

la universidad

Revista Bimestral de la Universidad de El Salvador

número
2



marzo - abril 1970 - Año 95 de la Revista



© 2001, DERECHOS RESERVADOS

Prohibida la reproducción total o parcial de este documento,
sin la autorización escrita de la Universidad de El Salvador

SISTEMA BIBLIOTECARIO, UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR

U
N
I
V
E
R
S
I
D
A
D

D
E

E
L

S
A
L
V
A
D
O
R

Rector:
DR. JOSE MARIA MENDEZ

Vice-Rector:
GONZALO YANES DIAZ

Secretario General:
DR. RICARDO MARTINEZ



Enviar todo Canje a Biblioteca Central
Universitaria Ciudad Universitaria, San
Salvador, El Salvador.

Para colaboraciones, suscripciones y anun-
cios dirigir la correspondencia a Revista
«LA UNIVERSIDAD». Entre Facultades
de Odontología y Ciencias Químicas, Ciu-
dad Universitaria. — Tel. Venta - 25-6903
Suscripciones - 25-6609.

Sumario

Director de la Revista
ITALO LÓPEZ VALLECILLOS

Un Panorama de la Novelistica Latinoamericana actual	5
José Roberto Cea	
100 Años de Soledad de Gabriel García Márquez	13
Guillermo Putzeys Alvarez	
La Narrativa Centroamericana	29
Sergio Ramírez	
El Viro Maya-Quiché en Hombres de Maíz	57
Roberto Arriaga	
Sobre el Ángel y el Hombre	79
Marilde Elena López	
Confesiones a Marcia	105
Rafael Mendoza	
Libros	127

José Roberto Cea

CATALOGADO

***Un Panorama
de la Novelística
Latinoamericana
Actual***

La literatura no se crea de la noche a la mañana ni se trasplanta. De ahí la principal explicación de por qué hasta en estos días tenemos en Latinoamérica una narrativa vigorosa: reconocida en todos los ámbitos del mundo como la mejor que se escribe en lengua española

Si antes tuvo su edad de oro la novela rusa, luego la norteamericana; hoy es la escrita en nuestros países. Para alcanzar este punto, fue necesario que otros escritores como Rómulo Gallegos (Doña Bárbara); José Eustasio Rivera (La Vorágine); Ricardo Güiraldes (Don Segundo Sombra); Ciro Alegría (El mundo es ancho y ajeno); Mariano Azuela (Los de abajo); Martín Luis Guzmán (El águila y la serpiente); Alcides Arguedas (La raza de bronce); Jorge Icaza (Huazipungo); Leopoldo Marechal (Adán Buenosaires); hasta llegar a Miguel Angel Asturias, que hace de la mitología maya-quiché, en choque con lo hispánico, su tema primario, hasta desembocar en ciertos giros de protesta social. Los escritores mencionados, tuvieron entre otros antecedentes a Jorge Isaac con María —la clásica novela romántica de Latino América y Amalia de José Mármol; todos nos dieron un panorama de lo que fue el quehacer novelístico en nuestra América a principios de siglo; desde ahí parte, crece, nuestra narrativa para llegar a la situación actual, lo que con justeza se ha llamado el Boom de la novelística latinoamericana

* (Charla pronunciada en la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, de El Salvador)

Como nuestro propósito, es de dar a conocer las obras y los nombres de los escritores que han creado este **Boom**, no nos hemos detenido en analizar sus precedentes, sino señalar los nombres más representativos

Podemos afirmar que de 1940 parte la narrativa que daría la base más firme para llegar a nuestro punto actual. Si la novela del guatemalteco Asturias, *El Señor Presidente*, terminada de escribir en 1940 y editada en 1947, le debe algo a *Tirano Banderas* de Valle Inclán, así como a los *Caprichos de Goya* y a *Los Sueños* de Quevedo, creemos que con ella empieza nuestro ciclo antes anunciado creando un lenguaje novelístico. Aportando un lenguaje que más tarde y en otras obras culminaría el mismo Asturias y otros narradores. Antes, los novelistas no se preocupaban mucho por el lenguaje, pero Asturias inaugura esa modalidad, da en el clavo cuando siente la necesidad de hacerse un lenguaje para escribir sobre la cambiante realidad de su país, muy cercana a la complicada de nuestras repúblicas. Ese es el principal valor de Asturias. El mismo afirma que nuestros problemas consisten en crear una literatura que no hable del asfalto, ni del vidrio, ni del cemento. Debe hablar de la frescura de la tierra, de la semilla, del árbol; nuestra literatura tiene que dar un nuevo perfume, un nuevo color y una nueva vibración. Y toda su obra es eso, un nuevo lenguaje que nos hace oír campanas enterradas, sentir los mitos alrededor nuestro, porque él es El Gran Lengua. Tal como los mayas lo dicen en sus escritos de los artistas. El Gran Lengua es el vocero de la tribu "Y en cierto modo eso es lo que yo he sido: vocero de mi tribu"; con la mayoría de su obra: *El Señor Presidente*, *El Papa Verde*, *Weekend en Guatemala*, *Mulata de Tal*, *El alhajadito*, *El Espejo de Lida Sal*, *Maladrón*, *Leyendas de Guatemala*, *Hombres de Maíz*, *Los ojos de los enterrados*, *El Papa Verde*. También lo ha sido en su obra dramática como en la escrita en verso.

Si en 1947 en México, Agustín Yáñez, con *Al Filo del Agua*, da otra dimensión de la realidad del campo, esta dimensión culmina con **Pedro Páramo** (1953) de Juan Rulfo. **Pedro Páramo** es un extraordinario monumento de madurez novelística. Petrifica los caracteres de sus personajes en una atmósfera fantasmal pero creíble; donde los espíritus míticos de Edipo-Orfeo, están en un solo personaje que es conducido al infierno por su madre y amante Yocasta-Euridice. El espíritu de Ulises es Pedro Páramo, el cacique de un pueblo de México, que ve su fantasma, su desintegración, su resurrección y otra vez su muerte. Todo ello en un clima muy mexicano, auténtico; con una técnica novelística extraordinaria.

