octubre 1965).

La función del Gobierno Universal no es asegurar la paz universal, sino la justicia; aunque, según Dante, las relaciones justas llevan a la paz universal. (El respeto al derecho ajeno es la paz. Pero no es la divisa de las Naciones Unidas).

Este concepto del Gobierno Universal, no excluye de ningún modo la diversidad de gobiernos locales. Se trata de una síntesis superior para la consecución del “bien común” de todo el género humano y que sea a la vez la fuente del Derecho Universal, que cada país adaptará a las peculiaridades propias. Este Gobierno Universal es de orden federativo: Un Gobierno Federal Universal. Una visión dantesca grandiosa que supera la limitada e inoperante Organización de las Naciones Unidas, y que emanado de los pueblos mismos, no se convierta en instrumento de unos sobre otros. Dante hablaba a los pueblos en De Monarquía, de la paz, de la fraternidad universal. Hablaba de un Gobierno Universal imbuido del espíritu de la Libertad, de la dignidad, de la soberanía nacional, y de la alta justicia. La Declaración Universal de los Derechos Humanos, convertida en retórica por la política ambiciosa e intrigante en nuestros días, estaba ya en la visión de Dante.

¡Saludémosle, pues, como el hombre que se adelantó al Renacimiento y que habló muy alto de la libertad, de la dignidad, de la justicia. Que pensó como un humanista, que proclamó el libre albedrío, y que fue, no sólo el Primer Poeta de la Edad Moderna, sino el anunciador,

el vidente, el que vio más lejos que ninguno, como hombre y como ciudadano!

¡Un revolucionario auténtico que habló de la Libertad, más alto que ninguno! Un visionario que con la voz del ángel rebelde nos sentencia:

*Non aspettar mio dir piú né mio conno:
libero, sano e dritto e tuo arbitrio.
e fallo for non fare a suo senno.
per ch'io te sovra te corò e mitrio.*

*No aguardes más mis palabras ni mis consejos:
tu albedrío es libre, recto y sano,
y error sería el no obrar según tu juicio.*

Así que colocándote sobre ti mismo, te pongo corona y mitra.

Purgatorio, Canto XXVII, 139-142.

Y su voz resuena todavía con la fuerza del humanismo creador de nuestro tiempo. Y sin embargo, se alzan aún hogueras contra el pensamiento libre, contra la libertad de conciencia y contra el "libre albedrío" que significa respeto al hombre mismo y a su íntima e insobornable conciencia.

La íntima e insobornable conciencia del hombre.

Premio "Dante Alighieri".

En el Año Dante.

María Elena López



William Faulkner y la Exégesis del Sur

Por Mario HERNANDEZ-AGUIRRE



MARIO HERNANDEZ AGUIRRE

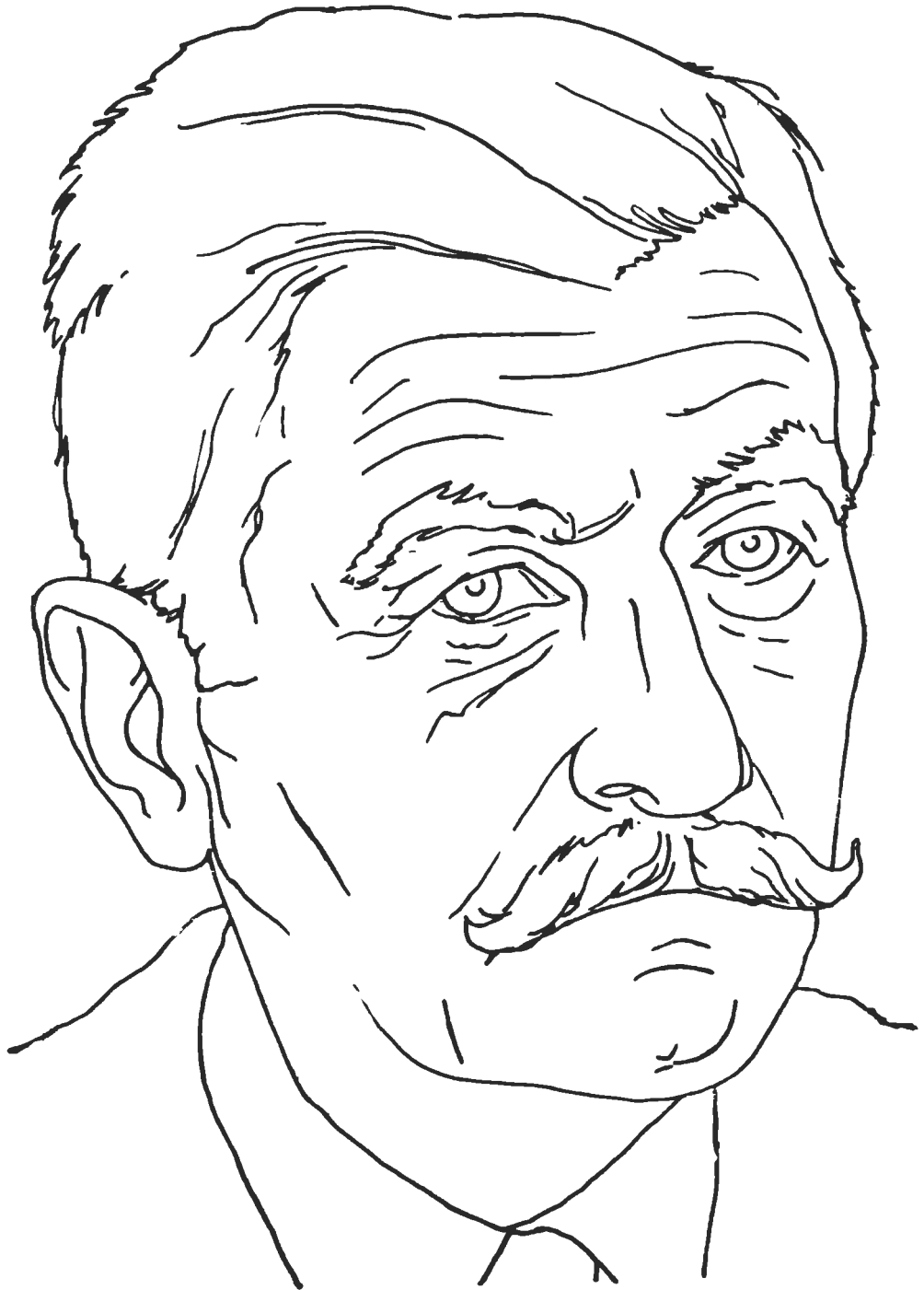
ferrocarril, los pantanos y las carreteras polvorientas del interior. Para ningún

Al diseñar, de su propia mano el mapa del Condado imaginario de *Yoknapatawaha* que inventara como escenario de sus novelas, Faulkner aumentó el término de posesión final, añadiendo las siguientes palabras: "*William Faulkner, único dueño y propietario*". Traspasando en esta forma para la escala de creación artística el mundo real de su región natal, el Sur de los Estados Unidos, él proyectaba, como Kafka, las cosas terrenas al reino de la verdad, de la pureza y de la eternidad. Y para que ese reino de inmutabilidad retuviese la señal inconfundible de lo humano, el soplo y el calor de la vida palpitante, *re-creó* todos los elementos de una ciudad verdadera: el río caudaloso y lánguido, el cementerio, las iglesias, los railes del

autor americano, sin embargo, la presencia del Tiempo, corriente que inunda la vida de los protagonistas, modificándola, tendría un papel tan determinante, sería un personaje tan fundamental de una novela que se extiende por casi 15 volúmenes. A semejanza del mural gigantesco de la obra de Proust, el Pasado condiciona, en el mundo de Faulkner, el Presente y el propio Futuro. Por lo tanto, las figuras que viven o mueren en sus libros son los fantasmas angustiados del Pasado —soldados de la Guerra Civil, esclavos, mestizos, negros, blancos paupérrimos, la aristocracia sudista, dueña de plantaciones y de hermosas mansiones, tarados, borrachos y acomplexados—, y todos los que urdirán el Presente resucitan de sus páginas y viven sus tragedias al mismo tiempo individuales y cósmicas. Algunos críticos americanos refiérense a la atmósfera elizabetana de sus narraciones: personajes acosados por la sensualidad, por la violencia, por la falta de escrúpulos, por la ganancia y por la pasión incontrolable. Parecemos, sin embargo, que tanto la comparación con la tragedia griega (que tan a menudo se ha hecho frente a la obra faulkeriana) como la referencia a Webster, Ford, Kyd, Marlowe y otros, es completamente falsa por carecer del elemento esencial del mensaje de Faulkner: la conciencia puritana de la omnipresencia del Mal y del Pecado original. Mucho más hermanado, ciertamente, a Henry James y a Herman Melville, Faulkner traza, hace decenas de años de actividad asombrosa, el mural dantesco de la Culpa y de la Expiación, el Crimen y el Castigo de la única región norteamericana que conoció la derrota, la ocupación militar de su territorio y los choques violentos de los conflictos raciales sanguinarios. Sería plenamente justo, por consiguiente, la interpretación de la intención de Faulkner de reconstruir la catástrofe de la derrota y la inclemente condenación de los culpables. No se debe sin embargo deducir que ese veredicto sea únicamente un anatema, una flagelación negativa y destructora del alma surista: toda la obra del gran novelista es animada por la luz difusa de esperanza en el destino futuro del Sur y de su redención espiritual justamente a través del elemento injustificado y contra el cual se abatió la furia de sus semejantes: el negro, paciente y moralmente superior al blanco que lo explotaba; de él brotará el revigorationamiento del Sur, de él y de todos los blancos que finalmente los aceptaran como a hermanos y co-construtores del Sur moderno del porvenir.

Pasada la fase brutal de la esclavitud y el precio en sangre y en humillaciones que el Sur pagó por su abolición, la fase actual, de la integración de las razas, bien sucedida en algunos puntos y abundante en heridas y muerte en otros, es como una especie de Purgatorio después del Infierno descrito por el máximo intérprete de la región.

Posiblemente, ningún otro gran escritor de actualidad parte de lo regional a lo universal con un vigor y una coherencia de mensaje tan profundos como el autor norteamericano premiado en 1950 con el Nobel de Literatura. Su arte reproduce, en escala regional, los arquetipos universales de lo humano:

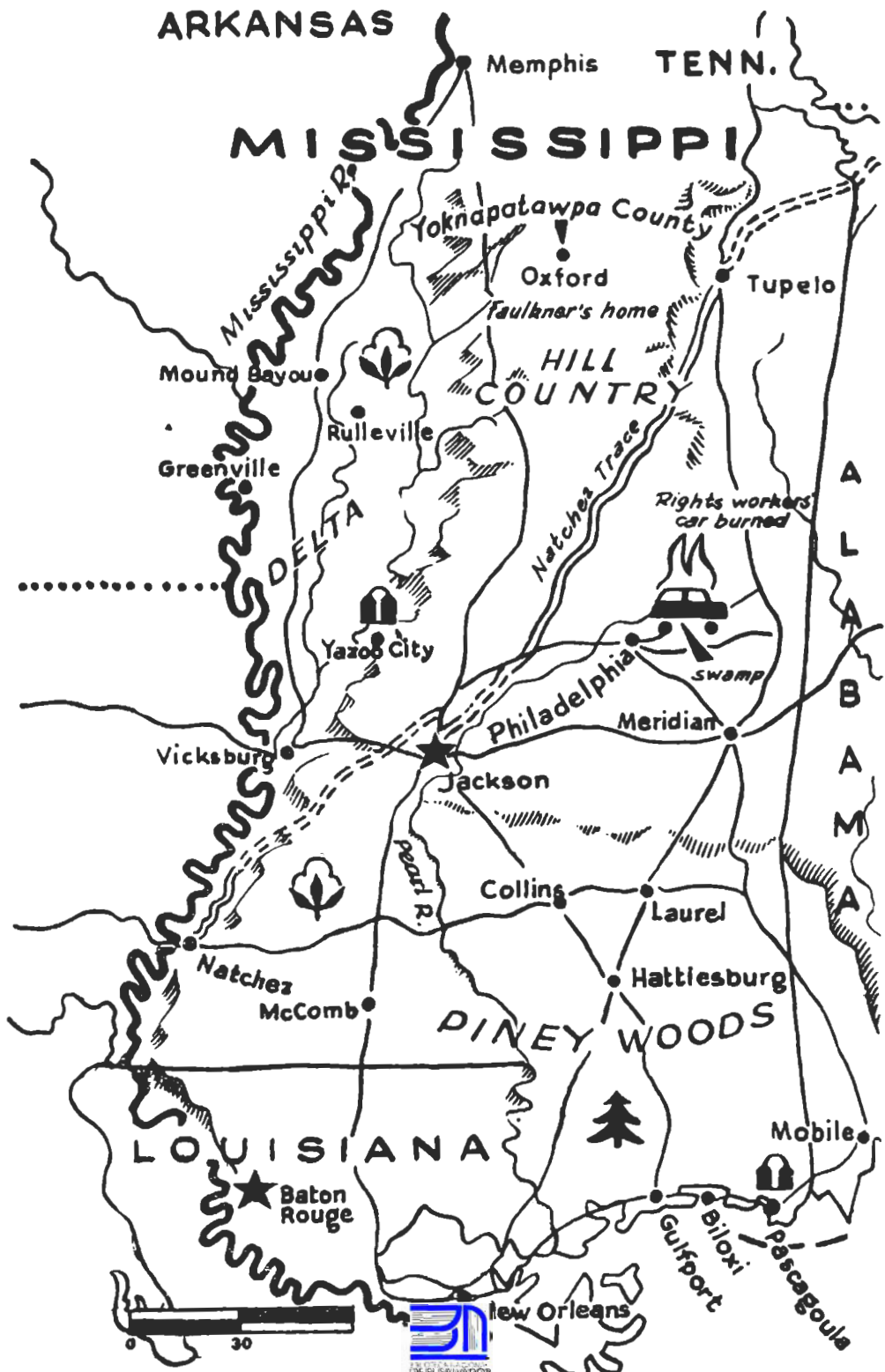


WILLIAM FAULKNER

sus personajes, que se insertan en la secular tradición literaria anglosajona, *tipifican* en su región los arquetipos cósmicos de la Ignorancia, del Odio, del Sufrimiento, de la Injusticia, del Amor, de la Abnegación, de la Concupiscencia, del Arrebato, del Crimen y de la Redención. Lo que singulariza dentro de todos los autores norteamericanos el estro de Faulkner es su estilo, que sus enemigos consideran “prolijo” y, en el mejor de los casos, retórico y renacentista, llamado —a veces— por una intensidad declamatoria vehemente y verbosa. No conocemos, sin embargo, una crítica que coloque el estilo faulkneriano en su verdadera categoría, ni jamás vimos el adjetivo que nos parece clasificarlo mejor de que cualquier otro mencionado en la crítica especializada dentro y fuera de su país: el barroco. Por cierto muchos otros autores del Sur —Robert Penn, Warren, Eudora Welty, Carson Mc. Cullers, Truman Capote— tienen en común con él los mismos temas, la misma “explicación y justificación del Sur” en toda su riquísima gama artística y humana. Ninguno, sin embargo, con la posible excepción de Thomas Wolfe, levanta la Palabra, el Verbo en elemento de exorcización del Demonio Tríplico que flagela el Sur: la miseria económica, el preconceito racial y el atraso cultural de la masa de su población.

Evidentemente, el fluir del Tiempo invocado por el autor de continuo en todos sus libros, desfigurando rostros, apagando memorias, cancelando sepulturas y leches de pecado y de crimen, altera también substancialmente, con su erosión ininterrumpida, la fisonomía del Sur actual. Crecen industrias en su suelo, la coexistencia racial se inaugura con las escuelas para niñas blancas y negras; y, las universidades y centros de difusión cultural, eliminan gradualmente la ignorancia y extirpan el preconceito. Mientras tanto la obra de Faulkner no se atiene al presente sino en menor escala. Ni su elaboración misma interior puede ser considerada contemporánea sea del punto de vista de las influencias literarias que sufrió —principalmente de Joyce, de quien aprendió a usar con abundancia el monólogo interior y la libre asociación *emocional* de imágenes sin conexión lógica—, sea la influencia de los ensimismamientos de Freud con relación a los instintos primarios del hombre, al líbido sexual, a la saña destructora.

Ya hemos hecho referencia que el instrumento que Faulkner utilizó para escribir su doloroso y gigantesco poema épico del Sur es arcaizante, gongórico, heroico, pomposo y complejo, de difícil comprensión para la mente moderna habituada a las frases simples y “democráticas”, esto es: comprensible a todos. Aristocrática como la cultura que brotó de las minorías suristas dominantes, la obra surista máxima dirige a una minoría intelectual, ya por la complejidad de su estilo, ya por la trama simbolista e intrincada de sus historias. Sus raíces, todavía, aprofúndanse en el *humus* más oscuro y terreno del pueblo, de la masa, del negro, de lo universalmente humano: los ciudadanos del condado imaginario son la proyección artística de los ciudadanos de carne y



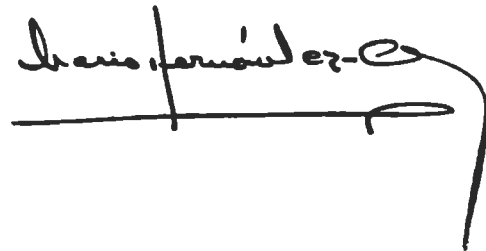
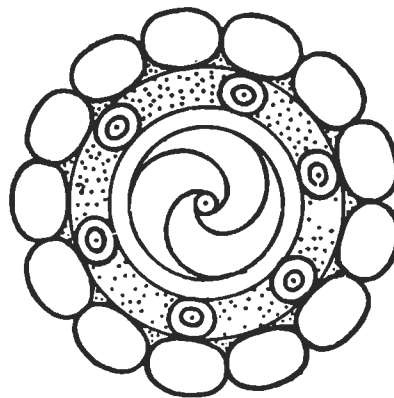
hueso del Estado de Mississippi, de donde proviene, hace varias generaciones, la familia de Faulkner. Sería evidentemente imposible divorciar al autor de su creación: como esclarecía Kierkegaard, cada uno de nosotros ve una partícula de la realidad total y crea su “verdad subjetiva”, mosaicos de la Verdad Global, por tanto Faulkner al retratar los aspectos de la realidad que más impresionaron su realidad retrata también, al mismo tiempo, además de una región geográfica y un paisaje del alma humana, parte de sí mismo.

The Sound and the Fury, cuyo título fue tomado del monólogo del Rey Lear en su momento de más profunda angustia, furor y soledad, refleja en el personaje central, Quentin Compson, al joven esteta surista perturbado por la degradación ética de su región natal. Comparada a *Los Hermanos Karamazov* o a *Los Buddenbroks*, esta novela sintetiza, como tal vez su mayor obra prima, todo el *pathos* de la letanía faulkneriana. En la verdad, *The Sound and the Fury* contiene elementos tanto de un clima dostoyewskiano como también del relato de la decadencia de una familia narrada por Thomas Mann. Pero es, sin duda, más que eso. Por las palabras del propio autor es la historia de “la inocencia perdida” y la confesión más intensamente personal que nos haya legado. Cada personaje exprésase a sí mismo, con sus peculiaridades lingüísticas y actitudes delante de la vida, como en el *Ulyses* de Joyce, y, como destaca Faulkner, la narración se hace por sí misma, sin interferencias del narrador a no ser en la parte descriptiva que semeja, como observa Van O’Connor con acierto, “una especie de coro griego” que interpreta los personajes y su tragedia. Identificamos por el estilo de los diálogos y monólogos que están siendo observados desde el idiota Benjy, débil mental, hasta Dilsey, la negra vieja que es el sustentáculo moral de la familia en descomposición. Exteriormente, el relato se enlaza al declinio económico y moral de una familia aristocrática y orgullosa, los Compson que, formando una verdadera dinastía, gobiernan la ciudad de Jefferson, como riquísimos dueños de plantaciones descendientes de nobles ingleses que vinieron a establecerse al Nuevo Mundo a fines de 1600. En la época del relato, perdida su fortuna, los Compson se sumergen inexorablemente en el pantano de la disolución y de la ignominia: la señora Compson se debate contra el Destino, buscando retener el brillo de las glorias pasadas, la soberbia de los tiempos en que era la primera dama del lugar; su hija Candace se entrega a los desvaríos de la lubricidad, su hermano Jasón se transforma en un estafador sin escrúpulos y sin piedad ni amor filial; su padre Mr. Compson, es un abogado culto y espiritual pero decadente y eternamente borracho. Quentin siente la maldición que pesa sobre su familia y la falta de amor que los une entre sí y piensa seriamente en suicidarse para en esa forma liberarse de la plaga que azota a los Compson, creando en cada uno de ellos una tara inextirpable.

Como en todos los libros de este gran autor, Quentin es el mismo Faulkner enfrentándose con el enigma del Sur, una región en que se contrabalancean

elementos dispares y opuestos entre sí: el esplendor de una civilización aristocrática en contraste con la crueldad más intransigente con relación a los parias de esa sociedad feudal: los negros.

Al igual que al finalizar *Absalón! Absalón!*, Faulkner es quien exclama, por la voz de Quentin, al cerrar el relato trágico de su familia desintegrada por el incesto, la intolerancia, la locura y la vanidad: “*¿Por qué yo odio el Sur? ¡Yo no lo odio, no lo odio, no lo odio!*” Repite tres veces para dar más intensidad a su grito de amor por la región natal. Es el mismo amor de un hijo que se rebelase contra la tiranía de un padre demasiado humano, en el que hay una mezcla paradójica de crueldad y bondad inmensas, de miseria y esplendor, de odio y amor abnegado. Toda su obra es, consecuentemente, la exégesis del Sur, la comprensión intelectual de sus errores y sobre todo la justificación del amor que él le dedica, expiando en su propia conciencia los crímenes cometidos por la ganancia y la aridez del hombre contra el hombre y superados por el amor más puramente cristiano por sus semejantes, expuesto con magistral elegancia y como nunca se había encontrado en la vasta galería de autores norteamericanos.

A handwritten signature in black ink, reading "Mario Fernández". The signature is written in a cursive style and is positioned above a horizontal line that extends across the width of the signature.

Tema y Problema en el Teatro Hispanoamericano Contemporáneo

Por Carlos Miguel SUAREZ RADILLO

“Una de las condiciones que debe reunir un buen teatro es que debe hallarse penetrado del espíritu del pueblo, cuyas ideas y pasiones está destinado a expresar sobre las tablas”.

(JUAN BAUTISTA ALBERDI).



CARLOS MIGUEL SUAREZ RADILLO

Estas palabras de Juan Bautista Alberdi, destacado político argentino de la primera mitad del siglo XIX, podrían constituir el lema de cualquier movimiento teatral importante en la actualidad, y por eso las he escogido para iniciar estas notas sobre el teatro hispanoamericano contemporáneo cuyas características más destacadas, dentro de una gama variadísima de estilos y técnicas puramente teatrales, son precisamente su preocupación por el hombre y su anhelo de contribuir a mejorar la sociedad que él integra. Después de siete años de intensa labor de divulgación de obras de autores hispanoamericanos en España, especialmente en Madrid, capital indiscutible del teatro en español, la entusiasta atención de la crítica y la cálida acogida del público a más de treinta obras de muy diversa factura y procedencia, puedo asegurar que como expresión constituye un hecho digno de cuidadoso estudio. ¿Por qué ha

interesado al público —especialmente a la juventud española— el teatro hispanoamericano? ¿Por qué —a pesar de su frecuente falta de madurez de forma— ha conmovido

y emocionado en más de una ocasión al público y a la crítica? Creo que son dos las razones: su tema y su problema. El hombre, el hombre que busca la verdad de su destino, que intenta trazar un camino para él y sus semejantes, constituye el tema sincero y valiente del teatro hispanoamericano actual. Su problema lo constituyen las realidades —individuales y sociales a la vez— contra las que ese hombre ha de luchar y a pesar de las cuales aspira a estructurar para sí y sus contemporáneos una sociedad mejor.

Ahora bien, es innegable que excepto en Buenos Aires y México, en primer término, y Santiago de Chile, Montevideo, Lima y Bogotá, en segundo, la “vida teatral” es aún limitada en América, a pesar del desarrollo de estos últimos años. Y más aún que durante mucho tiempo esa vida teatral se redujo en muchas capitales hispanoamericanas a la presencia fugaz de compañías españolas cuyos repertorios, salvo honrosas excepciones, estaba constituido por un teatro español totalmente pasado. Las compañías procedentes de otros países europeos —principalmente las italianas y las francesas— suelen traer repertorios interesantes, pero su penetración en el público es mucho menor y sólo en capitales realmente cosmopolitas, con colonias extranjeras importantes, pueden desarrollar temporadas amplias.

Por otra parte, la madurez de los autores teatrales sólo se consigue cuando éstos logran estrenar sus obras, verlas cobrar vida en la escena haciéndose patentes así sus defectos de construcción, de ritmo, de diálogo. Es por esto que la “forma” falla frecuentemente en las obras de autores hispanoamericanos, sobre todo en las obras de autores de países pequeños donde la vida teatral es necesariamente reducida. Sin embargo, el “fondo” —tema y problema, hombre y sociedad— posee innegable fuerza, ya que en general estos autores no buscan el éxito comercial —sólo alcanzable, por otra parte, en grandes capitales teatrales— sino la propia expresión, el planteamiento de una posición crítica, la denuncia de realidades sociales que reclaman una revisión. Por eso es posible afirmar que el teatro hispanoamericano constituye, especialmente para un público de habla española, una voz que en su idioma dice las cosas que todos deseamos escuchar, que se ríe de cosas que de verdad nos dan risa y proclama sin eufemismos la fe en cosas en las que de verdad creemos, llamándolas por su nombre, y abriendo una vía a la esperanza, al optimismo, a la fe.

Quizá sea interesante ejemplificar estos conceptos a través de un número de obras, deteniéndonos aunque sea brevemente en los dos hechos que dan título a estas notas: el tema y el problema de las mismas. Comencemos por “Parque Bar” del autor cubano Raúl González Cascorro. Maestro en una capital de provincia, su autor plantea los problemas de una juventud desorientada por realidades políticas y sociales negativas. Quizá uno de sus mayores defectos sea el abuso de escenas de dos personajes, “defecto típico” de autor novel, pero en esas escenas hablan y discuten jóvenes de carne y hueso y no precisamente de “reuniones sociales” sino de problemas sociales de verdadera importancia. La crítica madrileña confirmó nuestra fe en esta obra. De ella dijo Alfredo Marquerie (“ABC”) lo siguiente: “...Es “Parque Bar” un boceto dramático cuyo único defecto consiste en esa repetición continuada de escenas de dos personajes, pero refleja muy bien el ambiente cubano que desea pintar. Por su trémulo de angustia, por la sencillez directa, viva, de su diálogo, por la humanidad de sus tipos y por el deseo de acercamiento y comprensión de gente humilde y desolada, a uno y otro lado de la tentación delictiva...” Y Nicolás González Ruiz (“A”): “...pero una pieza teatral de auténtico testimonio interesa siempre. Y “Parque Bar” es eso lo que nos ofrece: una auténtica historia de jóvenes del día, impregnados de prisa, anhelos y ambiciones. No es que la historia no resulte común a todas las latitudes. Pero interesa su referencia concreta a Cuba, con las palabras y giros peculiares del diálogo y la palpación de una vida colectiva cuya intensidad y trepidación se advierte”. Otros autores cubanos que no es posible dejar de mencionar

son Eduardo G. Manet, Fermín Borges, María Álvarez Ríos, Ramón Ferreira, Nora Badía...

“Collacocha”, del peruano Enrique Solari Swayne, fue recibida por crítica y público con entusiasmo. Es tal la fuerza de su situación, tal la potencia del “hombre”, que penetra, como la pica en los túneles que aquél taladra a través de los Andes, en la sensibilidad del espectador. No hay en “Collacocha” juegos de diálogo ingeniosos e inútiles: hay un lenguaje que si a veces es excesivo, es siempre sincero, directo, genuino. Un ingeniero, el gran protagonista, ayudado por otro ingeniero joven y un puñado de ayudantes secundados por varios centenares de indios construye un túnel que unirá la selva con el mar a través de los Andes. “De la selva al mar”... se dice en pocas palabras, pero el paso del primer camión se produce sólo después de grandes sacrificios... justamente los que ignoran los administradores de la poderosa empresa constructora en Lima. De “Collacocha” dijo Antonio Rodríguez de León (“ESPAÑA”): “No hay en esta obra audacias, ni exotismos, ni complicaciones, ni abstracismos. Todo es, dentro de su natural belleza, de un hondo y sensible clasicismo. Si le sobra algo es, precisamente, no lo que entronca con la belleza clásica sino romántica. Una especie de exuberancia verbal que, si se examina, no es más que uno de los formalismos más típicos del arte literario hispanoamericano, fusión, en muchos casos, de exuberancias raciales, porque en ellas, en ambas razas, confluyen para concentrarse y crear un módulo fascinante, todo el ímpetu, la prodigalidad, el énfasis de dos sangres y dos espíritus torrenciales. Por todo: por la peripecia, por la anécdota, por el paisaje, por la acción, por el movimiento, por el clima, por la atmósfera, por el ritmo, por la filosofía, por la metafísica... es un arquetipo. Y por su intención social y socializante. Esta condición, sin propósito demagógico alguno, sino por su amor hacia el hombre y a cuanto el hombre aporta para la bienaventuranza de su destino redentor y trascendente...” Y Adolfo Prego (“BLANCO Y NEGRO”) “...en aquella inmensa soledad, unos centenares de indios y unos pocos hombres blancos están haciendo el nuevo Perú. La naturaleza combate, pero la voluntad no afloja. Y la fe de Ehecopar en su trabajo y en sus colaboradores agiganta al protagonista y transmite a los espectadores una impresión directísima de la realidad hispanoamericana en lo que forma su sustancia: el proceso de formación. Hay momentos de gran belleza —como es una danza de los trabajadores indios en el túnel—, de emoción humana —como aquellos en que Ehecopar y otro ingeniero arriesgan su vida por salvar la de los trabajadores...— La obra tiene muchos errores de construcción. Pero hay tanta pasión noble bajo los sarcásticos discursos de Ehecopar que olvidamos, por la pureza y altura de la intención, las faltas de habilidad. En suma, una obra que justifica sobradamente su estreno en España —y me atrevería a decir que en cualquier otro país— donde todo lo de los países americanos de nuestra lengua suscita una curiosidad por tantas razones justificada”. Otros autores peruanos dignos de la mayor atención son Sebastián Salazar Bondy —recientemente desaparecido en plena y brillante producción— cuyo lenguaje valiente ha denunciado injustas realidades sociales en obras como “Amor gran laberinto”, “El fabricante de deudas” y “Dos viejas van por la calle”; Juan Ríos, gran poeta que revive dramáticos episodios de la historia del Perú, desde los más remotos tiempos hasta situaciones recientes en un hermosísimo diálogo en verso libre, y algunas de cuyas obras que no es posible dejar de leer son “La selva”, “El fuego” y “El reino sobre las tumbas”; Percy Gibson Parra, Bernardo Roca Rey...

“El gesticulador”, del mexicano Rodolfo Usigli, es una de las muestras más importantes del teatro hispanoamericano actual. A través de sus tres actos —quizá muy largos— se desarrolla un esquema de realidades políticas que desbordan las fronteras del país en que se sitúa y que constituyen, desgraciadamente, un patrón que las

nuevas generaciones aspiran a borrar totalmente del mapa de América: el politicas- tro al viejo uso, el cacique que impone su autoridad a tiros, el gobernante que se enriquece indebida y vertiginosamente, pasan a ser realidades escénicas cuidadosa- mente trazadas por la pluma aguda y certera de Usigli. Así lo confirmó Alfredo Marquerie (“ABC”): “. . . ‘El gesticulador’, cuyo único defecto tal vez radique en las explicaciones excesivas, nos parece una de las obras más interesantes del teatro contemporáneo. Su autor dota a la fábula de una intención trascendente, planta en el tablado auténticas criaturas humanas, con nervios, con sangre, con pasiones; juzga con duro sarcasmo la mentira de ciertos procesos revolucionarios y nos muestra cómo es posible que una juventud se entregue ávidamente a la busca de la verdad, en medio de las falsedades y de los artificios que escoltan a ciertas propagandas políticas y sus líderes farsantes. Es una obra profunda, inquietada por nobles temas y, al mis- mo tiempo, sabiamente teatral”. Otros autores mexicanos que son dignos de una lectura cuidadosa son, entre otros muchos, Ignacio Retes, cuya obra “Una ciudad para vivir” constituye un valiente alegato en defensa del derecho de los jóvenes escri- tores a decir su verdad sin cortapisas; Luis G. Basurto, que en “Cada quien su vida” realiza una pintura vivísima de los bajos fondos de la capital mexicana con todo su contenido humano; Emilio Carballido que construye todo un mundo de gran veracidad en una pequeña ciudad de la cálida Veracruz en nuestros días; Celestino Gorostiza, que fustiga prejuicios tan ilógicos en un país, aun en un continente, tan profundamen- te mestizo y cuya mayor fuerza se niega a aceptar como resultado de ese mestizaje, en obras como “El color de nuestra piel”; Rafael Solana, pintor agudo de costumbres en “Debiera haber obispos”; Héctor Mendoza, autor de “Las cosas simples”; Sergio Magaña, autor de “Los signos del Zodíaco” . . .

En la vida teatral argentina es necesario señalar toda una primera etapa, anterior al 1930, que se inicia desde 1789 con una expresión teatral autóctona que va cobran- do auge en todos los sentidos hasta principios del siglo XX, perdiendo luego fuerza, calidad, importancia social y humana hasta caer en la tercera década del siglo en una fórmula puramente comercial y mercantilista. En 1930 surge, con la creación del “Teatro del Pueblo” de Leonidas Barletta, el importantísimo movimiento de teatro independiente, que gradualmente engrosan jóvenes decididos a dignificar la escena argentina mediante la presentación de obras de verdadera calidad, expresión de una problemática social y política características de nuestra época. El movimiento se caracteriza por un generoso esfuerzo colectivo, por la creación de innumerables salas pequeñas —muchas de ellas aprovechando locales de la más diversa condición y tamaño— y llega a culminar en los últimos años en la presencia de importantes auto- res nacionales. Entre estos autores hay que destacar, prestándoles especial atención, a Agustín Cuzzani y Osvaldo Dragún, cuyas obras más importantes se estrenan en los años cincuenta, y entre los más recientes a Sergio de Cecco, Germán Rozenma- cher, Enrique Wernicke y Roberto Cossa.

“El delantero centro murió al amanecer” de Agustín Cuzzani, es obra que se proyecta hacia la busca de un mundo mejor a través de héroes anónimos, como su protagonista, un joven futbolista subastado por su club para el pago de sus deudas y “adquirido” por un millonario coleccionista de seres humanos. La evolución del protagonista, desde el hombre simple, casi elemental, cuyas aspiraciones se satisfacen plenamente con los aplausos de sus “hinchas”, hasta que se convierte en el reivindi- cador de los derechos del “hombre” en el más amplio sentido, constituye un esquema que ejemplariza las aspiraciones de sistemas sociales verdaderamente avanzados como los propugnados por las más recientes encíclicas pontificias. Las opiniones de los críticos españoles coincidieron en su entusiasmo. Antonio Valencia (“MARCA”) dijo de esta obra: “. . .teníamos noticias de la existencia y el éxito de esta obra que

revela en su autor un talento teatral nada común, pues liga una concreción social de nuestra época, el futbolista triunfador, y una simbología satírica de la misma, con la exposición teatral necesaria, tanto en la construcción como en el desarrollo expresivo de un diálogo ya levantado, ya incisivo, ingenioso siempre. Todas las bazas teatrales son juzgadas con acierto. Y muchas cosas positivas, de positivo interés humano y social, contiene esta obra"... Otras tres farsas completan el ciclo que Agustín Cuzzani ha denominado "de farsátiras": "Sempronio", "Una libra de carne" y "Los indios estaban cabreros". Recientemente ha iniciado el ensayo de una nueva fórmula teatral con una obra que él califica como evangelio en dos jornadas: "Para que se cumplan las escrituras".

De Osvaldo Dragún hay que destacar "Historias para ser contadas", un espectáculo integrado por una serie de piezas cortas, divertidas o amargas por momentos, que son en realidad trozos de vida llenos de sinceridad, de auténtica veracidad humana, de la más absoluta objetividad: ejemplares alegatos en defensa del hombre. Ese hombre que en la "Historia del hombre que se convirtió en perro" ha de llegar a alquilarse como tal para ganarse la vida, y que en la "Historia de cómo nuestro amigo Panchito González se creyó responsable de la epidemia de peste bubónica en África del Sur" llega a sentirse culpable de haber conseguido la contrata de una gran exportación de carne enlatada... de rata. De estas "Historias" dijo Serafín Adame ("RADIOCINEMA"): "Por una vez los problemas reales del mundo actual no son presentados en un escenario sin decadentismos tenebrosos, oscuros simbolismos, conceptuosos personajes. Dragún dice las cosas con sencillez y nos cuenta estas "historias" de las que cualquiera puede haber sido testigo, si no protagonista, con un lenguaje vivo, profundo, superficial, poético, irónico, ilusionado, cruel, gracioso, triste... según las situaciones de unos hombres y unas mujeres cuyas preocupaciones, si no son las nuestras, estamos obligados a compartir. A la vez sabe mitigar la amargura inevitable de los desenlaces dejando una puerta abierta a la ilusión: una flor sin nombre, una estrella que se llama como la novia, un barquito de papel para puerto inexistente... que obran el milagro de permitirnos soñar con un mundo mejor en un mañana más feliz". Otras obras de Dragún de indudable valor son "Tupac Amaru", "Milagro en el mercado viejo"... De los otros autores mencionados hemos de destacar "El reñidero" de Sergio de Cecco, admirable pintura del Buenos Aires de principios de siglo, cuando se inició el ocaso de los caciques políticos; "Réquiem para un viernes a la noche", de German Rozenmacher, que plantea el drama de una familia judía cuyo único hijo decide casarse con una joven no judía; los sainetes contemporáneos de Enrique Wernicke, entre ellos "La concordia"; "Nuestro fin de semana", de Roberto Cossa, justamente premiada como la mejor obra argentina estrenada en 1964, que es reflejo del tedio, el vacío, la desesperanza, la superficialidad, la incomunicabilidad... tantas cosas que dan la tónica de la existencia del hombre contemporáneo.

El teatro chileno actual es el resultado de dos grandes fuerzas culturales representadas por el "Teatro de Ensayo de la Universidad Católica" y el "Instituto del Teatro de la Universidad de Chile". Al calor de estos dos movimientos han nacido y se han desarrollado ya autores, directores, actores, escenógrafos... que han alcanzado un alto nivel profesional dentro de una realidad teatral que sintetiza, quizá, el ideal de cuantos aspiramos a crear un teatro culto de raíz popular y amplia penetración social. Entre los autores chilenos cuyas obras han sido estrenadas en España podemos destacar a Luis Alberto Heiremans, recientemente desaparecido en plena y activísima juventud, Sergio Vodanovic, Camilo Pérez de Arce, Jorge Díaz, Juan Guzmán Amézica, Fernando Debesa... De Heiremans triunfó rotundamente la extraordinaria pieza "Versos de ciego", reflejo poético, a través de estampas escritas con una técnica modernísima y enlazadas por temas musicales del más puro sabor folklórico, de la

realidad social chilena. Otras obras suyas de gran interés son “La jaula en el árbol”, “La hora robada”, “Moscas sobre el mármol” y “El abanderado”, canto épico a uno de los personajes más pintorescos y atractivos del acervo legendario chileno, en el que se mezclan poesía, música, danza... y emoción humana y teatral.

“Deja que los perros ladren”, de Sergio Vodanovic, fue estrenada junto con “Versos de ciego” y la comedia musical de Isidora Aguirre “La pérgola de las flores”, en el teatro Español de Madrid por la Compañía Profesional de la Universidad Católica de Chile. Por su valiente exposición y aguda crítica fue acogida con entusiasmo por crítica y público. Un crítico afirmó de ella: “Vodanovic enjuicia en “Deja que los perros ladren”, con atrevida violencia y aguda crítica muchos males y vicios que la generación joven ha reconocido en la marcha social, política y económica de la mayoría de los países en los últimos veinte años. Las reacciones favorables de quienes asistieron a su estreno constituyen el mejor anticipo de que su mensaje no será desoído”. Otra pieza suya que hay que destacar es “El senador no es honorable”, que plantea el conflicto de un político joven, formado en los principios más puros de la honradez pública y privada, al descubrir los “chanchullos” cometidos por su padre, a quien debe suceder en el senado del país... y al que había admirado siempre como figura intachable. De Camilo Pérez de Arce, magnífico autor del género psicológico-policíaco, han sido estrenadas en España dos obras con extraordinario éxito de crítica y de público: “Comedia para asesinos” y “Visitantes de la muerte”, esta última por mi compañía, encabezada por Luisa de Córdoba y Carlos Lucena. Aunque de temática ajena a la problemática social, sus obras alcanzan una dignidad raramente conseguida en ese género. De los otros autores mencionados hay que destacar “Salón Wurlitzer” de Guzmán de Améztica, “El árbol Pepe” de Fernando Debesa y, muy en especial, “El velero en la botella” del joven autor, gran promesa del teatro chileno, Jorge Díaz.

Puerto Rico es otro país que, a pesar de no poseer una intensa vida teatral ha logrado, gracias a la labor del Instituto de Cultura Puertorriqueña, una generación de autores valientes, preocupados por los problemas sociales del país. Entre los problemas que más frecuentemente son planteados en sus obras destacan la rebeldía ante los Estados Unidos, la inadaptación del crecido número de emigrantes que viven y trabajan en las grandes urbes norteamericanas, especialmente en Nueva York, y los problemas agrarios de la pequeña isla. Cada año un importante “Festival de Teatro” da a conocer, durante el mes de mayo, lo más importante de la producción nacional. De ese teatro joven y rebelde hemos de destacar, entre unos quince autores activos e importantes, a Francisco Arriví —que a la vez es alma y motor del Festival— autor de carácter en ocasiones expresionista, en ocasiones realista, siempre fiel reflejo de la realidad puertorriqueña. “María Soledad”, “Bolero y plena” y “El coctel de don Nadie” figuran entre sus obras más importantes. Luis Rafael Sánchez es una de las más brillantes promesas. En Madrid impresionó profundamente su obra en un acto “La hiel nuestra de cada día”, hermosa pieza que mezcla elementos que sintetiza el temperamento y el acervo cultural de los personajes, entre los cuales ocupan primer plano el íntimo conflicto de la realidad y la ilusión, que tan fuertes acentos cobra en la vida del hombre de las Antillas, y la decisiva influencia del azar, al que se confía a veces, como en el caso de los protagonistas, con desoladora justificación, la solución de los problemas vitales. El azar, desde luego, no como un hecho aislado en sí, sino mezclado a sus creencias religiosas en las que juguetea un humor delicioso que no excluye la más auténtica veneración. Otros autores dignos de mención son René Marqués, autor de “La carreta”, impresionante pintura del tránsito de una familia “jibara” de su campo a los arrabales de San Juan y posteriormente a Nueva York, donde completa su desmoronamiento moral; Manuel Mén-

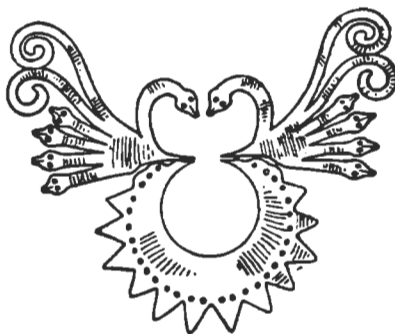
dez Ballester, cuya admirable obra "El milagro" constituye una aguda respuesta a "Esperando a Godot" de Samuel Becket desde una posición espiritualista; Luis Rechani Agrait, Emilio S. Belaval, César Andreu Iglesias, Myrna Casas, Piri Fernández de Lewis...

En los demás países, con mayores o menores posibilidades de estreno, un buen número de autores luchan denodadamente por encontrar una definitiva y plena expresión. En Colombia, por ejemplo, Gustavo Andrade Rivera plantea valientemente problemas sociales candentes en obras como "El camino" e "Historias para quitar el miedo", mientras Manuel Zapata Olivella, reivindicador del indio y del negro, escribe y estrena "Mangalonga el liberto" y otras obras. El Brasil ofrece un brillante panorama dentro del cual destacan Ariano Suassuna, autor de "El santo y la puerca" y "Auto de la Compadecida", estrenada con gran éxito de crítica en Madrid; Walimir Ayala, autor de vanguardia entre cuyos títulos destacan "Esta noche comemos rosas" y "Los nietos de Dios", dramática pieza breve que tradujo con verdadero entusiasmo en la que se plantea la lucha del último hombre con los robots creados por él, y María Clara Machado, autora de teatro para niños de importancia mundial, cuya pieza "Pluft el fantasmita" tradujo y llevé por toda España. En Uruguay Héctor Plaza Noblía ("La casa quinta"), Antonio Larreta, autor, actor y director de primera línea, Guillermo Francovich ("Como los gansos", pieza histórica sobre el gran personaje de Simón Rodríguez)... Francisco Tobar, ecuatoriano, posee amplia producción en la que destaca "Los dioses y el caballo"... Miguel Moreno, panameño, ofrece su personal visión de la conquista en "Ayara". Miguel Angel Asturias, gran novelista y poeta, plantea en "Soluna" el interesantísimo problema del sincretismo religioso y nos da en "La audiencia de los confines" su enfoque de la colonización. En Honduras, Oscar Acosta ("Los pecadores" y "El farsante") y Roberto Soto Rovelo ("Subirana" y "Buenos días, señor Ministro", farsa descarnada de temática política) junto al español Andrés Morris, profundamente enraizado en la realidad hondureña, que escribe su deliciosa farsa "La ascensión del bucito", abren perspectivas a una vida teatral que va cobrando forma gracias a la creación del Teatro Nacional, inaugurado en agosto de 1965 con la adaptación teatral hecha por Santiago Toffé del cuento de Eliseo Pérez Cadalso "El Máusimo". Costa Rica ofrece un panorama prometedor en la producción de Alberto F. Cañas ("El luto robado"), Alfredo Sancho ("Los alcmeónidas"), Samuel Rovinski y otros. En Nicaragua producen incansablemente Rolando Steiner, José Coronel Urtecho... El Salvador encuentra gradualmente una expresión nacional en las obras de Walter Deneke ("El paraíso de los imprudentes" y "Funeral Home"), Roberto Arturo Menéndez ("La ira del Cordero", Waldo Chávez Velasco ("Fábrica de sueños" y "El zipitín", deliciosa comedia "infantil" para adultos en un acto), Raúl Contreras, Italo López Vallecillos, José Napoleón Rodríguez Ruiz y Tirso Canales (autores de "Los ataúdes"), Alfredo Herrera ("Fin de semana" y "Hombres") y Alvaro Menén Desleal, autor de "El circo y otras piezas falsas" profundamente influenciadas por el Teatro Breve de García Lorca, y ganador del premio de teatro en los Juegos Florales de Quezaltenango por su obra, aún inédita, "Luz negra".

Ha de reconocerse que a la intensa carga de preocupación social, de denuncia valiente, de expresión auténtica —no vernácula— corresponde, frecuentemente, en el teatro hispanoamericano considerado como una entidad total, una falta más o menos acentuada de madurez técnica. Hay tanto que decir, tanto de qué protestar, que los personajes se convierten muchas veces en voceros del autor, perdiendo su condición de tales. Cabe preguntarse, sin embargo, si lo que importa realmente no es lo que se dice y que sea dicho con valentía... ya que lo otro les será dado por añadidura a través del tiempo. Yo tengo plena fe en los autores de nuestra América, que plan-

tean sobre la escena una problemática que expresa la evolución espiritual, cultural, social y económica de países en plena gestación... Autores cuyas voces nuevas, llenas a veces de gracia y a veces de dolor, dicen con un fuerte acento de sinceridad la verdad de los hombres de veinte países que hablan y sienten y sueñan en español. Savia fresca, indudablemente, para un continente maduro pero quizá cansado como Europa. Fuerza joven, ejemplo adolescente, si se quiere, del que mucho, aceptémoslo o no, es posible aprender.

Enrique Rasco



Reencuentro con Josué de Castro, el hombre que habló en la Sorbona, el exégeta del ciclo del cangrejo, el autor de la geografía del hambre

Por César TIEMPO

Aquí los papeles se invirtieron. El protagonista vino hacia el periodista.

Juana Heller de Argerich, una amiga común nada común, que ejerce funciones técnicas en el consulado argentino en Ginebra, panadelfa constitucional y radiante mamá de Marta Argerich, la prodigiosa pianista que acaba de obtener el premio Chopin en el Concurso Internacional de Varsovia, le dijo a Josué de Castro:

—Cuando vaya a Bruselas busque a César Tiempo.

Josué de Castro viajó a Bruselas para participar de una conferencia internacional y tuvo la gentileza de darnos un golpe de teléfono e invitarnos a compartir un café. Desde entonces compartimos muchos cafés —y muchas pláticas— en Bruselas y en París, donde reside desde hace tres años, tuvimos el honor de conocer no pocas de sus iniciativas antes de que adquirieran estado público, entre ellas la creación de la *Universidad Internacional del Des-*



CESAR TIEMPO

arrollo cuyos planes fuimos los primeros en propalar, y ahora, en ocasión de su reciente visita a Buenos Aires volvimos a encontrarnos. *Ubi amici ibi opes*, como decía el calagurritano Quintiliano.

Hace unos años un profesor insólito llegaba a Caracas y era recibido en medio de una larga, conmovedora e impresionante ovación por las dos Cámaras puestas de pie. Haciéndole hablar desde el recinto parlamentario se premiaba así, de una forma espontánea, popular y profunda, la tarea y la empresa que Josué de Castro, uno de los más ilustres latinoamericanos vivos se había echado auestas: denunciar el hambre y la miseria que rodea, en medio de la desocupación y la opulencia, la vida de la mayor parte de las poblaciones del globo, especialmente las del continente asiático y nuestra América, "el hemisferio más periférico de la condición humana". Algo parecido ocurrió hace apenas unos días en Buenos Aires cuando habló en el aula magna de la Facultad de Medicina, aclamado párrafo a párrafo por un auditorio en ascuas.

Un libro —"Geografía del Hambre"— publicado hace poco más de quince años —traducido a veinte idiomas y considerado un millón de veces una de las obras sillares de nuestro siglo— llevó a los primeros planos de la notoriedad a su autor. Desde entonces todo el mundo sabe quién es Josué de Castro, un pensador que no adopta jamás el envaramiento de los profesores fosilizados y cultiva un humor corrosivo y diatérmico que debe venirle de sus remotos antepasados sefardíes. (La historia de Portugal registra un impresionante número de Castros condenados a los quemaderos de la Inquisición. Cecil Roth pormenoriza sus antecedentes en la exhaustiva "Historia de los *marranos* de España y Portugal". En este caso marrano no equivale a cerdo sino que proviene del anatema *Maran atha*, *Nuestro Señor viene*, usado por San Pablo).

Lejos del escepticismo y la vocación de Malaquías de los profetas modernos Josué de Castro es impermeable a la poesía del Apocalipsis, al descreimiento sistemático, a la grandilocuencia de

los demagogos. Ve lejos. No aceptaría jamás la dirección de una biblioteca pública por temor a estropearse la visión, pues es hombre que está de vuelta de leer todos los libros y conoce la furia de los comejenes agazapados en sus páginas. (Es curioso comprobar que tres de los más eminentes directores de nuestra Biblioteca Nacional —José Mármol, Paul Groussac y Jorge Luis Borges— perdieron la vista en el ejercicio de sus funciones). Josué de Castro es un cirujano que pone la mano en la llaga, que sabe dónde va a cortar y cuál es el remedio más rápido y más eficaz, sin recurrir a exorcismos de curandero de tribu. O de feria. A los 21 años era médico. A los 29, doctor en filosofía. (El que esté exento de títulos que arroje la primera piedra).

EL AUTOR DEL CICLO DEL CANGREJO

Fue todo lo que quiso ser o los que conocían su capacidad y su fervor quisieron que fuera. Profesor, higienista, médico, antropólogo, diputado, organizador de los servicios de alimentación del Brasil, Presidente de la F.A.O. (Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación), Embajador del Brasil ante la UN y no sabemos cuántas cosas más. Hoy es el Presidente de la *Asociación Mundial contra el Hambre*. Su Santidad, el Papa Pío XII fue uno de los primeros en estimular sus campañas. En 1954 el notable hombre de ciencia español Antonio Salvat Navarro tomó la iniciativa, seguida por diversas universidades, de proponerle para el premio Nobel de medicina. Pearl Buck, a su vez, lo propuso para el premio Nobel de la Paz. "Geografía del Hambre" es el libro más notable que leí en mi vida, decía la autora de "El Patriota", que siempre supo lo que dijo.

Mahatma Gandhi fue asesinado en el momento que Josué de Castro iniciaba su campaña. Gandhi proponía la re-

sistencia pasiva, la oración en el desierto. El Pandit Nehru se permitió enmendarle la plana poco después: "Es una locura hablar de Dios cuando los seres humanos se mueren de hambre". Quiso reemplazar la oración por la acción pero las fuerzas no le alcanzaron. Josué de Castro, hombre de poderosa energía, no se amilana. Inició la lucha y la proseguirá, persuadido de que Dios está de su parte. Y la verdad también.

—“Parece difícil explicar, nos dice, que el hombre —ese animal presuntamente superior, que venció en tantas batallas contra las fuerzas de la naturaleza al extremo de proclamarse su amo y señor— no haya obtenido todavía una victoria decisiva en la lucha por la subsistencia. Cerca de dos tercios de la población del mundo vive en estado permanente de hambre; mil quinientos millones de seres humanos no encuentran recursos para escapar de la más terrible de todas las calamidades sociales”.

“Vivimos en un mundo, insistió luego, con dos tercios de la población famélica. El resto come, pero ya no duerme por miedo a la revolución de los que no comen...”

Josué de Castro es oriundo de Recife, la ciudad de los grandes ríos, en el barro de cuyas orillas centenares de miles de seres humanos sostienen con los cangrejos una simbiosis trágica. Justamente lo primero que brotó de su pluma fue el “Ciclo del Cangrejo”, escrito a los 21 años, y que explica el origen de su preocupación vital. (“De todo hay en el mundo, dijo Cervantes, y esto de la hambre tal vez hace arrojar los ingenios a cosas que no están en el mapa...”). El paisaje que describió treinta y tantos años atrás no ha variado. Limita por todos lados con la desesperación, la incuria y la impotencia. “Me cabe el penoso honor de haber sido el primero en tocar ese tema”, nos dice. Y nosotros recordamos que cuando el primer ministro francés colgó de

su solapa la medalla de ciudadano honorario de París, afirmó: “El doctor Josué de Castro realizó en la biología lo que hizo Copérnico en el campo de la astronomía. Descubrió intuitivamente lo que pudo comprobar científicamente más tarde”.

Nuestro huésped es, además, el creador de los términos subdesarrollo y subdesarrollado, incorporados ya al dominio público.

—El subdesarrollo, nos dice, es la expresión técnica y funcional que designa la situación de hecho.

El mapa del subdesarrollo, definido según los críticos técnicos, recubre exactamente el mapa del hambre. Existen excepciones aparentes. Por ejemplo, en los Estados Unidos y hasta en las regiones de alta concentración productora, existen zonas de hambre. Por otra parte, aun en los sectores prósperos de Europa pueden conocerse hambrunas. Pero estas hambrunas son meros accidentes y no deben confundirse con las hambrunas crónicas.

PREGUNTAS Y RESPUESTAS

De pronto, al socaire de una plática que estaba tomando un aire decididamente antiprofesional, quisimos que Josué de Castro, que sabe restarle importancia a su importancia, nos hable de su infancia, de su familia, de sus comienzos, de su tirocinio.

—Ya saben que nací en Recife, capital del nordeste brasileño en el número 1 de la calle Joaquín Nabuco, el 5 de septiembre de 1908. Allí transcurrió toda mi niñez. Las vacaciones las pasaba en la zona seca del interior, el Sertao, en una hacienda de mi padre, oriundo de la región. Mi madre era de la zona azucarera, de la aristocracia rural, y mi padre, de origen más humilde, todo lo que ganaba en Recife lo enterraba en Cabaceiras, el lugar más árido del noroeste. A testarudo y voluntarioso nadie iba a ganarle. Mi abuelo pa-

terno vino del interior del país a la capital a causa de la sequía de 1877.

—¿De dónde procede su nombre bíblico?

—Debe tener su origen probablemente en el misticismo del Sertao donde mi padre desde sus más verdes años oía leer la Biblia. A menos que sea, como usted piensa, un nombre heredado de los de Castro, mártires de la Inquisición, entre cuyos descendientes recuerdo a Benito de Castro, que fue médico de cabecera de la reina Cristina de Suecia, Ezequiel de Castro, a quien Barbosa Machado llamó “insigne médico e sutil filósofo” y Nissim de Castro, autor de un libro en ladino titulado “Una mirada a los cielos”, publicado en Constantinopla en 1850.

—¿Fue en su lugar natal donde tomó conciencia de la realidad del país?

—Exactamente. Allí, en Recife, tomé conciencia por primera vez, de la miseria y del hambre y orienté mi espíritu hacia la realidad de estos fenómenos sociales. La zona de los manques, de los ríos de mi región, donde viven los mocambos, las poblaciones miserables, fue mi Sorbona. Allí aprendí a conocer uno de los problemas más angustiosos del orbe, un problema que ante todo y sobre todo debía empezar por resolverse en mi propio país.

—¿Cómo se definiría a sí mismo?

—Definir, siempre me pareció difícil y, mucho más, definirse a sí mismo. La única definición que puedo dar y que me parece un tanto imprecisa, es que me siento como un hombre impregnado del sentido de lo social. Nada tiene valor a mis ojos sino en la medida de su contenido humano, de la posibilidad de procurar el bienestar y la satisfacción de los hombres. Es por este sentido de lo social que la justicia ha sido una constante preocupación durante toda mi vida, un deseo de protestar contra todas las formas de la iniquidad, y de trabajar por la implantación de una sociedad menos injusta y más equilibrada.

—¿Dónde y en qué circunstancias despertó su vocación filadélfica, su inclinación por los problemas sociales?

—Creo que lo que pudiera llamarse una vocación o inclinación por los problemas sociales es, hasta cierto punto, innata en mí. Es posible, sin embargo, que el ambiente en que viví durante mi infancia, con el drama de la miseria alrededor mío, haya contribuido a reforzar esta tendencia y cristalizar definitivamente esta característica en mi manera de sentir y de actuar.

—¿Cuándo inventó el término *subdesarrollado*?

—Intentando encontrar una explicación al problema del hambre como calamidad social. Me di cuenta que el hambre era siempre la expresión de una condición económica y las poblaciones hambrientas una consecuencia del desarrollo económico. El atraso, expresado de esta forma, en relación con otros países mejor desarrollados, me ha revelado el contenido de lo que llamé al subdesarrollo económico. Hoy esta palabra se ha generalizado y su contenido ¿cómo podríamos decir?, ensanchado, pero la esencia es la misma que yo presenté hallándome en contacto directo con la vida de los grupos humanos atacados por este mal.

—¿Cuál fue la mayor emoción de su vida?

—Cuando alcancé la presidencia del Consejo de la FAO. Mi competidor era Lord Bruce, de Inglaterra. Lo vencí por 34 votos contra 30, después de un empate en el primer escrutinio. Imagine la emoción de verme sentado en la silla presidencial, observar uno por uno a los representantes de las grandes potencias y recordar a los mocambos de Recife donde se reproducía el ciclo del cangrejo y donde viven otros muchachos de la calle iguales al muchacho que fui yo. Pensé conmovido en la tremenda responsabilidad que contraía y en el hecho de que toda felicidad es incompleta, pues no podía correr a casa de mi padre y luego a casa de mi ma-

dre —que vivían separados desde que yo era un chiquillo— para contarles separadamente, como siempre, que a su hijo lo habían sentado en el sillón de la Presidencia.

—¿Es cierto que usted fue hasta hace poco jefe de la delegación brasileña a la Conferencia de Desarme?

—Me cabe el honor de haber sido uno de los 18 ciudadanos empeñados en evitar que el mundo sea destruido por una guerra atómica.

HAMBRE Y PAZ

—¿Cómo se llamará su próximo libro?

—*Hambre y Paz.*

—¿Qué salida le ve a la situación brasileña?

—El Brasil está viviendo una hora dramática frente al dilema que se ha constituido a base de una gran tensión social reinante. Sólo hay dos salidas para el país: las reformas de fondo o la transformación por vía insurreccional. Las reformas auténticas deberán cambiar las estructuras caducas y arcaicas, particularmente las del sistema agrario, que impiden el verdadero progreso social. Sin estas reformas de base, toda tentativa de desarrollo económico y social es falsa e improductiva. La toma de conciencia del pueblo brasileño ya no admite las falsas promesas, las falsas reformas, el falso moralismo, los falsos líderes. El pueblo exige una solución a los grandes problemas, principalmente al problema del marginalismo económico, de la economía de dependencia, del neocolonialismo interno y externo de los pequeños grupos privilegiados. La reforma se impone. Si la oligarquía latifundista se niega a reconocer esta realidad social, temo que el país vaya a la revolución. Los últimos acontecimientos políticos que se manifestaron como una reacción al deseo colectivo de reforma, a mi parecer lejos de retrasar el proceso social, lo irán acelerando. El pueblo brasileño

que hoy participa conscientemente en el proceso político no puede permanecer al margen del proceso económico. La transformación social en marcha no podrá ser detenida ni por la fuerza ni por la persecución. Espero, sin embargo, que este proceso, se lleve a cabo en el más corto plazo y con un mínimo de violencia. Estoy seguro de que, una vez quebrado el monopolio de la tierra con una reforma agraria racional, pero no demagógica —al mismo tiempo técnica y humana— las fuerzas de producción podrán emancipar rápidamente al país del subdesarrollo y al pueblo brasileño del hambre y la miseria.

—¿Existe un problema racial en el Brasil?

—No. No existe ningún problema de discriminación. Y el negro, el judío, tanto como el hombre de cualquier otra confesión o grupo étnico se integra normalmente en la sociedad.

—Usted preside también el CID (Centro Internacional para el Desarrollo), con sede en Ginebra y comité ejecutivo en París, ¿podría decirme cuáles son las funciones de ese organismo?

—Las funciones concretas del C.I.D. son las de establecer las normas del desarrollo económico equilibrado y promover los medios eficaces de la solidaridad internacional para promover ese tipo de desarrollo. El C.I.D. pretende representar al Tercer Mundo en Europa, divulgar sus necesidades y aspiraciones de emancipación económica y social. Quiere al mismo tiempo mostrar al mundo desarrollado la realidad social y económica del Tercer Mundo y facilitar a los países subdesarrollados acceso a la técnica, a la ciencia y a los recursos financieros indispensables a la promoción del desarrollo. Más que un organismo de planificación es un organismo de análisis crítico de los planes de desarrollo. Su tarea principal es evitar los errores que se han cometido hasta hoy en ambos lados en materia de cooperación y ayuda internacionales. Funcionando como un organismo no

gubernamental y, por lo tanto, totalmente independiente de la estela de los Estados, el C.I.D. formula su política en el interés exclusivo del mejoramiento de las condiciones de vida de los pueblos del mundo.

—¿Cómo podría reforzarse la unidad iberoamericana?

—Si iberoamérica es geográficamente un conjunto multiforme de zonas distintas y económicamente un archipiélago de islas económicas, sociológicamente posee una unidad. Unidad que viene de un origen común, de todo un grupo de pueblos colonizados bajo el mismo signo del feudalismo agrario y de una aspiración también común a la emancipación de dicha estructura feudal. En el pasado y en el futuro —en los dos extremos sociológicos— se encuentran los denominadores comunes de la América criolla. Estudiando a fondo los orígenes de nuestros pueblos y sus aspiraciones actuales encontramos la idea-fuerza capaz de dinamizar una voluntad de extensión continental, la cual transformará todo el continente. Estoy seguro de que estamos en vísperas de este acontecimiento, la cristalización de la unidad de los pueblos del nuevo mundo en defensa de sus intereses autóctonos. Claro que esto implica una revisión total del panamericanismo y una reformulación completa de la Alianza para el Progreso.

—¿Por qué levanta tantas resistencias la reforma agraria?

—Porque es en la estructura agraria de la mayor parte de los países latinoamericanos que reposa la estructura política de estos países, tan arcaica como su arcaísmo agrario. Cambiar la estructura agraria es expulsar del poder los grupos privilegiados y totalmente distantes de los intereses nacionales y de las aspiraciones populares. La mayor resistencia a la reforma agraria no es de origen económico sino político. Es el miedo de perder el poder, del cual abusan hoy los grupos económicos que confunden el interés público con el interés

privado. Las minorías dominantes ligadas a los privilegios rurales saben que en la reforma agraria está la llave del progreso y del desarrollo económico auténtico, que no les interesa, y por eso se oponen a su realización.

—¿Cree que la democracia está en crisis?

—La democracia, no, pero el sistema democrático, sí. La idea de democracia sigue siendo válida. Lo que ha perdido significado y contenido es la falsa democracia de la mayoría de los países que se dicen democráticos. La democracia de los países donde la voluntad colectiva se expresa solamente por la participación política de una minoría insignificante, está seguramente en crisis porque la mayoría terminó por darse cuenta de la mistificación. Pienso que por lo tanto se hace necesaria una revisión del concepto de democracia y una reformulación de la política que pueda permitir a los pueblos ejercer democráticamente su derecho a participación y acceso al poder.

—¿Si usted fuera elegido Presidente del Brasil, qué es lo primero que haría?

—Nunca fui muy entusiasta por las especulaciones de tipo utópico. Pero si usted insiste en la utopía, le digo, siendo esto solamente una hipótesis sin mayor fundamento, que si fuera jefe de Estado de cualquier país, mi primera preocupación sería integrar en el gobierno las diferentes fuerzas vivas de la nación, por medio de la adhesión y participación en el poder de la voluntad popular. Sólo con esta adhesión y participación catalizada por una idea-fuerza y por la confianza recíproca, será posible gobernar en bien del pueblo y de la nación. Esta me parece que debería ser la medida prioritaria de los gobiernos en la hora actual.

—Bueno, mientras sus compatriotas se deciden a desandar lo andado y se ponen a pensar en usted como el candidato ideal para sacar a su país del cangrejal en el que está atascado, ¿por

qué no me cuenta algo de su vida de estudiante?

—Debo haber sido el peor estudiante que tuvo mi país desde sus orígenes, hasta que un día el director del Colegio Carneiro Leao, que supo tolerar mi indisciplina y mi capacidad de inventiva, llamémosla así, me puso en la buena senda. Hice los doce preparatorios de una tirada. A los 23 años era Rector de la Facultad de Filosofía de Recife. Una de mis alumnas, Glauce, es hoy mi esposa. En seguida obtuve la cátedra de fisiología en la Facultad de Medicina. Y abría mi consultorio. Hacía *regímenes*. Hasta que me di cuenta que hacer dinero adelgazando señoras gordas de la sociedad mientras me martillaba la cabeza el problema del hambre de tantísima gente, no era un destino. Desde entonces mi medida fue el ser humano. El resto es paisaje. O algo peor.

—¿Quiere decirnos algo acerca de la Universidad Internacional del Desarrollo, de la que ya me habló en Bruselas cuando aún estaba en barbecho?

—La iniciativa ha tomado cuerpo de un modo fantástico, valga la paradoja. Ya le expliqué que la finalidad de la U.I.D. consiste en la asistencia de profesores becarios de cada uno de los países especialistas en temas que tengan una relación directa con los problemas fundamentales de esa área económica y cultural. Pero después, en nuestra Universidad, se *desespecializarán*. Se trata en realidad de estudiar los problemas del mundo del presente desde un ángulo abstracto, o sea con prescindencia de toda ideología política determinada. Es necesario modificar la mentalidad de los países bien desarrollados, y no solamente en el sentido técnico, sino en el sentido moral y espiritual. Creo que es indispensable crear un espíritu de solidaridad entre los países capitalistas y socialistas y los del tercer mundo. Porque no hay una economía aislada. Después de la bomba atómica el mundo tiene que ser uno: o se integra

o lo desintegra la guerra. Nuestra meta tiene por base una visión global y una finalidad de síntesis para *desespecializar* a los especialistas: o sea que el hombre con un punto de vista esencialmente particular, deberá cambiar para servir a un mundo en el que los problemas y las soluciones de los problemas tendrán que lograrse por la contribución de todos.

—¿Por qué dijo usted en su conferencia de la Universidad de Buenos Aires que la libertad lograda por la América criolla hace un siglo o un siglo y medio, fue ficticia?

—Porque en esa ocasión hubo un ausente. Ese ausente fue el pueblo. Hoy nuestra América hace historia porque es un continente de hambre con un problema de mala distribución de la riqueza. El tremendo error es pretender seguir malviviendo a expensas de la humillante ayuda exterior. Piense, por otra parte, que los planes de ayuda a los pueblos hambreados o subdesarrollados alcanzan a ocho mil millones de dólares, mientras se emplean ciento cuarenta mil millones en la fabricación de bombas atómicas. El miedo es mal consejero. Se llevan fabricadas veinte mil bombas atómicas cuando bastan cuatro para acabar con el mundo.

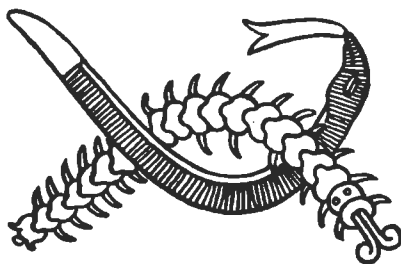
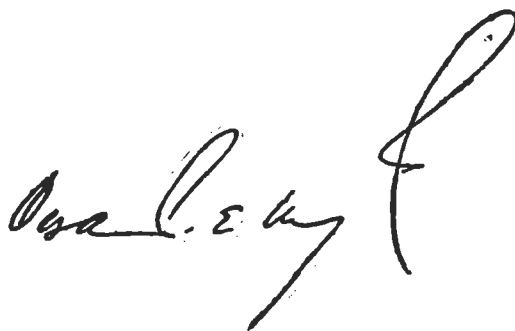
—¿Qué pasa en definitiva con el tercer mundo?

—Que está dominado por el monopolio de la tierra. El despilfarro y la improductividad son los factores del desequilibrio. Nuestra América hoy sabe que está presa por dentro y por fuera. El 65 por ciento de su población vive, mejor dicho debería vivir de la producción agrícola. Y en cambio agoniza. No es cierto que necesite ayuda económica. Sólo necesita respeto. Acceso a las fuentes de trabajo. Máquinas modernas. Participación. Sólo por la fuerza de la razón se han de lograr esos objetivos. Debemos unirnos, y el pueblo debe imponer las reformas auténticas a las cuales tienen miedo las

oligarquías. ¿Se acuerda de Antonio Machado? *Moneda que está en la mano —tal vez se debe guardar —pero lo que está en el alma— se pierde si no se da.*

Con todo lo que nos dijo Josué de Castro, combatiente número uno del más terrible flagelo que azota a la humanidad puede escribirse un libro. Pero un libro no entraría en estas páginas. Conformémonos con esta imagen volandera de este pernambuqueño genial que no fuma porque el cigarrillo

es una prisión y es dueño de la clave para terminar con el hambre sobre la tierra. Por otra parte Pearl Buck ya escribió una novela —“*Gods and Men*”— que tiene a Josué de Castro como protagonista bajo el seudónimo de Clem Miller. Y lo notable del caso es que el autor de “*Geopolítica del Hambre*” no es un personaje de novela. Sino un redentor de carne y sangre que no aspira a sacar al género humano de la esclavitud del diablo sino de otra muchísimo peor.



Cómo Pensaba Walker Redimir a Centro América

Por Virgilio RODRIGUEZ BETETA



VIRGILIO RODRIGUEZ BETETA

Cruentísimo fue el castigo con que la inexorable lógica de su historia azotó a Centro América en su primera juventud despilfarrada. ¡Treinta y cuatro años tenía no más de haberse escapado del hogar paterno! Fue un castigo sin igual, como sin igual fue la última torpeza de los “demócratas” leoneses que contrataron a los filibusteros creyendo ver en ellos el único medio posible para triunfar y subyugar a sus odiados enemigos “los legitimistas” granadinos. Castellón, el presidente de los demócratas, fue el primero en caer entre las fauces del monstruo que asomó su cabeza casi al mismo tiempo que los filibusteros: el cólera morbus. La tierra llena de miasmas y fiebres cooperando íntimamente con la tierra ocupada por hombres que llevan en el espíritu odios, fiebres y miasmas parecidos. Y entretanto, las gentes de otras razas, los pueblos de otras latitudes, contemplándonos por primera vez en nuestra his-

toria con mirada inquieta y despreciativa.

He aquí un párrafo del comentario trágico de uno de los escritores más en boga por aquellos tiempos en Europa. Se llamaba Alfred Assollant y escribía en la célebre revista parisiense *Revue des Deux Mondes*. Nuestro insigne historiador centroamericano —de Costa Rica— Ricardo Fernández Guardia, patrocinado en su *Boletín de los Archivos Nacionales* (noviembre de 1936), su artículo sobre “Walker en Nicaragua”, publicado el 15 de agosto de 1856. El párrafo terrible dice así textualmente: “Estos países (se refiere a los de la América Central) colocados en el centro de las dos Américas, en el punto en que se ha de hacer el canal que unirá los dos mares, pareciera que debieran ser, y en particular Nicaragua, los más ricos, más prósperos y más felices de la tierra. Infortunadamente esas repúblicas se parecen a todas las que han salido de los pedazos de la antigua monarquía española: la anarquía es en ellas permanente. Olvidando que sólo la unión más estrecha, la industria, el trabajo, podrían mantenerlas contra los ataques de Inglaterra y de los Estados Unidos, se han hecho la guerra entre ellas. No hay que sorprenderse de esto. ¿Qué unión se podría esperar de esta mezcla de tres razas que se detestan recíprocamente? El indio caribe desprecia al negro, que a su vez lo odia, y los dos odian al criollo, el cual los desprecia. Lo único que tienen de común estas tres razas es su santo horror por el trabajo. Los soldados saquean; los frailes, que ya poseen la mitad de las tierras, mendigan el producto de la otra mitad y dan con esto el ejemplo al resto de la población, que mendiga a su vez, invocando piadosamente a Jesucristo y a los santos apóstoles”.

Tal se ofrecían nuestros pueblos y nuestros habitantes centroamericanos a los ojos del europeo; y tal naturalmente, ante los ojos de Walker, quien ya desde los tiempos de las primeras olea-

das humanas sobre el oro de California había aprendido que los mexicanos —y todos los hispanoamericanos, por derivación— se llamaban *greasers* (mantecosos). Y por ello, para redimirlos nos traía entre sus manos tres ramas de olivo: la imposición de la esclavitud a base de negros jamaiqueños importados, que se seguirían mezclando con la raza india y haciendo desaparecer por su fusión a las razas mestizas y criollas inútiles; la de la confiscación a mansalva de las haciendas y propiedades de los criollos acomodados, a fin de quitarles toda esperanza de rehabilitación y la imposición del idioma inglés. Todo ello sin contar con el arma más contundente y directa, la del asesinato político, la masacre y el incendio devastador. Asesinó al probo ciudadano nicaraguense don Mateo Mayorga, Ministro de Relaciones, y al general Ponciano Corral, Ministro de la Guerra, por haber osado rectificar sus complacencias para con él, y enfrentársele un tanto. Puso un ultimátum, amenazando con fusilar a noventa rehenes, entre ellos mujeres y niños. Friamente, por simple represalia, como él mismo lo dice en sus memorias, fusiló a dos oficiales guatemaltecos prisioneros, el teniente coronel Valderrama y el capitán Allende, ilustres por los cuatro costados, por su valor, por su caballerosidad, por su inteligencia y hasta por su humorismo, que les permitió sonreírles con suprema ironía y desprecio a las bocas de los fusiles prestos a descargar el plomo sobre sus pechos. Su política no era la de ojo por ojo sino la de dos ojos por uno. Y al arrasar la rica y legendaria ciudad de Granada, hasta no dejar ni piedra sobre piedra, todavía tuvo el cinismo de grabar entre sus ruinas como una lección para las generaciones presentes y futuras, la leyenda trágica: “Here was Granada” (“Aquí fue Granada”).

Y todo esto lo hizo Walker para redimirnos y enseñarnos a trabajar, según quería Assollant, el brillante escritor

europeo. Lo malo era que los que venían a enseñarnos a trabajar pertenecían en su inmensa mayoría y con poquísimas y muy contadas excepciones a la ralea de que nos da cuenta donosamente un artículo del *New York Herald*, el periódico más leído de los Estados Unidos entonces, en su edición del 7 de noviembre de 1855. He aquí el más edificante de sus párrafos: "Gracias al coronel Walker pronto nos veremos libres de muchos individuos ociosos e inútiles. Desde hace cerca de dos años las esquinas de las principales calles de Nueva York y las aceras de los edificios públicos se veían invadidos por enjambres de vagos y holgazanes, procedentes de todas partes del país. Esta muchedumbre perniciosa se compone de presidentes de bancos quebrados, generales en ciernes y clérigos corrompidos. En la fisonomía de todos ellos se pinta el horror que les inspira el trabajo honrado. Estas gentes sin ambiciones nobles, sin energía, sin oficio ni nada que lo valga, infestan las esquinas en espera, cual lobos hambrientos, de que estalle una revolución o un incendio para dar rienda suelta a sus instintos de rapiña. . ."