Esta novela de Juan Rulfo nos conduce de manera directa a la narrativa latinoamericana actual, que pone luz donde los novelistas y teóricos europeos solo ven obscuridades. Es común escuchar que con la decadencia de la burguesía en Europa, la novela también ha caído en esa decadencia, escritores y críticos importantes así lo han afirmado en reuniones celebradas en Europa y en entrevistas; lo que ellos no se dan cuenta es que lo que está en decadencia es la manera tradicional de novelar, es decir, las técnicas del realismo burgués-europeo no nos sirven para novelar, eso mismo está demostrando la novela de nuestros países, que actualmente tiene las más variadas expresiones estructurales en función, partiendo de las experiencias freudianas, joycianas,

prusianas, folkerianas, etc., etc., para dar su voto, su aporte a la tradición de la novela mundial. Es así como conviven los más audaces experimentos con novelas que detienen el tiempo, de estructura lineal, sin que pierdan su categoría de grandes novelas.

Bien lo señala el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal: "Porque en efecto, cuando toda América Latina parece disparada hacia la modernidad, luchando a brazo partido y en todos los campos para salir del subdesarrollo, de su condición colonial, de su oprimiente atmósfera de provincia marginada; cuando en el terreno político como en el cultural, el gran esfuerzo de nuestros pueblos está orientado a ejercer la presión más directa sobre los centros dirigentes del mundo actual; cuando el crecimiento caótico pero incontenible de las capitales ha puesto en primer plano el conflicto del hombre enajenado de las grandes ciudades, en ese preciso instante, Gabriel García Márquez capta la atención de lectores y críticos con un libro que a primera vista va a contrapelo de ese movimiento de contemporaneidad. ¿Cómo explicar este anacronismo no sólo del libro sino del mismo público que lo lee y celebra?" Ya veremos más adelante.

Con *Cien Años de Soledad*, García Márquez parece retomar el hilo de la novela de la tierra, del campo, que tan abundante ha sido en América, así también Mario Vargas Llosa en *La Casa Verde*. Pero mientras García Márquez se vale de una técnica lineal, Vargas Llosa ensaya una intrincada estructura para contar 40 años de historia. Si una novela está escrita con un sistema tradicional y funciona, ¿cuál es el mecanismo que la hace funcionar en un tiempo tan lleno de experimentadores y buenos novelistas como Julio Cortázar en *Rayuela* y *62 Modelo para armar*, *Tres Tristes Tigres* de Guillermo Cabrera Infante, *Paradiso* de José Lezama Lima, *Cambio de Piel* de Carlos Fuentes? Ese sistema es el sentido mágico, fantástico, como si el mundo se estuviera creando nuevamente; en una técnica llevada a sus últimas consecuencias, tal como lo hizo antes Juan Rulfo en *Pedro Páramo*, en otra dimensión, y en Brasil Joao Guimarães Rosa con *Gran-Sertón: Veredas*. Estos autores le dieron una salida mágica a la novela de la tierra o del campo y con ello encontraron el mejor camino para un mundo de fábula y magia, como es el latinoamericano. Con esta novela culmina una etapa de García Márquez que la había iniciado con los cuentos del libro *Los funerales de la mamá Grande*, continuó con *La Hojarasca*, *La mala hora*, y una novela corta *El coronel no tiene quien le escriba*. En todas estas obras es de la familia Buendía de donde salen los principales personajes; es la historia de los Buendías en todas sus fases y facetas, y en una misma región entre las selvas colombianas: Macondo, algo así como la mayoría de los pueblos de nuestra América. Pero este magismo no es evasión, todo está en su exacta atmósfera; no falta la denuncia, la que aparece no de una manera cruda, chocante, de cartel, sino envuelta en una secuencia fantasmagórica, casi al borde de lo irreal, en el preciso punto del equilibrio de toda gran creación artística.

El polo opuesto a esta situación novelística de la tierra, es la creada por Julio Cortázar, un escritor lúcido, extraordinariamente dotado; sus métodos de novelar los pone en cuestión en sus mismas obras. Es un experimentador (toda obra de arte es una constante experimentación) que puso la novela

latinoamericana en órbita mundial con su **Rayuela**, una especie de **Ulises** de lengua española. En ella desarrolló las tesis narrativas enunciadas por Laurence Durrell en su **Cuarteto de Alejandría**, y las culmina en: **62, Modelo para armar**. Con un sentido del humor corrosivo, inteligente, lúcido, que le viene de su paisano Macedonio Fernández, el de **Papeles de Recién venido** y **La Novela de la Eterna**.

Julio Cortázar, en **Rayuela**, propone dos lecturas, una para el lector-hem o lector hedónico; otra para el lector macho o anti-hedónico, pero esas lecturas no agotan las posibilidades del libro, pues cada capítulo de él es el centro mismo del libro y se puede partir de cualquiera y siempre se le encuentra sentido se le busque o no; todo depende del humor con que se vea el asunto. Su "forma" tiene un sentido en el mismito sin sentido de su estructura: "es una trampa que se cierra cíclicamente sobre el lector, una serpiente que se muerde la cola". O una culebra circulante que en un constante movimiento se cambia de mudada. Con la obra de Cortázar sólo se puede como dijo Clea de la mujer: "Quererla, sufrir o hacer literatura". Transmite una estructura extrema de la novela y un interés por el lenguaje como materia prima insobornable, tal como se encuentra ese interés en la obra del poeta mexicano Octavio Paz. Los novelistas más jóvenes toman esa enseñanza y se ponen a novelar sin ninguna timidez con y por sus materiales. Allí la obra de Mario Vargas Llosa, **La Casa Verde**, **La Ciudad y los Perros** y **Conversación en la Catedral**, y en su novela corta **Los Cachorros**. En **La Ciudad y los Perros**, trata de la vida en un internado militar, el colegio Leoncio Prado de Lima, donde confluyen todas las clases sociales peruanas; es una especie de historia microscópica del Perú, allí se encuentran todas las contradicciones de la sociedad de ese país. Y por paradójico, queremos señalar que en esa obra hay un personaje que no se olvida fácilmente: La Malpapeada. Ella es la dueña de todas las contradicciones de las adolescentes del colegio: hace de mujer, de novia, recibe confidencias, caricias, le propinan palizas, en síntesis es el "blanco de todos los absolutos que el adolescente traen al mundo". Y no sólo de los adolescentes, también de los adultos; quizá para el autor es un símbolo patriótico; algo así como la "patria" entre comillas que muchos dicen defender, querer, amar y guardar en el mejor sitio del corazón, pero a la hora de las definiciones sigue siendo lo mismo: una perra para ellos.