Este retruécano de frases y comentarios con que los escritores europeos dicen que los centroamericanos de toda clase y color no tenían más vínculo común que el del santo horror al trabajo, y con que los norteamericanos mismos hablando de los redentores que nos traía Walker, nos dicen, como contestando a los europeos, que en toda aquella gente se pintaba el horror al trabajo honrado, da la medida de la oscuridad total y tenebrosidad de las horas por que pasó Centro América. Una ráfaga del bíblico Apocalipsis sacudiéndola como el terremoto constante que veinte años atrás había producido con su erupción el colosal Cosigüina. Los escasos contingentes centroamericanos, pobremente avituallados, con sus aún más pobres fusiles de chispa prendidos con mecha o pedernal y

cargados por el cañón, teniendo que habérselas con el rifle *Sharp* y el *Mnie*, ya de retrocarga, y que había aprendido a mejorar en las últimas sangrientas revoluciones de Europa el general Henningsen, segundo de Walker. Los cañones de tipo colonial teniendo que habérselas con las granadas, los obuses y las balas más certeras y de mayor alcance de cañones que empezaban a ser ya de tipo rayado. Y el tifus y el cólera morbus, entretanto. Los dos generales guatemaltecos, Paredes (que había sido Presidente de la República), y Solares, sucumbieron a ellos tras heroicos actos. Los jefes centroamericanos se ponían apodados sangrientos y se distanciaban cuando más hacía falta unirse, como en la primera batalla de Masaya, en que Zavala, "el loco", y coronel de las fuerzas guatemaltecas, se peleó con el jefe de las salvadoreñas, el general Ramón Belloso, "Nana Belloso". Aunque, a pesar de todo, el buen sentido y el patriotismo acabaran por imponerse, como sucedió precisamente esa vez, cuando Zavala, habiéndose ido a situar a Diriomo, más cerca de Granada, atacó a ésta de *motu proprio* y la tomó, salvando con ello a Masaya. La lección era de cada día y de cada minuto: cada vez que los jefes centroamericanos se peleaban entre ellos, se perdía una batalla: cada vez que se ponían de acuerdo u operaban conjuntamente, se ganaba una batalla. Pero la discordia centroamericana, cáncer de nuestra sangre, seguía a los ejércitos al igual que la sombra de los buitres siempre enlutados. . .

x

MEXICO LLEGA TARDE

En Centro América, de consiguiente, la "anarquía criolla", que fue la característica general de todas las antiguas colonias españolas al independizarse y buscar a costa de tremendos traspíes su consolidación definitiva dentro de los

cauces de la vida propia, tuvo por inmediata consecuencia la división y fragmentación nacionales, extremo el más doloroso y patético a que no llegaron las demás colonias. La guerra por la Independencia, que tanto se echa de menos en la historia de Centro América, y que tuvimos dos oportunidades de haber emprendido, constituyó seguramente el factor más decisivo para salvar en las demás colonias esa unidad. La pequeñez e impotencia de los fragmentos de la antigua y fugaz República de Centro América, añadidas al lugar geográfico que tales fragmentos ocupaban o sea el punto precisamente más débil y codiciado del Nuevo Mundo, hicieron lo demás. De las manos de México, a raíz de la Independencia, habíamos rodado con menos ruido pero con más seguridad a las de Inglaterra, poco después, hasta 1856-59. Y de las de Inglaterra, habíamos rebotado más de una vez a las de los Estados Unidos, que fulminaban sus airadas protestas contra Inglaterra. De esta suerte Walker y sus filibusteros (fines de 1855 a mayo de 1857, con las subsiguientes nuevas tentativas de fines de ese mismo año y 1860) no vinieron a ser sino un episodio, aunque el más sombrío, el más cruel y el más peligroso, en nuestra pequeña historia trágica en que pagamos nuestras propias culpas y estuvimos a punto de perder, además de la unión, el otro gran don que se nos había dado, la independencia. Episodio enorme para nosotros, pero nada más que un simple episodio en la crónica larga de esa especie de juego de balompié en que las grandes potencias marítimas se disputaron a Centro América, nudo gordiano de los futuros caminos universales. La diplomacia inglesa lo había limado sutilmente y William Walker quiso cortarlo de un solo tajo.

La lección fue tremenda, no sólo para Centro América sino para todo el resto de las antiguas colonias españolas. Y lo más grave es que la habían

previsto los propios próceres centro-americanos, los muy pocos clarividentes entre ellos, que se esforzaron por reunir en 1822 un congreso general de las Américas en este punto más débil precisamente de la geografía y la política continentales. Y ya no digamos Bolívar, cuyo arado se fue al mar a fuerza de rebotar en tierra estéril. El férreo individualismo español inagotable, al servicio de un feroz nacionalismo sin horizontes más allá de las pequeñas fronteras. Por tal incompreensión de los mandamientos de la Ley de Dios entre nuestros pueblos tan disímiles, México, cuando quiso ser buen amigo de Centro América, llegó tarde. En 1853 el general Antonio López de Santa Anna, su presidente tantas y tantas veces fustigado de la suerte, había celebrado una interesantísima conversación con el plenipotenciario guatemalteco don Felipe Neri del Barrio. Ante la tremenda lección de la guerra con Estados Unidos y aun ante el temor de la invasión por el mismo William Walker del Estado de Sonora, el más septentrional, amenazado de muerte, mandó proponer al gobierno de Guatemala levantar de nuevo la bandera de la unidad centroamericana, pero ya no sobre bases federales, a las que llamaba demagógicas, quizás no sin razón, sino sobre la base de un gobierno central y fuerte, que no podía ser otro que el de Guatemala... Guatemala se excusó. Y efectivamente, ¿quién iba a creer en México, después de su invasión imperialista de 1822, concluida con la declaratoria, amparada por la fuerza militar, de la anexión de Chiapas a México? ¿Y quién iba a creer en el general Santa Anna, quien apenas diez años antes había incorporado por la fuerza bruta al dominio mexicano nuestro riquísimo distrito de Soconusco, parte la más importante de Chiapas, el cual había hecho pública, cuando la anexión de ésta, su determinación de quedar libre para decidir por un plebiscito, cuando lo creyere oportuno.

tuno, entre ser mexicano o seguir siendo centroamericano? Pero la respuesta de Guatemala es muy importante porque pinta en toda su triste desnudez la realidad de los países centroamericanos a raíz de la ruptura del pacto federal y de las primeras guerras centroamericanas por hacerlo resurgir. Nicaragua tenía compromisos con Inglaterra por las cuestiones del canal y del río San Juan. Los nicaragüenses eran gente acostumbrada a la pobreza y a la guerra, de carácter ardiente, y no hacen caso de ajenas indicaciones. Costa Rica, con apenas ciento cincuenta mil habitantes, pinta en toda su triste desnudez la realidad de pueblo amigo de ideas abstractas, de libertad mal entendida, en las que por desgracia participa la clase media, que es allí la preponderante "por no haber clero, ni ejército, ni grandes propietarios", si es que no por el pueblo en general, sin perjuicio de ser éste inteligente y laborioso. En Honduras, por último, la extensión ilimitada del territorio y la escasa población hacen difícilísimo gobernar. "Son gentes sencillas pero de grandes inquietudes políticas".

Este cuadro pinta mejor que nada lo que era Centro América en vísperas de la invasión de Walker. Pero desde luego, en los labios de los que le contestaron al presidente Santa Anna sus insinuaciones, ha de haberse hecho muy manifiesta una sonrisa de la más profunda ironía. El gobernante mexicano ofrecía cooperar con cuatro o seis mil soldados "si fuere necesario". Y ¿quién podía fiarse, si con sólo seiscientos había tenido suficiente Centro América en 1822 para perder toda esperanza de mantener la unión, como tantas veces he dicho, y si con sólo seiscientos había obtenido, a fin de cuentas, el único resultado más directo y positivo: el haber perdido la provincia de Chiapas...?

Para concluir con las causas del orden interno y exclusivamente centro-

americano que tuvieron que ver en la venida de Walker, no quiero dejar de reproducir las palabras de un ilustrado ciudadano de Centro América, nativo de Guatemala, que vivía en París en la época de la invasión de los filibusteros. Sus reflexiones se contienen en un folleto, escasísimo e imposible de conseguir en Centro América, y debo el haberlo conocido a la diligencia de la talentosa escritora señorita María Albertina Gálvez García, quien lo descubrió junto con otros folletos de análoga importancia, en los anaqueles menos frecuentados de la Biblioteca Nacional de Guatemala, de la que es animadora¹. Su exposición se impone, de consiguiente, no sólo por aquella circunstancia de su rareza actual, sino por provenir de una persona que por sus conexiones pertenecía a las "familias" de Guatemala, lo que da más sello de imparcialidad al examen que hace de los orígenes de la ruptura de la Federación Centroamericana y de la venida de Walker. Además, el hecho de haberse radicado en Europa definitivamente le hace ver "nuestras cosas" desde un plano de ecuanimidad, que no es fácil encontrar en nuestros historiadores corrientes, sujetos al ambiente de las pasiones políticas. Dicha persona es don Manuel Ortiz Urruela, notable jurisconsulto guatemalteco, según mis informes, y a quien le tocó asistir en sus mocedades a los acontecimientos que precedieron y siguieron inmediatamente a la Independencia. Después de la transcripción de esos párrafos que con tanta sencillez como segura visión hacen la exégesis de los fenómenos políticos y sociales que nos llevaron al desastre de la separación, entraremos en la parte final de estos estudios y en la cual se demuestra el gran servicio que con su victoria sobre los filibusteros prestó la América Central a la causa toda de la libertad

¹ Actualmente (1964) la señorita Gálvez García es directora de la Biblioteca Nacional, a la que consagra sus inagotables entusiasmos y felices iniciativas culturales.

de Hispanoamérica, y muy en especial a la del triunfo de los Estados del Norte en su guerra civil con los del Sur por la abolición de la esclavitud y el mantenimiento incólume de la grandeza y la unidad de los Estados Unidos.

XI

OPINIONES Y COMENTARIOS VALIOSOS

Nuestro compatriota y jurista don Manuel Ortiz Urruela, radicado en París desde hacía mucho tiempo, comienza por considerar los afanes de Inglaterra al disputarle a España sus dominios de América y muy en especial la parte aquella por donde un canal interoceánico podría darle a la nación que lo construyera, las llaves del comercio universal. El buen sentido de las observaciones del autor se hace evidente a través de todas y cada una de sus frases y desde la primera de sus conclusiones cuando afirma (lo que es una gran verdad de la historia geopolítica de nuestros países) que España no supo comprender el valor e importancia de Centro América. Si hubiera querido ser más extenso hubiera podido añadir que Centro América representaba el más alto valor del imperio español de ultramar, pero desde luego dentro del criterio económico. Pero por desgracia no era tal criterio el que privaba en la madre patria, en donde aún se profesaba la vieja doctrina de que las riquezas se medían por las cantidades de oro y plata que se extrajeran de las minas. Y Centro América fue olvidada porque carecía de las minas con que ostentaban su opulencia los dos virreinos de México, al norte, y el Perú al sur.

Dice así el folleto del señor Ortiz Urruela:

“Hace muy pocos años que las ricas y hermosas regiones que en el mapa del mundo llevan el nombre de Centro

América eran apenas conocidas por la mayor parte de las naciones europeas. Y no es extraño que esto sucediese cuando la España misma que las poseyó por espacio de tres siglos, nunca pudo apreciarlas en todo su valor e importancia.

Sin embargo, la Inglaterra, tan atrevida como previsora, comprendiendo desde mediados del último siglo todo lo que podía llegar a ser aquel país en un futuro nada remoto, procuró poner firmemente el pie en las costas de Honduras, y repitiendo constantemente sus invasiones, no paró hasta arrancar en 1783, nada menos que al poderoso Carlos III, el permiso de formar el establecimiento de Belice.

Tal fue el origen de esa colonia desde donde la Gran Bretaña supo hacer el contrabando en México y Guatemala durante el régimen colonial; a donde después de la independencia hizo pasar la riqueza de esos países; y en donde halla sus pretendidos títulos para disputar el dominio de Centro América a los Estados Unidos.

Esa disputa excita ya, con razón, el interés del mundo, y esto nos hace creer que en los momentos actuales se leerán con gusto las noticias que, como testigos oculares, vamos a dar de los sucesos que han contribuido a que la América Central se vea condenada a ser presa de uno de esos dos grandes pueblos de la raza sajona.”

Entrando en seguida el autor directamente al análisis de los sucesos que dieron lugar a la Independencia y a los lamentables resultados de la anexión a México y demás acontecimientos posteriores, nos dice:

“Las regiones que formaron el antiguo reino de Guatemala, conquistadas por los esfuerzos de un puñado de españoles, acaudillados por el célebre don Pedro de Alvarado, estuvieron por trescientos años bajo la dominación de Castilla, hasta que una junta, compuesta de individuos pertenecientes a las diversas corporaciones públicas, las de-

claró independientes de la madre patria el 15 de septiembre de 1821.

Mucho se ha dicho en pro y en contra de la emancipación de las colonias españolas del continente americano, y por lo mismo queríamos nosotros pasar en silencio esta cuestión, en que intereses encontrados hacen imposible el acuerdo; pero obligados a tocarla de paso, diremos francamente que, en nuestro concepto, después de la emancipación de los Estados Unidos del Norte, y en la situación del mundo a principios de este siglo, con la Francia proclamando libertad, sojuzgando a la Europa entera y atentando a la Independencia de la Península Ibérica, la de las colonias españolas del continente americano era no necesaria, pero sí hasta cierto punto inevitable.

Sin embargo, esa independencia fue inconsiderada y prematura, como treinta y cinco años de la más triste y dolorosa experiencia han venido a probarlo, demostrando cuánta se equivocaron los que provocaron aquel cambio político social.

Lejos de nosotros la idea de acusar las intenciones de los que sencillamente y de buena fe lo promovieron; pero séanos permitido decir en honor de la verdad y de la justicia, que muchos de los que con más empeño trabajaron por la independencia, no tenían otra mira que la de monopolizar el poder para hacer o reparar en él sus fortunas particulares.

Por eso no se observó que el pueblo no se hallaba preparado para constituirse en nación independiente; que su educación bajo el régimen colonial no era la necesaria para el sistema republicano; que sus costumbres de sumisión le hacían incapaz de apreciar el valor de los derechos que con énfasis se le brindaran; y en fin, que la inmensa mayoría de indios semisalvajes y las otras castas de color no sólo no se someterían humildemente, sino que bien pronto darían la ley a los que, fiados en los viejos privilegios de sus mayores,

se creían dueños del poder y legítimos sucesores de los monarcas españoles.

No faltó quien anunciase este resultado, pero inútilmente. Imbuidos los unos en las ideas liberales proclamadas por la Revolución Francesa deliberaban por el establecimiento de una república, y acostumbrados los otros a mandar a la sombra del trono de Castilla, soñaban con el establecimiento de una monarquía en Guatemala y se tenían por dignatarios de la nueva corte.

Así fue como, por el interés del momento se unieron para acelerar la independencia, sin reparar que una vez alcanzado su objetivo, esa unión se tornaría en discordia y que de ésta brotaría el torrente de males y de sangre que ha causado la ruina de aquel hermoso país.

Y en efecto, apenas se proclamó la independencia cuando, al instalarse la Junta Provisional Consultiva, aparecieron en guerra abierta los serviles y liberales."

Describe don Manuel Ortiz Urruela, con visión parisina, la realidad centroamericana: error craso, aunque inevitable, de la independencia, y el error no menos craso de la división en dos partidos irreconciliables, de la clase criolla, el cual pudo y debió haber sido evitado. Testigo presencial, como él declara, del origen y causas de toda aquella nuestra singular locura, explica cómo el odio insensato entre los criollos, se fue volviendo espantable a medida que la patria (cuya sombra todos veían a través de sus pasiones), iba haciendo mayor su cosecha de desgracias. El inocente algodónero del trópico ante el "picudo", cuya existencia y cuya historia ignora.

Entra luego en la activa participación que "la inocente" Inglaterra tuvo en todo el desastre de Centro América (el "picudo" en las ilusiones del algodónero). Pero, bien sabía "la Pérfida Albión" que sólo en una cosa había que ser leal: Belice, y la ruta por donde ha de abrirse el canal. Y por últi-

mo, Ortiz Urruela se refiere a la tercera grave intromisión (la primera fue la de los centroamericanos con sus luchas estúpidas y la segunda la de Inglaterra con la suya mucho menos estúpida) o sea la de Estados Unidos. Advierte que tal intromisión fue obligada por el precedente y la conducta de Inglaterra. Y concluida con unas palabras más este curioso y sesudo folleto, ya del todo desaparecido, entraré en la parte final de mis reflexiones, o sea al estudio de la situación de los Estados Unidos, que dio margen a la venida de Walker, y a los objetivos íntimos que éste llegó a concebir para formar al sur de los Estados Unidos una poderosa nación militar con los cinco países de la América Central, México, Cuba y las dos vías interoceánicas, la de Nicaragua y la de Panamá, para que tal potencia, con la dura consistencia del hierro, pudiera ponerse al servicio de la causa de los confederados del sur en la gran guerra civil del norte antiesclavista y antiseparatista contra los esclavistas y separatistas del sur, guerra que en tiempo de Walker y sus maniobras en Centro América era un acontecimiento tan pavoroso como inevitable.

“Aquéllos —dice en seguida Ortiz Urruela aludiendo a ‘los serviles’— pedían que el país se conservara en *statu quo* con sus clases sociales, sus señores y sus privilegios; éstos (se refiere a ‘los liberales’) exigían reformas radicales, ciudadanía para todos, soberanía absoluta del pueblo. El desacuerdo era perfecto, la desunión profunda, el odio recíproco igual.

Los serviles, viendo fracasar sus planes decretaron la unión a México y la llevaron a cabo; gracias a las fuerzas que el emperador Iturbide les enviara para reducir a San Salvador, que defendía la independencia absoluta.

Los liberales, que dominaban en aquella provincia, se sometieron a la fuerza, haciendo antes que el Congreso diese un decreto de unión del país a los Estados Unidos.

¡He aquí cómo exhibían su patriotismo ambos partidos!

Pocos meses después la estrepitosa caída del ridículo imperio de Iturbide dio el triunfo a los liberales que, proclamando el establecimiento de una república, la dotaron de una constitución plagiada de la federal de los Estados Unidos.

Esto explica, sin necesidad de comentarios, cómo la Inglaterra, liberal en España, en Portugal y en Italia, se hizo conservadora en la América Central, prestando todo su apoyo al partido servil, que contrariaba la federación.

Esta, sostenida por los liberales, pudo mantenerse hasta 1840, en que los Estados se declararon libres y soberanos y sus gobiernos en capacidad de entenderse directamente con las naciones extranjeras.

Semejante situación, aunque tan peligrosa para la independencia nacional, parecía muy bella a aquellos gobiernos; pero muy pronto las fatales consecuencias de su error y de su in-experiencia hicieron desaparecer todas sus ilusiones.

La nación que había arrancado a Carlos III la concesión del establecimiento de Belice no había de ser la última en aprovecharse de la debilidad de los Estados de Centro América, ya divididos, para extender sus invasiones en aquel país y hacerse dueña de los terrenos que, de necesidad absoluta, tienen que ser la clave del canal interoceánico.

Con este fin el agente inglés promovió en Nicaragua la más injusta, la más absurda y la más ridícula cuestión que jamás se ha visto en el mundo.

Sacando a luz la existencia de un rey salvaje (a quien nadie conocía y cuyos súbditos forman una tribu bárbara y errante) alegó que ese rey había sido despojado de una parte de sus dominios en Centro América, y quejándose del soñado despojo del monarca salvaje, aliado de Su Majestad Británica,

reclamó una inmensa parte de las costas de aquel estado, con inclusión del puerto de San Juan de Nicaragua, más tarde bautizado, para fines que no es necesario explicar, con el nombre de *Grey-Town*.

A tan monstruosa pretensión hecha en nombre de la augusta soberana de uno de los primeros imperios del mundo, aunque apoyada en los supuestos derechos de un rey bárbaro que, en medio de la embriaguez, cedía por lotes sus pretendidos dominios a los súbditos británicos en cambio de licores y de pólvora, Nicaragua no podía oponer más resistencia que la de la razón y la justicia, armas que por desgracia valen muy poco en política, especialmente cuando su único móvil es el interés.

En vano Nicaragua envió agentes a Inglaterra y Francia, para pedir allí justicia, aquí protección y defensa. El gabinete de St. James no quiso oír las quejas de Nicaragua; el de las Tullerías, ocupado en sostenerse contra la oposición, no pudo otorgar la protección que se le pedía”.

XII

EL ERROR DE CREER QUE FRANCIA PODRÍA SALVAR A LOS CENTROAMERICANOS

Concluimos con la transcripción de los pasajes pertinentes del folleto en que don Manuel Ortiz Urruela, muy patriota, muy europeo y muy apasionado de Francia, hace sus observaciones y dicta sus ideales soluciones, según él.

“Entre tanto la invasión de México, la conquista de California y el descubrimiento de sus inagotables minas, hacían que los emprendedores norteamericanos buscásen en Centro América el tránsito más fácil, más natural y más corto para aquellos países.

Esto y el ruido que ya entonces hacía la escandalosa cuestión de Mosquitos, excitando el interés comercial y la rivalidad política del pueblo america-

no, bastó para que el gobierno de Washington, a quien, desoído en Europa, llevó sus quejas el de Nicaragua, se resolviese a tomar la defensa de aquel Estado y a intervenir directamente en los negocios de toda la América Central.

No tratamos nosotros de justificar esa intervención, pero es preciso confesar que ella fue provocada por la de Inglaterra, y que una y otra, igualmente contrarias a los intereses de la raza española y a la independencia de Centro América, se deben a los partidos políticos que, por destruirse mutuamente, no han temido sacrificar la suerte del país al auxilio que, por cálculo demasiado conocido ya, les brindaran en oposición esos dos grandes pueblos de la raza sajona.

Sin embargo, es preciso confesar que hasta 1850 los Estados Unidos no habían tomado parte ostensible en los negocios de aquella república, y que sin la cuestión de los Mosquitos, la invasión de San Juan de Nicaragua, la prisión de su gobernante, el escandaloso despojo de Roatán y la ocupación de la Isla del Tigre con otros varios puntos de la América Central por Inglaterra, los norteamericanos no hubieran intervenido como hoy lo hacen en los negocios de aquel país, ni estaría Nicaragua bajo la dominación del general Walker que, más pronto de lo que se cree, se hará dueño de los demás Estados.

Y ¿quién, en efecto, será bastante a contenerlo? Devastado el país por treinta y cinco años de sangrientas revoluciones; dividido en débiles secciones que se titulan repúblicas; rebajado por bandos políticos tan impotentes como desacreditados; cansado de pasar todos los días del despotismo militar más bárbaro a la anarquía más espantosa, ¿cómo ha de oponerse ese pobre país a los proyectos de Walker y sus huestes americanas? ¿Quién será capaz de impedir que él se haga dueño de toda la América Central?”

Hasta aquí la transcripción del folleto del señor Ortiz Urruela. Su angustiosa pregunta tuvo en los hechos una milagrosa respuesta. Los que derrotaron a Walker, los pobres países que se le opusieron y los que fueron capaces de impedir que se hiciera dueño de toda la América Central, fueron los infelices pueblos, los infelices ejércitos centroamericanos. Como un día se habían dividido hasta hundirse en la miseria, en la desilusión y en la perpetua invalidez, ahora supieron unirse, y sacando fuerzas de su propia y gran flaqueza, supieron ser hombres y pueblos dignos. Los cinco presidentes se portaron a gran altura. El primer héroe fue Juan Rafael Mora, el presidente de Costa Rica; Carrera, el de Guatemala, juró extirpar a los filibusteros como planta maldita introducida en el predio común, y ponerse él mismo al frente de su ejército. Máximo Jerez, contrito por su enorme error de haber contribuido a la venida de los filibusteros, ocupó los sitios más peligrosos en los combates, y una vez, en Masaya, rodeados todos los centroamericanos y prestas a ser asaltadas sus barricadas, después de exponer al general Belloso

la disyuntiva trágica que era la única esperanza que aún les quedaba, añadió: "Y si no, hay un tercer camino, que es el de que cada uno de nosotros muera al pie de su barricada..."

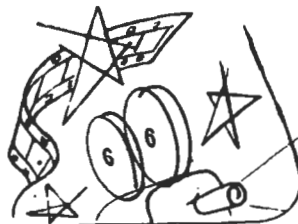
Ortiz Urruela, admirador *a outrance* de París, como todos los hispanoamericanos de aquellas y aun de estas generaciones, ponía sus esperanzas en que Francia pudiera mediar, atajar a ambos terribles contendientes, Inglaterra y los Estados Unidos y ayudar a salvar a Centro América. Cuánta ilusión...!

¿La misma Francia no fue, acaso, la que invadió a México, con fines imperialistas ilimitados sobre toda la América Española, pocos años después, cuando la guerra civil de los Estados Unidos maniató sobre su agobiadísima espalda los dos antes fuertes y temidos y ahora inermes brazos de la doctrina Monroe?

¡Cuánto romanticismo aun en nuestros políticos y pro-hombres que creen ver mejor!

Tomado del interesante libro "Trascendencia Nacional e Internacional de la Guerra de Centro América contra Walker y sus Filibusteros".

Vigilio Rodríguez Beteta



Francisco Gavidia como el Sabio

Por Roberto ARMIJO

Francisco Gavidia es una de las personalidades más grandes de las letras centro-americanas. Su obra enciclopédica permite al estudioso entrar en contacto con materias diversas del espíritu. Sin embargo, es fácil advertir que predomina en él la claridad única de un auténtico poeta. Sus investigaciones lingüísticas, sus ansias enciclopédicas, su inquietante predilección por el estudio, indican el sabio afán de una descolante inteligencia en estado de gracia poética. De él podrían decirse las palabras luminosas de T. S. Eliot, en famosa conferencia sobre Goethe, al referirse al don excepcional de una privilegiada naturaleza poética en viva armonía con la sabiduría: "La inspiración poética no es en modo alguno demasiado corriente, pero un verdadero sabio es más raro que un verdadero poeta; y cuando los dones de la sabiduría y de la palabra poética se encuentran en un mismo hombre, se tiene el gran poeta"¹.

Es increíble explicarse cómo pudo Francisco Gavidia, en un tiempo hostil y de ambiente cultural escaso, hacerse de esa base impresionante de conocimientos. Su obra entrega las múltiples facetas de una incansable, acuciosa personalidad. El juicio histórico, el divagar sobre las humanidades, el discurrir filosófico, el especular lingüístico, el vario pensamiento literario y científico, sobresalen con rasgos acusados en los estudios por él legados al patrimonio de la cultura salvadoreña. Pero, ¡oh luz de su intuición de poeta señor!, no hay trabajo alguno, fruto de su pluma, que no esté signado por el destello de la poesía.

Francisco Gavidia es sobre todo un poeta. Sin embargo, su fama no estriba únicamente en su poesía. Al contrario, se le niega la calidad de poeta excepcional. ¿A qué se debe esta injusticia? Creo que la crítica misma ha contribuido a nublar la relampagueante grandeza de la poesía de Gavidia. Los estudiosos de las letras salvadoreñas, han insistido en reparar —según ellos— la injusticia cometida con el

Maestro, al relegar su nombre entre las descollantes figuras del Modernismo. Y han escrito numerosos trabajos reivindicadores, colocándole como el verdadero introductor al castellano del alejandrino francés y el hexámetro. Sin lugar a dudas, no están exentos de verdad los escritores que han dado luz sobre esta diáfana contribución del genio de Gavidia. Sin embargo, para nosotros, no vale por eso, como piensa la mayoría de críticos y conocedores de su obra, sino por lo otro: por lo más profundo y brillante de su inteligencia, por su obra toda, vasta y diversificada, donde se hallan los quilates de su tesoro espiritual.

El Gavidia modernista no existe. Una cosa es su inquietud por encontrar moldes adecuados de expresión, su afán por introducir hallazgos formales que vinieran a enriquecer el acervo métrico de la poesía castellana, y otra cosa es hablar de Gavidia como *de un poeta modernista*. No se desconoce que contribuyera en instante oportuno a sacar a la poesía del pozo de torpeza sensiblera en que se debatía². Y a encontrar moldes que dieran al poeta perspectivas más plausibles de expresión. Esta es una etapa interesante en el Gavidia de sus primeros libros. El Gavidia de la época de Versos. Pero de ahí, a universalizar como lo más grandioso de su genio sus hallazgos métricos, es caer en un error gravísimo, en una falsa estimación del genio de Gavidia. Y mayor error todavía es empeñarse en considerarle un poeta modernista. Una lectura rápida de los poemas prototípicos del Gavidia ensayador de nuevos metros, como La Defensa del Dios Pan, La Investigación de lo Bueno, el Soneto a Diana, La Siesta del Caimán, El Abuelo y los Nietos, desvirtúa el juicio de quienes a como sea luchan por que se le reconozca como un ilustre poeta modernista, al par de Lugones, Herrera Reissig, Valencia, Chocano y Darío. Ni en estas composiciones tempranas de su admirable talento poético, se advierte el giro esteticista que le señale como otro exquisito lírico modernista. Su poesía nunca acrisoló el refinamiento de las sensaciones, ni buscó el cauce del fluir apariencial de las galas formales. Gavidia, desde el inicio de su formación literaria —se advierte nítidamente este rasgo ejemplar de su genio—, ansió apresar el hondo sentido de las cosas, la esencia última que animaba el fenómeno. Sólo así se explica que acentuara el operar del entendimiento, del pensamiento deslumbrado por el palpar de la sensibilidad. Y llegamos a una de las causas determinantes de la indiferencia que suscita la poesía de Gavidia. La obra poética de éste, está cargada de intención conceptual; es poesía de meditación. Su conocimiento requiere ahincar las potencias del pensamiento. No se le entiende por el fácil halago sensual. Sólo por el acto del pensar. Las fuentes de inspiración de Gavidia son poetas de la estirpe de Hesíodo, Lucrecio, Dante, Goethe, y en menor grado, Campoamor. Veamos:

Gavidia sabía por qué se apartaba del Modernismo. Admiraba como poeta a Darío. En temprana conferencia sobre el autor de *Prosas Profanas*, con aguda visión crítica, sitúa en puesto de honor el verso de Darío. Es él —dice—, todo intuición. A Darío no le es permitido deliberar³. Este lapidario enfoque de Gavidia, abraza una intención personal. Esconde un punto de vista revelador. Gavidia sentía el arrebató sensual, el requiebro exquisito de la poesía de Darío; pero sus ideas personales sobre la poesía eran otras. Este ensayo mismo sobre Darío, da la pauta, el camino. Años más tarde, escribirá otro trabajo que es piedra de toque para explicarse su estética. Hablo de su precioso ensayo, “Idealismo y Realismo”.

Algo parecido le ocurrió a Campoamor. El autor de las *Doloras*, de las *Humoradas* y los *Pequeños Poemas*, al advenir a las letras españolas, a mediados del siglo pasado, se encontró con que Zorrilla imponía el gusto literario de la época. Zorrilla encarnaba el prototípico poeta romántico. Fácil, de retórica pronta y ánimo lírico personal. Leamos sobre el caso lo que escribiera Campoamor: “Si es verdad, como dice

Spinoza, que Dios, la sustancia infinita, se divide en pensamiento y extensión, desde la aparición de mis primeras composiciones conocí que no tenía más remedio que refugiarme en la región del pensamiento, pues otro gran poeta, el señor Zorrilla, ocupaba a la sazón hasta el último recodo del atributo de la extensión”. Y añade otras reflexiones de interés singular para explicarse el clima lírico que impregnaría Campoamor a sus *Doloras*: “Viendo la totalidad de la naturaleza extensa abarcada por la mente objetiva de este bardo divino, no tuve más remedio que refugiarme en el campo de mis impresiones subjetivas, íntimas, completamente personales”. Y para subrayar esta idea esencial de su *Poética*: “La poesía verdaderamente lírica debe reflejar los sentimientos personales del autor en relación con los problemas propios de la época; no es posible vivir en un tiempo y respirar en otro”. Y es que Campoamor tenía conciencia de la necesidad urgente de reorientar el rumbo de la lírica, porque el acento de oropel, la fraseología típicamente romántica, había llevado a la poesía a un peligroso alejamiento de la vertiente del lenguaje hablado, perfilando acusadas manifestaciones de un derrotero tendiente a enmarcar el verso en el ámbito estricto del lenguaje escrito. La lucha de Campoamor se presenta en el deseo de orientar el verso por el curso de la lengua hablada, desterrando de la poesía el giro acentuadamente poético. Y antes de Machado —el autor del Juan de Mairena— acusa ideas poéticas que arrancan de concepciones originalísimas. Campoamor afirmó con honda reflexión: “Cuánto más popular y cuánto más nacional sería nuestra poesía si en vez de la elocución artificiosa de Herrera se hubiera cultivado este lenguaje natural de Jorge Manrique”. Y aún más, cala en la esencial fisonomía de la poesía, al definir en su *Poética*: “Siéndome antipático el arte por el arte y el dialecto especial del clasicismo, ha sido mi constante empeño el de llegar al arte por la idea y el de expresar ésta con el lenguaje común, revolucionando el fondo y la forma de la poesía; el fondo con las *Doloras* y la forma con los *Pequeños Poemas*”. ¡Ya está! Esto deseaba. Los lineamientos teóricos de Campoamor son de una verdad estética admirable. Que en su poesía no lograra su intención, es otra cosa. Lástima. Sin embargo, lo transcrito últimamente es de un valor primordial para entender a Gavidia. Sin lugar a dudas, Gavidia conocía la *Poética* de Campoamor. Sus juicios sobre la poesía revelan la estirpe campoamoriana. Pero en su poesía es donde se acrisola con cualidades notorias el espíritu ideológico de su personal concepción poética. Y es más rotunda la semejanza, al descubrir en ambos la aguda inteligencia, la solera filosófica de sus personalidades. La diferencia se experimenta al entrar en contacto con la obra lírica de ambos. Campoamor por motivos interesantes de estudiar —tardío deseo de revolucionar el quehacer lírico romántico— falla al plasmar, al trasuntar en el poema sus concepciones teóricas; Gavidia, al contrario, con lentitud fervorosa, en aislamiento concienzudo, va creando su estupenda producción poética⁴. De que en su tiempo Campoamor fuese apreciado y leído, mientras Gavidia espera el juicio de la posteridad, es suceso peculiar, fenómeno típico que se experimenta en el proceso cultural de los pueblos. ¿A qué se deberá entonces el olvido de la poesía de Gavidia? ¿Es factible discurrir sobre el particular? ¿Se podrían encontrar el origen y los motivos que se oponen a la estimación de la obra formidable de Gavidia? El tema es apasionante. También la tentativa, responsabilidad hermosa para el talento joven. Sobre todo para el poeta que encuentra en Gavidia algo singular, verdaderamente grandioso.

La poesía de Gavidia es la poesía de un sabio. Recordemos el lapidario concepto de Eliot sobre Goethe. La prosapia de Gavidia se halla en la obra de poetas poco asequibles al grueso del público. Basta recordar en las letras españolas dos casos impresionantes de obra lírica excepcional: Machado y Unamuno. Ambos poetas —de solera genial, de mente enciclopédica— permanecieron ignorados por las generaciones que surgieron bajo la advocación del Modernismo y de poetas de lenguaje estili-

zado como Juan Ramón Jiménez. Se necesitó que se arremansara la influencia perniciosa del esteticismo modernista-vanguardista, para que las mentes más jóvenes, los talentos más perspicaces, repararan en la honda palpitación espiritual de la poesía de estos dos preclaros poetas de habla castellana. Con Gavidia sucede algo parecido. Aunque el autor de la *Oda a Centro América* estriba su producción en una vasta asimilación de influencias y corrientes —no olvidar su apasionada predilección por Hesíodo, Lucrecio, Dante—, es necesario indicar que el basamento ideológico-filosófico, es la piedra sólida de su obra toda⁵. Gavidia es parcialmente hegeliano. Temprano en él se admira el despertar de una mente privilegiada. Forjado en las recias disciplinas del estudio filosófico y de otras ciencias que enseñan el rigor del juicio mental, y por naturaleza dueño del don de deliberar, tendría su poesía que estar animada por el fuego intenso de un pensamiento sensible. Y lo dirá con claridad diáfana, en *Idealismo y Realismo*: “detrás de toda obra literaria, hay un sistema de ideas”. Eso es Gavidia: un poeta de ideas, un poeta filosófico. Sin confundir, ¡cuidado!, su aparente hermetismo, su aire metafísico, con el impresionismo intelectual de un Mallarmé o un Valéry.

Gavidia adviene en un instante de predominio modernista en cuanto al gusto literario. El acento preconcebido poético de la lírica, imponía su criterio. Era fiel herencia del romanticismo. El gusto del lector se había formado bajo el imperio del deleite preciosista. El aficionado al poema, no deseaba pensar. Gozaba el lirismo fácil, el virtuosismo del juego metafórico. De ahí que Gavidia fuese un solitario, un poeta difícil para el grueso del público no acostumbrado a pensar, a meditar en contacto con el poema.

El carácter gnómico de la poesía de Gavidia se advierte clarísimo en sus poemas. Pero en Gavidia es sugestiva la tónica; el giro formal que aviva un tratamiento nuevo sorprende y subyuga porque destierra el tono pesado, opaco del neoclasicismo prosaico que malogra la obra lírica campoamoriana. Es decir, el clima sentencioso y moral, se reviste en él de una forma distinguida, inédita. Ver por ejemplo, su *Kicab el Grande*. En Sóteer el toque gnómico es profundizado por el carácter didascálico del poema.

La obra donde se advierte el caudal de sabiduría de Gavidia es Sóteer. Obra magna, extraordinaria. Este libro de profunda poesía, recuerda el estilo poético de nobleza sabia de un Dante. Su lectura requiere un esfuerzo intenso, porque el autor usa una técnica difusa, grávida de imágenes, de mental representación. En las páginas de Sóteer es escaso el dato sensorial, el halago de la palabra. En esta obra destella la particular idea tratada con intención, con preconcebida planeación. Es palmaria la matemática, base lineal de una estructura meditada, sobre la que vibra el mundo poético que el autor cristaliza con hondura ejemplar. Sin tener en mente a un poeta de sólida cultura, de andamiaje conceptual señero, no se entenderá el poema, porque el lector no acostumbrado a meditar, a ejecutar las potencias perceptivas, hallará una oscura ilación de ideas de franco predominio intelectual. Dirá de la obra que es filosófica; hermética por el aire metafísico que impregna el substratum de los poemas. ¡Qué cosas! . . . La crítica misma ha cooperado a restarle interés a esta singular presea del espíritu de Gavidia. Se conoce de ella el juicio somero, a veces festinado. ¡Pero qué grandeza de tesoros poéticos guardan las páginas de Sóteer! Hasta los pasajes de efusión mental, donde el poeta utiliza el instrumental alegórico, vibran sacudidos por la densa, vívida hondura de imaginación de una sensibilidad superdotada. Y entre los luengos parlamentos de abismal profundidad, surgen diáfanos resplandores de bellísima poesía lírica. Poemas transidos de tersa tristeza metafísica, como las tres elegías de *Netzahualcoyotl*, *Enigma Femenino* y *Dolora*.

Desde su edad temprana en la poesía, Gavidia reveló el especial sentido de liberador de su sensibilidad. Trabajó el verso en frío, recargándole de conceptual atmósfera. Su estética proclamaba el significado trascendental del arte, y ¿por qué no de la poesía? ¿Acaso no la consideró la forma espiritual más digna y relevante para salvar el espíritu, la esencia de las edades?⁶ Poemas suyos de juventud como La Oda a Centro América ya muestran en Gavidia el tono lúcido que irá redondeándose con el tiempo. ¿Cómo podría en plena euforia modernista satisfacer la naturaleza, extraña para la época, de su poética? El público aplaudía a Chocano, donde la vacuidad retórica se esfumaba en las espirales de una exquisita orquestación verbal, y donde no existía el pensamiento. Se rendía pleitesía al Rubén Darío de Prosas Profanas. Y es que Gavidia, en el fondo de su ser privilegiado, despreciaba el aire decadente y exótico del Modernismo. Sólo así, es explicable que se interesara por rescatar la tradición centroamericana, porque advertía que en la prístina riqueza histórica de la tradición, permanecía el testimonio más elocuente de nuestra realidad espiritual. Y fiel al deseo vehemente y esclarecedor de su visión estética, bucea con dominio soberano el exúbero manantial de la existencia pasada de Centro América. Pero es genuino su enfoque, porque no trabaja el dato superficial, el caso singular. Rescata el hecho típico, característico, que conlleva la esencia intrínseca. El tratamiento de su sensibilidad le descubrirá el sentido universal, su verdadero espíritu. Y no otra cosa es lo que revelan sus poemas de esta época, como la Oda a Centro América, Kicab el Grande, El Romancero Americano, Las Estancias y Sóteer, sin despreciar otras manifestaciones valiosas de su genio: el teatro, el cuento y el ensayo. ¿Cómo podría entonces Gavidia gustar al superficial lector de poemas, si éste busca el cómodo deleite, y no el punto de vista, el juicio sobre un determinado trazo de la realidad histórica? Y es que Gavidia creía en el arte que entregaba un sustancial ideario, y huía de embargarse en el regodeo esteticista. Su obra es reflejo de un mundo de ideas: ideas que defendía con su estilo.

En Campoamor, Gavidia encontró el paradigma en cuanto al fondo y orientación del ambiente poético. Campoamor huyó del estilizamiento aristocrático de Zorrilla, y buscó el clima coloquial, conversacional de sus *Doloras*, cayendo en algo que evitó Gavidia: el prosaísmo, la invasión de lo anecdótico. Sin embargo, superar este peligro le costó el malogro de una obra suya, “Los Jardines de Hebe o Tomás Oloarte”, donde tuvo que rendirse a la tónica de Campoamor, ya que es visible el empleo del caso anecdótico, y en lo formal, el verso penetrado de aire coloquial. Gavidia buscaba acercar el verso al lenguaje hablado en este poema, y utilizaba para ello el manejo sabio del idioma; el uso de una fina ironía; pero careció de la ágil vivacidad sensible, ya que el fragmentamiento y la difusión del clima lírico indican la desmayada estructura del poema. Sin embargo, en Los Jardines de Hebe o Tomás Oloarte, se ensaya la ubicación nueva del asunto poético dentro de un marco centroamericano, usando elementos propios de nuestras realidades. Y esto lo realiza Gavidia en pleno auge del modernismo. Subyace en esta obra con vibración persistente el apagado resonar de las corrientes románticas.

Ahora es factible aclarar algunas de las causas que han vuelto la obra poética de Gavidia poco apreciada. Los méritos de ella se ocultaron o se ignoraron. Se le quería más por su personalidad ejemplar en cuanto a hombre sabio, que como al productor insigne de obra singular y varia. El lector le temía. Se le acercaba con ideas preconcebidas, y sobre todo, como estaba acostumbrado a catar el poema por el halago o el simple trastorno sensual, ante la obra gavidiana, al sentirla oscura, difícil, se negaba a pensar, a aprehender el pensamiento escondido en la tranquila ondulación de los versos. Pero no toda la poesía de Gavidia se empeña en oscurecerse, en tornarse grávida de significación. El autor de Kicab era un verdadero artista, y muestra el donoso

tratamiento del verso, que realiza en muchísimos poemas. El estudio de su producción lírica depara sorpresas.

A mi ver, el proceso creador de Gavidia es claro. Si se escrudina con juicio su obra, desde el *Libro de los Azahares*, pasando por *Versos*, hasta desembocar en *Sóteer*, se tendrá con nitidez el cuadro auténtico de su personalidad. El impulso conceptual se acrisola con el proceso intelectual que adquiere. Forjado en duras disciplinas, pronto condiciona su sensibilidad al ser cultural que ávido se aviva por el lento madurar concienical. Y es cuando surge en él, la admirable interacción creadora de sentimiento y pensamiento como bases de la expresión espiritual. Sobre esta sólida plataforma estética se alzaré el edificio imponente de su producción toda. De ahí que poco a poco, irá contorneándose su obra. Adquiere más cultura, absorbe más realidad intelectual, y el resultado es una obra más profunda, más pródiga de elevación mental. Y se acerca entonces al quehacer de un sabio, del poeta-sabio. Es decir, en Gavidia se desarrolla el caso excepcional que Eliot admirara en Goethe. Y en verdad, *Sóteer* es la culminación ilustre del desarrollo perspicuo de la personalidad venerable de sabiduría que es Gavidia. *Sóteer*, es, pues, obra de un sabio. Viéndole desde el punto en que Eliot precisa el fenómeno.

En *Sóteer* el autor da contorno extraordinario a su cultura portentosa. El bastión de conocimientos se revela en la línea didascálica que se entremezcla a la secuencia contrapunteada de la Torre de Marfil. Gavidia se esfuerza por darle cabida a las ciencias del siglo actual, y en el trazo del poema enmarca un esencial cometido, porque configura el exaltamiento del poder del hombre sobre el caos de la naturaleza. Sirviendo de matriz a *Sóteer* la Torre de Marfil, pieza escénica admirable, Gavidia eleva sobre ella, el clima alegórico del poema, clima de aire metafísico, que por su conceptual sentido teológico y secuencial ambiente, recuerda a la Divina Comedia.

No cabe duda que *Sóteer* es obra oscura, difícil; pero negarle su extraordinario valor poético es un error craso. Lo que pasa es que es libro de un talento singular, de un poeta que maneja su sensibilidad grávida de pensamiento, y que jamás se abandona al juego fácil del escarceo metafórico. En *Sóteer* hay un mensaje glorioso. Cuando se le ha estudiado, porque Gavidia no es poeta que hay que leer con afán de entretenerse —es como el Dante, como Milton, Goethe, Lucrecio, Antero de Quental, Unamuno— surge vívida en su esplendor la celestial grandeza de su poesía. En El Salvador y en Centro América, difícilmente se halla obra de la envergadura de *Sóteer*.

Cada verso, cada parte de este largo poema está trazado con mano maestra.

El tiempo hará justicia a Gavidia. Se necesitará que nuestro pueblo alcance un grado de cultura más plausible para quererle. Si el pueblo italiano comprende al Dante, se debió al interés mismo de él, por entenderle. Cuenta Carducci que hubo ciudades que realizaron colectas públicas para llamar a versados en la obra del genial florentino, con el objeto que les fuera entregado el secreto maravilloso que guardaban las páginas de la Divina Comedia. Algún día, se hará lo mismo con Gavidia, porque obras salidas de su pluma, como *Sóteer*, requieren del estudioso, para entregar el tesoro de sus versos.

NOTAS

- 1) T. S. Eliot. "Sobre la Poesía y los Poetas". Traducción de María Raquel Bengolea. Sur, Buenos Aires, 1957, pág. 220.
- 2) Gavidia, en poemas de la categoría De la Defensa de Pan, impregna el fondo poético con un ligero aire romántico. Sin embargo, es un romántico observador del curso deshumanizado que toma la vida de la época. Con fina ironía introduce su juicio personal. Esta propiedad recuerda lo que hacía en Francia por la misma fecha —1862— Jules Laforgue.
- 3) Francisco Gavidia. "Discursos, Estudios y Conferencias", Universidad de El Salvador, Imprenta Nacional, 1941, pág. 234.

- 4) "Wordsorth plantea en su país la cuestión de renovar el lenguaje poético al finalizar el siglo XVIII, es decir, a su tiempo debido; y Campoamor la plantea entre nosotros bien mediado ya el siglo XIX. Si eso pareciera restarle un poco valor histórico, recuérdese, en cambio, la dicción "tonto-bíblica", como la llamaba Galdós, de tantos poetas de la época de Isabel II, el amaneramiento del lenguaje y el apartamiento del lenguaje y el apartamiento de la poesía de todo cuanto era la vida de entonces, y eso no por esteticismo, que aún no había llegado a España, sino por pobreza de espíritu; sólo así podemos hacer alguna justicia a Campoamor".
Luis Cernuda, "Estudios Sobre Poesía Española Contemporánea" (Ramón de Campoamor), Colección Guadarrama de Crítica y Ensayo, Madrid, 1957, pág. 40.
- 5) Gavidia se forjó en el estudio concienzudo de altos poetas de la categoría de Homero, Virgilio, Dante, Goethe. En la obra de estos singulares espíritus bebió el autor de Soteter el aliento grandioso de su poesía.
- 6) "Salvar las edades que parecen conservando su quinta esencia, su alma que es su poesía, es obra de grandes poetas, que a las veces son instrumentos inconscientes de una necesidad oculta pero lógica proveniente del espíritu fundamental, es decir providencial, de la Historia".
Francisco Gavidia, "Prólogo a Lira Joven" de Vicente Acosta. 1890.



Jucuapa del Pipil “Jucu”, Río del Jocote o “Jucut”, Río de los Jocotes

Esta población fue fundada por tribus pipiles a mediados del siglo XVII.

Por Vicente ROSALES Y ROSALES

En la fundación de las poblaciones de la República, no todas son obra de los españoles de la conquista o la colonia; en este último período de más de tres siglos, sin embargo, intervinieron muchas veces otros factores en la fundación de las mismas, sí de común historia de una parte, de otra de carácter etnológico como en el caso de Jucuapa: del pipil “Jucu” o “Jucut”, fundada a mediados del siglo XVII.

Sobre este punto hay datos y, la prueba, nos remite a investigadores como los señores Santiago I. Barberena, Darío González o Jorge Lardé padre o bien el hijo de éste, Jorge Lardé y Larín, autores de trabajos interesantes, de los cuales ocupa lugar especial la compilación del último titulada “El Salvador, historia de sus Pueblos, Villas y Ciudades”. Este bosquejo se ha valido de dicha obra.

Antes de los cincuenta años del siglo XVII, tribus yaquis o pipiles se establecieron en la sierra de Chinameca y fundaron a Jucuapa. Su nombre en náhuat o pipil “Jucu” significa “Río del Jocote”; y se descompone etimológicamente, así: “Jucu” o “Jucut” jocote o jocotes; y “Apa” agua. Vertido al castellano Jucuapa.

De una sensible evolución Jucuapa en 1740 disponía de dieciséis indios tributarios, según el Alcalde Mayor de San Salvador, señor Manuel de Gálvez Corral; de modo que demográficamente arrojaba ochenta pobladores. Treinta

años después en 1770 anexado como pueblo al curato de Usulután, la población llegaba a seiscientos sesenta y ocho habitantes repartidos en 140 familias, según el arzobispo don Pedro Cortés y Larraz. En 1786 ingresó al partido de San Miguel. Hasta allí su origen.

Sigue su desenvolvimiento en 1800. El 12 de junio de 1824 al crearse el departamento de San Miguel, Jucuapa entró a formar parte de él; y el 5 de marzo de 1827, se agregó al distrito de Chinameca. En 1828, con fecha 7 de octubre, acamparon en su asiento las fuerzas federales comandadas por el Cnel. José Aycinena, las cuales al día siguiente partieron a la hacienda Jalapa. Este es uno de sus detalles históricos; lo mismo que en julio de 1842 se produjo un movimiento revolucionario sofocado pronto.

El 13 de marzo de 1847 se trasladó a Jucuapa la cabecera distrital de Chinameca, recuperándose el 13 de marzo de 1848, por no disponerse de cárceles; y habiéndose dado asimismo el 8 de dicho mes, el hecho de extinguirse el municipio de San Buenaventura, anexándose como cantón de la jurisdicción de Jucuapa; pero por acuerdo legislativo de 21 de febrero de 1852, se refundó y como pueblo se segregó.

El 5 de diciembre de 1852, cuando ejercía la Presidencia de la República el Dr. Francisco Dueñas, se expidió el acuerdo por el cual se declaraba que el pueblo de Jucuapa, sería sucesivamente la cabecera del distrito judicial de Chinameca, debiendo residir en él, el juez de 1a. Instancia. La Legislativa de 1853 con fecha 20 de febrero obtuvo el título de Villa, formando parte del departamento de Usulután hasta que éste fue erigido el 22 de junio de 1865. En 1852 el Dr. Dueñas asumía la Presidencia incidentalmente y, por los trastornos del sitio de San Salvador por la invasión de los guatemaltecos al mando del general Rafael Carrera, encabezó el gobierno de 1863 a 1865 por dichas circunstancias; y luego se eligió hasta 1871.

Prevalcían rivalidades entre Chinameca y Jucuapa por su adelanto. En 1867 Chinameca era cabecera del Distrito en lo administrativo y económico, mientras que Jucuapa lo era en lo judicial y electoral. Se remediaron los males por decreto de 4 de febrero del citado año, por el cual el antiguo distrito de Chinameca se dividió en dos: el de Chinameca constituido por los municipios: el propio, Nueva Guadalupe, San Buenaventura y Lolotique; y el de Jucuapa por el de su nombre y los de Pueblo El Triunfo, Tecapa, Tecapán y Estanzuelas. Siguió siendo cabecera distrital judicial y electoralmente. El 7 de marzo de 1874 se creó el nuevo municipio de Mercedes Umaña.

Jucuapa recibió el título de ciudad por Decreto Legislativo de 9 de marzo de 1874, durante el gobierno del Mariscal Santiago González; y por Ley de 14 de julio de 1875 se le incorporó el municipio de San Buenaventura dividiéndose en dos: el de su nombre y el de Alegría, por ley de 9 de marzo de 1892. Constituyéndose el primero por la ciudad de Jucuapa y los municipios de Estanzuelas; El Triunfo y San Buenaventura. La hacienda de Jalapa que le

pertenecía fue segregada de su jurisdicción y pasó a la de Lolotique por ley de 15 de febrero de 1911. Jucuapa ha sido destruida dos veces por terremotos locales, la primera el 2 de octubre de 1878; y la segunda el 6 de mayo de 1951. A esta hora se le ha reconstruido. Empieza a ser de nuevo centro comercial y agrícola. Comercialmente, a su plaza confluyen las actividades de esta índole de Usulután con frutas, principalmente sandía, melón, banano y naranja, que acuden en más de cien carretadas. Llegan las carretas cargadas el sábado a las cinco y media de la mañana. Todo este día y el domingo acaba la venta y el lunes regresan. También descargan gran cantidad de mariscos. De Chinameca, población inmediata, llegan artículos de hojalata, zapatería y ropa. También figuran San Buenaventura y Santiago de María.

Agrícolamente produce café en elevada cantidad, pues el volcán a cuyo pie se levanta la ciudad, está completamente cultivado del precioso grano; asimismo produce maderas finas de construcción, cereales y frutas. Primer distrito del departamento de Usulután, se compone por los municipios de Estanzuelas, Pueblo El Triunfo, San Buenaventura, Mercedes Umaña y Nueva Granada. Su población según los últimos censos se descompone, así: Distrito de Jucuapa, población total: 28,172 ambos sexos; masculino 13,540, femenino 14,632. Población urbana: 10,408 ambos sexos; masculino 4,768, femenino 5,640. Población rural: ambos sexos 17,764; masculino 8,772, femenino 8,992. Municipio población total: Jucuapa 10,855 ambos sexos; masculino 5,069, femenino 5,786. Población urbana: 4,713 ambos sexos; masculino 2,076, femenino 2,637. Población rural: 6,142 ambos sexos; masculino 4,993, femenino 3,149.

Los cuatro municipios restantes demográficamente, así: Estanzuelas 6,721, 3,259, 3,462, 2,331, 1,080, 1,251, 4,390, 2,179, 2,211. Todo por el orden primero: ambos sexos, masculino, femenino, etc.

Pueblo El Triunfo: 2,480, 1,215, 1,265, 1,046, 507, 539, 1,434, 708,726.

San Buenaventura: 3,182, 1,549, 1,633, 1,345, 626,719, 1,837, 923, 914.

Nueva Granada: 4,934, 2,448, 2,486, 973, 479, 494, 3,961, 1,969, 1,992.

Socialmente se nota una selección marcada en las clases, desenvolviéndose en sus diferentes épocas desde su génesis. Selección democrática en la cual se han producido resultados ejemplares, en los distintos órdenes de la vida que remiten a Jucuapa, como promesa del porvenir, a pesar de los infortunios que ha sufrido por las fuerzas terráqueas, de los cuales se ha levantado airoso como el Ave Fénix.

Entre los factores de las actividades señaladas, ocupan lugar especial la artesanía, el comercio y la agricultura. En artesanía se destacan los gremios obreros dedicados al trabajo constante. El café se cosecha de los inmensos sembrados en el volcán y se elabora en varios beneficios en los alrededores de la población. Lo mismo el arroz, el frijol, la caña, el maíz, el maicillo y las legumbres: cebolla, tomate y ajo, etc. Fuentes de riqueza en las cuales des-

cansa su vida tranquila y próspera. Actualmente resurge industrialmente, lenta pero segura, después del último terremoto.

La cultura en cuanto a la enseñanza primaria y secundaria, ha sido como cabecera de distrito atendida especialmente por el estado. Por todos sus merecimientos se le llama la perla de oriente. El estado ha mantenido en la localidad las escuelas públicas de ambos sexos, con edificios propios, personal doctísimo y numerosa asistencia de niños. La escuela primaria que nos ocupa desarrolla sus labores bajo plan y programa modernos. Consta de seis grados. Se ha dispuesto de colegios privados de secundaria, muchos dirigidos por monjas para niñas y notables pedagogos para varones. En el personal de profesores se han significado notablemente, los educacionistas señores Lino Molina, Emeterio Urquía, Salomón Campos, Aniceto Campos, Nicolás Canelo, Coronado Delgado, Policarpo y José Manuel Arce, Nicolás Serpas, Nicolás Alfaro, Enrique Campos, Vicente Hidalgo y otros, quienes han dado lustre a la ciudad, en cuya idiosincrasia vive eternamente su memoria. Y en secundaria —hoy se estudia Plan Básico y Bachillerato— Williams White americano que se avecindó largos años y Evaristo Cuaresma, hondureño, dirigiendo colegios superiores. Y del país Juan Canales, Francisco Funes, Francisco Jiménez y otros que se escapan a la memoria. En este sentido el municipio se ha preocupado por la enseñanza, particularmente la primaria, sosteniendo escuelas en los cantones de su jurisdicción. La acción municipal en esta forma va, pues, hasta los campos.

Consecuencia de este impulso general a la cultura y su contacto con la capital de la República por medio de la Universidad Nacional Autónoma y las escuelas normales y de hacienda y comercio, se han dado dos generaciones de académicos, formados merced al esfuerzo de sus padres; una del pasado siglo y otra del presente. De ambas han sobresalido: abogados, doctores Cornelio Lemus, al mismo tiempo hombre público, Constantino Jiménez, Justiniano Hidalgo, Sixto Barrios, Enrique Gutiérrez, Miguel Araujo padre, y Miguel Angel Araujo hijo; médicos: Domingo Jiménez y Joaquín Gutiérrez; contadores, Ramón Rosales, de la primera de dichas generaciones. Y de la segunda: abogados, doctores José Damián Rosales y Rosales, con estudios de derecho penal especialmente, José Manuel Cruz Galindo, Manuel Parada Salgado, José Pedro Rosales, Rodolfo Jiménez Barrios y Enrique Jiménez; médicos: Celauro Montoya, Rafael Vásquez, Arturo Mena, Gregorio Zelaya, Miguel Castillo y Miguel Parada Castro; farmacéuticos: David Vásquez hijo y Luis Felipe Hidalgo; odontólogos: José Ricardo Cóbar, Constantino Jiménez hijo, José Luis Rosales y Vicente Hidalgo; pedagogos: Francisco Funes, Lorenzo Cruz Galindo, Nicolás Alfaro, Policarpo y José Manuel Arce, Carlos Campos y sus hermanas Celia y Juana Campos; contadores: Manuel Rivas Gutiérrez y militares: general Mauro Espínola y coronel Rafael Durán.

Jucuapa ha tenido señalada inclinación por la música. En 1898 se ave-

cindó un notable profesor de música, un gran pianista guatemalteco, egresado del conservatorio de aquel país, José Torres, quien había viajado por Estados Unidos y algunos países de Sudamérica, con gran nombre al frente de compañías de zarzuela, siendo a la vez compositor. Fundó la banda marcial de la población y se dedicó a dar clases de piano, violín y otros instrumentos, formando a numerosos músicos, lo mismo que a jóvenes de la aristocracia en el conocimiento del piano. Señoritas de las familias Araujo, Celarié y Rosales y Rosales, llegaron a tocar muy bien. También organizó la orquesta de la localidad. Discípulos de Torres fueron: Manuel Polío, violinista, quien se ausentó y avecindó en San Salvador. Aquí formó a dos filarmónicos hijos suyos directores de un grupo orquestal; también Rubén Salamanca, flautista; Alfonso Quintanilla, contrabajista; David Guardado, picolista, etc.

Al ser reedificada, el estado ha tratado de dotar a Jucuapa de mejoras en muchos aspectos: ornamental, higiénico y salubre, etc. Ha obedecido a previo plan de ingeniería; así ha cambiado de fisonomía. Esto ha influido a superarla en el trabajo y el estudio, resurgiendo su tradición de población entusiasta y amante de lo bello, lo honesto y lo noble y de vivir en un ambiente de paz, concordia y prosperidad como ninguna. Ha sido cuna de ilustrados hijos. En su seno nacieron los señores Francisco Campos y Carlos Serpas, educacionistas, el primero matemático y el segundo escritor, al mismo tiempo; los doctores Manuel Enrique Araujo, Salomón R. Zelaya, el Presbítero Norberto Cruz y el historiador Miguel Angel García. Campos era una autoridad en matemáticas, autor de un texto de aritmética declarado oficial en los planteles públicos de la República por muchos años; actualmente se trata de reeditar la obra por el Ministerio de Educación. Serpas, profesor y escritor, se le ha considerado como un pensador; sus estudios fundamentales versan sobre ética personal y trascendentes puntos relacionados con la moral. Estos estudios se conservan en la antología titulada "Guirnalda Salvadoreña", en 3 tomos coleccionados en los anaqueles de la Biblioteca Nacional; fue editada en 1881, gobierno del doctor Rafael Zaldívar. Araujo, médico y estadista, quien ocupó la Presidencia de la República de 1911 a 1913; Vice Presidente había sido en 1906 y 1910. Su período gubernamental se interrumpió debido a un criminal atentado en el cual Araujo pereció. Zelaya, reconocida autoridad médica, honra de esta ciencia en El Salvador, se le estimó como el primer clínico de la nación. En lo general ocupaba destacado lugar como los doctores Tomás J. Palomo, Luis Velasco y Liberato Dávila.

Nació don Francisco Campos el 9 de Octubre de 1861. Sus padres fueron don Felipe Campos y doña Anita Pérez de Campos. En 1873 ingresó a la Escuela Normal de Maestros, que dirigía el sabio don Rafael Reyes, habiendo recibido su título de Profesor en 1885, en la administración del doctor Rafael Zaldívar. Contrajo matrimonio con la señorita Juana Fiallos, hija de los señores Dositeo Fiallos y Celia Meléndez; le sobreviven sus hijos Celia C. de Serrano, Juanita Campos y Carlos Campos, profesores como dijimos en otro

lugar; y Francisco, muerto en temprana edad. Don Francisco desempeñó importantes cargos: Director de Escuelas Oficiales; fundó establecimientos de enseñanza; Delegado del Gobierno a un Congreso Pedagógico celebrado en Guatemala, en los años del gobierno del General Rafael Gutiérrez. Reorganizó la enseñanza primaria. Era entonces Subsecretario de Instrucción Pública el maestro don Francisco Gavidia. Fue Inspector de Zonas Escolares en la Sección Central en cierta ocasión, y dos veces en la Sección de Oriente. Desempeñó la Secretaría de la Escuela Normal de Maestros, la cual dirigía doña María Chery de Spirat y, en lo personal, don Francisco Campos era insuperable como profesor, siendo su mejor actuación en el Instituto Nacional, en Liceos y Colegios particulares.

Su obra de aritmética demostrada, sirvió como texto oficial. Hemos dicho que en este tiempo, es decir, el que corremos, el Ministerio de Educación está interesado en hacer una nueva edición de ella.

Don Carlos Serpas nació en 1875; sus padres fueron don Tranquilino Serpas y doña Eloísa Iglesias. Falleció en San Salvador el 11 de abril de 1908. En la juventud cursó los primeros años de Derecho en la Universidad Nacional Autónoma de El Salvador y, de ingeniería, en la de Stanford de Estados Unidos. Contrajo matrimonio en Jucuapa con doña Josefina Gutiérrez Castro, de la cual tuvo tres hijos, Carlos, Benjamín y Lilian Serpas. Lilian es una apreciada poetisa, autora de varias obras acogidas por la crítica. Heredó la inteligencia de su padre. Hoy reside en México trabajando como periodista.

Don Carlos Serpas hizo sólidos estudios de filosofía y letras y dominaba varias materias como profesor de colegios de la capital. Sus trabajos literarios de orden científico, versan —repetimos— sobre ética personal y otros aspectos de la moral; se conservan en la antología titulada “Guirnalda Salvadoreña”, editada en 1881 durante el gobierno del Dr. Rafael Zaldívar, que se encuentra en 3 tomos en los anaqueles de la Biblioteca Nacional. Ejerció el magisterio en San Salvador y Jucuapa; desempeñó el puesto de Jefe de un Departamento de Enseñanza en el Ministerio de Instrucción Pública, lo mismo que el de Secretario del Colegio Técnico Práctico.

El doctor Manuel Enrique Araujo, nació en 1859. Fueron sus padres don Salvador Araujo y doña Juana Rodríguez de Araujo. Le seguían sus hermanos señores Jesús, Mercedes, Fidelia, Rosendo, Ramón, Miguel y Gregorio Araujo. Don Ramón y don Rosendo, agricultores; don Miguel, abogado y don Gregorio, canónigo. Familia acaudalada. Manuel Enrique, a quien nos referimos, se doctoró en medicina en nuestra Universidad Nacional y contrajo matrimonio en la capital, con doña María Peralta, tía carnal del General, Ingeniero y escritor José María Peralta Lagos, conocido con el pseudónimo de “T. P. Mechín”. Sobrevive su hija Concepción A. viuda de Mena. Médico de fama; fue Vice-Presidente de la República de 1906 a 1910, y Presidente de la misma de 1911 a 1913, interrumpido su período por atentado personal del

cual resultó muerto. Ocurrió el hecho el 4 de febrero de 1913 y murió el 9 del mismo mes y año.

Las obras de su gobierno, son: el monumento a la libertad consagrado al primer centenario del primer grito de la Independencia, 11 de noviembre de 1811, erigido en el Parque Libertad de la capital. Se debe al escultor italiano Dorini. Los edificios del Teatro Nacional y de la Escuela Normal. Fue el primero que proyectó la Universidad de Oriente. En su tiempo recibió notable impulso la enseñanza: primaria, secundaria y universitaria, con renovación de planes y programas. Se le consideraba un idealista.

Del doctor Salomón R. Zelaya, médico, son los más claros timbres de Jucuapa. Eminente facultativo de sólida ilustración, no tuvo rival como clínico; sólo se le comparaba con el doctor Luis Velasco. Humanista y, en otras actividades, era un incansable agricultor. Nació en Jucuapa el 13 de marzo de 1863, de padres apreciados en la población: señores Gervasio Zelaya y Crescencia Iglesias de Zelaya, quienes fundaron uno de los más honorables hogares, por matrimonio de 13 de junio de 1862. Empezó sus estudios de primaria al lado del maestro don Nicolás Serpas en Jucuapa; siguió los de secundaria en la capital en 1881; se bachilleró en 1886 y, en 1895, se doctoró. Su tesis versó sobre tema delicado: "Restauración de la Uretra". Médico permanente del Hospital Rosales; sirvió brillantemente las cátedras de Patología General, Patología Interna y Clínica Médica; Jefe del 2o. Servicio de Medicina de dicho establecimiento y, en 1901, encabezó la delegación médica que combatió la fiebre amarilla, siguiéndole como colaboradores los doctores Fernando Mejía y Miguel Peralta Lagos. Como humanista fundó el hospital "San Simón" de Jucuapa, el 29 de octubre de 1930, destruido por el terremoto de 1951. Matrimonió con la virtuosa y honorable señora doña Juana Beatriz Montes de Zelaya, el 13 de junio de 1902. Le sobrevive su hija doña Juana Z. de Zelaya, digna esposa del doctor Gregorio Zelaya Castro, médico, sobrino del doctor Salomón Rodrigo Zelaya.

Murió el doctor Zelaya el 13 de diciembre de 1934, en medio de la consternación de sus familiares y la población. Su mausoleo ostenta su busto. Tomaron la palabra en el cementerio de Jucuapa el 14 de diciembre de dicho año, los señores Manuel M. Balibarrera, Ceferino Alberto Osegueda, Salvador Castellanos Avilés y los doctores Atilio Peccorini y Manuel Quijano Hernández. Se ocuparon de su muerte en la prensa del país los doctores Manuel Castro Ramírez, José Leiva, Mariano Corado Arriaza y otras personas como don Emilio Narváez García y Pedro Zelaya Ferrufino. De estos trabajos se editó una corona literaria.

El padre Norberto Cruz nació en Gotera. Fue párroco de Jucuapa y se connaturalizó en la población. Hombre público además de ser sacerdote, a su paso por la Asamblea Nacional Constituyente de 1871, se preocupó grandemente por el adelanto de la localidad haciendo dotársele del agua potable y de

otras obras. Otro notable jucuapeño es el historiador don Miguel Angel García, autor de la obra monumental titulada “Diccionario Histórico Enciclopédico de la República de El Salvador”, compuesta de poco más o menos doscientos tomos documentadísimos. Esta es a grandes rasgos la ciudad: “Jucu”, en pipil Río del Jocote o “Jucut”, Río de los Jocotes. Esto es, Jucuapa.



El Sueño de Miguel Brülehnhoff

Por David VELA

Pedro Gamboril es un moreno¹ a quien hubieran querido tener a su servicio los piratas de siglos pasados. Sabe de memoria el *Golfo de Honduras* y en especial la *Bahía de Amatique*; domina los secretos de la costa en todo el litoral norteño y los vados en las barras de los ríos, y sólo su honradez le impide dirigir a los contrabandistas, cuyos pasos y escondites conoce al dedillo. Desde el timón de su gasolinera Olimpia escudriña los cuatro puntos cardinales y se identifica con el medio circundante: presiente el viento o la calma, la lluvia o la calígine; salva los bajos y los arrecifes, aprovecha las corrientes; sin que falte en su registro empírico uno solo de los ejemplares de la flora o la fauna.

Afirmo en presente la existencia de Gamboril, aunque hace varios años que dejé de tener noticias suyas, porque

¹ Término empleado por los caribes de nuestra costa norteña, para distinguirse del negro africano; también llaman moreno al dialecto que hablan.

no puedo concebir su muerte; sería como si la bahía se secara de pronto, o el norte dejase de soplar. Con él me tocó hacer un viaje accidentado, hace más de 30 años, desafiando una tormenta desde que salimos de la barra de *Sarstún*, sin poder arribar a *Livingston* y combatido después por la furiosa corriente del *Río Dulce*.

Al doblar *Punta de Palma*, cuando la noche comenzaba a caer oscureciendo las aguas revueltas, Gamboril respiró profundamente:

—Ahora verá usted qué clase de puerto es Santo Tomás, en mala hora abandonado. Su bahía circular, con algo así como mil metros de diámetro, ofrece el mejor refugio; dispuesta en anfiteatro, defendida por un anillo de cerros, de los cuales algunos alcanzan hasta mil metros de altura, no la azotan los vientos ni la perturban las tormentas; tiene una entrada de doscientos metros, entre Punta de Palma y Puerto Barrios, y calado suficiente para

los más grandes barcos. Es lástima que haya oscurecido, y no pueda usted admirar el panorama que comienza a desenvolverse ante nosotros. Es el puerto más hermoso del mundo.

—Sí —repuse—; eso mismo informó el piloto Francisco Navarro en 1604, al capitán general Doctor Alonso Criado de Castilla, quien tres años después dispuso lo necesario para hacer de este sitio una fortaleza contra las incursiones de los piratas; pero el soberano no aprobó tales trabajos y, más tarde, cuando el capitán general don Diego de Avendaño hizo fortificar el Río Dulce en 1647, fue abandonado Santo Tomás de Castilla cuyo nombre le vino de haber sido descubierto el 7 de marzo, día del doctor Angélico, y haber don Alonso Criado de Castilla soñado con una gran ciudad marítima para el reino de Guatemala.

Callé, luego. Avergüenza esta erudición guatemalteca tan divorciada de la realidad. Yo conocía nombres y fechas; Gamboril, en cambio lucía observaciones personales y me daba detalles concretos complementarios. En silencio seguimos surcando las aguas tranquilas de la bahía, como si las aquietase el paso de la sombra, cada vez más densa, invadidos por una grave sensación de soledad.

Cuando arribamos al atracadero, nos causó sorpresa ver en el muelle a un hombrecillo que se alumbraba con una lámpara de gas, agigantando su silueta y la de un niño que muy cerca de él se empinaba de curiosidad. La presencia del Capitán Gamboril les era sin duda familiar, y a él debimos ser aceptados inmediatamente como amigos. Por un sendero adivinado, tras los pasos seguros del hombrecillo, quien dijo llamarse Miguel Brülehnhoff, y una que otra vez guiados por los resplandores de la lámpara que adelante oscilaba en la mano del niño, avanzamos hasta la casa, una construcción *sui generis* que, según nos informó después

Gamboril, era más que octogenaria, deformada por sucesivas reparaciones que habían acabado por desnaturalizar el plan original y ofrecían la más extraña mixtura de materiales.

Al fondo del corredor debía quedar la cocina, pues un juego de luces y sombras, en incesante danza, denunciaba al fogón encendido, y percibimos el rítmico resoplido de una mujer que molía la masa de maíz.

Brülehnhoff nos acomodó en el interior y se ocupó en dar aire a una lámpara de acetileno que alumbrara las grandes solemnidades. En tanto, registrábamos con la vista los rincones de la habitación principal, que era a la vez sala, comedor, armería, taller y despensa; reparamos en un desteñido cromo con el retrato de Leopoldo I de Bélgica, luciendo el uniforme militar y numerosas condecoraciones; peinado napoleónico, dura mirada bajo las pobladas cejas, y la boca firmemente cerrada sobre el voluntarioso mentón.

Recordé los proyectos de colonización de aquel monarca, ensayados en el Brasil y que las guerras con Holanda frustraron del todo. Brülehnhoff debió advertir mi interés, porque iluminó el viejo cromo con la lámpara que acababa de encender.

—Fue un gran rey. Así lo dijo a mi padre, lo dijo mi abuelo. Ese monarca propició la fundación de esta colonia de Santo Tomás, cuando un grupo de personas creó la *Compagnie Belge de Colonization* y puso la sociedad bajo real patronato. A eso se debió que un real decreto aprobase sus estatutos, y se permitiera a los oficiales de la armada enrolarse en las expediciones; basta decir que los dos barcos principales de Bélgica entonces, la goleta *Louise-Marie* y el brick *Duo de Bravant*, prestaron ayuda a la futura colonia.

Gamboril asintió sonriendo. Después supe por él que la historia de la colonia de Santo Tomás era la tecla sensi-

ble de Miguel Brülehnhoff, que heredaba el entusiasmo de su abuelo y se erguía valientemente contra todos los obstáculos, manteniendo como una bandera orgullosa su tradición.

—Mi abuelo vino a este lugar de 29 años, con el primer contingente que desembarcó el 20 de mayo de 1843. El director de la colonización, el ingeniero Pierre Simons, había estudiado y les dijo a todos que Santo Tomás era uno de los más hermosos puertos naturales del mar de las Antillas. Su palabra tenía gran valor, porque era un técnico reputado por su experiencia, muy distinta de la propaganda interesada que reclutó a los primeros colonos.

Brülehnhoff había comenzado, y era preciso escuchar toda su historia; pero hablaba sin descuidar la diligente preparación de la mesa, ayudado por su hijo. Mientras disponía los platos nos explicó que había quedado viudo, porque su mujer no había tenido fuerza de voluntad para sobreponerse al quemante abrazo de la malaria. El chico lo oía sin pestañar, y pude advertir que en todo trataba de parecerse a su padre.

—Decía que fue muy lamentable la muerte del ingeniero Simons —continuó nuestro anfitrión—, porque el capitán Philippot no tenía experiencia ni carácter, y antes de presenciar nuestro fracaso se suicidó en Omoa, en marzo de 1844.

La cena era frugal, pero abundosa y restaurante, y fresca el agua; habiéndonos informado Gamboril que había muchos manantiales que bajaban en invierno y verano de los cerros, aparte del de Las Escobas, que surtía de agua potable a la cabecera de Izabal.

—Me imagino la alegría de los primeros colonos. La tierra era excelente, apta para el cultivo del arroz, la mandioca, el maíz, el cacao, el caucho, el algodón, el café, la caña, el higuero, el tabaco, las palmeras; aparte de su rica flora natural y de existir en abun-

dancia las maderas finas, de construcción, de ebanistería y el palo de tinte.

Los comisionados del gobierno de Guatemala se emocionaron ante la actividad de los colonos, quienes habían traído como presente al general Carrera un servicio de mesa, precioso trabajo de porcelana, con el escudo de este país, rodeado por la leyenda: "*La compagnie Belge de Colonization au president de l'Etat de Guatemala*".

—Sé por tradición que era hermoso verlos ocupados en la tala de árboles, en el trazo de la primera calle, la única formalmente diseñada, y la plaza de Bélgica, con un Kiosco en el centro para acomodar a la *Société d'Harmonie Vocale et Instrumentale*.

—Parecían hormigas, armando sus casas, una iglesia y el pabellón del director, que habían traído desarmados de su patria; no sentían la lluvia, ni el rigor del sol; dominaban el cansancio, y es cosa cierta que algunos murieron de *surmenage*. Algunos, exageradamente, creyeron que se encontraban en un Eldorado, pero todos eran optimistas, y ninguno quiso escuchar al capitán Portal, viejo marino español que meneaba la cabeza reflexivamente, advirtiéndole: "Construyen en el aire, amigos, si no se preocupan por hacer un camino hacia el interior, por lo menos hasta el puerto fluvial de Gualán". Ellos siguieron trabajando, hasta que surgió el desembarcadero, y un flamante almacén.

—Sólo Miguel Brülehnhoff, mi abuelo, insistía en que ganaran las alturas primero, y se asentaran en tierras menos propensas a las inundaciones mientras un sistema de desagüe limpiase de pantanos el bello sitio escogido. El quería salvar a la colonia, y nadie lo escuchó; más bien fue reconvenido, tachado de disidente y acabó por hacerse odioso. Hizo un desmonte en el cerro, y allá se instaló con su mujer.

—Pronto la naturaleza comenzó a vengar la tala de los árboles. Los colonos no lo sintieron siquiera. Unos se

rindieron en efecto al exceso de trabajo, pero otros confundieron la malaria con el cansancio; todos, en fin, eran gradualmente debilitados por el clima, y descuidaron hasta lo imposible la higiene de sus personas y de sus casas. La alimentación fue dejando que de-sear, después de haberse dilapidado las reservas alimenticias en grandes comilonas, justamente ganadas por el rudo trabajo diario. Los primeros decepcionados se reconciliaron con mis abuelos; los demás, sin decir palabra, los comprendían entonces, haciendo el último esfuerzo para ocultar su desaliento.