La Casa verde, cuenta la historia de Fushía, un criminal de origen japonés que hizo un imperio en las montañas del Perú, además de esa historia hay otras que se entrelazan: la de los inconquistables, de la picarezca piurana, ciudad del Perú donde se desarrolla en parte la novela, la de Don Anselmo, mítico fundador de los placeres en esa ciudad; la de las madres de la Misión de Santa María, y otras que se mueven en tiempos y espacios diferentes pero que se superponen en un mismo tiempo. Es una novela de una estructura muy externa, aunque bien lograda.

La última novela de Vargas Llosa, **Conversación en la Catedral**, está escrita dentro de la misma técnica estilística de **Los Cachorros** y **La Ciudad y los Perros**, su planteamiento es urbano; las charlas de dos personajes que sostienen en "La Catedral" un bar de Lima, son meras referencias para contar varias historias de hombres que todavía padecen la realidad peruana, de la frustración del

Aprismo, de las persecuciones políticas que todavía no se han superado en ese país. Los adolescentes de Los Cachorros y de La Ciudad y los Perros, ya están adultos aquí y mantiene el "Establistment" peruano

El mexicano Carlos Fuentes, es otro novelista que en su obra se preocupa por aprehender la realidad inmediata de su patria. Se dio a conocer con un tomo de cuentos: **Los Días Enmascarados**. Continuó con una novela: **La Región más transparente**, donde la mitología prehispánica y la actual realidad de México se encuentran para dejarnos un sabor chicloso. Novela escrita bajo la influencia de *Manhattan Transfer* de John Dos Passos. **Las Buenas Conciencias**, es su siguiente novela, galdosiana y muy menor dentro de la concepción novelística de nuestro autor. Escrita como para probarse que se puede escribir a la manera tradicional después que se ha dado el vagido primario en una novela fresca, tumultuosa, desbordante y desbordada, como **La Región más transparente**. **Las Buenas Conciencias** era la primera de una trilogía que nunca terminó. Después de ésta siguió **Aura** y **La Muerte de Artemio Cruz**, las dos publicadas el mismo año (1962); distintas en su temática y escritura y además muy importantes; captan dos realidades: **Aura** muy cercana a lo fantástico, poética; la otra, cercana de **La Región más transparente**. **Cantar de Ciegos**, 1964 son cuentos en la tradición urbana del autor, ese mismo año publica otra novela **Zona Sagrada**, que nos parece fallida, su peor obra hasta la fecha. Carlos Fuentes adquiere nuevamente altura con su última novela hasta hoy publicada: **Cambio de Piel**, 1967. En ella el autor trató de desmitificar los mitos y mistificar lo contemporáneo, darles categoría estética a la vulgaridad, a lo pop, lo logró; es un "collage" esta novela, muy distinta en estructura y fondo a **La Muerte de Artemio Cruz**, que da cuenta de la vida de un general de la revolución mexicana; un oscuro mestizo que sale de la nada para llegar a dominar la vida financiera de su país, sirve de intermediario para que los grandes intereses económicos extranjeros exploten a su patria. Un cabal representante de la burguesía intermediaria latinoamericana. Esta novela se desarrolla en presente, pasado y futuro (aún cuando todo ya pasó, por supuesto), que es un todo en determinado momento. Empieza con la agonía de Artemio en el lecho y continúa desarrollándose hasta que llegamos a la niñez del personaje, todo entrelazado en los distintos tiempos y espacios. Parecen tres vidas pero es una misma. La realidad contemporánea de México, que Carlos Fuentes había empezado a criticar en **La Región más transparente**, aquí alcanza su clímax. **La Muerte de Artemio Cruz**, nos recuerda un tanto a *Babbitt* del norteamericano Sinclair Lewis.

Cuba aporta dos grandes novelistas a este movimiento latinoamericano: Alejo Carpentier y José Lezama Lima. Los dos nacidos a principios de siglo. El primero ha publicado. **El Acoso**, la historia de un político perseguido por sus compañeros de ideología que finalmente lo matan. La novela tiene una estructura de sonata: una primera parte, una exposición: tres temas, diecisiete variaciones y una conclusión o coda. Carpentier es musicólogo, ha escrito una historia de la música en Cuba. Otra novela de él es **El Reino de este mundo**, en ella cuenta la historia de Henri Christopher, el esclavo negro de Haití que hizo una revolución y después se coronó rey; inspirando su reinado en la corte francesa. **Los Pasos Perdidos** es su primera gran novela. El personaje principal es un musicólogo que tiene una teoría sobre los orígenes miméticos

y mágicos de la música Una universidad le encomienda hacer la investigación para su museo; este musicólogo acepta no tanto para comprobar su teoría sino para escapar de la vida anodina que lleva en una gran ciudad, la reparte entre su esposa, una actriz enajenada por su trabajo, que sólo ve los domingos para cumplir un rito de "Machihembramiento" como dice Carpentier, y con una frívola amante francesa aficionada al espiritismo, la astrología y rodeada de una vaga atmósfera existencialista El personaje parte hacia la búsqueda de sus instrumentos y llega a un país latinoamericano, que bien puede ser Venezuela, pues las descripciones de la naturaleza se le aproximan mucho hasta que desemboca en la cuenca del Orinoco. Luis Harss, afirma que Carpentier es un maestro de la naturaleza muerta Y en verdad, pese a su fabulosa descripción, la demasiada orfebrería al elaborar las frases de la impresión que es algo petrificado el paisaje; petrificado en interminables párrafos monolíticos, a veces de asombrosa belleza polifónica, pero con excesiva frecuencia estáticos y exasperadamente retóricos