—Algo más terrible iba a venir; un temporal que no amainó en largos días húmedos y tediosos, alternado con lluvias torrenciales que abrían goteras en los débiles techos, y los despertaban a media noche para arrastrar sus camas de un rincón a otro de las habitaciones. Después, quedaron extensos pantanos sin desaguar, y se propagaron los mosquitos, molestos e infecciosos; comenzaron las fiebres y, lo que es peor, las fiebres siguieron...

—Mi abuelo todavía dejó oír su consejo, explicando que él amaba más que ninguno a la *colonia*, y preveía el grandioso porvenir de la ciudad de Santo Tomás; debían todos moverse hacia los montes, y ocupar en los trabajos de tala y construcción a los nativos. Pero ninguno quería rendirse, aunque en el fondo estuvieran quebrantados sus orgullos; ni tenían tampoco valor para recomenzar la tarea gigantesca, agotadora, que ya había plantado las primeras cruces en el rústico cementerio.

—Después de una tregua, que tal vez correspondía al proceso de la malaria en los organismos faltos de defensas y minados en su resistencia por defectos de la alimentación, por su desorganizado hacinamiento en un sitio húmedo y caliente y por la inquietud que los consumía; después de esa tregua, sólo de agosto a octubre de 1844, perecieron cuatrocientos colonos, y al mismo pesar

de sus deudos se sobrepuso una intensa conmoción de pánico; todos querían regresar a Bélgica, o dirigirse a la capital de Guatemala. Los comisionados de ambos gobiernos los entretenían con vanas esperanzas, mientras seguían dando informes favorables, y el cónsul belga manejaba expedientes de postergada resolución. Era triste de ver...

Brülehnhoff se excitaba visiblemente, tal como si viviese aquellos acontecimientos y todo su endeble cuerpo, ya marcado por el paludismo, sufriera el drama retrospectivo de aquella situación. En torno era noche cerrada, y hasta la lámpara había amortiguado su resplandor sin que alguien se moviese a reavivarla.

—Mi abuelo bajó entonces de su cerro, para darles valor. Nadie debía abandonar esta tierra bendita, que devolvía con creces el esfuerzo de los hombres. Era preciso organizarse mejor, combatir la tiranía de los directores y exigir de los gobiernos belga y guatemalteco la ayuda indispensable para salir de apuros; sólo era un mal rato y nada se lograba con ponerle al tiempo mala cara. Mas tampoco ahora lo escucharon los colonos. ¿Quería que siguieran muriendo allí sus esposas, sus hijos? ¿Qué podían hacer contra la malaria, a pesar de la bondad y la ciencia del doctor Fleussu, que había olvidado cómo se duerme?

—Y comenzó la desbandada. Unos pudieron regresar a Bélgica y a Holanda, para retornar a su calidad de *wallons* pobres o *flamands* desheredados; otros se internaron en Guatemala, buscando la capital o poblaciones de vida regular y clima más propicio. Esto pasaba en 1845; mi padre logró retener a muchos, a quienes les debía abandonar sus sementeras y con ellas dos años de ensueño y de trabajo; pero las deserciones voluntarias y las muertes siguieron, más espaciadas, debilitando en forma gradual la vida de la colonia toda.

—En 1856, cuando murió mi abuela, sólo quedaban 91 colonos, casi todos del segundo contingente que había venido en agosto de 1844 y algunos de ellos nacidos en este lugar como mi padre, probablemente mejor adaptados al clima por razón de su origen; pero en dos años hubo un cincuenta por ciento de deserciones, y en 1858 quedaban únicamente 47 personas de ambos sexos. Sus condiciones en modo alguno eran deplorables: cambiaban por harina el ñame codiciado por los beliceños; hacían buenas transacciones con sus cosechas de arroz, caña de azúcar, maíz, plátano, cacao; poseían algunas vacas para proveerse de leche, queso y mantequilla, y crianza de gansos, patos y gallinas. Se había operado una especie de selección natural y atesorado una ruda experiencia; según mi padre, no subsistieron los más robustos, sino quienes tenían mejor templados los nervios y con férrea voluntad se pegaban a la vida y a la tierra; por eso podían resistir el frío de la fiebre palúdica, que los engarabataba temblorosos y les ponía moradas las uñas.

—Cuando murió mi abuelo en 1876, quedaban sólo cuatro familias en Santo Tomás; mi padre heredó su nombre, su tierra y la ilusión de que este lugar ha de ser algún día un gran puerto y una gran ciudad marítima. Vivió mi padre 58 años, había nacido en 1852; era el menor, tras cuatro hermanas que se desbandaron en 1910, y a su vez me dejó su nombre y la tierra y la obligación de vivir aquí y mantener la idea de que Santo Tomás se desarrolle hacia su futuro destino.

—Cuando vino, después de la Primera Guerra Mundial, la misión Rouma, a estudiar los rastros de la colonización y las posibilidades de la exportación belga hacia América, únicamente encontraron a Miguel Brülehnhoff, admirándose de que mi nombre figurase en las primeras listas de los colonos transportados en el Louise-Marie. Sus investigaciones probaron que todos los

demás se habían hecho guatemaltecos y casi no recordaban su procedencia ni el destino que los trajo al país: el doctor Fleuseu alcanzó fama en la capital; el ingeniero Vassaux introdujo la carrocería y construyó la primera máquina de vapor en Guatemala, dando empleo a cerca de 200 operarios, tuvo la primera fábrica de hielo y produjo cigarrillos y chocolates; Berger construyó carretas y plantó una tonelería; Pinágel era un gran ebanista y montó un vasto taller con más de 250 obreros.

—Pero yo sigo aquí, y aquí seguirá mi hijo, Miguel Brülehnhoff, hasta que él o sus nietos vean alzarse en Santo Tomás la gran ciudad, tal como lo soñó mi abuelo; la tierra es generosa y el tiempo se encargará de arreglarlo todo.

El niño parecía mirar, en efecto, hacia lo futuro, educado en el temperamento visionario que correspondía a su nombre.

—Todo eso va a realizarse, asintió Gamboril.

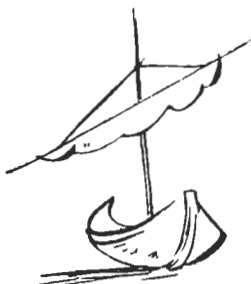
Y nos despedimos de nuestro amable huésped, para continuar la ruta hacia Puerto Barrios. Yo sentía remordimientos de guatemalteco: no conocíamos Santo Tomás, ni lo conocieron nuestros abuelos al abandonar en dramáticos momentos a sus colonos; ni escuchamos tampoco al marino español Portal, quien recomendaba la apertura de una carretera hacia Santo Tomás. Cuando ese camino exista —pensaba— tal vez han de realizarse los sueños de Miguel Brülehnhoff.

Han pasado los años... La carretera del Atlántico llega hasta el sitio que ocupó la colonia belga, ahora saneado; el puerto, de suyo practicable, tiene facilidades mecánicas y organización que aseguran su porvenir; la población crece en repartos urbanizados; hay vida, movimiento, esperanzas... Pero se llama Matías de Gálvez y con el nom-

bre de Santo Tomás se borró la memoria de la colonización belga. Sin embargo, en alguna parte se pudren los restos mortales de Miguel Brülehn-

hoff, nutriendo el suelo, y sus sueños vuelan con las gaviotas sobre las chimeneas de los vapores que cabecean en las aguas azul-verde de la bahía.

David Vela



Una Escena de "Luz Negra"

(FRAGMENTO DEL I ACTO)

Por Alvaro MENEN DESLEAL

(Salvadoreño. Primer Premio en Teatro. Juegos
Florales Hispano-Americanos de Quezaltenango,
Guatemala, C. A., 1965).

Centro de la Plaza Pública, con un patíbulo erigido al medio. Basura, sangre y desorden por el suelo. Recién pasado el mediodía, el sol pega, vertical aún, sobre la escena. Algunas moscas revuelan, zumbonas. GOTER yace, la cabeza vertical en un sitio y el cuerpo horizontal en otro, sobre la tarima. Mueve los ojos hacia todos los rumbos posibles. Abajo, sobre el pavimento de la Plaza, MOTER en iguales condiciones.

GOTER: ¡Ja ja ja ja!

MOTER: (*Guarda silencio: mueve los ojos, pero no busca el sitio de donde procede la risa*).

GOTER: ¡Ja ja ja ja! ¡Te cortaron la cabeza!

MOTER: ¡Estúpido!

GOTER: ¡Ja ja ja ja!

MOTER: (*Molesto*) No veo motivo para reír. Me cortaron la cabeza, y qué...

GOTER: ¡Ja ja ja ja!

MOTER: A ti también te la cortaron, ¿no?

GOTER: Es cierto... ¡Ja ja ja ja! También me la cortaron.

MOTER: ¿Entonces?

GOTER: Que no me río de mí, sino de ti. ¡Ja ja ja ja!...

Poco a poco muere la risa. Un silencio.

- MOTER: (*Reflexiona*) A veces, cuando pienso que bien pudimos...
GOTER: ¡Cállate!
MOTER: ¿Te sientes mal?
GOTER: ¡Vaya pregunta! No, no es que me sienta precisamente mal... Es que... nosotros... así...
MOTER: ¡Vamos! Es lo mejor que podía habernos ocurrido! ¡Chassss!... Nos cortaron la cabeza, y al cortarla también cortaron nuestros problemas.
GOTER: Es cierto. Así, todo ha terminado.
MOTER: Sí; todo ha terminado.

Un silencio.

- GOTER: ¿Ves tu cuerpo?
MOTER: (*Llevando los ojos a su cuerpo descabezado*). Sí; lo tengo frente a mí.
GOTER: (*Mismo juego, con esfuerzo en los músculos orbitales*). Yo no veo bien el mío... Apenas puedo ver las piernas... Me conmueve un tanto el espectáculo de esos zapatones que ya no me llevarán por las calles... (*Transición*) ¡Ja ja ja ja!
MOTER: ¿De qué te ríes ahora?
GOTER: Nada, hombre. Uno de los zapatos tiene un agujero en la suela. Ese mismo agujero fue el que me hizo caer... (*Sonriendo*) Exactamente como en la fábula del caballero y la herradura...
MOTER: ¿Sólo las piernas ves?
GOTER: Sí, sólo las piernas, hasta un poco abajo de la ingle... Y tú, ¿qué ves?
MOTER: ¡Oh, yo lo veo todo!
GOTER: ¿Desde los pies hasta la nuca?
MOTER: Desde los pies hasta la nuca.
GOTER: Y... ¿Cómo está?
MOTER: Un brazo ha quedado debajo del cuerpo. Es lo único que no veo. Pero siento como si, por la posición incómoda, el brazo me doliera.
GOTER: ¿No te molestas si te pregunto algo?
MOTER: Pregunta.
GOTER: ...¿Sangra la nuca?
MOTER: Ahora ya no... Imagino que la mayor parte de la sangre quedó sobre la tarima.
GOTER: Sí, puede que sí...
MOTER: Y tú, ¿ves sangre?

GOTER: Sí. Bastante. Estoy rodeado de ella. Pero no podría decirte cuál es tu sangre y cuál es la mía.
MOTER: Mmm... Creo que no importa ahora... Creo que nunca ha importado.
GOTER: *(Insiste)* Pero el corte... ¿ha secado ya?
MOTER: *(Con un gesto de desagrado)* No. No ha secado. Gotea un líquido amarillento...
GOTER: Ha de ser linfa.
MOTER: ¿Ha de ser qué?
GOTER: Linfa.
MOTER: ...Es un gotear lento y constante... La sangre coagulada ha de impedir su paso.
GOTER: ¿Qué color tiene la sangre?
MOTER: Arriba ha de estar igual. Ahora más bien negra.
GOTER: ¿Huele?
MOTER: No sé. No sabría decirte. *(Una pausa)* ¿No me ves?
GOTER: No, no te veo... ¿Y tú a mí?
MOTER: No, tampoco te veo. Y eso me hace sentir solo.

R. Hernández Real



TRES CAIDAS DE LA TARDE

Por Elisa HUEZO PAREDES

Aquí. Aquí frente a la tarde. ¿Qué podría decir? ¿en donde están las palabras? además, ¿hacen falta palabras? Sin embargo, las estoy diciendo, no, algo peor aún: las escribo.

Entonces, aunque yo no quiera o no pueda decir algo, no importa: es la tarde la que habla todos los días, a la misma hora, pero sólo ella es sabia para repetirse de siglo en siglo, de instante en instante sin reiterarse jamás. ¿Qué he dicho de nuevo? ¿Qué inédito pensamiento es éste? Ah! ¡qué risa me causa esta sola idea...! Y qué inmensa, fresca, eterna sonrisa hay en este atardecer de atardeceres; todo el vasto cielo es una sonrisa naciente tan tierna como la de ayer, como la de hace un año, como la que veía desplegarse

hace muchos, allá, entre colinas y golondrinas; tan nueva como la sonrisa que veré mañana y ya no veré algún día, pero que seguirá entreabriendo los frescos labios del cielo con su eterna luz de milagro milenario.



ELISA HUEZO PAREDES

Mi contemplación es truncada al escuchar por la radio una noticia: “Un hombre cayó del andamio pereciendo instantáneamente”.

¿Cómo es posible que este hombre dejara de amar, sentir, odiar, padecer, en una palabra vivir, por el hecho insólito de perder el equilibrio? ¿Cómo pudo este hombre dejar huérfanos y viuda, posiblemente deudas y miseria en el mismo instante en que su pie dio un paso en falso? Es atroz. Es incomprensible, casi risible y aún más, insólito, pensar en su alma sorprendida en pleno afán y a toda prisa obligada a dejar “su” cuerpo allí solo, laxo, con la cabeza destrozada sobre su sangre caliente. Tal vez el hombre cantaba, quizás contemplaba su trabajo, a lo mejor hacía planes y estaba alegre en el instante preciso de dar el traspies. Dijeron los testigos haberle visto caer súbitamente con la rapidez de su propio peso. Fue tan raudo su vuelo hacia abajo que apenas si les dio tiempo de oír el golpe al chocar contra la tierra.

Acaso, si a sus ojos desorbitados por el terror y el vértigo de su caída les hubiera sido dado ver algo, eso habría sido sin duda una veloz confusión o fusión de colores: azul, del cielo, verde, de un árbol, rojo, de un alero y luego ya sólo el gris cemento contra su propia cara y...

Se ha cortado el hilo de mi disquisición; más vale así. Y es que llamaron a mi puerta en forma pesada, exigente, imperiosa. Maldito golpe. He ido a abrir y quien mandó al diablo mis pensamientos es una vieja. Ella hizo sonar el aldabón de modo tan desconsiderado. Me sorprende su figura desconocida: viste de negro, se cubre desde la cabeza con un manto también oscuro, entre pardo y “ron-ron”. Lleva collar de varios hilos de perlas amarillentas y opacas, aretes, pulseras doradas y anchas sortijas en tres dedos de cada mano. De su brazo curtido y recio cuelga un bolsón de cuero voluminoso y gastado; su edad pasa muy sólidamente de los sesenta años; tiene la tez terrosa pero la capa de polvos que la cubre le da un tinte cenizo; sus ojeras y cejas pintadas se confunden bajo aquel baño de afeites que la hacen aún más vieja como si hubiera salido de un antiguo baúl en donde alguien la hubiera guardado. Cuando abro la puerta, al instante me sonrío y deja al descubierto unos pocos dientes amarillos y ralos. Sin duda mi rostro se le presenta adusto por haberme interrumpido de manera tan áspera; ella dulcifica su semblante usado y gris; no me parece simpática a primera vista. Me responde casi en falsete cuando le interrogo: ¿Qué se le ofrece? Su voz no debe ser la verdadera, sufre ondulaciones más bajas y más altas, trata de hacerla suave siendo tosca. Abre su bolso sin dejar de sonreír, extrae un papel ajado en el que aparecen distintos nombres y diferentes cantidades de dinero apuntadas al margen; sigue sonriendo cuando me entrega el papel y un lápiz carcomido. Leo las primeras líneas: “MISA EN HONOR DE SANTA RITA VENCEDORA DE IMPOSIBLES”. La miro con desconfianza y ella lo compren-

de. Trata de prevenirme con sus propias palabras torpes y dulzonas de la necesidad que todos tenemos de implorar el perdón divino con esas rogaciones. Es urgente, me dice, pedir al cielo clemencia para alejar las desgracias próximas a caer sobre nuestras cabezas atraídas por nuestra maldad: “Así lo dice el padre”, comenta con un suspiro. Me cansa horriblemente su perorata. Al preguntarle intencionadamente quién la envía, se incomoda; pero, al hacerle notar que su lista no tiene ningún sello que la acredite como portadora y que las letras de las firmas son todas iguales, su tez se torna morada, ha dejado de sonreírme y su voz se quiebra y pierde el falsete; habla con timbre duro y ronco; no, no habla, gruñe: ella también pierde el equilibrio forzoso que guardaba y se derrumba, se desploma desde el andamio de su falsedad para, desde el suelo grotesco en que ha caído, surgir ella misma, la verdadera. Me arrebató el papel de las manos y su boca se abre para dejar salir su auténtica voz. Como una legítima deidad infernal levanta su brazo y me promete el averno como mi futura residencia, mientras me anuncia tardíos arrepentimientos. Su respiración hace ondular el escapulario que pende sobre su amplio pecho. Yo cierro la puerta con un golpe seco mientras ella queda fuera vociferando y mezclando sus maldiciones con San Judas, Santa Marta y la Santísima Trinidad.

El tono gris-ópalo del cielo se ha ido opacando cada vez más, por un instante se acentúa el violeta para dar lugar al nubarrón que cubre ya la inmensidad.

Es la hora de la caída de la tarde que, como gigantesco ojo va cerrándose, perdiendo su pupila bajo la negra cortina de la oscuridad reinante ya. Pero no, no lo cerrará; lo abrirá más en la profunda tiniebla, lo abrirá desmesuradamente para que en él quepa la noche con todas sus estrellas parpadeantes, con todo su silencioso cortejo de sombras. Las voces de las campanas van y vienen en el viento y ha comenzado el grillo del patio a rascar su cuerditá rítmica. Por el balcón escucho pasos que se acercan, se han detenido justo frente a él y sufro una nueva interrupción mental, la voz es de hombre: ¿habla para sí? No hay interlocutor. La entonación es suave, cálida, persuasiva; me intereso sin quererlo al escuchar sus inflexiones, por momentos me parece que sonríe, lo presiento. ¿Será un loco? Descubro ansiedad en aquel monólogo. Hace pausas, suspira... ¿Con quién habla ese hombre? Sigilosamente me acerco a la reja; me acomete siempre la curiosidad al escuchar voces así. Comienzo a distinguir una que otra frase que el viento y los rumores de la avanzada tarde, cortan; entre ráfagas percibo con más claridad palabras sueltas y trucas:... “lices toda la vida”... “juro... cesito que crea... palabras...” Como me he ido acercando, advierto otro murmullo tan débil, que me suena como el lejano arrullo de una paloma pero... es de

rechazo porque dice “no”; levanto un poco la cortinilla y veo una pareja; El crepúsculo ya casi es apenas una lista gris verdosa sobre el horizonte. La silueta del hombre se recorta a contraluz, la de la mujer es casi nula; se funden. Ella intenta retirarse pero él insiste en acercarse. Me entero de que los dos son de aspecto humilde; acaso ella sea una “niñera” porque se destaca su albo delantal de vuelos amplios; él, quién sabe: un don Juan barato, un honrado ordenanza, un vago... por el momento es un hombre con una gran ansiedad por aquella figura blanca anulada frente a él; casi no le deja movimiento libre a la muchacha acosada por aquel reclamo urgente que, en la casi penumbra hace brillar las pupilas y los labios del desasosegado desconocido. Las ráfagas del viento se tornan más violentas y por efecto del movimiento de las ramas cercanas y las lejanas luces, las dos sombras se funden y se apartan dando una apariencia de balanceo como de sí y no; él sigue hablando con arrebatado, a media luz su voz y su ansiedad; una palmera frente a ellos casi los oculta del todo; el aire y su emoción no me dejan sino escuchar palabras más entrecortadas: “¡vinal!”... “siempre”...

De pronto ya no veo a la mujer, se ha perdido en la penumbra, sí, ha desaparecido repentinamente, ni siquiera veo moverse como antes los vuelos de su delantal que indiquen su presencia, ¿habrá huido en un arranque de temor? Pero él sigue de pie hablando solo y más entrecortados son sus murmullos, tanto que ya no escucho más que su respirar precipitado. Su alta silueta se mece lentamente como si acunara a un niño. Pero, ya veo, ella no se ha marchado, está allí pero tan unida al hombre que sus sombras hacen un bloque, se abrazan apretadamente junto a la palmera: ha consentido en caer con la tarde. No le importa ya ese paso en falso que ha resuelto dar. Su andamio a lo mejor era débil pero ya no le interesa porque no padece su caída, al contrario: se siente apoyada, sostenida, apretada en aquel abrazo que le jura amor eterno. Tiene la sensación de que está así más firme y segura; los ceñidos brazos y la demanda febril de aquel hombre le hace perder peso con su magia; es mentira, su caída no será tal, no, no puede ser, es el reverso, es un vuelo que cobra altura, ¡qué locura llamarle caída!

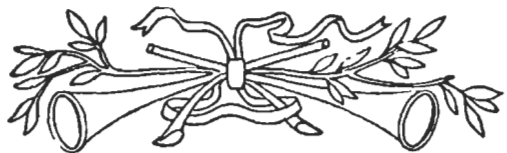
Pero sí será, será caída después pero ella no querrá saberlo. Será caída cuando a la vuelta del ensueño el don Juan barato o el honrado ordenanza le haga poner los pies sobre el suelo; cuando el “vago” suelte su abrazo de sortilegio y deje de mascullar junto a su oído las sílabas entrecortadas y húmedas del amor que hace levantar el vuelo para caer en la tierra.

Es noche cerrada, veo alejarse las dos siluetas unidas que forman casi una sola a la distancia, van a prisa en busca de un refugio para su dicha, ella feliz de ceder a la “caída”, él gozoso por triunfar una vez más.

Yo cierro mi balcón, cavilo un rato sobre estas tres caídas de la tarde, luego pienso que así es, porque así ha sido siempre y seguirá siendo.

Esta tarde frente a mí ha dicho su palabra dorada por el sol y velada por el crepúsculo, ¿hace falta que alguien más la diga? La eterna tarde de ayer, de hace un siglo, la inmortal tarde milenaria, perpetua, dice lo que tiene que decir siempre a quien por casualidad la escucha.

Elisa Huezotaredes.



Poema de José Roberto Cea

(Salvadoreño)

UNA PARTE DE *HUESPED DEL CANTO*.—1er. PREMIO EN EL CERTAMEN
PERMANENTE DE CIENCIAS, LETRAS Y BELLAS ARTES,
"15 DE SEPTIEMBRE". GUATEMALA, 1965

Los Días Enemigos

1

Los días enemigos
caen
con su inocencia
de palomas.
Con sus duras palabras
tinieblas
y noticias
(Ah, trivial insolencia de memoria perdida).

Nacen estos días. No soy el padre.
Crecen haciendo estragos. No les bandera.
Queman: —Islas de fuego y marzo—.
Vigilan: —Ciegos de paso—.

149

Nada saben de mí los días enemigos.
Y les quiero arrancar sus misterios fecundos.
La mínima dulzura que traen en sus manos.
¡Qué vigilia!

Los días enemigos no saben de su origen,
pero son enemigos.
Nada saben de alondras
y se entregan tan largos . . .

He buscado el inicio del encuentro.
Sólo la resonancia de las horas
augura unos segundos de presagios.

¡Vaya voz! ¡Vaya canto que me quiero encontrar!
Pero el pulso secreto y submarino del tiempo
no deja sus poderes . . .
Y siguen cayendo los días enemigos:
Delirante actitud. Llamada profunda.
Soledad diminuta. Derrumbada presencia.

¡Cuánta sangre por donde salen nubes y gritos
y climas y retornos vacíos!
¡Cuánta emoción buscando la salida! . . .

Un niño
desea crecer y no sabe el camino.
¡Y se pierde!
¡Hombres,
el niño se nos pierde!
¡Se nos va!

Se firman las palabras defendiendo el cuchillo.
Los sueños se empaquetan:
hay vitrinas con ojos infinitos
mirando los juguetes.

¡Ah, silencio!

Los días enemigos no saben que reímos al nacer
a los besos que perdemos . . .

Hay un hondo color, tan hondo
en nuestra sangre,
que la luna
es la noche despintada.

¡Qué orillas las del viento
para decir palabras que tienen su destino!
¡Cuánto rumor humano aplastando lo humano! . . .

Aquí,
en soledad,
se mide el hombre,
en este pulso de caminar nada seguro . . .

Con los ojos cerrados se hace la noche.
Los días enemigos terminarán muy pronto . . .

2

No estaba preparado
para esta soledad de laberintos.
Para estos laberintos
de calles y ciudades que conozco.
De gentes y oficinas
que visito.

No estaba preparado. No.
Tengo abierta la herida.
¡Tienen que protegerme las palabras!

Aprendí a escribir
sobre los frutos
antes que mueran
las canciones.

—Hay versos que
caen de la sangre—.
Voy a escribir hasta en los pájaros.
Es posible, también, hasta en sus trinos. . .
¿Cómo no responder a este llamado
si vengo de un bosque de sonidos?
¿Hay alguien que escriba en el rocío?
¡Tienen que protegerme las palabras!
En los secretos,
el corazón es fértil.

¡Cuánto jardín pintado entre las flores!
Qué pájaros de brisa
es un poema.
Y nadie le ha buscado sus contornos.
Sus pedazos de sangre coagulada.
Su corazón
midiendo los tambores.
¡Qué verano de espuma
la mañana!
Cuánto banquero
en órdenes sagradas.
¡Qué fácil es construir la enemistad!
Yo voy a turbar la paz al enemigo. . .
(También en una lágrima se juega el enemigo su tristeza,
su tedio y pequeñez).

Canto y maldigo.
Levanto
el dolor de los abuelos.
Pido alas al hambre y digo palabras,
palabrotas y besos. . .

No se puede, es demás, olvidar las canciones.
Aunque sordos oídos apaguen las campanas.
Y el país del silencio nos rodee de angustia. . .

Somos como extranjeros que no hallamos el puerto.
¡El muelle!
Donde nacen los barcos llenos de lucecillas
que iluminan el viaje. . .

3

Estos días
algo de amor nos tienen que dejar en su caída.
Y no es por la caricia de la danza.
Ni por la íntima gota de dulzura.
Ni por la locura lúcida del verso.
No.
Ni por ese espectáculo de flores.
Ni por el vaso quemante de la música.
No.
Ni por los senos de la primera novia
que nos dejaron
loco el corazón y angustiada la sangre.
No.
No es por eso.
Hay también otras cosas. . .
Como Lázaro.
El espanto que deja la metralla.
Y la fuerza tenaz, rabiosamente dulce
de mantener en alto los sentidos,
la condición humana, ¡Humanísima!,
de amarnos los unos a los otros.

4

Yo no entré estos días.
Me trajeron.
Alguien me quitó el paraíso
y me dejó vacío,
en el desierto.

Quien me trajo
no explicó.
Vi correr a las gentes
y corrí.
(Corrían a la muerte).
Me detuve
y pregunté.
¡Nadie sabe el principio!

Tienes que preguntar
y preguntarte, me dije.

Tienes que hallar respuesta
al laberinto.

(Algo se va a caer, doloroso, pero va a caer).

No busco a la palabra por palabra.
Busco con la palabra.
Hay días que se niega
y sigo más vacío.
Recurro a la miel
de la memoria;
me cae dulcemente . . .
La voz precisa no alcanza.
No llega para el canto.
Sólo el cadáver del pájaro.
El cadáver del pájaro sin canto . . .

5

Costumbres y familias. Muros para el amor.
Hábitos casi mundos. Vajillas honorables.
Dominios del dolor. Ancla y leyenda.

Siempre la soledad por los anhelos.
Y esperas

la otra vida
que tanto te prometen.
Vida que no vas alcanzar si eres deudor.
Nunca puedes comprarte una sonrisa.
Te fallan el corazón, los intestinos.
Todo te falla.
La falsedad te viste.
Crees en la mitología de la noche.
Temes a las tinieblas del misterio.
Al mágico sentido de las cosas.
A la soledad de los infiernos.
¡Te han cubierto la mirada!
Crees que basta con decir:
“Hágase la luz”.
Y luz tendremos. No.
Aunque Rembrandt pintara mucha luz . . .

Primero corre el llanto. Caen cuerpos.
Mueren besos y abrazos.
Largos muros de sangre
se levantan.
Y uno va en camino
sobre el relámpago y el tiempo . . .
No está demás, entonces, (la voz está desnuda)
tiendas
la rabiosa actitud adolescente,
o sueltes tu grito de piedra diluida . . .

6

Que alguien tira la piedra primerísima
después de haber leído este poema.
O que bese su fuego y lo levante.
Nada pido por él. No quiero máscaras.
He sufrido su angustia y mis deseos.
Su casi frustración.
Calma después del gran tributo . . .

No es que busque lo hallado:
La piel, los ojos del lector
su corazón haciendo la nostalgia;
su voz enemiga
cayendo de las palabras más soeces . . .
No. Nada de eso.
El poema está aquí. Con su destino. (Fue escrito
en los días enemigos). Dándose entero.
Viviendo sangre.
Regando su sentido . . .

Tiene un ardor este poema
que nadie apagará:
Su verdad dicha.
Su intransigencia.
Y si perdió belleza,
fue por la fealdad que nos golpea.

A stylized, handwritten signature in black ink, likely belonging to José Martí, positioned above a horizontal line.

Poemas de Rafael Góchez Sosa

(Salvadoreño)

VOCES DEL SILENCIO. SELECCION.—2º PREMIO EN EL CERTAMEN NACIONAL PERMANENTE DE CIENCIAS, LETRAS Y BELLAS ARTES, "15 DE SEPTIEMBRE". GUATEMALA, CENTRO AMERICA, 1965

Vaso Vacío

Miro presencia matutina, pura
tres veces y tres lunas ignorada.
Miro una novia triste, con dulzura,
miro en tu fondo una ilusión pintada.

¡Qué manera de ver! ¿Será la dura
pena que llevo en el mirar clavada?
¿Será mi soledad o mi locura?
¿O será el alma que me fue negada?

Sigo mirando y sigo armando viajes,
viajes que giran —cruel presentimiento—
angustia de la angustia en el estío.

Y en arrebató por beber celajes,
por saciar esta sed en movimiento,
bebo tu ausencia azul, vaso vacío.

Para Entonces

Cuando partas, mujer, como una escuela
sin niños, como el fin de horas serenas,
como un ayer, como una noche en penas,
será mi corazón rasgada vela.

Tu nombre vegetal —flor y canela—
quemará las auroras de mis venas.
Tus besos y tu voz serán cadenas,
helados vientos donde el ay desvela.

Una foto, una carta, algún pañuelo,
todo tendrá lo que las piedras tienen:
orfandad, lejanía, desconsuelo.

Y en los ríos de ayer que junio estanca,
en las hojas del mar que van y vienen,
veré la sombra de tu sombra blanca.

Retrato

Soy la mano
que busca pan y nube.
Soy hierba. Voz. Silencio.
Soy espejo
de mares, prisionero.
Soy . . .

¿Qué soy?

Calcomanía

Me gusta
verme en tus ojos.
Sólo
así tengo algo tuyo
en la mirada.

La Carta

No. No quiero abrir
esta carta.
¿Para qué si estoy cansado
de siempre recibir
el mismo hueco?
Mensajes de cumpleaños,
noticias
del amigo que ascendieron de empleo,
cobros, catálogos.
¿Para qué?
Sin embargo la abriré.
Puede
ser que esta vez
venga un poema.

Poesía

Un andar
a tientas en pleno mediodía.
Un tropiezo de sombras
contra sombras.
Una sombra que guía para seguir
a tientas.

A León Felipe

(Después de leer "El ciervo")

Oye tú,
viejo desnudo,
duermes o aún estás
despierto?



Poema de Claudia Lars

(Salvadoreña)

*DEL FINO AMANECER. SELECCION.—1er. PREMIO DE POESIA, EN LOS JUEGOS
HISPANOAMERICANOS DE QUEZALTENANGO, GUATEMALA,
CENTRO AMERICA, 1965*

I

Un beso me sembró profundamente
en secreto amoroso,
cuando yo regresaba de la muerte
como semilla humana . . .

Dormida en sangre —que me daba forma
bajo nueve mandatos de la luna—
al fin abrí ante el mundo mi inocencia,
siendo apenas un débil hacecillo
de gemidos y hambre.

Nada sabía del extraño espacio
donde mi pequeñez hallaba abrigo;
envuelta en suaves lanas y batistas,
mecida por oleajes musicales
iba aceptando luces, sombras, bultos,

como vida doméstica,
y aprendía a encontrar en los sonidos
la maternal palabra
o el gorjeo celeste de los pájaros.

¡Qué piel tan fina aquella piel de acacia,
gozando las caricias!
¡Qué juego de cosquillas en mi cuerpo,
provocado por manos serviciales,
por el agua —tan fresca—
o los grises bigotes del abuelo!

Campanas de la torre van abriendo
sombas y ojos nocturnos,
porque regresa el día inexplicable,
con praderas de leche en su fragancia
y el calor familiar de la cocina.

Yerbas tan suaves como mis pestañas;
cielo de los gorriones;
el casi-baile de una lagartija
y en bocas de hormigueros
anises olorosos.

El tiempo gasta felpa en sus pisadas;
se disfraza de duende o visitante;
alza un arco triunfal lleno de risas,
y me observa, esperando. . .

Aprendo sin saberlo: casas, gentes,
así como el jardín de húmedo pulso
forman parte del alma y los sentidos.

Mirar, gustar, palpar,
oír, hundirse
en olores diversos;
tener un nombre que conmigo crece,

un gesto de gatita,
pies que me llevan sin cansarse nunca
al césped adornado de borrajas
y al manantial humilde, derramándose
entre los berros finos.

Tengo un ancho horizonte, unos florales
recodos sólo míos;
criaturas de las hojas y del aire
me acompañan volando como abejas,
sin que nadie las mire.

Hoy descubro la entrada del paisaje;
después . . . el corazón de mi cumpleaños;
una nueva palabra me revela
sus hondos atributos,
su amanecer colmado de experiencias.

Entrega el alfabeto la conquista
de todos los vocablos:
es un valiente ejército de signos
marcando en el papel lo que soñamos,
lo nunca pronunciado por hermoso,
por extraño o terrible.

Inquieta mi pureza interrogante;
puro el deslumbramiento . . .
Esta turbada alquimia me repite
que soy la soledad y la presencia
de mí misma y de todos.

¡Abran el aire dulce, los caminos
y el mar cercado por antiguas dunas!
¡Digan que una criatura —hija del hombre—
tiene arpas en el pecho,
para cantar el esplendor terrestre
y también la morada de los dioses!

IV

La casa familiar me enseña —ahora—
lecciones que antes no escuché completas
o no entendí, por sabias.

Aprendo un gran amor cuyas raíces
se hunden profundamente
en tinieblas de ayes,
y casi puedo ver manos de muertos
sosteniendo esta voz
que esconde muchos pájaros.

La casa familiar es evidencia
de cosas ordenadas;
viven en ella siervos de la tierra
y señores del campo;
con espuelas y arados su dominio
extiende por la fértil
llanura de alhucemas y cereales,
guardando, para darlo a quien lo pide,
un corazón de fábulas.

Inagotable —pienso—
al renovar en hijos sucesivos
urgencias de crecer y de expresarse
con pasiones y riesgos y virtudes.
El ayer se conoce en sus retratos
y en maternales cantos su ternura;
un sauce y dos almendros la acompañan,
el perro del zaguán se llama Bruno,
y del alero bajan las palomas
como ángeles pequeños,
dándole amor y amor en cada arrullo.

Afanadas mujeres heredaron
experiencia vital, tan importante,

que sin ellas la casa no tendría
los tiestos con begonias, las guitarras,
oraciones capaces de cambiar
hierros en rosedales
y un olor a limpieza victoriosa,
deseado en otras casas.

Miran la luna y saben si nos trae
sequía intensa o verdes cuernos de agua;
anuncian el color de los jardines
cuando son, en febrero,
solitarios almácigos;
lavan recién nacidos, queman leños,
vigilan alcancías
y enhebran azahares;
con minuciosa ciencia de cariños
sin cansarse recuerdan
genealogías bravas,
y dueñas de la sal y del aceite
encienden los candiles
y aliñan los bocados.

Como tierno guisante
o grano de maíz en la mazorca
mi doméstica vida tiene un puesto
de intimidad sencilla,
formando parte del vivir de todos.

En las horas nocturnas
celebro el aire, sueño que las vigas
de la tranquila casa
se han cubierto de hojas;
imagino en trayectos subterráneos
la raíz afligida
y el insecto más pobre;
descubro a media luz una comarca
de alas inesperadas

y vigilantes rostros,
y soy la soledad de un tiempo mío,
hasta el momento suave
y sin amarga historia.

Aquí, con las mujeres de mi sangre
y sus confiados niños y sus hombres
segura estoy —aunque la noche crezca—
mientras dispone el día
ponerme altas montañas en los ojos.

Invoco a los varones del recuerdo
—constructores de muros,
domadores de potros—
y están bajo el rumor de los cipreses,
siendo la entraña misma
de clausurado lodo.

Fundaron una edad entre pobrezas;
con callada insistencia
buscaron en la sed
tres ríos palpitantes;
de sus fervores nacen nuestros cuerpos,
de su entierro mi estrella,
de sus huesos los árboles.

Y porque dieron todo lo que eran,
amando su heredad,
cumpliendo su trabajo,
hoy muerden salvas frescas los novillos
y crecen las aldeas
y canta el campanario.

¡Oh techo que resiste la intemperie!
¡Oh puertas que defienden
esbeltas mocedades
y amor encanecido!

¡Dejadme comprender —para escucharlo—
que en juventud silvestre
me guía un corazón
intensamente antiguo!

x

Trae la sangre —como río ciego—
su misterio perenne;
arrastra muertos, vivos, proyectados
amantes, para llamas del futuro.

Es el amanecer de cada asombro;
la evidencia de andar por nuestro mundo
estrenando destinos;
tal vez el jubiloso encantamiento
de los pasos más libres
o la brizna de luces reuniéndose
entre las noches íntimas.

Con parte de mi sangre encuentro —a veces—
estelas del adiós, huidizos faros
y una flor navegante.
Vivo la tempestad casi en delirio.
Miro pasar los ánades . . .

Guiada por esbeltos nadadores
me hundo en bosque de algas;
conozco laberintos de sirenas,
jardines de medusas,
acantilados, túneles y dársenas.

San Brendano y sus monjes marineros
habitan mi pasado:
con ellos fui —sufriendo su aventura—
a país recogido en una saga.

No es extraño que pez de oleaje frío
cruce por mi silencio como dardo,
trayendo vagamente a la memoria
hielos amenazantes
o entregándome al fin retazos sueltos
del viaje temerario
que me llevó —antes de los vikingos—
a las buscadas tierras
del mismo San Brendano.

Tréboles de una isla donde el hombre
oye voces de elfos
y ofrece su vivienda a los fantasmas,
esconden arpas rotas y cenizas
de cantores sin nombre
y de heroicos gigantes.

Contemplo las mareas
de violento follaje;
las encinas, tan recias,
los corderos, tan mansos,
mientras un viejo de acerados ojos
escoge sus arenques
entre furias del agua.

De esta herencia del mar viene a mis labios
el musical latido;
playas frutales saben recogerlo
y anidarlo en fragante
bosque de pajarillos.

Si es verdad que he nacido en tierra amante
y una casa de tierra me da abrigo;
si almendros y laureles y granados
abren su plenitud
triunfante por el aire
y siempre repetida,

algo dentro de mí busca distancias
que allá. . . en lo imperceptible. . .
guardan la rebeldía de los náufragos
y el grito pasajero
del gavián marino.

Claudia Lars



Poemas de Clementina Suárez

(Hondureña)

Dejadme ser Poeta

Dadme el mundo para verlo, a mí que soy poeta.
Yo le daré tamaño y lo volveré transparente;
lo habitaré de ángeles, pájaros, hombres y niños.
No habrá espacio limitado, ni huecos deshabitados;
fácil será vivir y escuchar la palabra de las estatuas.
Todos entenderán a los filósofos peces, a su cortés aureola,
y sin sobresalto nadarán con las olas, inventando caminos,
y dormirán plácidamente en la quijada de las ballenas.

Dejadme pasar, entrando y saliendo en el túnel de mis versos,
descubriendo por mí sola la identidad del cielo
y las fronteras de mis cinco sentidos seducidos,
y la verdad sin solución de mi sueño inagotable.
Dejadme decir, abrir paso a la flor, al sueño, a la poesía,
balancearme en el aire, medir la eternidad;
darle a la luna ciega una migaja de compañía,

volver navegables las venas, y extender su órbita ilimitada.

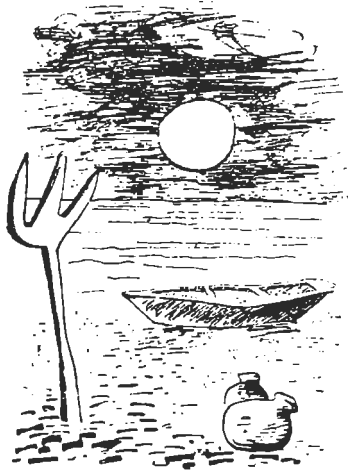
Dejadme ser poeta, darle nuevos signos a la materia;
descender a la fábula convertida en aire, agua y fuego;
dejarle franco el paso al amor y al suspiro
hasta que florezca el júbilo como luminoso pararrayos.
Hablar en sílabas de aurora, esperanza y dicha,
atarme a la espuma, al indicio de aroma que deja la flor
o al pájaro que cruza por el cielo entreabierto;
y sin romper el pecho detener la ola
en una sola eterna palabra que nos conmueva.

A mí que no me retrasen, que no impidan mi tránsito de mariposa;
solamente yo puedo confeccionar mi mañana, mi vertical horóscopo inal-
En vuelo sin escalas voy redondeando el viaje [terable.
y levantando los párpados, con la indiscreción de las ventanas.
Con rúbrica indeleble el tiempo se ha hecho eterno.
En uno y otro poema de sal y arena desemboco,
como si en indevanado hilo fuera mía la palabra
en que de torrente a torrente la vida y la muerte creara.

Mirando Extasiada el Cielo

Sentada a la orilla de la vida
yo soy tres.
Mi sueño, la poesía y yo;
pero lo que ahora digo
lo borra mi sangre con su veloz vertiente,
entretanto el reloj
—rompeolas de los días—
inventa una nueva hora,
en la escala gradual del tiempo.
Anterior al péndulo
y al vuelo de las golondrinas,
está mi luna que llora y ríe
en un exacto protectorado de palabras.

Yo no sé cómo cerrar los ojos,
reconquistar las tardes,
las memorias
y los paisajes,
en una sola fuente recóndita
que afirme definitivamente
el soplo primigenio;
a nivel de la rosa que no se marchita
en el seno,
o de la nube que se hubiera quedado
prendida en la ventana
mirando extasiada el cielo.



LA VIDA FINITA

Por José Napoleón RODRIGUEZ RUIZ

Raúl Estupinián se debatía en una noche más de insomnio. Le ardían los ojos y le palpitaba con fuerza el corazón. Desde su ventana se columbraba el cielo, la ciudad centellante entre las sombras y más allá, las colinas azul-gris.

Cómo escapar de la muerte —gritaba— cómo? el sentimiento trágico de la existencia nos doblega. Estas manos, estos pies, todo, aun mi conciencia o mis más puros pensamientos serán polvo, polvo muerto. Cómo escapar de la nada? Claro que el filósofo posee la verdad; desde que nacemos somos lo suficientemente ancianos para morir. Desde que nacemos, sí! Entonces, a qué tantos millones de años para que surja la conciencia, si ésta va a desaparecer por un golpe en el cerebro, o un disparo, o un cáncer estúpido? Toda esa hierba, esa ciudad, ese cielo están condenados a la destrucción, irremisiblemente a la destrucción. Desde que surgieron fueron merecedores del supremo castigo que es el finalizar. No alcanzo a comprender cómo pueden dormir los hombres si hoy o mañana estarán muertos. Sesenta años de vida, ochenta o cien, los que sean, una fracción infinitamente pequeña en el tiempo infinitamente extenso.

* * *

Cuatro siglos más tarde, en el año dos mil trescientos sesenta y cuatro,

Agustín Solar se debatía en una noche más de insomnio. Desde su ventana alcanzaba a divisar cada diez minutos, la luz roja de un satélite, la ciudad aérea, colgante, y más allá un mar artificial sacudido por grandes olas amarillas.

Cómo escapar de la muerte —se decía— cómo? He pasado cien años terrenales en un hospital sideral. Me siento ágil, rejuvenecido. Con seguridad voy a vivir diez siglos. O veinte. Pero qué significación tienen aquéllos, si al fin y al cabo he de morir. Ese rayo de luz que ahora llega a nosotros, empezó sus movimientos desde extraños mundos, cuando en la Tierra no existía ni la vida, ni su compañera inseparable, la muerte. Cuando para llegar acá le faltaban solamente dos milésimos en su larguísimo camino, todavía el simio se transformaba en hombre. Y esa estrella que ha vivido mil millones de años, cuya luz acaricia las pupilas, es posible que en este mismo instante agonice o esté ya muerta. Cómo podría entonces conciliar el sueño si la nada me aguarda al doblar los siglos. Amo la vida, la paz, los árboles, la alegría. Ya no existe la miseria, ni la enfermedad maligna, ni el egoísmo perverso. Sólo ella, la invencible, la acechadora, existe feroz y plena. Allí me espera para destruir lo consciente mío. Mil años de vida, dos mil, los que sean, un instante nada más en el tiempo infinito que nunca se detiene.

* * *

Mil siglos más tarde Sebastián Oderigo gritaba lleno de júbilo: por fin lo he conseguido, por fin, ha muerto la muerte! Viva la vida infinita!

El desarrollo es sencillo: si a medida que la velocidad aumenta el tiempo se vuelve perezoso y fluye lento, muy lento, a la velocidad de la luz, se detendrá.

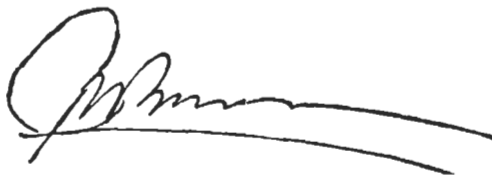
Yo he alcanzado la velocidad de la luz. El tiempo se ha detenido y como él es el padre de la muerte, soy eterno, eterno! Viva la vida infinita! Muerte a la muerte!

x x x

Unos cuantos billones de años más tarde Sebastián Oderigo se debatía en una noche más de insomnio. Desde la ventana se veían las maravillas del universo. Recorría los espacios a la velocidad de la luz en una nave sideral llena de pájaros.

He vagado por galaxias y metagalaxias. He recorrido sus espirales íntimas, me he sumergido en las claras Nubes de Magallanes, en la constelación de Andrómeda. Carezco de reposo. Acaso soy el movimiento? Pertenezco a los nuevos. Para nosotros no existe la palabra último, ni la primero. Somos prisioneros del tiempo detenido. Jamás podremos morir. Y lo que no muere

no vive. Estamos condenados a recorrer siempre los espacios. Somos errantes por los siglos de los siglos. Cómo entonces, podría dormir, cómo, si para mí no existe el ayer, ni el hoy, ni el mañana. Si mi mañana es hoy y ayer es mi mañana?

A handwritten signature in black ink, consisting of a large, stylized initial 'P' followed by a series of connected loops and a long horizontal stroke that tapers to the right.

Importancia Social del Teatro

Por Edmundo BARBERO

El teatro es una de las expresiones más rotundas y decisivas que tiene el hombre para influir en la sociedad. Desde sus comienzos, ha pesado de tal manera en las masas, que ha creado costumbres, ademanes, modas y medios de expresarse. Es un arma tan fuerte, que ha sufrido casi sin pausas, la mordaza de censores, leyes especiales, prohibiciones religiosas... Se comprenden estas medidas, por las grandes masas de público que pueden presenciar un espectáculo teatral. Masas que además de ser muy superiores a las de lectores, se reúnen en locales con capacidad para cientos y aun para miles de espectadores.

Un embrión teatral puede ser considerado Homero, que aunque ciego se exhibía como rapsoda recitando sus composiciones en la plaza ante un número considerable de oyentes. Más adelante el culto a Dionisos dios de la fecundidad, se organiza como espectáculo, con el coro, la danza y el diti-



EDMUNDO BARBERO

rambo. Este carácter religioso del teatro en sus orígenes, es el que le da ese signo misterioso que todavía conserva. Ya desarrollado y casi en su madurez, es tal su impacto sobre el público, que llega hasta impresionar a un legislador de la talla de Solón, el que no vacila en preguntar a Tesipis, que ¿cómo no se sonroja de mentir en público en su calidad de autor e intérprete de sus propias tragedias? Aquí encontramos la explicación del porqué de la persecución al teatro, por los elementos reaccionarios de todas las épocas. La escena descubre el subconsciente de la mayoría de los hombres, que al vivir en perpetua ficción, se creen aludidos desde el palco escénico. Según Julián Marías un mundo que vive de la mentira.

Cuando en Grecia el teatro llega a su mayoría de edad, su mismo carácter religioso le traza un objetivo educador. Purificar al pueblo por medio del terror. La célebre catarsis. Debemos aclarar, que los griegos, en el siglo de Pericles, ya tenían una experiencia de centurias, como animadores de espectáculos. Habían descubierto desde un principio ese fenómeno de unión colectiva que produce la emoción dramática. Una sala de espectadores está formada por elementos heterogéneos, con distintas cualidades; unos con virtudes, otros con vicios; éstos liberales; intransigentes aquéllos; pero ante la emoción estética forman un solo espíritu al lado de la bondad y en contra de la injusticia. Las excepciones no cuentan ante la importancia del número general. Cuando esto no sucede así, es que ha fallado el espectáculo. También como aclaración, tengo que decir que de los tres elementos básicos que forman el teatro —autor, intérprete y espectadores— los últimos son el más importante. Es el que le descubre al autor y a los actores defectos o cualidades que ellos mismos no han visto; ironías que no han sido captadas, al escribirse o al ser interpretadas, así co-

mo pasajes de un interés que no habían sido valorizados ni aun por el director. Y también, a veces, ríen ante efectos que antes habían sido considerados como muy dramáticos por los intérpretes y por el autor de la pieza.

El pueblo de Atenas se enternecía por el terror al presenciar los sufrimientos y la fatalidad que hacían sucumbir a Edipo, Yocasta, Agamenón, Ifigenia...

Con la decadencia de lo trágico, toma cuerpo la comedia. Aunque se desarrolla antes en Sicilia, en la Magna Grecia, es también en Atenas donde se afianza el género. Asombra hoy día aún, la audacia de Aristófanes. Sus comedias no obstante el talento del célebre poeta cómico, tienen mucho de panfleto, de revista política implacable. No respeta nada ni a nadie. En plena guerra del Peloponeso y en plena dictadura, se permite llamar ladrones a los gobernantes y a los senadores. No queda satisfecho con las monstruosidades que dice durante el diálogo de la pieza, y todavía crea las parabasis, una especie de intermedio, que aprovecha al estar ante miles de espectadores, para poder decir por su cuenta todo lo que se le ocurre, contra sus enemigos personales, sin que esto tenga nada que ver con el argumento de la comedia que se está representando. Aprovecha la inmensa fuerza social que tiene el teatro, para atacar a Sócrates de manera implacable en "Las nubes". Algunos historiadores han querido ver responsabilidad, por este ataque, en la muerte del filósofo, aunque otros señalen el espacio de diez y ocho años de distancia entre el estreno de la obra de Aristófanes y la muerte y sentencia del maestro de Platón.

En Roma tarda mucho tiempo en desarrollarse el teatro, pero cuando este momento llega, su influencia en el pueblo también se deja sentir con rotundidad. Esta vez sólo es la comedia. Hemos de aclarar que aunque el teatro latino lo que hizo fue, en gran

parte, adaptar el teatro griego, se impuso también adoptar una misión educadora. La definición aristotélica de la tragedia es: "El conflicto de un héroe, movido por una pasión, luchando contra el destino y sucumbiendo ante la fatalidad". La representación provocaba en el público, de manera colectiva, como hemos dicho anteriormente, la catarsis, el terror que derivaba en la compasión, meta que se habían trazado los creadores de la tragedia. La definición de la comedia fue. "Un vicio o un grave defecto, presentado de manera risible, para que sirviera de escarmiento y de esta manera poder salvar a las personas propensas a caer en ellos, y se modificaran por miedo al ridículo que habían visto plásticamente representado."

Al refugiarse el Imperio en Bizancio los espectáculos llegan a adquirir carácter de licencia y libertad desenfrenada, presentando argumentos más desvergonzados y pornográficos. Esto da comienzo a la ininterrumpida enemistad de la Iglesia. Pero la Iglesia había tomado del teatro su molde para el culto. La primera manifestación de éste fue la misa cantada, copia fiel de la tragedia griega. Tres actores solos —esta vez oficiantes— imitando a los actores griegos; las respuestas del coro; la música de las antifonas... Más adelante, en plena Edad Media, la Iglesia va a hacerse entender nuevamente por los fieles a través del teatro. Al descomponerse el latín y aparecer sus dialectos o lenguas romances, los creyentes no entienden los oficios y la Iglesia se ve obligada a escenificar las escrituras en el lenguaje del pueblo. Dentro de los mismos templos los religiosos interpretan el nacimiento del Mesías, la muerte del Redentor, así como ejemplos morales: "Las Vírgenes Locas y las Vírgenes Prudentes". Estas escenificaciones, en las que los actores son siempre monjes o sacerdotes, van mezcladas con las licencias toleradas en los días de carnaval, con sus correspon-

dientes "cofradías de bobos" que escandalizan a un Papa, que prohíbe este teatro llamado Litúrgico. Lo prohíbe dentro del recinto de iglesias y conventos. Se traslada al atrio. El teatro Litúrgico en el atrio, siempre interpretado por religiosos. Otro Pontífice lo desaloja; pasa a la plaza pública y toma el nombre de "Misterios". Son las escrituras escenificadas. Se conservan varios libretos de ellos y se tienen noticias de otros desaparecidos. Algunos como el de Valencienno, el de Arnould Gréban, duraban varios días y constaban de miles de versos. Ya eran interpretados por seculares. Sólo los personajes divinos eran encarnados por sacerdotes o religiosos. Cada cuadro era presentado por una cofradía distinta de artesanos, que además sufragaba los gastos del montaje. El Misterio servía como atracción de forasteros. Se representaba en las ferias como atractivo para que concurrieran clientes a vender y comprar sus mercancías desde lejanas comarcas, así que hoy se utilizan competencias atléticas o deportivas, temporadas de ópera o festivales fílmicos.

Con los "Misterios" aparecen otros géneros como: "Milagros de Nuestra Señora", "Moralidades"; en Italia "Sacra Representazione" y "Laudis". En Inglaterra además de los géneros aludidos uno muy popular: "Interludio", parecido a otro en Francia, que se llamará "Farsa", en Italia "Intermezzo" y en España "Pasos" y "Entremeses". También los "Autos" sacramentales y profanos. Todos ellos con enorme influencia sobre la masa.

Estas manifestaciones religiosas y populares, cuentan con un aliado que influye de manera ostensible sobre el pueblo, los actores ambulantes, que desde la caída del Imperio Romano han quedado como recuerdo vivo del teatro greco-latino. A estos actores ambulantes: mimi, histrioni, jaculatoris, curas goliardos, etc., han venido a sumarse por el Norte, los bardos o

scopas, cantores de las hazañas de los invasores destructores del Imperio; por el Sur, los mahometanos, que además de cantores y tañedores con influencia del Oriente tienen el narrador de cuentos, actor singularísimo, que todavía conservan los pueblos del Norte de Africa. Se puede ver narrada su vida en una magnífica información que de Marruecos nos ha traído la revista "Life" en uno de los números correspondientes a los meses de julio o agosto de este mismo año. Todos estos actores reunían y reúnen aún numerosas cantidades de público, que gracias a ellos, aun en los casos de menor valor artístico o intelectual, recibían y reciben una fuente de información y un baño espiritual. A todos los que hemos nombrado, hay que añadir los juglares, que eran por entonces algo así como el libro o la grabación del poeta, el Trovador.

Este se hubiera sentido humillado al actuar en público. Para eso llevaba uno y a veces varios juglares y aun juglaresas, para que difundieran su poesía. En determinadas ocasiones el caballero trovador, adelantado a su tiempo, liberado de prejuicios y arrojando el escándalo consiguiente, recitaba o cantaba sus propias composiciones y se convertía en trovador ajugarado.

En el Renacimiento, al descubrirse lo mismo que otras ciencias y disciplinas el teatro, éste se convierte en el entretenimiento de los poderosos. Queda excluido el pueblo y la escena pierde por lo tanto su influencia social. Queda sólo en un espectáculo para los poderosos y los eruditos. Pero al mismo tiempo, paralelamente, se produce también un fenómeno interesante. Hace su aparición el teatro del pueblo. El teatro de improvisación. El teatro de mascarones. La Comedia dell'Arte italiano, de la que van a aprender tanto y de la que van a copiar escenas y aun personajes enteros: Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Shakespeare, Ben Jonson, Molière, etc., etc.

Estos comediantes del teatro dell'Arte van a congregarse en enormes cantidades de espectadores, primero en las plazas de Venecia —lugar de su nacimiento—, después en las distintas ciudades de Italia, para invadir más tarde los distintos países de Europa sin distinción, pero permaneciendo sobre todo en aquellos que estaban en pleno desarrollo teatral, tales como España, Inglaterra y Francia.

En Madrid, la compañía de Gannassa representó varias temporadas en el "Corral de la Pacheca", y seguramente de esas temporadas Lope de Rueda extrajo material para sus comedias a la italiana. En Inglaterra, de las visitas de los italianos utilizó Ben Jonson muchos recursos para sus "Mascaradas" y para su "Volpone". En Francia, la influencia fue más decisiva al permanecer los italianos durante dos siglos. Molière, saca en sus comedias, con mucha frecuencia, a Sganarelle, uno de los mascarones más populares de la "Comedia dell'Arte". Tiene una pieza que lleva por título "Les fourberies de Scapín". Scapino es su nombre original. Más adelante Marivaux, el contemporáneo de Moratín y Goldoni, llegará hasta el abuso al utilizar mascarones de la comedia dell'Arte en sus deliciosas comedias. Recordaremos entre las más famosas: "Las falsas confidencias" y "El juego del amor y del azar". Esta influencia duró en Francia hasta la Revolución francesa. El teatro de máscaras o de los italianos, derivó en lo que hoy conocemos como la Opera Cómica.

El siglo XVIII o "Siglo de la Ilustración" queda como un siglo opaco para el arte si se le compara con el esplendor que el Renacimiento dejó en los anteriores XVI y XVII, pero en cambio nos trae varias renovaciones e influencias sobre la masa. Aparece la Enciclopedia y los enciclopedistas, que van a formar el ambiente para la Revolución francesa.

Voltaire, Diderot, D'Alambert, Beaumarchais, no sólo dan directrices re-

volucionarias; también escriben teatro que va a servir como vehículo para difundir dichas directrices. Señalaremos el caso extraordinario de Beaumarchais con sus obras "El barbero de Sevilla" y "Las bodas de Fígaro". Estas dos obras estaban consideradas como revolucionarias. El autor de las mismas, así como el público que las aplaudía, eran vistos como sospechosos de revolucionarios. Eran considerados como "negros liberales" (los comunistas de entonces). Fígaro, el protagonista, barbero de oficio, hombre del pueblo en las dos piezas, es el único personaje, noble, inteligente, comprensivo. Los demás personajes, aristócratas, preceptores, eclesiásticos, aparecen como seres tacaños, interesados, torpes de inteligencia, por su ciego oscurantismo que les aparta del orden natural que nos traza la naturaleza, así como de las buenas inclinaciones y de los instintos nobles. Todo esto hoy nos parece risible y anacrónico, si presenciamos las versiones operísticas que de ambas piezas realizaron Mozart y Rossini.

Con la Revolución francesa se desarrolla el melodrama. Aunque en este género se escribieron muchas obras de carácter revolucionario liberal y burgués, no ha quedado casi nada de esta producción, por que en la mayoría de los casos eran sólo obras de circunstancias, sin gran solidez artística ni intelectual.

Como recuerdo fueron siempre más eficaces las obras de carácter nacionalista exaltado. Según cuenta la tradición, en la España invadida por Napoleón Bonaparte, se representaba con éxito extraordinario "Numancia" de Cervantes. Todos ustedes conocen el argumento. España es uno de los países más mestizos del mundo. Ha sido invadido infinidad de veces por el Norte, por el Sur, por sus costas... Invasiones africanas; por el norte los bárbaros; hunos, alanos, vándalos, godos, visigodos, ostrogodos, y además, cántabros, celtas, iberos, vascos, almo-

gábares, griegos, fenicios, cartagineses, romanos, etc. En los siglos en que los países eran ciudades-estados, en pleno crecimiento y apogeo del Imperio Romano, cuando ya éste ha llegado a dominar casi toda la Península Ibérica, una ciudad-estado, Numancia, impide la integración de lo que después será colonia y más adelante una de las provincias más importantes del Imperio, que proporcionará a éste emperadores como Trajano y Adriano y escritores y filósofos como Marcial, Juvenal y los dos Sénecas, padre e hijo. El Imperio ha logrado dominar Africa, Cartago, pero se siente avergonzado al ver que una pequeña ciudad como Numancia se resiste al imperio más importante de su tiempo y además mantiene inactivo a un ejército poderoso. Nombra como jefe del cerco, con órdenes drásticas para acabar con esa vergüenza, a Escipión "El Africano". El general organiza y depura su ejército. Expulsa a las meretrices así como a todo género de diversiones y prohíbe lo que significa molicie y cosas superfluas. Entre otras disposiciones manda a arrojar al río Duero diez y seis mil pinzas de depilar. Sitia de tal modo la fortaleza que los numantinos al verse perdidos, acuerdan las inauditas disposiciones que no tenían antecedentes, ni han tenido imitación posterior en la historia. Deciden en el senado de la ciudad quemar o destruir todos los utensilios utilizables, matar a las mujeres y a los niños y suicidarse todos los varones. La ejecución se lleva a cabo. Cuando Escipión entra vencedor en Numancia, no encuentra un solo vestigio de vida. No dispone de un sér humano o un trofeo que poder ofrecer como evidencia en su desfile, en Roma, por el arco de triunfo. Es natural que esta tragedia electrizará a los hombres de la España invadida por Napoleón.

Todo el siglo XIX se desliza hasta el último tercio sin otros dramas que enardecieran al pueblo que las que llevaban en su trama un exaltado sabor

romántico. La concurrencia que asistía a los teatros era sólo para aplaudir unas obras en su mayoría intrascendentes, de oficio. Hemos señalado premeditadamente el último tercio del siglo, aunque tres autores escandinavos habían empezado a producir antes un teatro de combate y denuncia. Pero es a fines del XIX cuando comienza a extenderse y a producirse dicho teatro en gran escala. Ya en Alemania, en sus comienzos teatrales, Schiller, en su obra "Los Bandidos", exaltaba el carácter caballeresco de los bandoleros. Rebeldes contra la falsedad de las virtudes oficiales. Lo mismo en este autor que en Víctor Hugo y que en la mayoría de los escritores románticos, las pasiones humanas se imponían sobre las reclamaciones sociales. En cambio, en los escritores escandinavos, tanto en Ibsen como en Strindberg y en Björns-hon, las injusticias de los regímenes y los castigos de la herencia, dominan en la mayor parte de su obra teatral. También atacan el equivocado sentido de selección o de casta. Ibsen en "Las columnas de la sociedad" y en "Un enemigo del pueblo" descubre el falso sentido que de la libertad se tiene, aun en los mismos países liberales. "Un enemigo del pueblo", que aquí ha representado hace tres años el T.U. es una obra polémica, que cada vez que se representa desata controversias y suscita toda clase de pasiones. Es decir, crea extraordinario interés, lo mismo en el público que entre los críticos. Esto explica que un autor de la talla de Arthur Miller la utilizara como protesta, en su paráfrasis, contra el período inquisitorial del senador Mc Carthy. Paráfrasis que utilizó el T.U. en su presentación salvadoreña de 1962. Comentando yo la obra, decía en el programa, que cuando la representó Constantino Stanivlasky, en el Teatro de Arte de Moscú, en plena época zarista, el público se había identificado de tal manera con el personaje central de la pieza, creación del famoso director ru-

so, que cuando veía a Stanivlasky por la calle se le aplaudía como si fuera él, el propio doctor Stockmann. Los escritores escandinavos al abordar el tema de las herencias patológicas lo hacían para hacer responsables a los padres. Herencias del alcoholismo o de enfermedades específicas.

El siglo XIX, trae, como consecuencia del desarrollo industrial, la lucha de clases, con la creación de las dos primeras sindicales obreras. Los temas sociales van a ser desarrollados con frecuencia; algunas veces con gran calidad artística como en el caso de Hauptmann. Su obra "Los tejedores" puede ser considerada como modelo. La mayor parte de las veces el tema social de la obra queda oscurecido por el problema humano. En España, todo el teatro de Galdós está impregnado de protesta social. Pero también los caracteres oscurecen la tesis social del argumento. En el drama "Doña Perfecta", no se sabe qué admirar más, si los caracteres positivos o los negativos. Si Agustín, el joven exaltado de convicciones liberales, o su enemiga y tía Doña Perfecta o Caballuco, o cualquiera de los personajes del reparto. Lo mismo ocurre con "La de San Quintín". Ya en la versión que de "Electra" hace Galdós, domina lo social pero vista a la distancia. Esta obra se ve más endeble que las anteriores y se nota cierta concesión fácil para halagar a las masas, que no es corriente en el autor de "Los episodios nacionales". Angel Guimerá en su drama "Tierra baja", trata el problema de los explotados trabajadores del campo. Tema que después va a copiar Florencio Sánchez, el dramaturgo argentino, hasta en el título de su obra; "Barranca abajo". Una crítica severa también encontrará en el fondo de las dos piezas, dos dramas pasionales, y no dos obras de lucha social. Son ambas un producto del postromanticismo. Quizá esto explica su enorme éxito de público. Aparece la figura de Joaquín Dicenta con

su obra "Juan José", la que durante setenta años ha llenado los teatros. Ha sido considerada por los obreros y por los sindicatos de trabajadores de España como el modelo de la obra social en el teatro. Durante un tiempo, fue obligatoria su representación los 1º de mayo. También ha sido considerada, en la actualidad, por la crítica seria como un drama romántico.

Todos los grandes autores de fines del XIX y la mayoría de los del XX han tratado con éxito, acompañado de polémica, los temas sociales, aunque con distintos objetivos y matices. Oscar Wilde y Benavente, por ejemplo, simplemente, han fustigado los vicios de la alta sociedad de su tiempo, aunque el segundo haya ido un poco más lejos en "Los Malhechores del bien". Bernard Shaw, ha entrado más a fondo en muchas de sus obras, pero muy especialmente, en "La comandante Bárbara" y en "La profesión de la señora Warren". Todos los autores contemporáneos de prestigio han tratado temas sociales o políticos con mayor o menor fortuna. Unas veces los temas han sido revolucionarios, otros de protesta contra los abusos y las injusticias, dentro de las conquistas que el liberalismo ha establecido como consecuencia de la Revolución francesa, pero siempre con gran resonancia social. Entre los autores que confirman este hecho, citaremos a Pirandello, Lenormand, Priestley, Suderman, Kaiser, Giraudoux, Sartre, Camus, Bertolt Brecht, Moravia, Chejov, Andreiev, Gorki, Toller, O'Neill, Miller...

Sin carácter social marcado, pero sí con gran influjo sobre la masa, se produce un hecho a comienzos del siglo XX que ya ha establecido tradición: los espectáculos al aire libre o en locales monumentales, tales como estadios, plazas públicas, plazas de toros, antiguos teatros griegos o latinos restaurados, las Termas de Caracalla cerca de Roma... El llamado teatro de masas. Uno de los pioneros de este teatro fue

Max Reinhard en Alemania, seguido después por Piscator y otros directores de distintos países. Son espectáculos con desfiles imponentes de ejércitos o de multitudes que impresionan por su grandeza. Nosotros, aquí mismo en El Salvador, cuando yo dirigía el Departamento de Teatro de la Dirección General de Bellas Artes, en el año 53, representamos delante de la iglesia del Rosario en el parque Libertad, "El gran teatro del mundo" de Calderón de la Barca, con un auditorio de miles de personas, que llenaba todo el parque. Colaboraba, dentro del templo, la Sociedad Coral Salvadoreña. En distintos sitios, en toda América, también se han hecho representaciones al aire libre. Aquí en El Salvador, entre otras obras: "Fuenteovejuna" de Lope de Vega y "Medea" de Séneca, en traducción de Miguel de Unamuno, pieza que prepara el T.U. Como las obras mencionadas, se han representado otra variedad de piezas que se prestan para esta clase de espectáculos.

Señalaremos como modelo de esta clase de obras dentro del teatro moderno, la trilogía de Romain Rolland, cuyo tema es la Revolución francesa. Las tres piezas llevan por título: "El 14 de julio", "La muerte de Dantón" y "Los lobos". "La muerte de Dantón", lo mismo que otra obra alemana del mismo nombre, se ha representado en locales grandes. El tribunal se sitúa en el mismo escenario. Al pie de éste, es decir en lo que se llama la orquesta, se coloca el banquillo del acusado y a su lado, la barra adonde deben ir a declarar los testigos y los acusadores. Mezclados entre el público, hay algunos actores y comparsas, en distintos pisos, de manera que cuando el grupo de intérpretes vocifera o aplaude, los espectadores se sienten impulsados por la pasión, del mismo modo que debió sentirse el pueblo que asistía en París a las sesiones de la Convención en la época revolucionaria.

Podríamos extendernos señalando las

múltiples intentonas de diversa índole que se han producido para incrementar el teatro de masas. En España un grupo considerable de autores ha ensayado esta clase de teatro con éxito sólo circunstancial, en la mayoría de los casos. Esto no quiere decir tampoco que no hayan surgido entre esas obras de circunstancias, algunas piezas de valor. Recordemos entre otras, las que escribió López Pinillos: como "Exclavitud" en la que fustiga los condenables medios que los caciques empleaban para amañar a su capricho el sufragio. Algunas obras de circunstancias, por el momento político de la caída de la Monarquía y el triunfo de la República. Marcelino Domingo y otros escritores estrenaron diversas obras de combate. Recuerdo con clara precisión un drama de Balbontín, el culto escritor republicano español, hoy residente en Londres. La obra se llamaba "Aquí manda Narváez". Se refería a uno de los muchos dictadores militares con los que contó España en el siglo XIX. El argumento había sido tomado de una causa célebre que figuraba en un libro que señalaba casos y procesos famosos, cuyos fallos y condenas fueron injustos. Uno de éstos sirvió a Balbontín, como vehículo para desarrollar su drama y como fondo para atacar al gobierno de entonces, por sofocar toda clase de libertad, con leyes de excepción, en plena República, cuando los sucesos de Asturias. Prólogo o ensayo general de lo que poco después fue la guerra civil española.

Por el lado conservador y reaccionario, también abundó el teatro de circunstancias políticas y sociales. Este teatro se hacía, para halagar a un público que se consideraba lesionado en sus intereses, a causa de la reforma agraria y de la separación de la Iglesia y el Estado que traía la joven república. Hicieron su aparición por la escena española una serie de obras del momento político: "El divino impaciente", "Cuando las Cortes de Cádiz". "El cardenal

Cisneros" y "Teresa de Jesús" de Pemán, por un lado. Por el otro, una caricatura del rey destronado, que llevaba por título, "Alonso de Borbón" y también una obra de intención revolucionaria que se llamaba "Máquinas" y cuyo autor era Alvaro Orriols. En todas ellas, la pasión dominaba a la lógica y al sentido común, y no creo que de todo ese teatro, tanto de un lado o del otro, llegue a dejar nada que no sea un dato curioso.

En la guerra española apareció otro teatro de circunstancias. Se llamó Teatro de Urgencia. Esta modalidad teatral apareció en la zona republicana y era teatro de combate. Eran obritas cortas, en un acto, con una moraleja política del momento. Por eso se le llamó teatro de urgencia. Los autores de esta clase de teatro que recuerdo, son: Rafael Alberti, autor de "Los salvadores de España" y "Radio Sevilla"; Pablo de la Fuente, autor de "Café sin azúcar" y Santiago Ontañón autor de "El bulo" y "El saboteador". Todas esas obras, además de la moraleja política, llevaban un ataque contra los que se quejaban de la falta de cosas superfluas, y contra los que se dedicaban a propalar noticias derrotistas. También presentaban caricaturas de los personajes del bando contrario. Teatro de circunstancias, con el tiempo, a pesar de su éxito de momento, quedará sólo como dato curioso de un momento dramático en la historia de un país.

También después de la guerra universal, se ha producido un teatro combativo en los dos frentes extremos. Los grandes escritores del mundo han utilizado los temas clásicos, especialmente los greco-latinos, para referirse a la política contemporánea. Este fenómeno ha sido más fuerte desde la última guerra. La recreación o paráfrasis está de moda siempre, de manera permanente. Ya hemos visto que en el mismo siglo XIX era corriente escribir acusaciones amparándose en personajes clásicos griegos. Galdós escribió su "Electra" y

su "Casandra". En este mismo siglo recordamos entre otras, la Orestíada escrita por O'Neill, "A Electra le sienta bien el luto". Giraudoux tiene "La guerra de Troya no tendrá lugar"; Anouilh una "Antígona" y una "Medea", utilizadas para aludir a la ocupación y colaboración con los alemanes. Procedimiento que también emplea Sartre en "Las moscas". También emplea paráfrasis de la Orestíada y que utiliza como arma de ataque contra el enemigo y colaboradores de la ocupación. Cocteau tiene varias recreaciones de mitos antiguos. Hasta escritores de menor talla como Pemán. Entre los autores revolucionarios, que no lo han sido sólo al tocar puntos de reivindicación social, sino que han traído, además, una reforma radical en las reglas escénicas, hay que destacar a Bertolt Brecht. Aunque pertenece al grupo del expresionismo alemán, él tiene su vuelo propio. Pero hay que destacar que todo el grupo teatral de ese momento fue brillantísimo y ejerció una fuerte influencia en el ambiente artístico universal. La joven y efímera república de Weimar, se destacó en todos los ángulos del arte. Sobre todo se impuso de manera rotunda en el teatro y en el cine. El estreno de "La ópera de dos centavos" que en la actualidad prepara el T. U. causó sensación en todo el mundo civilizado. Sensación que todavía no ha terminado, ya que los diarios salvadoreños nos han traído la noticia en estos días, de que el reestreno en Londres, de la pieza, ha sido un acontecimiento extraordinario. Bertolt Brecht, no obstante su declarado marxismo, no ha tenido obstáculo para que se le represente continuamente, lo mismo en Estados Unidos que en los demás países del mundo occidental. Su poesía se impone a pesar de los problemas ideológicos.

Compañeros de lucha teatral y estética de Brecht, fueron Ernest Toller y Piscator. Tuve la oportunidad y el placer de conocer personalmente a Toller en España, durante la guerra civil. Nos

acompañó a un frente de combate, para presenciar una representación del teatro de guerra que yo dirigía. El programa se componía de varias piezas cortas con temas de circunstancias, llamado "Teatro de urgencia", como ya lo he dicho. Quedó impresionado de este teatro especial, así como del ambiente que formaba el público y actores. Años más tarde recibimos la triste noticia de que se había suicidado en Nueva York, ante el temor de que pudieran ganar la guerra los nazis.

El otro compañero del grupo, y figura destacadísima, era Erwin Piscator, que ha dirigido el estreno en Berlín de la tan discutida obra "El Vicario". Pieza comentada por mí hace tres años, en esta revista, a raíz de su estreno en Alemania. Piscator también vivió en Nueva York, pero él tuvo dificultades para desarrollar sus teorías teatrales. Sólo ahora, al regresar a Europa, ha vuelto a reanudar su carrera, al montar no sólo grandes espectáculos, sino espectáculos que suscitan encendidas polémicas y que mueven fabulosas masas de intérpretes y público. Según un artículo de César Tiempo, publicado hace poco en "La Prensa Gráfica", en el que aludía a mí por el trabajo en el que me referí a "El Vicario", decía que Piscator acaba de dirigir en Bruselas el estreno de una pieza en la que, según parece, se enjuician las responsabilidades morales de determinados científicos, que intervinieron en la fabricación de las primeras bombas atómicas. Las representaciones se desarrollan en un ambiente de encendida polémica. Piscator durante toda su carrera teatral ha podido decir como D. Juan Tenorio, "por dondequiera que voy-va el escándalo conmigo".

Hay que señalar que al lado de estas obras y estas realizaciones de tanta influencia social, aparecen en el otro extremo, otras teorías, otras búsquedas, como son todos los movimientos influenciados por los distintos "ismos de avanzada, que operan sobre minorías y

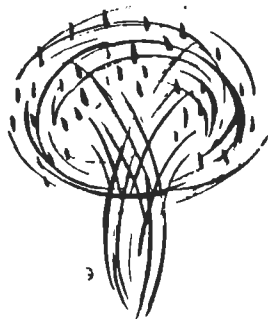
sobre grupos de intelectuales en constante inquietud artística.

Los estrenos de estas piezas suelen tener lugar en pequeñas salas o estudios escénicos, que a veces no pasan de doscientas localidades y otras no llegan a las cien. Es un trabajo ascético de los actores, como señalan críticos y comentaristas. El T. U. que ya estrenó hace tres años "La cantante calva" de Ionesco, prepara en la actualidad el próximo estreno de "Esperando a Godot" de Samuel Beckett. Este teatro de vanguardia —francés en su mayoría— al que podríamos comparar de una manera ingenua, sencilla, con el abstraccionismo en pintura, se ha empeñado en nuevas búsquedas. Necesita ser conocido, no por el gran público, ni

siquiera por la mayoría universitaria, pero sí por los humanistas, estudiantes con inquietud intelectual, escritores, periodistas y en general, hombres de preocupaciones culturales.