Carpentier hace una literatura poco intuitiva, por ello caen en lo antes señalado Por lo demás, la estructura de sus novelas es magnífica, de un verdadero aporte a nuestra narrativa actual

Después de Los Pasos Perdidos, publicó *El Siglo de las Luces*, la historia de Víctor Hugues, un oscuro revolucionario francés que trajo las ideas de la revolución francesa a las antillas menores, que construyó un imperio en Haití, en la Guayana Francesa y Guadalupe En esta obra, Carpentier alcanza su máxima expresión en lo que él llama lo real maravilloso americano Todos los sumos y colores y sabores del caribe ahí se encuentran, la novela parece increíble por momentos, sobrehumana por el perfecto equilibrio que alcanza, es una sinfonía de la naturaleza en contraposición con la metamorfosis que el personaje Víctor Hugues va sufriendo, tal como la revolución francesa: fue "Masón, antimasón, jacobino, héroe militar, Agente del Directorio, Agente del Consulado". Este personaje es de esos hombres que viven en la ambigüedad y no la aceptan, sino que mantienen la exigencia de valores humanos que deben ser realizados a sabiendas de que la realidad los niega o los impide

En esta novela de Carpentier tiene suma importancia, —como en Los Pasos Perdidos— su escritura poética, manera de comunicar esa realidad, pues sólo la poesía puede proponer a un mismo tiempo múltiples verdades antagónicas e integrar una visión dialéctica de la vida

El otro cubano que ha escrito una estupenda novela es José Lezama Lima, se llama *Paradiso*, una especie de poema-ensayo, en la que incorpora todos los mitos de la cultura mundial en un acto poético en constante elaboración. Para una idea de este monumento de la novelística latinoamericana, preferimos darla con las mismas palabras de su autor: "Me gusta de él, le respondió Cemí, esa manera de situarse en el centro umbilical de las cuestiones Me causa la impresión de que cada uno de los momentos de su integración lo visitó la gracia Tiene lo que los chinos llaman *Li*, es decir, conducta de orientación cósmica, la configuración, la forma perfecta que se adopta frente a un hecho, tal vez lo que dentro de la tradición clásica nuestra se pueda llamar belleza dentro de un estilo Es como un estratega que siempre ofrece a la ofensiva un flanco muy cuidado No puede ser sorprendido Avanza

zando parece que revisa los centinelas de la retaguardia. Sabe lo que le falta y lo busca con afán. Tiene una madurez que no se esclaviza al crecimiento y una sabiduría que no prescinde del suceso inmediato, pero tampoco le rinde una adulonería beata. Su sabiduría tiene una excelente fortuna. Es un estudiante que sabe siempre la bola que le sale; pero claro, el azar actúa sobre un continuo, donde la respuesta salta como una chispa. Comienza por estudiarse los cien interrogatorios de tal manera que no puede perder, pero la pregunta que trae en su pico el pájaro del azar, es precisamente la fruta que le gusta, que es mejor y que merece más la pena de bruñirla y repasarla” Eso mismo es *Paradiso*. Un monumento verbal, como lo es *Grande Sertão: Veredas*, del brasileño Joao Guimaraes Rosa.

Gran Sertón: Veredas, está escrita en monólogo épico-lírico, siguiendo la tradición de los narradores orales del interior del Brasil, por eso la novela se gusta más cuando se lee en voz alta, está escrita más para ser escuchada que para ser leída, y trata de los hombres brasileños que se enfrentan a la naturaleza indómita de los terrenos incultos del interior de un continente, o que se enfrentan en los valles que bordean a las corrientes de agua menos caudalosas a los bandidos que tratan de sobrevivir ante tanta fuerza de la naturaleza todavía no conquistada. Una novela de grandes aventuras en el campo.

Nos hemos ocupado de los principales novelistas que para nosotros representan de la mejor manera el movimiento de la narrativa actual latinoamericana; lo cual no nos hace olvidar otros nombres que también han aportado obras de valor, pero por la índole de este trabajo no pudimos detenernos más para dar a conocer su labor creadora, es así como sólo registramos sus nombres y algunos títulos de sus obras.

Ernesto Sábato: El Túnel y Sobre héroes y tumbas. Las dos dentro de la órbita psicológica llevada a su máxima expresión por Dostoievski. Puro dramatismo, ambientes que depuramos, esquizofrénicos, son las situaciones y los personajes que emanan de la obra de Sábato.

Rosario Castellanos, quien trata de incorporar los mitos chamulas de su región de Chiapas, en sus novelas *Oficio de Tinieblas* y *Balún Canán*.

Juan Carlos Onetti, autor de *La Vida Breve*, *Juntacadáveres*, *El Astillero*, entre otras; en ellas trata de la vida urbana de una ciudad de la cuenca del Plata que bien puede ser Buenos Aires o Montevideo.

Salvador Garmendia, con *Día de Ceniza*, escritura poética al servicio de la narración.

José Agustín, *De perfil e Inventando que sueño*, los problemas de la adolescencia mexicana en la década de los años sesentas.

Gustavo Sainz, con *Gazapo* y *Los días obsesivamente circulares*, que también enfoca los problemas de la juventud mexicana en los años sesenta.

Como esto se nos está convirtiendo en mero directorio telefónico, nos detenemos, no sin antes señalar dos novelas de El Salvador que de alguna manera se incorporan a ese movimiento, ellas son: *El Valle de las Hamacas*,

de Manlio Argueta, que está por salir de las prensas de Editorial Sudamericana, Buenos Aires, Argentina, y *Cenizas de Izalco*, de Claribel Alegria y Darwin J. Flakoll, editada en Barcelona por Seix Barral. En las dos novelas está latente la realidad salvadoreña; la de Argueta se desarrolla principalmente en la capital de la república y la de los Alegria-Flakoll, en Santa Ana; las dos están inmersas en la vida nacional y tratan de hacernos comprender de la mejor manera las cosas que vemos todos los días en nuestra patria.