Como arma tan fuerte, por su influencia en la masa, el teatro es una de las manifestaciones más sensibles y vivas del arte en general. No importa que determinados géneros como el de vanguardia, se dirija sólo a minorías de iniciados. También este arte opera sobre masas más importantes en número que el libro. Siempre, en todo momento y en cualquiera de los casos o géneros gravita, de manera rotunda en lo social, en todos los momentos históricos y en todas las épocas.

Edmundo Barbero



Hablamos de Arte con Benjamín Saúl

Tomado de "Tribuna Libre"

¿Qué hay de común en las culturas?

Cada cultura en origen es una manera de enfrentarse con la Naturaleza. Hay culturas afines, no comunes.

¿Qué representa la escultura en los pueblos primitivos?

En principio la escultura es, una determinación religiosa a quedar. Para los primitivos no hay Paraíso. Sólo cabe el retorno.

¿Qué posición ocupa el artista en estas culturas?

El que hacía lo perdurable estaba en posesión de la Eternidad. Era mago.

¿Qué libera al hombre de sí mismo?

El hombre se libera de sí mismo, imaginando.

¿Qué es lo creacional?

El Arte es creacional, cuando el escultor realiza su obra como un acto más hacia lo desconocido.

Entonces danos una definición de Arte.

No la sé. Ahora bien, el Arte nace de una energía reveladora mediante la

que el artista tiende a mostrar la vida interior y exterior de los hombres.

¿Qué es lo más interesante en una escultura?

Si ante una escultura nos preguntamos, qué vive aquí de nosotros mismos, qué se opone a la anulación del ser, y nos dice algo, esto es lo importante.

¿Entonces por qué medio puede un pintor, un escultor lograr la vida en su obra?

Por una voluntad que tienda a concretar en color o forma las sensaciones del hombre.

Hasta ahora nada has dicho sobre la perfección en Arte.

La VIDA es la perfecta imagen en una escultura. Todo lo que trasmite vida es perfección. La mujer es el resumen de todas las formas de vida.

¿Qué aspecto es dominante en la conducta de un escultor?

Un escultor sólo limitándose puede llegar a ser ilimitado.

¿Qué es vanidad en un artista?

No estar seguro de lo que hace.
¿Y cuál es la misión del Arte?
Según Platón, reinventar los mitos.
¿En Centro América hay mucho que reinventar?

Mucho. Casi todo. Olvidamos que las culturas centroamericanas del pasado no buscaron un canon de belleza epidérmica, sino expresar su propia vida.

¿Qué es Arte Abstracto?

En principio la pintura abstracta viene a ser una relación estética de planos, colores y líneas. Esta ecuación de planos, líneas y colores puede tener una belleza substancial sin referencia a la realidad. En este caso, la belleza es sólo belleza plástica. Es belleza sin trabas de la realidad, que la impide llegar al sentido creacional de belleza. Por eso los abstractos sólo van a considerar la bella resolución de los elementos de la pintura o escultura en sí. Si en un cuadro pudiera borrarse la línea que delimita las formas más o menos reales allí representadas, no dejaría por eso de ser bello a través del color de las masas y de los espacios.

Los colores pueden estar contenidos por las formas, no obstante en la piedra preciosa, no se valora tanto la forma de la piedra como sus destellos. Luego, si no podemos negar belleza a las piedras, a las conchas, tampoco podemos negársela a un cuadro abstracto si la contiene.

Ahora bien, el Arte Abstracto tiene una procedencia un tanto extraña para nosotros. Más aún, es el primer manifiesto de Arte norte-europeo que se cree vivo, por abandonar la realidad. Y hemos de recordar, que una cultura es un sistema de referencias vivas, entre las cuales hay que contar el pasado en todo lo que existe como presente. Por tanto, una revolución para serlo de veras ha de ser una transformación del pasado. Lo continúa y renueva. De no ser así, puede pretender ser una adaptación, y en su última instancia, un plagio.



BENJAMIN SAUL

Luego, si el Arte Abstracto difiere de una constante latino, europea, no es enteramente nuestro. Es inútil para nosotros. El Arte cuando no es útil, es porque no dice nada. Y si no dice nada, es porque es decoración, equivalente a un bonito estampado sobre tela o a una Alfombra Persa.

No obstante, el Arte Abstracto fue comparado con la música. En este caso sí podemos llegar a una aproximación: la música es arquitectura de sonidos que el compositor realiza muchas veces con un móvil íntimo: decepción, angustia, alegría. Pues bien, de este modo el Arte Abstracto es trascendente.

¿Qué nos puedes decir del Arte Figurativo?

EL AMOR no encuentra gran viabilidad en lo abstracto. El amor vive y se da muy concretamente. Es tema inagotable para los figurativos, tanto que representa la lucha contra la negación o la muerte. Personalmente amo la VIDA hasta tal punto, que es una forma de amor. En los figurativos, el

fin no es el tema, sino lo que relaciona al tema con la vida. Aquí nos podemos encontrar con el estilo como concepto. Y estilizar es imponer alguna forma a las de la naturaleza. Cada estilo representa una mentalidad, una situación vital.

Por eso creo, que la verdadera revolución en Arte parte de los genios que fueron llamados "Independientes".

Ellos son los verdaderos revolucionarios del Arte actual, que es el que figura como eslabones en la cadena que une el pasado con el presente y éste al futuro. Ningún abstracto contiene la carga de vitalidad, que nos ofrecen los "Figurativos Independientes", tales como Picasso, Ruoauil, Chagall, Modigliani, Gauguin, Van Gogh, Sautine, Miró, Tamayo. Grandes espirituales de la materia. Ellos nos dan algo más que belleza "anémica". Nos proporcionan un ensanchamiento de nuestro mundo personal, pujante, vitalizador.

De todo lo que nos has manifestado, ¿qué podemos deducir?

Pues mira, un mundo maravilloso y a un tiempo desgraciado como el nuestro, un mundo que contempla con espanto las desviaciones de la ciencia hacia la anulación, el aniquilamiento, no puede encontrarse representado en un Arte que corrobora sólo lo negativo. Vivimos sintiendo placer si encontramos las materias raídas, carcomidas, putrefactas incluso. Por eso hablamos de la "Belleza de Materia" por encima de la vida, es decir por encima de

la belleza y gracia de lo humano. El europeo no se libera ya de su angustia en la belleza. Por el contrario la belleza le deprime más en la certeza de que lo bello no se salva de la guerra, sino que por serlo es la víctima apetecible para el abismo. Estamos en la época en que el Marqués de Sade pudiera ser el símbolo histórico que la justifica. Por tanto este mundo precisa librarse de la pesadilla en que vive, necesita la seguridad imaginada de su presencia. Personalmente no encuentro en la generalización del abstraccionismo hasta la saciedad, la mayor adecuación a nuestras necesidades. Necesitamos un Arte que pugne valientemente por la expansión de nuestro espíritu, no hacia el terror. No angustia. Necesitamos la vida, la creación de la vida. Necesitamos rescatar a Hispanoamérica de la decadencia que sugiere Europa. Ustedes deben pujar ahora. Deben ir contra el amaneramiento de una técnica que da fórmulas, igual que se hacía en el Arte Ponpié para hacer cuadros. Los rusos, los alemanes suelen perderse en entelequias tan gélidas como sus tierras. Ustedes sensuales, imaginativos, sensibles, deben intentar un Arte mucho más vivo, que el Arte que pretendieron imponer los esclavos.

Abstraccionismo en tantos casos equivale a: Idealidad vacía. Y la Escultura, la gran pintura se hace viva, cuando es testimonio de nuestra propia vida.



Recordando a Federico Ponce Moratalla

Por Hildebrando JUAREZ

AHORA que la tormenta ruge muy cerca de los tejados, que amenaza con sus brillantes espadas cegadoras y sacude con furia los penachos de los cocoteros, recuerdo a Federico cuando nos visitaba en la casona de aspecto conventual a las seis en punto de la tarde. Tiempo, espacio y música —el disco “El jardín de un monasterio”—, para el joven escritor que además de su parecido al Jesús Nazareno de mi pueblo, tenía un alma franciscana.

Recuerdo con claridad el día que le conocí. Me impresionó su inquietud, sus definidos conceptos sobre la literatura castellana que le apasionaba por aquel entonces, si bien hubo de cometer el mismo error por el cual hemos pasado la mayoría de los jóvenes aficionados a esas actividades, identificándose plenamente conmigo, sin reparar en que bien pudo estar frente a un deportista: hombre de fibra, de “mente sana en cuerpo sano”, quien si especialmente se dedica al fútbol, ahora es guía de la conciencia colectiva.

Cuando hubo discutido sobre Valle Inclán, Azorín, Pío Baroja, Unamuno, con esa imposición que le era característica cuando trataba de superar desde el principio a sus contendientes —generalmente jóvenes de su misma edad pero sin



HILDEBRANDO JUAREZ

su talento—, advirtió mi actitud observadora, sonrió y apretóme la mano con extravagante energía. “Es un dilettante más”, pensé mientras reanudábamos la marcha con las dos jóvenes escritoras que en aquella ocasión me acompañaban hacia el Instituto Indigenista Nacional.

No le volví a ver por mucho tiempo. En nuestras conversaciones José Mejía González hablaba con entusiasmo de él, aunque un poco irónico por sus proyectos de seguir las huellas de Gómez Carrillo en París.

Una vez entró a la biblioteca del Instituto Indigenista saludando con alegría, ostentando una sonrisa entre sus labios. Al abrirlos destacábase el orden de su dentadura. Ya el autor de “HUESPED DEL MUNDO” habíase referido a los ejercicios poéticos que con la natural timidez del principiante yo le había mostrado.

Con inusitado entusiasmo entablamos el siguiente diálogo:

—¿Es usted Hildebrando Juárez?

—Sí, para servirle— respondí, poniéndome de pie y preparándome para ese fuerte apretón de manos que jamás he tolerado, pero que en esa oportunidad ya no me pareció extravagante sino enérgico y respetuoso.

—¿Salvadoreño?

—¡Salvadoreñísimo!

Esta respuesta, así como un poema sobre el salvadoreñísimo zapato —que luego hube de romper por su evidente aire vallejeano en el uso del superlativo— hicieronle llamarme desde entonces “el salvadoreñísimo Hildebrando”, concepto que puso a prueba en diferentes ocasiones, adoptando adrede una actitud chovinista, exaltando ese sentido del “machismo” que ha llevado a nuestros pueblos a situaciones absurdas, sobre todo cuando se disputan un balón “en nombre del prestigio nacional” —como dicen nuestros cronistas deportivos—. Hacía acopio de cuantos datos históricos le dieran razón sin advertir todo el proceso de la historia centroamericana, cuyas leyes, dentro de sus propias condiciones, responden a otras más generales y comunes a la sociedad.

Además de París soñaba con la Universidad de Salamanca. Nosotros le hicimos volver a la realidad de América, a todo ese movimiento artístico, encabezado por la novela, que hundiendo sus raíces en la realidad y lo mágico de nuestros pueblos conquista a Europa —nuestra conquistadora— repitiendo el milagro de Grecia, según verso de Horacio:

GRAECIA CAPTA FERUM VICTOREM VICIT ET ARTES INTULIT AGRESTI LATIO

Antiguos conceptos sobre la independencia, la unión centroamericana, Carrera, Morazán, Barrios, las guerras nacionales, las transformaciones socioeconómicas de su país, hubieron de ser desplazados por otros más de acuerdo a su juventud y a nuestro proceso histórico, hasta que un día en arranque de exasperada rebeldía quiso quebrar la espada de sus antecesores.

Gracias al oficio de cicerone que José Mejía González emprendió conmigo conocí muchos aspectos interesantes de Guatemala, especialmente la literatura. La pasión de Federico por los temas de conquistadores —recogida en lo formal de Arturo Uslar Pietri y más directamente de Bernal Díaz del Castillo— no fue un obstáculo en nuestra devoción por el discutido arte americano que para nosotros no significaba los simples conceptos mágicos, esotéricos, o el lenguaje demasiado frecuente en la literatura indigenista; tampoco la búsqueda arqueológica, laberíntica, la vuelta al pasado con olor a pasado. Tal vez deseábamos continuar ese arte interrumpido por la conquista y toda la dominación extranjera siguiente.

No una literatura indígena, sino mestiza, con basamentos profundos en nuestro pasado. A pesar de buscar algo distinto, negando hasta nuestros antecesores, estábamos atrapados por las ideas estéticas de Luis Cardoza y Aragón.

• • •

ESTA tarde nublada que cubre el viejo campanario pienso en aquellas tardes lluviosas y frías de la ciudad de Guatemala, cuando pasaba al edificio de Rentas a visitar a Federico o cuando él lo hacía a nuestra casona de aspecto conventual, vestido de negro como guardando un luto para nosotros desconocido. Sentábase en el mismo lugar, frente a las begonias y bugambilias; el mismo lugar que ocupa siempre que mi esposa y yo le recordamos con las manos entrelazadas como si fuese un fraile sumergido en la penumbra de un monasterio.

No sé por qué se suicidó. Nunca conocí sus problemas si acaso los tuvo. El, en cambio, acercóse a los míos en actitud filial y generosa. La noticia de su muerte me anonadó. "Ah muchacho", fue mi única exclamación; mas pensé en sus veintún años, en su futuro destruido, en su generosidad, en su talento. No era un diletante más, si bien es cierto que había llegado al extremo de la negación, actitud muy cómoda de pasar por inteligentes, según Turgueniev. Más adelante limaría asperezas.

Su parecido con el Jesús Nazareno de mi pueblo acentuóse al través del cristal del ataúd empañado por el aliento de cuantos nos acercamos a él a preguntarle en silencio: "¿Por qué Federico? ¿Por qué?"... Luego, cerca del sepulcro, el que he visitado dos o tres veces en actitud romántica —¿Quién no es romántico?— quise hacer ostentación de mis dos primeros lugares en certámenes centroamericanos de oratoria; empero comprendí lo absurdo, además de lo imposible, de querer expresar en voz alta el dolor que me causó su muerte. Ese dolor que no busca jamás la superficie sino lo profundo, mordiéndonos los últimos intersticios del alma.

Aún no hemos encontrado una respuesta satisfactoria a nuestra curiosidad de amigos, que trata de explicar su muerte con demasiada lógica. Y no hay razón alguna para ello. Su muerte fue como la poesía, misteriosa, inexplicable. No fue la suya la ruta de quien aspira acercarse a la Divinidad por medio del espíritu, de la perfección; tampoco la ruta de los poetas malditos. ¿Acaso la de Maiakovski dentro del idealismo? ¿La de César Pavese?

el hijo

LA DIMENSION "X"

(CUENTO)

Por Leonor PAZ Y PAZ



LEONOR PAZ Y PAZ

Todos los hombres de aquel lugar eran iguales: ancha la pata en el suelo, duro el camote de tanto andar con cargas por los caminos, nervudos los cortos brazos por estar siempre ocupados, grande la boca silenciosa, de sonrisas escasas, de palabras duras no siempre pronunciadas.

Todos también vivían de igual manera, en casitas humildes con una olla más o menos; usaban ropa vieja renovada una vez al año, para la fiesta del pueblo; comían yerbas y rara vez algún animal de monte; tenían pocas o ninguna letra y ninguna distracción moderna. Sólo los domingos el río se llenaba de bañistas y pescadores, y mal que bien, así la iban pasando.

Un día corrió por el pueblo una noticia extraordinaria: había llegado un fuerano; era distinto a ellos: no tenía músculos groseros, ni brazos pequeños, ni pata en el suelo. Vestía de punta en blanco para soportar el calor; comía balanceando vitaminas con proteínas y minerales, cuidándose de las grasas

por aquello del colesterol y para ayudar la digestión; masticaba todo el día chiclets Adams.

El cerdo y dos gallinas de Juan Jolop se perdieron un medio día y todos lo supieron; también el fuerano. Cuando se dio cuenta Jolop, el que más afanosamente buscaba sus animales perdidos, era el fuerano. Al verlo, el fuerano sonrió a Jolop, mostrando sus dientes blancos, cepillados con gardol y clorofila.

—Yo quiero ayudarte, dijo el fuerano a Jolop.

Juan se extrañó de aquel tuteo espontáneo y le agradeció de “usted” su amabilidad.

A las tres de la tarde ya habían aparecido los animales. Pedro López los había robado. El fuerano lo había descubierto y estaba feliz. También estaba cansado.

—No importa —dijo— yo ayudo a los débiles.

Juan Jolop en agradecimiento regaló una gallina al fuerano. Jolop perdió una gallina, pero ganó la enemistad de Pedro López.

Otro día se perdió una ternera de Jacinto, y otro, un gallo de la viuda Suruy, y un machete y una azada y mil cosas más de esas que antes de la llegada del fuerano no aparecían nunca. Pero ahora, gracias a él todo era devuelto por los frustrados ladrones. Se enemistaban entre sí aquellos hombres y gracias a los regalos de gratitud, se iba enriqueciendo el fuerano. Ya tenía su buen gallinero, varias vaquitas y todos los aperos de labranza usados en la región.

Si alguien se golpeaba o hería, allí estaba el fuerano con su sonrisa y su botiquín. Si había un pleito, el fuerano hacía de juez, no siempre justo. El fuerano llegó a ser el jefe tácito de aquel pueblo caluroso y chico. El no lo había pedido, pero su intervención oficiosa en todo, su botiquín bien apegado y aun su presencia inmaculada de deportista triunfador, así lo imponían.

Todos sabían que el fuerano era el que mandaba en el pueblo; para imponerse, a veces se valía de Jehová; otras, se autollamaba buen vecino, amante de la paz, u ofrecía su botiquín o su despensa. A veces simplemente su corpulencia y su sonrisa se adueñaban de la situación.

Todos sabían eso, pero lo aceptaban de distinta manera. Unos adoraban al hombre y se lo demostraban servilmente. El les regalaba entonces sus sobrantes y ellos se sentían felices, tan felices que no miraban cómo el fuerano besuqueaba a sus hijas y corría la cerca de su terreno, robando espacio a los demás. Otros, la gran mayoría, odiaban al fuerano y miraban sus abusos y su burla escondida tras la sonrisa permanente. Estos hombres eran tan débiles que no estaban en condiciones de demostrar sus sentimientos al fuerano; por eso, remacharon más sus labios y olvidaron del todo la sonrisa. Pero cada vez que miraban al fuerano o escuchaban su nombre, pensaban en su interior: ¡maldito!...

Y el pueblo se fue llenando de aquella palabra no pronunciada, tan hondamente sentida. ¡Maldito!, ¡maldito!, era el sonido no sonado que llenaba la atmósfera.

Los domingos ya no era una fiesta el río; unos a otros, aquellos hombres tristes se miraban con enojo, y cuando alguien se atrevió a hablar mal del fuerano, su propio compadre lo mató.

Y llegó la sangre al río. Y más que las aguas, cambiantes, resbaladizas, se enturbiaron las miradas de esos hombres que ahora eran distintos de los que se habían vuelto amigos del fuerano y habían aprendido a comer chiclets Adams.

¡Maldito! ¡Maldito! ¡Maldito!...

Aquella palabra fue dicha tantas veces con toda la intensidad de aquellos corazones primitivos, que fue tomando dimensión dentro del pueblo. Y esa dimensión "X" alcanzó al fuerano y lo mató.

Murió el fuerano sin saber qué lo mataba. No era el colesterol, ni mala digestión, ni falta de higiene. Era el sentimiento oscuro y profundo de aquellos hombres pata en el suelo, camote duro, brazos nervudos y boca ancha y silenciosa.

Leonay Paz y Paz



LA SOMBRA DEL PINO

(CUENTO)

Por Raúl CARRILLO M.

La “Quebrada de los borrachos” le dicen a este despeñadero que recorta los últimos barrios de la ciudad, porque con mi papá son bastantes los que se han embarrancado. Al montón de covachas desperdigadas por las laderas y por el plan donde corren los desagües le llaman “La colonia del Milagro”.

Visto de noche esto parece un dormitorio de animales antiguos, lleno con los ruidos que hacen los marranos y los perros, y con la vida sorda que se mueve alrededor de los candiles y braseros. Desde aquí, donde yo espero a mi hermano, se distingue el florón luminoso que forman las luces de la ciudad. El caminito que lleva a ese lado, se me pierde entre la oscuridad y los chiriviscales y las matas de flor de muerto; bordea el barranco y pasa junto al pino que marca el punto donde mi papá cayó. Ese pino grande, es como la ramazón de angustias que llevo adentro, siempre remecidas por el miedo. Por eso trato de no mirarlo, y pongo los ojos más arriba, sobre los bultos de las casas. En la primera vivimos nosotros.

No tarda en aparecer mi hermano.

Lo espero sentado entre las piedras de siempre. La media noche se viene acercando a pequeños sobresaltos, y los ruidos que la acompañan parecen emboscadas que nacieran en el recuerdo. La luna corre entre las nubes y el viento frío de noviembre. Y el agrio olor de los basurales se levanta en estas horas, y parece que el aire se lo fuera llevando.

El no tarda en aparecer, y en cuanto se oigan su primeros alaridos, mi

mamá sale a esperarnos. Siempre le digo que estas salidas le hacen daño, pero no me hace caso. Deja la puerta entreabierto y candelas encendidas para que crean que hay gente adentro. Ella piensa que puede suceder otra desgracia. Pobre mi mamá. Toda su vida penando y acongojada. Primero con mi papá, que le pegaba y le gastaba todo el dinero que podía. Ahora, con mi hermano, que cada vez está peor en sus borracheras.

El cantinero soñoliento y barbado vigila. Tres hombres esfumados en vidrio y pesada vaguedad beben y hablan en diferentes tonos y de distintas cosas. Afuera, la media noche y neblinosa sitia el foco de luz que alumbraba la puerta de la cantina. Adentro chisporrotea una alegría de música barata y voces embriagadas. Allí está Nemesio emborrachándose.

—Noo... muchá... yyyootengo un hermanitoques la mera tramellaa de los... hermanos...

—Babosadas... babosadas...

—Vean señores, tómense un trago —interrumpe la cansada voz del cantinero—, porque ya vamos a cerrar.

Una mosca noctámbula ronda los vasos tranquilamente, y de cuando en cuando se detiene sobre un platillo de remolachas.

—Mi hermanitooo... y mi santa madre sson los meros... reyes de eeste mi coorazónn...

Sin terminar la frase, Nemesio agarrado a las orillas de la mesa se pone en pie, se hunde la puñalada de aguardiente en las entrañas, y se queda meditando un momento, mientras los otros beben. De pronto rompe con un grito mal gritado que quiere ser desafiante.

Si por lo menos mi hermano fuera contento cuando está borracho algo sería. Pero no. Como que todo le cambia por dentro desde que se toma los primeros tragos. Es igual a como era mi papá.

Ahí por la madrugada comienzan a oírse sus gritos que llegan rebotando por el barranco, por las calles y por las esquinas, y alborotando a las gentes que ya están dormidas. Camina sosteniéndose a duras penas. Casi cayéndose para un lado y para otro. Vociferando a ver si aparece alguien que le haga frente en aquella soledad de las calles, donde sólo se mira caer el frío oscuro de la madrugada.

Cuando él desaparece, nosotros estamos en vela, esperándolo, mi mamá frente a sus santos, yo a la orilla del barranco. A medida que pasa el tiempo y él no asoma, ella se pone nerviosa y ya en la noche ni come ni puede dormir de la aflicción. Se pone a *vueltear* por todos los rincones haciendo como que

hace cosas sólo para entretenerse. Y reza. Le pide a Dios que lo recoja, que se lo lleve a descansar. Yo pienso que eso sería lo mejor para todos. A veces procuro consolarla, le digo que por mí no tenga pena, que no voy a coger mal camino.

—Ya lo sé hijo —me contesta—; pero siempre le pido al Señor para que siquiera a vos te libre de todo mal.

Hoy mi mamá cerró la tienda antes de tiempo. Dijo que estos aires y este frío de noviembre le caían mal para la tos. Y en una salida que hizo, fue a comprar la pacha de aguardiente para cuando Nemesio comience a quejarse. Porque desde el momento que le entra “la goma” se le acaban todas las hombradas, y se convierte en un solo lamento entrecortado con hipo y bascas.

—Mamáaa... me muero... mamáaa... conseguime un trago por vida tuya...

Esa es la cantaleta con que fastidia hasta el otro día, mientras mi mamá se la pasa cobijándole los fríos y los temblores, arreglándole tragos de aguardiente quemado y tomas de agua de jamaica. Cuando miro esas cosas siento que me ahogo de coraje, y me entran las ganas de matarlo, pero trato de hacerme el desentendido porque a pesar de todo él también es su hijo.

Nemesio todavía no asoma.

Camino un poco por la vereda subiendo hasta el pino. El frío arrecia cuando uno se mueve al descampado. Agito los brazos en la oscuridad y pienso que si alguien me viera pensaría que soy la sombra de un loco, o algún muerto en pena que anda buscando reposo. El aire helado que pasa agitando los chiriviscuales me arde en la cara y en la nariz cuando respiro.

Me paro a orinar, y me da risa ver cómo se le encoge a uno el sexo y cómo se arruga con estos fríasos. Parece una ciruela de tienda pobre. Luego, regreso a sentarme entre las piedras para librarme del frío.

Entre la claridad lechosa de la luna que parece correr sobre las nubes, el pino destaca en el cielo con su figura de gigante negro.

Gracias a Dios terminé de examinarme antes que mi hermano comenzara su furia de aguardiente, porque todas estas cosas me desatinan. Voy a recibirme de maestro estudiando en la noche, sin meterme con nadie, y sin pedirle nada a nadie. Ni siquiera mi dirección doy en la escuela. Me da vergüenza, que sepan dónde vivo. A mí la violencia me descompone, y cuando principia a crecer en el ambiente, un como ojo que tengo adentro me lo avisa. La carne me tiembla entonces como si una plaga de hormigas anduviera mordisqueándome por todas partes. A veces un párpado me guiña seguido, seguido, como si sólo él sintiera miedo; otras veces me traiciona el labio superior, junto a la nariz, donde un nervio me tirona, para que no se me olvide que soy yo el que tiene miedo. Así ha sido desde que me acuerdo.

Porque cuando éramos chiquitos nos tocaba ir a sacar a mi papá de las cantinas, y traerlo, ya borracho y peleonero para la casa. Tengo presente cómo gritaba y cómo insultaba a la gente sin qué ni para qué.

—¡¡Aquí anda Nemesio Zúñiga hijos de tantas...!! El mero barzón del barriooo...!! ¡¡Y al que no le guste que se me pare enfrente...!!

Y no sé para qué gritaba, pues siempre que le salía pleito era para recibir, ya fuera con los policías o con los otros borrachos que le ponían caso. Yo procuraba traérmelo poco a poco, aguantando los sopapos y las guiñadas de pelo, para que se entretuviera conmigo y que no fuera a pelear con la demás gente. Tragándome lágrimas y sustos para que no se pusiera más bravo. En la calle nos miraban con cólera y con lástima, y entonces la vergüenza se me revolvía por dentro hasta darme náusea, y sin mirar para ningún lado procuraba llevármelo más ligero. Algunas veces las mujeres le hablaban.

—No sea ingrato hombre —le decían—; mire cómo lleva al patojo de afligido...

Pero cuando eran templadas, lo insultaban y entonces era peor.

—¡¡Borracho infeliz...!! ya vamos a llamar a la policía...

—¡¡Sho viejas metidas!! —se paraba él a contestarles con su hablado salivoso y arrastrado, apoyándose en mí, y como queriendo vislumbrar algo con su mirada vidriosa—. A mis hijos yoo less enseño a hombres onque sea a cachimbazos...

A Nemesio y a mí nos decían los “barzones” en la escuela.

Creo que nunca quise a mi papá. Sentía quemárseme la sangre al estar cerca de él, pero nunca me atreví a decirle nada. El siempre pensó que yo era poco hombre. Me lo decía cuando notaba mis miedos o al presentarme con sus amistades.

—Este es Hilario —decía, señalándome con un vistazo—. Hilario Zúñiga, el nagüilón de la familia...

A mi papá le daba vergüenza que yo no fuera como mi hermano. Desde esos tiempos, aquél ya tomaba tragos a escondidas, era de los gallitos en el barrio, fumaba y le hacía mandados con las rocoleras del cafetín o con sus compañeros de escándalo y aguardiente.

No. Yo jamás podría ser tan macho como ellos.

Ahora me toca esperar que mi hermano venga. Ayudarlo a pasar junto a la orilla del barranco, aguantando todas las estupideces que se le ocurran. Igual que con mi papá. Yo no le perdono nada a Nemesio. No entiendo cómo puede hacer tanta cosa, y hablar tanto de nosotros, y no sólo en la casa, sino en la calle y en las cantinas. Por ellos todo el vecindario nos critica. Yo oí a Niceto el zapatero, que tiene su covacha abajito de donde vivimos, y que sin falta se emborracha todos los sábados, y golpea a su familia, yo lo oí cuando hablaba de nosotros.

—Esos Zúñigas —les decía a los vecinos— no sirven ni pa jugarlos a la mosma... jmm... Nemesio va a morir borracho, igual que el tata... y el

otro no me la juega... tan modoso y arreglado que anda siempre y nunca se le ha conocido mujer.

Sentí que la ira me inundaba quemándome los huesos, pero no dije nada. Yo no esculpo la vida de ninguno de ellos, porque son como mi padre y como mi hermano... creo que todos somos iguales de bestias y sucios, que todos tenemos una postema escondida y que todos buscamos servir de ejemplo para los demás, ocultando nuestra propia historia.

Llegué a aborrecer a mi papá, y ahora Nemesio es para mí una sombra retorcida que me llena de malos recuerdos.

Nunca he sentido dolor ni remordimientos por la muerte del viejo. Miedo sí. Ese miedo a la violencia que estruja mis vísceras, y que de tanto crecerme por dentro, se me sale en pensamientos de muerte y destrucción. A veces quisiera desaparecer de estos basurales. O quemarlos. Pasar con azufre y fuego sobre todo esto, y sobre los culpables de que estas cosas sucedan. Pero en medio se me aparece la figura de mi madre rezándole a los santos. Ella es demasiado rezadora. Vive cumpliendo novenarios para que los santos le hagan milagros. Antes por mi papá, ahora por mi hermano. Para que Dios los recoja.

—Siempre pido por ellos —me dice— que el Señor los perdone de todos sus pecados.

No le contesto. Únicamente pienso, porque nunca se me podrá olvidar cómo tronó mi papá cuando cayó al fondo del barranco; sonó como un costalazo lleno y con algunas cosas duras adentro. Gritó al sentir que se caía, pero después del ruido de las ramas desgajándose, sólo se oyó el golpe que cimbró la tierra. Me quedé un rato largo esperando a ver si se quejaba, y nada. Solamente se oía pasar el aire agitando las hojas y los chiriviscos, ese viento frío que pasa como queriendo limpiar la noche, y lejano, alguno que otro perro ladraba al otro lado del barranco. No se me olvida el golpeteo asustado y sordo de mi corazón, ni el miedo que me agudó las piernas y me obligó a encuclillarme junto al tronco del pino donde busqué apoyo para darle el empujón a mi papá.

Cuando regresé a la casa todavía estaba lívido. Mi mamá me miraba con cara de espanto y no recuerdo qué me preguntó. Yo no podía hablar, pero hubiera querido decirle:

—Ya no tenga pena madre... ya el beato Martín le cumplió el milagro.

—Mi papá se embarrancó —fue todo lo que pude contarle, y no me di cuenta cuando la casa se llenó de voces y de gritos, y todas las casas vecinas se llenaron de gente, de candiles y de lámparas.

Ya está llegando.

Comienzan a distinguirse los gritos de mi hermano. Ya no siento el aire ni el frío de noviembre porque se rompió la espera. Únicamente los ruidos crecen en la noche...

—¡¡Aquí anda Nemesio Zúñiga hijos de tantas...!! El mero barzón del barrio...!!

Igual que mi papá. Como si buscaran convencerse de algo metiéndoselo a gritos entre las orejas, sin importarles para nada el sueño y la vida de la demás gente. Esconder la cabeza como el avestruz cuando se siente acosado, sólo que en lugar de meterla entre la arena, la hunden entre una botella de aguardiente. A mí en cambio, el miedo me endurece y me hace temblar, y me saca puntitos fríos de sudor por todo el cuerpo. Siento atrás de la frente la sangre vertiginosa y pesada llenando el lugar de los pensamientos.

—¡¡Aquí anda Nemesio Zúñiga hijos de tantas...!!

No logro distinguirlo, pero en la oscuridad me lo traen casi hasta las manos, sus gritos y todo el ruido que hace entre los chiriviscales y las piedras.

Hilario, agazapado, espera en una suspensión del tiempo. Nemesio, tambalante, agarrándose al matorral y a las ramas que le cruzan el camino, baja por la vereda, concentrando los vaivenes de su marcha a distanciarse de los bordes del barranco. Y junto a la sombra del pino, otra sombra cansada vigila a los hermanos, porque ella sabe. Ella esconde el secreto de aquella noche cuando fue testiga, y no quiere que vuelva a suceder otra desgracia.



SECRETO PROFESIONAL

(CUENTO)

Por Yolanda CONSUEGRA MARTINEZ

Al asomarse al balcón lo vio atravesar la calle mojada y meterse sin prisa en un automóvil rojo. ¡Qué aspecto más cansado tenía! Permaneció en el mismo sitio hasta que el auto desapareció de su vista. ¡Qué día más feo y triste! El cielo estaba completamente negro y la lluvia, silenciosa y lenta, formaba charcos en los baches de la calle. Sintió frío y se alejó del balcón. ¡Qué día más deprimente! Parecía como si el cielo llorara también la tragedia de Sara Leonor. Sin conocerla, sentía una viva simpatía por ella. Y también compasión.

La lluvia le impidió salir, pero no había pasado solo esta tarde. Se sirvió otra taza de café y sentado en su sillón lo bebió lentamente.

Una ligera sonrisa curvó sus labios delgados al pensar que el relato del

muchacho que acababa de salir, podría servirle de tema para su columna. Sí, sería un buen tema. Pero antes de escribir la primera línea tendría que reconstruir y analizar el relato de su inesperado visitante. Podría titularlo... "Secreto Profesional". ¿Por qué no? ¿Molestaría a alguien? Eso era lo más probable. Su columna siempre provocaba polémicas entre jóvenes y viejos.

Dejó su taza vacía en la mesita y cerró los ojos. Marco Aurelio Herrera! ¡Qué chiquillo más amedrentado le había parecido! —No me considero católico —había dicho en tono agresivo al entrar en el salón—. Sin embargo, leo su columna y escucho su programa. Sé que es un hombre inteligente y culto, una persona que sabrá comprenderme sin dificultad. ¿Sabe?

Me gustó mucho su respuesta a ese pedante Licenciado Ovalle. “Yo no hago reproches. Yo apoyo mis consejos en principios morales inmovibles que tienen la misma vigencia ahora como hace siglos.”

El muchacho no parecía seguro; sus ojos reflejaban su angustia interior y se preguntó qué clase de problema lo había obligado a buscar su ayuda. Debía ser algo grave.

Lo invitó a sentarse y le agradeció, sin asomo de ironía, los conceptos sobre su persona.

El muchacho tardó en reaccionar; se sentó torpemente en el sillón más próximo y fijó la mirada en los retratos de la pared. Pero él esperó pacientemente a que su visitante se decidiera a hablar.

—La actitud de Juan XXIII y de Paulo VI me ha reconciliado con el clero —dijo gravemente y entrelazó las manos—. Yo no habría venido a su casa si ellos fueran distintos.

—Mi casa está abierta para toda la gente, católica y no católica.

El joven no respondió inmediatamente; levantó la cabeza para mirar de nuevo los retratos de la pared y dijo por fin.

—¿Puedo hablar con toda franqueza? No le robaré mucho tiempo; sé que es un hombre muy ocupado.

—Hábleme todo lo que quiera. Hasta el final le diré mis honorarios.

El muchacho tardó en comprender el chiste y sonrió con esfuerzo, como si la menor sonrisa le causara un intenso dolor.

—Soy médico —dijo por fin y al decirlo pareció más seguro—. Me gradué hace pocos meses y estable-

cí mi clínica en Santa Tecla... cerca del Colegio Belem. Mi clientela no es numerosa, ni “aristocrática”, pero me permite vivir. Pagar el alquiler de la casa, la cuota del auto... Pienso, si tengo suerte, especializarme en enfermedades del corazón.

Se interrumpió para mirarlo a la cara y balbuceó.

—¿No lo estoy aburriendo?

—No, no. Siga. Comprendo lo difícil que es para usted hablarme de su problema. Antes de poder compartir nuestras dificultades con un desconocido tenemos que vencer nuestra propia resistencia.

—Tengo deshecho el sistema nervioso. ¿No lo ve? Antes de venir aquí lo pensé cien veces. Nadie me lo aconsejó. Lo decidí yo solo.

—¿Quiere un cigarrillo? O una taza de café?

—No, gracias. —Hizo un gesto con ambas manos para rechazar su ofrecimiento—. Los cigarrillos y el café me han sostenido las dos últimas semanas. No los quiero más.

¿Qué había hecho este joven médico para hallarse en semejante estado? Vinieron a su mente las noticias aparecidas en los periódicos la semana anterior. Un médico había sido suspendido por haber causado la muerte (¿conscientemente?) de dos niños deformes, nacidos pocos días antes. ¿Era él ese médico? No, el muchacho no tenía cara de haber cometido semejante delito.

—Como le dije al principio, mi clientela es modesta... gente que se queja de trastornos estomacales, dolores de espalda, tos rebelde...

—¿Su problema se relaciona acaso

con uno de sus pacientes? Trató, con una pregunta directa, de ayudarle a contar sus dificultades.

—No exactamente... Se trata de una muchacha... Sara Leonor. ¿Verdad que es un nombre lindo? Apareció en mi clínica un viernes a las seis... cuando el último paciente se había ido. Su llegada me sorprendió. No parecía enferma e iba vestida con elegancia. Tiene una cara preciosa... pero en aquel momento... la tristeza y el desaliento... le restaban atractivo. Nunca había escuchado un relato tan reticente, pero no lo manifesté. Seguía observando el rostro del joven que con la evocación de aquella Sara Leonor, parecía animarse un poco. Apenas la hice pasar me dijo con voz apagada: “No estoy enferma, pero lo busco como médico. Se trata de un asunto penoso...” La invité a sentarse, pero pareció no oírme. Seguía de pie, sin mirarme a la cara. Luego, sacó de su bolso unos papeles. Su mano temblaba un poco al mostrármelos. “¿Ve estas cartas? Son anónimos, anónimos que me ha estado enviando alguien que me odia... o me ama. No lo sé. No lo sé”. Movía la cabeza de un lado a otro y me miraba con unas pupilas dilatadas por la angustia. “Si quiere saber la identidad de la persona que se los envió, debe acudir a un detective, no a un médico” —le dije impaciente—. Su respuesta llegó enseguida: “No me interesa conocer la identidad de esa persona, sino saber si los anónimos dicen la verdad. Sólo usted puede decirlo. Sólo usted”. El asunto no me hacía mucha gracia y la urgí a que me explicara qué tenía que ver yo en todo

aquello. “Debí comenzar por el principio” —dijo en tono humilde y enseguida, levantando los ojos del suelo, habló con voz alterada. “¡Soy la novia de Arturo Videla! ¿Comprende ahora? Tengo mala memoria y tardé en reaccionar”.

El muchacho se detuvo jadeante y estiró sus largas piernas.