Guillermo Putzeys Alvarez

CATALOGADO

100 años de soledad de Gabriel García Márquez

Cuando, hace dos años, apareció publicada *Cien años de soledad*, la novela de Gabriel García Márquez, tuvo culminación uno de los esfuerzos narrativos más trascendentales de la creación del continente. A la vez, se operó la plasmación definitiva de un arte de novelar que venía abriéndose paso por entre la marejada de alientos creativos, obedientes a distintas cepas, con que la novela latinoamericana se hizo presente y notoria en la última década. Intencionalmente hablamos de un esfuerzo que culmina, porque la obra de García Márquez ha sido eso: una suerte de torturante ejercicio, un obsesivo afán que ha rondado permanentemente su labor creativa. El propio García Márquez lo ha revelado en algunas conversaciones que han recogido revistas literarias. Allí ha dejado testimonio de sus encrucijadas, de esa busca para una manera del relato que permitiera dar temple a los contenidos vigorosos que venían poblando desde siempre su memoria grávida de estampas viejas, herrumbradas en un pasado en el cual los sucesos y personajes se aunaban para conformar una visión total. Una nostalgia sin límites debe haber sido, sin duda, incentivo del relato; un clima permanente creado por la más intensa y viva de las evocaciones. Al soltar las redes de la remembranza, fueron emergiendo esos jilones de aconteceres, entreverados con el hecho real y con lo fantástico, como si un mundo visto en el entresueño fuera dando claves para una suprarrealidad más trascendente, más plena de significaciones. Como aquellas estampas que se evocan de la infancia, las historias de García Márquez tienen siempre ese zumo de un algo maravillado y maravilloso, una dimensión propia que atesora el recuerdo, una visión en cuya amplitud van desgranándose los rosarios de sucesos que se aglomeran y cobijan en un común hálito de encantamiento. Las impresiones de la infancia son huellas vivas, indiscriminadas. Caben en este abigarramiento lo real y lo milagroso, sin choques ni antinomias. Ese pasado es arcón de poderosas sugerencias. No una época sino la suma de vivencias diáfanas, intensas cuando ronda la nostalgia, suavemente dolorosas cuando la marcha de los relojes

hacen viva su lejanía. Es, por su viva significación, que Baudelaire entreveía qué la verdadera patria es la infancia.

La contemporaneidad de García Márquez hace vivo el contraste que determina su narrativa. Es un escritor afiliado a una generación ya madura, reunida en un afán creativo que busca dar visión y testimonio de lo latinoamericano. Las figuras tutelares de "los grandes" en el relato hispanoamericano son trasfondo para esta generación, un primer andar cuya estimativa literaria se hace hoy la luz de esta condición pionera, sin escatimar el señalamiento de lo incipiente en una narrativa que ahora se observa en su plenitud. Si se hace una consideración del todo y se intenta advertir las corrientes creativas, en ese primer andar se ve despuntando en nuestra centuria con la frondosidad de una novela trepidante de imágenes, alucinada con la visión poética del ámbito, con la radiante evidencia de su cromatismo, con una exuberación sin límite. La visión de la selva que ofreció Rivera asoma en un primer hito con el impacto de un algo delirante y sobrecogedor. La presentación de la naturaleza como ser actuante en la antinomia de civilización —barbarie, tema ancestral en hispanoamérica, deja en la narrativa de un Gallegos el ámbito llanero y su poetización del agro y la vida rural; la protesta viva y la denuncia insoslayable hacen de obras como la de Icaza y la de otros autores un testimonio de la creación alentada por la preocupación social y por una eructividad combativa que intenta revelar las facetas de una dolorosa realidad del continente. *Cien años de soledad*, por ejemplo, presenta un novelar que constituye a la vez documento sociológico de la dimensión peruana. Más cerca a nosotros, la magia trashumante del mundo indígena promueve una de las vertientes de la obra de Asturias, grávida del sentido mítico, impregnada con la visión cósmica de la otra América, enfundada en su aislamiento, relegada en su época del paleolítico e inmersa en circunstancias dramáticas alejadas de la cultura del mestizo, pero vigorosas dentro de su universo propio en que gravitan las esencias irrenunciables. Otra de las facetas de Asturias da la radiografía ominosa de la dictadura criolla, en un cuadro tenebroso que habitan y promueven las formas del mal y que se sustentan en una obra memorable. Otra estancia del relato del continente es la novela de intención social, con su planteamiento anti-imperialista y su denuncia de la explotación. El perfil del "Papa Verde" va despuntando como un personaje que simboliza las fuerzas ávidas del predominio y la sumisión, temas tan vivos en la novela de esa primera mitad de nuestro siglo. De ese primer andar, con sus ineludibles incertidumbres, deriva ya esa marcha franca que determina la visión de Guimaraes Rosa, de Carpentier, de Julio Cortázar, de Agustín Yáñez, madurez en sí de la narrativa que después acoge la generación actual. Después de Rulfo, forjador del nuevo esplendor de la novela mexicana, ahí están Sabato, Vargas Llosa, José Donoso, David Viñas, Carlos Fuentes, García Infante y otros significados autores, y con ellos García Márquez.

Un sentido generacional supone características comunes, y la primera contradicción en este caso es que García Márquez es distinto de los demás. No tanto por su oferta fragmentaria, en sus cuentos que son anticipación de *Cien años de soledad*, cuanto por esta obra misma. Las coincidencias generacionales se dan en un plano humano, en una actitud; pero es indudable que la novela de García Márquez presenta modalidades distintas, ofrece una dimensión no explorada.