—¿Conocía usted a esa persona?

—Sí, pero lo había olvidado. Fue uno de mis primeros pacientes y el más generoso. Cuando acabé de curarlo me envió por correo cinco billetes de cien colones. Nuevecitos.

—¿Y cuál era el asunto que interesaba a esa joven?

—Se trata de algo penoso... No sé cómo decírselo... No quiero ofenderlo...

—Hábleme de eso. Yo sé que hay cosas que por más que intentemos suavizarlas, no dejan de ser lo que son: duras, crueles, despiadadas.

—La muchacha no apartaba los ojos de mi cara. Pero al ver que yo permanecía silencioso, me gritó: “¡Dígame la verdad! Los anónimos dicen que mi novio no es un hombre y que el doctor Marco Aurelio Herrera puede afirmarlo. ¿De qué clase de enfermedad lo curó? ¡Dígame la verdad! ¡No lo diré a nadie! ¡Dígame la verdad! ¿No ve que voy a volverme loca si usted no me lo dice?”

Extenuado por la emoción, el muchacho jadeó de nuevo.

—¿Qué actitud tomó usted?

—Le dije que no podía violar el secreto profesional y le pedí salir. Ella siguió insistiendo, lloró, se arrodilló casi, pero fui inflexible. Yo no puedo

divulgar las enfermedades de mis pacientes.

—Si usted ha cumplido con las obligaciones que le impone su profesión... ¿cuál es su problema?

—Lo creí más perspicaz —el muchacho tenía ahora una sonrisa burlesca—. Lo que me pasa es que desde que esa muchacha apareció en mi vida, he perdido la tranquilidad. “He cumplido con mi deber” me digo todas las noches, pero eso no me devuelve la paz. Veo en la oscuridad el rostro angustiado de Sara Leonor y oigo de nuevo su voz alterada. “¿No ve que voy a volverme loca si usted no me lo dice?” Hace dos días vino a mi clínica para decirme que se casa con él dentro de dos semanas. Dice que Dios lo ha puesto en su camino para que ella lo redima. Le grité que no me importaba lo que ella hiciera; pero cuando pienso que una mujer tan pura, delicada y espiritual como Sara Leonor va a casarse con un pederasta, siento que mi cerebro se convierte en brasas. He pensado hablar con el sacerdote que va a casarlos; pero eso significa violar el secreto profesional. ¡Eso es lo que me atormenta, Monseñor! ¿Qué debo hacer?

—Marco Aurelio, usted no ha hecho lo que su conciencia le manda hacer. Y es por eso que no puede recobrar la tranquilidad. Busque a esa pobre

joven y dígame la verdad. ¿No es eso lo que le pide a gritos su conciencia? No la sofoque, porque su incertidumbre o su cobardía de hoy puede torturarlo todo el resto de su vida. Y diga a Sara Leonor que no hay redención sin sacrificio, sin martirio.

—La sola idea de decirle la verdad me quita el peso de encima, pero temo... temo que la verdad la destruya.

—No la destruirá porque ella la desea. ¿No fue a su clínica para saberla? Ella encontrará fuerzas para sobreponerse al dolor que le cause. Sobre todo, si tiene a su lado un muchacho que la ama honradamente. ¿No es así, Marco Aurelio?

El visitante sonrió por fin y su rostro pareció aliviado.

Gruesas gotas de lluvia comenzaron a caer y el salón se llenó de sombras. Ambos guardaron silencio, todo se había dicho ya. —Gracias, Monseñor —dijo el muchacho rompiendo el prolongado silencio—. Gracias por haberme escuchado y devuelto la paz conmigo mismo.

Se incorporó torpemente; se abotonó la chaqueta y estrechó la mano que le tendía.

—¡Son casi las seis! Voy a buscar a Sara Leonor. ¿Verdad que es un nombre lindo?

Leonora M.

VIDA CULTURAL

CONCIERTO

La Asociación Pro-Arte de El Salvador ofreció en el Teatro Darío, el 9 de julio, de las 20:30 horas en adelante, un concierto del pianista Malcolm Franger, ganador de los premios Leventritt y Reina Elizabeth. El gran artista interpretó la Sonata N° 9 de Mozart, la Sonata N° 2 de Schumann, Valses, Op. 39 de Brahms, Dos Danzas Españolas de Granados y Sonata N° 3 de Prokofieff. Fue muy aplaudido por el público oyente.

RECITAL DE VIOLA

El 12 de julio deleitó al público amante de la buena música la violista norteamericana Mary Ellen Proudfit, quien ofreció un concierto musical con participación del pianista salvadoreño Enrique Fasquelle. Dicho concierto tuvo lugar en el Centro El Salvador-Estados Unidos, de las 20:15 horas en adelante.

EXPOSICION

Los alumnos de la "Academia Valero Lecha" inauguraron en los salones de exposición del Instituto Salvadoreño de Turismo una excelente muestra de dibujos a lápiz, sobre motivos regionales. Especialmente llamaron la atención los que mostraban algunos aspectos del terremoto del pasado 3 de mayo. El Maestro Lecha obtuvo un nuevo triunfo con esta exposición. Los salvadoreños están en deuda con él, por su incansable esfuerzo de enseñar y estimular a los jóvenes artistas de nuestro país.

EN GALERIA FORMA

El 6 de julio fue inaugurada en Galería Forma una exposición del conocido pintor nacional Carlos G. Cañas. Oleos, dibujos, acuarelas, goaches y pinturas abstractas fueron admirados por las personas que concurrieron al acto cultural. Galería Forma está ahora situada en Colonia La Providencia.

REPRESENTACION TEATRAL

La Dirección de la Escuela Militar invitó a la representación teatral que tuvo lugar en el edificio de la misma Escuela, el 16 de julio, de las 19:30 horas en adelante, bajo la Dirección del Departamento de Teatro de Bellas Artes. El programa desarrollado fue el siguiente: I: *La fábula del secreto bien guardado*, de Alejandro Casona; II: *Camino oscuro*, de Kathleen Palmer; III: *El fantasma de Marsella*, de Jean Coteau.

EN EL TEATRO NACIONAL

Margarita de Nieva, tan conocida entre nosotros, puso en escena con los alumnos de la Escuela de Teatro que dirige, *El ladrón*, de Henry Berstein. La representación tuvo lugar en el Teatro Nacional de Bellas Artes, el 19 de julio.

DESTACADOS PINTORES

Los más destacados pintores de nuestro país: José Mejía Vides, Salarrué, Carlos G. Cañas, Pedro Acosta García, Raúl Elas Reyes, Miguel Angel Orellana, presentaron del 13 al 23 de julio, en el Centro El Salvador-Estados Unidos, una exposición de sus mejores obras pictóricas.

DEL "KIBUTZS" ISRAELI

La Dirección General de Bellas Artes y el Instituto Cultural El Salvador-Israel ofrecieron al público el 29 de julio, en la sala de exposiciones del Instituto Salvadoreño de Turismo, una muestra de extraordinarias pinturas pertenecientes a 32 artistas, que en los últimos años han realizado su obra creativa en Kibutzs o granjas colectivas de Israel.

CONCIERTO DE LA ORQUESTA SINFONICA

Con motivo de la toma de posesión de la nueva Junta Directiva de la Asociación de Periodistas de El Salvador, la Orquesta Sinfónica, dirigida por el

Maestro Esteban Servellón, ofreció en el Teatro Nacional de Bellas Artes, un concierto especial, según el siguiente programa: 1: *Dorita*, Obertura de Domingo Santos; 2: *Tres Danzas del Ballet Rhina*, por Esteban Servellón; 3: *El Jiboa*, Poema Sinfónico por J. Napoleón Rodríguez; 4: *Reminiscencias de Felipe Soto*, por Manuel Esteban Muñoz; 5: *Dichosofuí*, bolero por Ciriaco de Jesús Alas. Solista: Abraham Soto Domínguez.

INAUGURACION DE ESCUELAS

El Ministerio de Educación y su Departamento de Construcción de Edificios Escolares, invitó al acto inaugural de varias escuelas construidas bajo el Programa "Alianza para el Progreso". Escuela Urbana N° 2, de Mercedes Umaña, Departamento de Usulután; Escuela Urbana de Punto El Cantoncito, de Ciudad Delgado, Departamento de San Salvador; Escuela Urbana Mixta "Abel de Jesús Alas", de San Francisco Lempa, Departamento de Chalatenango; Escuela Urbana Mixta "Presbítero Norberto Marroquín", de Verapaz, y Escuela Urbana Mixta de San Ildelfonso, ambas del Departamento de San Vicente. Las autoridades respectivas estuvieron presentes en los solemnes actos inaugurales.

EXPOSICION

Una interesante exposición de pinturas del profesor y artista salvadoreño Rigoberto Guzmán fue inaugurada en la Biblioteca Nacional, el 1° de agosto. La muestra permaneció abierta hasta el 15 del mismo mes.

EN LA ALIANZA FRANCESA

El Licenciado Jean Ledru habló amablemente en español sobre *Arte romántico y arte gótico* el 17 de agosto de las 20:15 horas en adelante, en el local de la Alianza Francesa. Después de la charla se ofreció una proyección de transparencias a colores y dos películas.

CONCIERTO EXTRAORDINARIO

Como homenaje al Capitán General Gerardo Barrios, con motivo del Centenario de su muerte, la Orquesta Sinfónica de El Salvador ofreció el 27 de agosto, de las 20:30 horas en adelante, en el Teatro Nacional de Bellas Artes, un concierto extraordinario en el que se interpretó música de Mozart, Liszt, Tchaikowsky y otros grandes compositores, actuando como Director de la Orquesta el Maestro costarricense Hugo Mariani. El señor Mariani, huésped de El Salvador por algunos días, es Director Titular de la Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica. Invitó para el acto el Ministerio de Educación.

NOMBRAMIENTOS

Durante el presente año El Salvador será la sede de la Presidencia y Secretaría de la *Asociación de periódicos de Centro América* (APCA), por acuerdo tomado en la importante reunión que tuvo lugar en San José, Costa Rica. Fueron electos para desempeñar los cargos de Presidente y Secretario de la APCA los periodistas salvadoreños don Napoleón Viera Altamirano y Dr. Pedro Geoffroy Rivas.

EXPOSICION DE LA FLOR NATURAL

En el local del Salón de las Américas del Hotel El Salvador Intercontinental, se inauguró el 19 de agosto, de las 16 horas en adelante, la Exposición de la Flor Natural, promovida por el Club de Jardinería de nuestro país. Durante varios días la hermosa muestra de flores regionales fue visitada por toda clase de personas.

TRIUNFO EN EL EXTRANJERO

En la Galería de la Organización de los Estados Americanos en Washington D. C., Estados Unidos de América, inauguró el 10 de agosto una exposición de 20 de sus óleos el pintor salvadoreño

Carlos G. Cañas. Los críticos norteamericanos han elogiado con entusiasmo la obra artística de nuestro compatriota.

NUEVAS ESCUELAS

Nuevas escuelas fueron inauguradas durante el mes en curso, todas construidas bajo el Programa "Alianza para el Progreso". Dichas escuelas son: Urbana Mixta "Manuel José Arce", de Rosario de Mora, Departamento de San Salvador; Escuela Rural Mixta del Cantón El Zunzal, jurisdicción de Tamanique y Escuela Rural Mixta del Cantón El Zonte, jurisdicción de Chiltiupán, ambas del Departamento de La Libertad; Escuela Rural Mixta "Felipe Huevo Córdova", del Cantón Dulce Nombre, jurisdicción de San Pedro Masahuat, y Escuela Urbana Mixta "La Paz", de San Miguel Tepezontes, las dos del Departamento de La Paz; Escuela Rural Mixta del Cantón San Francisco El Dorado, jurisdicción de San Isidro, Depto. de Cabañas; Escuela Urbana Mixta "Fabio Castillo", de Ilopango, Departamento de San Salvador. Invitaron a los actos inaugurales el Ministerio de Educación y su Departamento de Construcción de Edificios Escolares.

TRIUNFADORES EN CONCURSO LITERARIO

Dos salvadoreños triunfaron este año —septiembre— en los Juegos Florales de Quezaltenango, Guatemala, cuando la ciudad cumplía medio siglo de celebrarlos con esplendorosa solemnidad. El triunfo logrado por nuestros compatriotas fue de carácter continental, pues los Juegos Florales de 1965 dejaron de ser Centroamericanos para convertirse en Hispanoamericanos. El más alto galardón correspondió a la poetisa Claudia Lars, quien compartió el 1er. Premio de Poesía y el título de Poeta Laureado, con el español Rafael Guillén, residente en Granada, España. Poema de Claudia Lars: *Del fino amanecer*. Trabajo literario de Guillén: *Vasto poema de amor*.

Alvaro Menéndez Leal (Menén Desleal) obtuvo 1er. Premio en la Rama de Teatro, compartido con el escritor guatemalteco Alfonso Barrientos. La obra de Menéndez Leal se titula: *Luz Negra*; la de Barrientos: *El señor Embajador*. Fueron otorgados dos segundos puestos para la Rama de Verso. Correspondieron a Luis Alberto Ruiz, de Buenos Aires y a Antonio Almena, de Córdoba, España. En la Rama de Música obtuvieron primero y segundo puestos los guatemaltecos Jorge Sarmiento y José Manuel Juárez. En la Rama de Pintura, ganaron primero y segundo premios, Marco Augusto Quiroga y Rodolfo Mishan, los dos, guatemaltecos. En la Rama de Cuento, el primer puesto se declaró desierto; el segundo correspondió a la española Luisa Teruel, residente en Valencia, España. En la Rama de novela, también se declaró desierto el primer puesto; ganó el segundo el colombiano Alfonso Bonilla Naar. La Prensa Asociada (AP) en un radiograma difundido extensamente, mencionó los nombres de los dos salvadoreños triunfadores en tan famoso certamen literario.

TRIUNFADORES EN LA CAPITAL DE GUATEMALA

Triunfo que enorgullece a nuestro país fue el del joven escritor Roberto Cea, quien obtuvo el 1er. Premio "José Batres Montúfar", Rama de Poesía, en el Certamen Nacional Permanente de Ciencias, Letras y Bellas Artes, "15 de Septiembre", en la capital de Guatemala, con su poema *Huésped del Canto*. Además, mereció Mención Honorífica en el mismo Certamen, rama de Cuento, por su libro *De perros y hombres*. Otro poeta joven, Rafael Góchez Sosa, logró poner en alto el prestigio literario de nuestro país en la hermana República, pues obtuvo 2º Premio de Poesía. Título de su libro: *Voces del silencio*. En cuanto a César V. Sermeño, notable artista de El Salvador, obtuvo 1er. y 2º Premios en la Rama de Cerámica con sus originales creaciones tan modernas, pero tan enraizadas en la

tradicción indígena y colonial de nuestro pueblo. Los círculos intelectuales salvadoreños, así como el Ministerio de Educación y hasta el Excmo. Señor Presidente de la República, Coronel Julio Adalberto Rivera, se han mostrado sumamente satisfechos por los altos puestos alcanzados por nuestros compatriotas, tanto en el Certamen de Quezaltenango, como en el de la capital de Guatemala.

SIGLOS DE PINTURA BELGA

Bajo el patrocinio de la Legación de Bélgica en El Salvador y auspiciada por el Ministerio de Educación en nuestro país, fue abierta en los salones de la Biblioteca Nacional una exposición de pintura belga, que presentó obras pictóricas antiguas y modernas. La muestra compuesta de 61 telas, fue un conjunto magistral de reproducciones de obras maestras.

TEATRO

El Teatro Universitario presentó la obra *Todo un hombre*, escenificación de la novela *Nada menos que todo un hombre*, de Miguel de Unamuno. La representación tuvo lugar de las 20 horas en adelante, en el Teatro Nacional de Bellas Artes, en los primeros días del mes de septiembre.

CONFERENCIAS

El Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de El Salvador, invitó a estudiantes y público en general a dos conferencias que fueron leídas por el doctor Ovidio Duarte Escalante, el 1º y el 3 de septiembre. Una de estas conferencias versó sobre *La revolución de la neuropsicología* y otra, sobre *El concepto del hombre moderno a través de la neurología experimental*. Las conferencias se leyeron en el Paraninfo de la Rectoría, Ciudad Universitaria.

DANZAS

El conjunto de Danza Folklórica de la

Universidad, bajo la dirección de Mauricio Paredes, ofreció el 10 de septiembre, de las 20 horas en adelante en el Teatro Nacional de Bellas Artes, el Ballet *Flor de Mayo*. Numeroso público asistió a presenciar el estreno del atractivo Ballet.

EN GIRA CULTURAL

Invitado por el Ministerio de Educación de El Salvador llegó a esta República el intelectual español doctor Carlos Miguel Suárez Radillo, quien recorrerá varios países de América cumpliendo misión de carácter cultural que le fue encomendada por el Ministerio de Información y Turismo de España, con respaldo del Instituto de Cultura Hispánica y del Ministerio de Asuntos Exteriores de su país. El 21, 22 y 23 de septiembre, de las 20 horas en adelante, el doctor Suárez Radillo ofreció tres conferencias sobre arte dramático en España, en el Local de la Orquesta Sinfónica. Asistió a escucharle numeroso y selecto público.

PIANISTA ITALIANA

Bajo el patrocinio de la Embajada de Italia en nuestro país, la Asociación Pro Arte de El Salvador presentó el jueves 30 de septiembre a la pianista italiana Marcella Crudelli, quien ofreció un concierto en el Teatro Darío de las 20:30 horas en adelante. Interpretó obras de Scarlatti, Mozart, Beethoven, Chopin, Semini y Copland.

HOMENAJE A GAVIDIA

El 24 de septiembre de las 10 horas en adelante, el Ateneo de El Salvador rindió homenaje ante su tumba al humanista y poeta salvadoreño Francisco Gavidia. Llevó la palabra en nombre de la Institución la escritora y educadora doña Eva Alcaine de Palomo. Selecta concurrencia, compuesta por ateneístas, familiares del ilustre escritor y estudiantes de

la Academia Gavidia, escucharon con respeto la pieza oratoria. Habló también el doctor Tresserras en nombre de la Academia Gavidia del Liceo Salvadoreño. El Señor Presidente del Ateneo, Ingeniero León Enrique Cuéllar y el Señor Secretario General, doctor Manuel Vidal, colocaron una ofrenda floral sobre la tumba. El próximo número de la revista *Ateneo* estará consagrado totalmente al Maestro Gavidia.

POETISA NORTEAMERICANA

Estuvo de visita en nuestro país en los últimos días de septiembre, la escritora y poetisa norteamericana Helen Whole Patterson, quien reside en Washington D. C. La señora Whole Patterson edita la revista cultural *Acentos Literarios Americanos*. Además, todos los domingos difunde el programa cultural *Rincón del Poeta*, en el que, a través de la emisora W. F. A. N. de Washington, da lectura a poemas de autores latinoamericanos. La señora Whole Patterson es autora de los siguientes libros: *Poetisas de América*, en el que recoge obra poética de cincuenta mujeres del Continente, en español y en traducciones al inglés; el volumen titulado *Rubén Darío y Nicaragua*; *Lira Mexicana* y *Antología Bilingüe de la poesía española*.

EXPOSICION

La Embajada de Francia y la Alianza Francesa "Centro Cultural El Salvador-Francia", invitaron al público salvadoreño a visitar la exposición de "Pintura Francesa desde el Impresionismo hasta Braque". Esta exposición se inauguró en solemne acto, que tuvo lugar el 20 de septiembre, en el local de la Alianza Francesa, desde las 20 horas en adelante. El Director de la Alianza, señor Venot, se refirió a las obras expuestas en interesante charla.

TINTA FRESCA

CLAUDIA LARS HABLA DE SU TRIUNFO EN GUATEMALA

Por *Carlos GIRON S.*

Con un júbilo de esos que se le salen a uno hasta por los poros, llegamos a la Dirección General de Publicaciones del Ministerio de Educación con dos propósitos: uno, presentar nuestro homenaje de admiración y simpatía a Claudia Lars, por su triunfo obtenido en el Certamen Hispanoamericano de Guatemala, y otro, recoger para los lectores de "El Diario de Hoy", las impresiones de nuestra poetisa sobre este galardón ganado tan limpiamente, no sólo para su pequeño gran país, sino también para Centro América. (En el Concurso participaron poetas de España y de América Latina, lo cual significa que la obtenida por nuestra compatriota no es una victoria regional, sino que tiene proyecciones en todo el ámbito de las letras castellanas).

En la Dirección General de Publicaciones, los empleados y directivos parecían escolares en recreo más que miembros de un personal austero, como han sido siempre los de esa Dirección General. Se explicaba la inquietud, por el gozo que todos expresaban ante la noticia que había circulado muy de mañana.

Claudia, radiante de alegría, pero a la vez humilde, con esa humildad que es fuente de su poesía, hablaba de esas compensaciones que de lo alto reciben los poetas, cuando más duramente están siendo tocados por los ramalazos del destino. (Claudia acaba de perder a su madre y no oculta que su vida —como la de los buenos poetas, recordando la frase inolvidable de Darío— está como clavada en la cruz de "los grandes dolores y los cuidados pequeños").

En los momentos en que llegábamos a visitarla, recibía el abrazo cálido de Serafín Quiteño, *su hermano*, como ella dijo, aunque éste, con su diablillo

cordial, siempre despierto, advirtió rápido: "*Su hermano menor, naturalmente*".

Después de que Peñate Zambrano había tomado fotos de los dos compañeros de letras, Claudia accedió a contestar a nuestras preguntas:

—No —dijo— el poema premiado en Quezaltenango no fue escrito para el Concurso. Lo tenía en mano y lo conocían únicamente el Dr. Gonzalo Ulloa, Embajador del Perú, y su esposa, personas de sensibilidad extraordinaria, quienes me alentaron a enviarlo al Certamen, por considerar que podía obtener un premio, siempre y cuando los Jurados fuesen elementos capaces de distinguir entre la retórica y la poesía. Fuera del Dr. Ulloa y su esposa, le leí algunos fragmentos a Serafín, quien me hizo igual advertencia. Cuando he sabido los nombres de quienes integraron el tribunal calificador —Eloy Amado Herrera, Paco Figueroa y Werner Ovalle López, todos poetas jóvenes, de lo mejor de Guatemala— creo que mi libro está más allá de la retórica. Y no lo digo con vanidad, sino con esa íntima satisfacción que siente el poeta, cuando comprueba, aunque sea por signos vagos, que alguna comunicación ha logrado establecer *con su ángel*.

—El tema —"Fino Amanecer"— pretende ser una exploración subjetiva en el ser poético, desde el seno materno hasta el momento del despertar a la luz de la poesía.

Haber ganado un premio en un Certamen Literario, no me da derecho a considerarme gran poeta. Siempre me sentí pequeña, y entre los soles que iluminan el mundo de la poesía, mi luz es la de una luciérnaga. Estoy satisfecha —no de mis dones poéticos, si algunos tengo— sino simplemente de que se me haya otorgado la gracia de ser sincera. Por lo demás, un poeta —quienquiera que sea— más que una realización de la que pudiera sentirse personalmente orgulloso, es una constante búsqueda, una aspiración doloro-

sa. Y una duda. Si los grandes han tenido que pasar por este vía crucis, ya puede imaginar Ud. por qué trances tenemos que pasar los pequeños.

Estrechamos una vez más la cálida mano de Claudia Lars, y quisiéramos estrecharla en nuestros brazos como a una de las imágenes más limpias y más bellas de la patria salvadoreña. Su triunfo, que a ella le llega como a una colegiala que recibe una sorpresa gratísima —porque en sus años Claudia sigue siendo una niña— lo transferimos a este pueblo nuestro que tiene tantas reservas espirituales como acaban de confirmarlo esos muchachos nuestros —Alvaro Menéndez Leal a la cabeza— conquistando para el país verdaderos puestos de honor en las justas intelectuales de Guatemala.

El Diario de Hoy, 7 de septiembre de 1965.

ALVARO MENENDEZ LEAL (*Menén Desleal*)

Alvaro Menén Desleal, joven escritor salvadoreño, obtuvo Primer Premio en el Certamen Hispanoamericano de Quezaltenango, Guatemala, 1965, en la rama de Teatro, con su obra "*Luz Negra*". La noticia fue anunciada la noche del viernes en conferencia de prensa que tuvo lugar en la ciudad de Guatemala, cuando se abrieron las plicas de los triunfadores. El alto galardón consiste en mil dólares en efectivo, una máscara de plata como símbolo del teatro y un diploma de honor. La Organización de Estados Centroamericanos por su parte, ha agregado un "*Gavidia de Oro*" y otro diploma. Además, el alto premio conlleva la edición de la obra.

El Certamen Hispanoamericano de Quezaltenango, conmemora este año el primer cincuentenario de haberse instituido, motivo por el cual fue convocado entre todos los escritores de habla española.

Se considera que el Primer Premio

ganado por Alvaro Menén Desleal, autor de libros tan discutidos como "Cuentos Breves y Maravillosos" y "El Extraño Habitante", es uno de los más altos galardones que ha recibido nuestro país en toda su historia literaria.

JOSE ROBERTO CEA OBTUVO PRIMER PREMIO EN CERTAMEN POETICO DE GUATEMALA

José Roberto Cea, genuino representante de la poesía centroamericana en sus más sentidas y expresivas manifestaciones, acaba de ceñirse otra hoja del simbólico laurel al obtener en el Certamen "15 de Septiembre" que se acaba de verificar en ciudad de Guatemala, el Primer Premio en Poesía, consistente en mil dólares, medalla de oro y diploma. Además, ganó Mención Honorífica, en la Rama de Cuento del mismo Certamen.

Cea, emocionado, con esa emoción que producen los triunfos del espíritu, nos ha dado la grata noticia que hacemos nuestra, en toda su significación de victoria intelectual, los que trabajamos en este Diario de cuyo personal es miembro el laureado poeta.

"Huésped del Canto", poemario de singulares méritos, se hizo acreedor al Primer Premio en Poesía en el certamen aludido. Los poemas del joven bardo salvadoreño, que tienen el esplendor de una estrella y el atractivo del agua niña saltando del riñón de la montaña, le han sumado otro merecido galardón.

"De Perros y Hombres", donde el arte de mover personajes en lo reducido del cuento es agilidad e ingenio para Cea, ameritó la Mención Honorífica. Doble triunfo para el poeta que nosotros, los que servimos a la Opinión Pública desde las columnas de este Diario, celebraremos, en fecha próxima, con una cena ofrecida, en gesto fraternal, a José Roberto.

¡Bienaventurados quienes saben bien

decir en poesía, porque ellos iluminan la vida! Y que otros laureles, frescos y simbólicos, vengan después a ceñir la frente del vibrante poeta.

Diario Latino, 5 de septiembre de 1965.

RAFAEL GOCHEZ SOSA

El salvadoreño Rafael Góchez Sosa, quien además de poeta y buen escritor en prosa es maestro dedicado abnegadamente a la dura tarea de alumbrar y embellecer el camino de la juventud, obtuvo merecidos lauros en el Certamen Permanente de Ciencias, Letras y Bellas Artes, "15 de Septiembre", año 1965, ciudad de Guatemala. Góchez Sosa presentó un libro de poemas titulado *Voces del silencio*. Con dicho libro logró ganar 2º Premio entre muchísimos competidores. El triunfo de nuestro compatriota demuestra plenamente el esfuerzo artístico de un hombre joven y sensible, perteneciente al más selecto grupo de intelectuales y escritores de esta República, juzgada por un periodista viajero como "tierra de comercio incesante y de gente siempre pensando en negocios".

Góchez Sosa, con sus jóvenes amigos José Roberto Cea, Alvaro Menéndez Leal (Menén Desleal), el notable ceramista César V. Sermeño y su vieja amiga Claudia Lars, han demostrado en los recientes certámenes culturales de Guatemala que El Salvador, tan afanado en el campo material como un hormiguero, es también un lugar donde el arte y las letras son cultivadas sin descanso.

CESAR V. SERMEÑO

César V. Sermeño, nuestro notable ceramista, obtuvo Primero y Segundo Premios en el Concurso de Cerámica, dentro del Certamen Nacional Permanente de Ciencias, Letras y Bellas Artes "15 de Septiembre", de Guatemala.

Los premios que recibió César V. Sermeño, son: Primero: Medalla de Oro, Pergamino y Q 600.00 en efectivo, incluyendo la adquisición de la obra. Segundo: Medalla de Plata, Pergamino y Q 300.00 en efectivo.

El éxito de Sermeño tiene trascendencia regional por cuanto en el Certamen "15 de Septiembre" intervienen artistas de toda Centroamérica, incluyendo Panamá.

EL MEDIO RURAL EN EL SALVADOR. (Aspectos y Problemas Sociales). Tesis presentada previa opción del título de Trabajador Social, por Elvira Guadalupe Campos, Sonia Elsa Linares, Raúl Mendoza, Pedro Elías Guzmán, Esperanza del Carmen Vega de Villalobos. Escuela de Trabajo Social de El Salvador. Impreso en los Talleres de la Dirección General de Publicaciones del Ministerio de Educación. San Salvador, El Salvador, C. A. 1965.

La introducción de esta Tesis dice así: "Tomando en cuenta que de acuerdo a las cifras obtenidas en el Tercer Censo Nacional de Población, la población rural del país equivale al 61.49% de la población total de la República, es lógico pensar en la importancia que este núcleo tiene como determinante de la situación económica y social de El Salvador.

Esa importancia que tiene el medio rural en la vida de nuestro país, hace necesario que se conozca la situación en que se encuentra su población, no sólo en su afán de mera ilustración, sino también con el objeto de buscar los medios para elevar el nivel de vida en que se encuentra ese grupo tan representativo de nuestra sociedad.

Es también conocido que muchos de nuestros problemas sociales como son el analfabetismo, la movilidad, la desnutrición, determinadas enfermedades, etc., tienen su origen o prevalencia en

el medio rural, razón por la cual se hace necesario tener un conocimiento lo más aproximado posible sobre el estado en que se encuentra la población rural que es la que más directamente sufre los efectos de su medio.

Por otra parte, la Escuela de Trabajo Social de El Salvador, en los últimos años ha intensificado sus programas de práctica en áreas rurales, con el objeto de capacitar a sus alumnos en la investigación y tratamiento de los problemas sociales del medio rural, así como en el desarrollo de estas comunidades, lo cual hace indispensable que tengan un conocimiento bastante objetivo de las condiciones prevalentes en el área rural.

Son esas las razones fundamentales que nos decidieron a realizar una investigación sobre este tema. Dicha investigación la hemos realizado mediante una labor de recopilación de estadísticas y de estudios verificados con anterioridad, y a través de una encuesta levantada entre un grupo de familias campesinas pertenecientes a cada una de las clases sociales que existen en el campo, clasificadas de acuerdo a las relaciones de trabajo predominantes.

Los aspectos que en este trabajo se estudiaron se refieren a educación, vivienda, salud, trabajo y situación económica, recreación, organización social y legislación; advirtiendo que al tratar cada aspecto únicamente se ha tenido como intención exponer las condiciones actuales predominantes en el área rural, y no los programas que están realizando las diversas dependencias gubernamentales en ese campo, ya que esto lo mencionaremos al referirnos a cada una de las instituciones que en el país atienden directamente el área rural.

Al final de cada capítulo citamos las conclusiones a que hemos llegado en el aspecto estudiado, así como sugerencias que a nuestro entender pueden tomarse en cuenta para mejorar las condiciones existentes en el campo.

Nuestra labor de recopilación de in-

formación tropezó con el inconveniente de la falta de datos relativos al medio rural, lo cual nos impidió mostrar más objetivamente los problemas que se presentan en dicho medio.

La segunda parte de nuestra tesis contiene el procedimiento y los resultados de la encuesta levantada entre 200 familias campesinas escogidas por muestreo en varios lugares del país. Admitimos que la muestra tomada es bastante reducida en relación al total de las familias campesinas del país, que se calcula en 235,330; pero considerando que la muestra se ha tomado en varios lugares de la República, y existiendo poca variación entre los patrones de vida de nuestros campesinos, creemos que con esa muestra hemos obtenido una visión bastante aproximada de la situación en que se encuentra la familia campesina salvadoreña. Este conocimiento nos permitirá después realizar investigaciones más completas y exhaustivas al respecto, y orientará también nuestro criterio sobre el tipo de asistencia social que debe dárseles a los problemas individuales o colectivos que impiden que el campesino mejore su nivel de vida.

Al final de nuestro trabajo hacemos referencia al Trabajo Social Rural; sus objetivos, métodos y técnicas; así como las actividades que en cada uno de los aspectos estudiados puede realizar el Trabajador Social en colaboración con otros profesionales, con el objeto de mejorar las condiciones imperantes en el medio rural.

Esta referencia sobre el Trabajo Social Rural, la hemos hecho con el propósito de interesar al Gobierno Central, a las Municipalidades, a las instituciones autónomas y a la iniciativa privada, para que introduzcan en sus programas o empresas el trabajo social rural como un medio para propiciar el mejoramiento de la población rural en beneficio de la armonía y justicia social.

Esperamos que nuestro trabajo social sea una modesta contribución a la escasa literatura que se tiene en el país

sobre las condiciones de nuestro medio rural, así como un aporte a la divulgación del Trabajo Social Rural en el Salvador.

EL PROBLEMA DE LA INASISTENCIA ESCOLAR. (Su referencia a El Salvador). Tesis presentada previa a la opción del Título de Trabajador Social, por Delmy Gloria Díaz M., Rebeca del S. Giralt G., Zoila Lydia Melara M., Ana María Linares Noyola, Topiltzín A. Quintanilla C. Impreso en los Talleres de la Dirección General de Publicaciones del Ministerio de Educación, San Salvador, El Salvador, C. A. 1965.

Esta Tesis se abre con las siguientes explicaciones: "Siendo la Educación la base fundamental del desarrollo social y económico de todos los países, hemos considerado conveniente estudiar uno de los problemas que en mayor proporción impiden que un gran sector de la población, reciba la educación elemental, que los capacite para ser ciudadanos útiles y que les permita además, adquirir los conocimientos necesarios para ejercer una profesión u oficio.

Nos referimos al problema de la Inasistencia Escolar, la cual comprende el Ausentismo y la Deserción Escolar, términos que han sido objeto de controversia y que nosotros hemos tratado de poner en claro en el Capítulo Primero de esta Tesis, recurriendo a la opinión de distinguidos profesores que han estudiado el problema.

El presente trabajo lo distribuimos en tres partes: la Primera contiene una información general sobre el concepto de Inasistencia Escolar, sus causas, consecuencias y medidas que se han tomado para resolver el problema tanto en otros países como en El Salvador, así como el estado del mismo en el país.

En la Parte Segunda aparece el Procedimiento y los Resultados de una Investigación que realizamos entre los es-

colares desertores de diferentes escuelas de San Salvador y alrededores. Aunque la muestra tomada es bastante reducida en relación a la dimensión del problema, nos ha servido sin embargo para familiarizarnos con él y señalar los distintos factores que lo están ocasionando, que son más o menos comunes.

En la Parte Tercera se menciona un Plan que proponemos para resolver o por lo menos reducir el problema de la Inasistencia Escolar en el país y la colaboración que prestaría el Trabajador Social en esa solución.

Al presentar este trabajo, esperamos que sea de utilidad para las Autoridades de Educación y a los sectores sociales que se preocupan por los problemas de Educación en el país y en especial a los Trabajadores Sociales, que como nosotros, tienen interés en colaborar en la solución de situaciones desfavorables para la Escuela Salvadoreña, principalmente "La Inasistencia Escolar".

LA PELIGROSIDAD. (Investigación, Diagnóstico, Pronóstico y Tratamiento). Tesis presentada previa a la opción del título de Trabajador Social, por Maritza Aguillón S., Ana de Jesús Calderón, Bertha Calderón de Baires, José Antonio Leiva. Impreso en los Talleres de la Dirección General de Publicaciones del Ministerio de Educación. San Salvador, El Salvador, C. A. 1965.

De sumo interés nos parecen las explicaciones con que se abre esta Tesis: "Son muy escasos y excepcionales los estudios que se han hecho en el país sobre la Peligrosidad, razón por la cual seleccionamos dicho tema como tesis de graduación y nos hemos esforzado por presentarlo desde un ángulo distinto: menos doctrinario pero más práctico.

El Salvador ha sido distinguido como el primer país en Centroamérica y quizás como uno de los primeros en Latinoamérica, que tuvo la clara visión de

considerar en su Constitución Política el problema de la Peligrosidad. Los gobernantes de la época, pusieron en manos del gran maestro español don Mariano Ruiz Funes, la delicada tarea de elaborar un proyecto de ley que desarrollara el principio constitucional.

En base a ese proyecto se preparó y se promulgó la Ley de Estado Peligroso, que venía a considerar al delincuente en sus inicios como un individuo en estado peligroso y susceptible de cambios en su conducta mediante cierto tratamiento preventivo.

Tomando en cuenta el contenido de esa Ley, se creó el Juzgado de Peligrosidad con la finalidad especial de tratar en forma científica el problema. Sin embargo, por razones que en el presente trabajo se analizan, dicho Tribunal no pudo desarrollarse y consecuentemente no cumplió en una forma efectiva el propósito para el cual había sido fundado, hasta que finalmente fue suprimido, quedando en vigencia la Ley con reformas que la volvieron totalmente inoperante.

Otro de nuestros propósitos al elaborar este estudio, ha sido el de ilustrarnos sobre un tema bastante desconocido y que por lo tanto debe ser divulgado en una forma sencilla, ya que tenemos la impresión de que por algún desconocimiento en la materia, no se le ha dado a este fenómeno la atención que se merece; y porque además deseamos colaborar en su solución, señalando las causas del mismo y las sugerencias o recomendaciones que, a nuestro juicio, pueden aplicarse para el tratamiento de la peligrosidad y para la readaptación del sujeto peligroso.

Además de referirnos en términos generales al concepto de Peligrosidad y sus divisiones, exponemos la forma como se investiga, diagnostica y pronostica. Hacemos especial énfasis en estos aspectos porque consideramos que son estos procedimientos los que diferencian substancialmente un Juzgado de Peligrosidad de uno de lo Penal. Para ilus-

trar ese procedimiento hemos agregado a nuestro estudio dos casos tipos: uno que fue elaborado, como caso de excepción, en un Juzgado de lo Penal de esta ciudad y otro que fue seleccionado por los autores y estudiado en sus diversos aspectos por distinguidos profesionales salvadoreños, a quienes estamos muy agradecidos.

No quisimos terminar nuestro estudio sin aplicar nuestros conocimientos a la investigación, mediante encuesta de 100 presuntos peligrosos que se encontraban guardando detención en las cárceles comunes, lo cual nos ha dado un conocimiento objetivo bastante aproximado del problema en el país, lo que nos ha permitido dar las sugerencias y recomendaciones a que hemos hecho mención.

Finalmente y como un aporte a la literatura profesional, incluimos al final de esta tesis, un resumen sobre la colaboración que el trabajador social puede prestar en la investigación, diagnóstico, pronóstico y tratamiento de la Peligrosidad tanto pre-delictual, como post-delictual.

Si con nuestro trabajo logramos que la Peligrosidad no sea vista en nuestro medio con tan marcada indiferencia como lo es ahora, nos sentiremos altamente satisfechos por haber contribuido así, en algo, para la obtención de la seguridad social de los ciudadanos honrados y en despertar la esperanza en un futuro mejor para los que hoy son llamados "enemigos de la sociedad".