Además de la tradición que es necesariamente solera en la obra de estos latinoamericanos, ya se han vertido opiniones y hecho señalamientos sobre influjos en la obra de García Márquez. Ernesto Volkening, en su estudio sobre la obra publicada del novelista hasta 1963, señala que como ya se había presumido que algunos modelos literarios lo influyen. Particularmente, Joyce, Virginia Woolf, Faulkner. Es ese hábito, a veces corruptela de la erudición, de buscar progenitores, de "inventar un venerable árbol genealógico", como dice Volkening, que adquiere el tono admonitorio al señalar impregnaciones y que a veces llega a embozar el intento de mellar el mérito de la originalidad del narrador, como si ésta, rigurosamente considerada, pudiera darse Empero, cualquier observación, por poco perspicaz que sea, lleva al convencimiento de que García Márquez, como todo autor, ha experimentado el proceso de "impregnación-depuración" natural en todo escritor. El propio novelista ofrece testimonio de una busca para encontrar su propia manera en el relato. En sus revelaciones, algunas de las cuales traslada Luis Hars, deja confesada con toda claridad su afición por un maestro de la novela: William Faulkner. En éste encontró, dice, "si no una temática, en todo caso un arte y un estilo" y advierte, también, que habría que nombrar entre otros deslumbramientos, a Virginia Woolf. Hars apunta que, como tantos otros escritores, García Márquez llegó a Faulkner como a una revelación. Aparentemente, existe la base para reparar en las correspondencias: Jocnapatawah es paralelo de Macondo; el signo de Ameliano Buendía responde en muchas líneas a Sartoris, y aun en campos más circunscritos, es evidente que en el encierro de Rebeca Buendía, en su confinamiento frente al mundo para atrapar el pasado, en su decrepitud y en el ámbito mortuorio de la casa en que se enclaustra, podría verse un trasunto de la atmósfera faulkneriana creada en su historia breve "Una rosa para Emilia". Quizás también una dimensión trascendente: de Comala, según la visión de Rulfo, tendría algo que decir en este campo de influjos. Es más, el entusiasmo de García Márquez por el arte y estilo de Faulkner ha sido revelado por él mismo "Cuando leí a Faulkner, pensé: tengo que ser escritor. Los materiales caóticos que entraban en juego en arte faulkneriano —dice García Márquez— se parecían mucho a las materias vivas de la vida colombiana." Faulkner, señala Hars, le mostró cómo podía ser manejada y transformada esa turbulencia elemental." Evidentemente, es muy claro este reconocimiento, no tanto por lo que al influjo se refiere, sino en las razones que promueven ese "deslumbramiento": un entusiasmo por esa compleja manera de la vida colombiana, entrevista en paralelo con la presentación del sofocado ámbito sureño que ha forjado el escritor norteamericano. Otros de sus influjos son también reconocidos por el propio García Márquez es una revelación que bien puede poner fin y satisfacer la especulación sobre su genealogía literaria: No sólo leyó a Joyce y a Kafka sino los "imitó", "truqueándolos" con resultados que él mismo evalúa como negativos y califica como "malabarismos". Esta propia confesión hace expedito el juicio de Hars, sin duda atinado, sobre la modalidad estilística de su primera obra: "Si *La Hojarasca*, a pesar de sus esplendores, se malogra, es porque está escrita en un idioma prestado que nunca llega a ser lenguaje personal. Sus trampas entrelazadas, sus episodios superpuestos, sus juegos de tiempo, con sus retrocesos y repeticiones, son recursos mal aprovechados que frustran el propósito que deberían servir. Los monólo-

gos complementarios de los tres narradores sofocados e indistintos fracasa porque complican la acción sin matizarla (. .) En general, malgasta mucha energía en *La hojarasca*; que con toda su carga emotiva queda informe y difusa". Este juicio, alentado por el espaldarazo del propio reconocimiento dado por García Márquez, revela algo que es común en las obras primerizas. Un resultado de lo experimental, del préstamo deliberado, del virtuosismo obediente al dictado de la admiración de modelos, muy común en una etapa incipiente de todo novelista. Esos modelos son siempre afines y, en este caso los consagrados por una época, e incluso, los laureados por la aceptación engolada de eso que Bellow dio en llamar "dictadura de la crítica académica". Autores cuya obra, fruto de madurez, ofrece un manejo del lenguaje y de la técnica narrativa que es culminación, y a la vez respuesta, a las necesidades que demanda el propio material e intención creativos con un sello que es a la postre eminentemente personal. En toda mínesis lícita se trazan límites obvios: ser una mera aproximación a un algo modélico sin que se pierda la autenticidad individual.

Aquí una lección de García Márquez.

Una segunda incidencia que ronda la creación es aquella de los modelos de cepa hispanoamericana, entre ellos algunos ya aludidos, y que daban base a la certera consideración general que sobre las letras del continente hiciera Uslar Pietri, al caracterizarlas como un ejercicio en que hay devoción barroca, una literatura de caminos encontrados en las mixtificaciones de lo épico con lo psicológico, lo poético con lo social: ese presentar una visión apocalíptica de la vida, donde el héroe caótico concibe la existencia "como cruzada o como catástrofe"; en suma, lo transvasado en una obsesionante devoción estilística que prohija la frondosidad y la exuberancia. Contra los riesgos de esta actitud mantuvo ojos abiertos García Márquez, atento a la poda de lo retórico, proclive a la austeridad en el contar, de suerte que las adjetivaciones son manejadas con mesura y se logra que lo poético emane del puro poder evocador y no de un juego ampuloso de imágenes. Indudablemente, como señala Emanuel Carballo, este autor ha cortado de un solo tajo la exuberancia que asfixia a muchas de las obras latinoamericanas. El propio García Márquez, confirmado ese torturante ejercicio, ese esfuerzo mantenido durante lustros, nos revela algo sobre la dramática intención narrativa que no había logrado sino hasta en *El Coronel no tiene quien le escriba*: "una de las cosas que ha demorado mi trabajo ha sido la preocupación de corregir el vicio más acentuado de la ficción latinoamericana: la frondosidad retórica. Escribir ampulosamente —prosigue— es bastante fácil y además, es tiamposo: casi siempre se hace para disimular con palabrerías las deficiencias del relato. Lo que en realidad tiene mérito, aunque por lo mismo cuesta trabajo, es contar de un modo directo, claro, conciso. Así no hay tiempo para hacer trampas". La lección de estas palabras ha sido predicada con el ejemplo. Lo sencillo es lo difícil, se nos ha repetido con justeza, siempre que eso sencillo no sea fruto de la simplicidad. En esta declaración oportuna para un credo del relato el autor conviene con otro matiz a enriquecer aquella advertencia de Valéry cuando denunciaba que promover deliberadamente y con artificio lo sentimental en el lector era una actitud tan innoble como la que promueve lo pornográfico.

Otro aspecto, el tercero, resulta interesante para mostrar ese contraste de García Márquez con la novela hispanoamericana. El relato lineal de *Cien años de soledad*, el uso de una técnica de “giro breve, lapidar, cristalino que va derecho al grano”, como señalara Volkening, emerge en una época, en que, además del caso crítico del *nouveau roman* frío y tecnificado, ha habido proclividad al virtuosismo, a la cerebralización, al intelectualismo y al manejo de vericuetos conceptuales, en un intento de alcanzar un simbolismo de moda. Muchos relatos intentan abrirse camino con el espejismo de la pirueta, en un neobarroquismo que resulta a ultranza, aunque su fisonomía sea aparentemente contemporánea. Se observa con frecuencia el intento de deslumbrar con la complicación, adormecer con la excentricidad o con adulteraciones adocenadas en una suerte de procedimiento que podría llamarse “del revoltijo”; hay en ello una errada asimilación de procedimientos narrativos que resultaron en otros autores de una necesidad misma del relato, por imperativo de la creación, y no como arbitrario maquillaje que deforma en lugar de hermostrar. Frente a ello, y aquí una nueva lección de García Márquez, *Cien años de soledad* rescata la antañosa espontaneidad del relato, su intensa posibilidad sugeridora, su poder evocador, su magia descriptiva en la manera directa y lineal. Carballo ha reparado en esta característica de la novela y le ha dado un genuino sabor de anacronismo, pero conceptualizado como una busca y consecución peculiares de la originalidad “por caminos en apariencia reaccionarios, caminos que en vez de dirigirse al futuro recorren en sentido inverso la historia de la literatura”. Algunos —el propio Carballo entre ellos— señalan una recreación del mundo de los libros de caballería, e intuyen en la obra una reminiscencia bíblica en la presentación, tradicional en lo narrativo, de “la historia de un pueblo elegido, desde el génesis hasta el apocalipsis”.

En efecto, tal es la impresión que promueve García Márquez en el contrapunto que pone su arte de novelar. Pero el anacronismo, el sentido bíblico, lo fabuloso, esa manera tradicional de contar, son respuesta —no podía darse otra— a la exigencia que plantea la materia de lo relatado. Macondo es un mundo en sí, forjado en la realidad interna de la obra, con sus propios mitos y verdades; es en sí un anacronismo social y urbano, un algo épico con su dimensión mitológica, con su prole de semi héroes, su historia y sus creencias; incluso con sus milagros y también sus dramas. “Allende Macondo bosteza el vacío”. Es un mundo cerrado que se basta a sí mismo.

En la técnica del relato llama la atención esa rigurosa presentación lineal del suceso, la secuencia natural de lo que acontece, la abigarrada sucesión de los personajes. No hay sino algunas formas de anticipación de hechos que, lejos de presentar un contar sofisticado, contribuyen a darle el tono de sencillez y aparente —sólo aparente— espontaneidad. El relato discurre aferrado a las formas verbales de pasado, creando el reposo tranquilo para la descripción, sin prisa ni precipitación alguna. Una narración que se prodiga en densas párrafadas, a veces de páginas, con la amplitud y serenidad que recuerdan la prodigalidad de un Proust cuando va por la interminable senda de la evocación en busca del tiempo perdido. García Márquez cuenta desde el presente los hechos que ha forjado para una dimensión ya concluida y perinclitada. Las cosas siempre tienen el sabor de un algo pasado, y por ello la novela usa de esta temporalidad. Evoca y promueve las evocaciones. Puebla, sin escati-

mar, con esas estampas que aparecen esfumidadas, con el matiz amarillento de daguerrotipos antiguos, con la misma ilusión borrosa de aquéllos con que José Arcadio Buendía esperaba obtener con varias superposiciones las pruebas científicas de la existencia de Dios. Admira la parquedad del diálogo en la novela. Los personajes, muchos de ellos, por esa inmensa soledad que los agobia y los rodea, son silenciosos; pero el relato también poda mucho de sus expresiones. Quizás persisten sólo las estrictamente necesarias. Se prefiere decir lo que expresaron y no presentar la expresión viva en su momento; se relata lo que piensan y sólo en muy pocas ocasiones, tal el monólogo interior de Fernanda hacia el último cuarto de la novela, se da con independencia del cosmos interior de la reflexión o del habla de los personajes. Todo aparece sometido a la férula de la narración inagotable, todo en el ámbito de lo concluido y realizado, todo en el evocar sin fin de un mundo ido.

La modalidad del relato se prodiga con "el estilo indirecto", en la acepción que define aquella forma antiquísima remozada por Boccaccio, en que se narraba linealmente en tercera persona. Nunca se desvanece el narrador. Siempre está presente, como un testigo infaltable que, como Bernal, recrea con la evocación y sigue con bordones de recuerdos la plenitud de una epopeya.

La primera línea de *Cien años de soledad* traza ya la delimitación de lo realizado y lo concluido. Una manera de ubicar al lector tempranamente en la órbita del pasado: "muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo". Desde entonces el lector se siente atrapado por la anticipación de un suceso; le hace percatarse de que aquello que se dirá a continuación es coto del pretérito. Cobran entonces toda su adecuación y significado las formas verbales con que empieza la historia, y algo más: anticipan el destino trágico de uno de los personajes más importantes al revelar la situación en que se verá inmerso; hay claves obvias que anticipan acciones de violencia y rebelión armadas. Más adelante habrá de sorprender al lector que la ejecución del fusilamiento no ocurra. Esta primera impresión que se causa en el lector está inmediatamente reforzada por lo que se relata punto seguido, y aun se apuntala más la temporalidad de pasado con el apoyo adverbial: "Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava". La modalidad es anzuelo para el interés de la lectura. Un recurso sencillo que nos atrapa en un marco de lo perinclitado y que a la vez aguijonea. El procedimiento, sin duda exitoso, se repite como un clisé a lo largo de la novela: "muchos años más tarde —nos dice en otra parte— un segundo antes de que el oficial de los ejércitos regulares diera la orden de fuego al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano volvió a vivir la tibia tarde de maizo en que su padre interrumpió la lección de física, y se quedó fascinado, con la mano en el aire y los ojos inmóviles, oyendo en la distancia los pífanos y tambores y sonajas de los gitanos que una vez más llegaban a la aldea, pregonando el último y asombroso descubrimiento de los sabios de Menphis" (p. 21).

Al aludir a la ruta que buscaba uno de los personajes para dar una salida de la aldea hacia el mundo inédito del exterior, vuelve a darse con mínima variante el procedimiento; "Años después, durante la segunda guerra civil, el coronel Aureliano Buendía trató de hacer aquella misma ruta para tomarse a

Riohacha por sorpresa . ” (28) Y más adelante se nos dice del personaje que “tenía la misma languidez y la misma mirada clarividente que había de tener años más tarde frente al pelotón de fusilamiento” (p. 50). Acude a la fórmula también cuando habla de la voz de Aureliano Buendía y vuelve a dar el recurso de la anticipación: “tenía la voz un poco estentórea que había de caracterizarlo en la guerra” (p. 56) También al aludir a otro de los personajes míticos, se recalca el procedimiento “Años después, frente al pelotón de fusilamiento, Arcadio había de acordarse del temblor con que Melquíades le hizo escuchar varias páginas de escritura impenetrable ” (p. 68) anticipación de destino gemelo del anterior y que reitera asimismo posteriormente: “fue ella la última persona en que pensó Arcadio, pocos años después, frente al pelotón son dadas con esa aura de anticipación. Otros casos más perlan la obra: “El mismo —Aureliano en este caso— frente al pelotón de fusilamiento, no había entender muy bien cómo se fue encadenando la serie de sutiles pero irrevocables casualidades que lo llevaron hasta ese punto”, y en otra parte, “pocos meses después, frente al pelotón de fusilamiento, Arcadio había de revivir los pasos perdidos en el salón de clases .” Hacia el medio de la novela, podría decirse su segunda parte, el capítulo se inicia con la aplicación de la misma fórmula: “Años después, en su lecho de agonía, Aurelio Segundo había de recordar la lluviosa tarde de junio en que entró en el dormitorio a conocer a su primer hijo” La dosis se repite a lo largo de toda la novela, con un bordón pausado cuya repetición crea un eco en la secuencia, ahonda la evocación y da sabor a prenuncio de un algo que ocurrirá. Únicamente se varía en cuanto al personaje o la situación que se anticipa. Aquí otros ejemplos: “Más tarde —esta vez un personaje femenino, Meme—, había de recordar que durante el paseo le llamó la atención su belleza varonil”; y respecto de un nuevo y fugaz personaje, se expresa: “Muchos años después, el niño había de contar todavía que José Arcadio Segundo lo levantó sobre su cabeza. ”; en otra parte, “Amaranta Ursula y el pequeño Aureliano habían de recordar el diluvio como una época feliz” Y más adelante se dice que “Amaranta Ursula muchos años después abrió puertas y ventanas para espantar la ruina” Y aun cuando la novela llega a su fin, aquel procedimiento con que, a lo largo de toda ella se ha enmarcado el suceso en el pasado y se ha agujoneado la curiosidad del lector, vuelve a aparecer como último acorde de la secuencia rítmica: “Pocos meses después, a la hora de la muerte, Aureliano Segundo habría de recordarla como la vio la última vez .”

Esta fórmula crea en la obra, sin mermar lo lineal del relato, un movimiento pendular que lleva la atención de quien lee desde un algo que aconteció a un suceso que está por venir. El recurso, suerte de ritmo tenue y lejano, revela por otra parte la solidez del plan de la novela, su clara concepción total y aún muestra un cierto truco, tal como ocurre con Aureliano Buendía cuya muerte no se resuelve en la forma en que ha inducido intencionalmente el narrador.

Lo temporal, ese problema que García Márquez tuvo como una de sus más agobiantes dificultades, logra una resolución feliz en *Cien años de soledad*. Posiblemente el autor cedía en sus obras anteriores a raptos de debilidad imitativa para resolver tan grave problema. El mismo García Márquez ha revelado, en 1966, que ese “libro secreto”, que venía escribiendo desde hacía 17

años, al fin comenzaba a fluir de pronto sin más problemas de la expresión. Alerta contra las veleidades de un manejo temporal que resultara artificioso o prestado, el autor logró —pese a algunas aparentes incongruencias y a la indudable complicación que significan los personajes que repiten los nombres próceres de Aureliano Arcadio, Remedios, Ursula y Amaranta— crear una dimensión cronológica que respondiera ejemplarmente al todo de la obra. Después de años de indecisión, durante los cuales desgajó ramas de su relato central para presentarlas al lector como unidades en sí independientes, ese “libro secreto”, que fue siempre *Cien años de soledad*, pudo plasmarse cuando el fantasma del amaneramiento y la tentación del truco técnico dejaron de ser ese riesgo que lo obsedía. Este rigor escrupuloso en García Márquez constituye nueva enseñanza. En fin de cuentas —parece decirnos— la obra es, antes que otra cosa, una evidencia del manejo del lenguaje, y cierto es, como quería Sastre que no se es escritor por aquello que se relata —todo ser humano tiene perlada la imaginación de historias vivas— sino por la manera de relatarlo. García Márquez alcanza la resolución de este problema en forma responsable, y tan feliz que asienta su obra creativa en la frontera indudable de la autenticidad.

La manera narrativa, con su sabor de anacronismo, con su forma llana, con su perspectiva objetivadora de la tercera persona, con su párrafo abundoso, la mesura en la adjetivación, la poda del diálogo y la permanencia de los tiempos de pasado, responde plenamente a lo esencial de los contenidos. Lo más revelador de *Cien años de soledad* en su amplitud épica que perfila una de las substancias languidecidas del género novelesco.

En una suerte de controversia, con vivo interés se discrepan apasionadamente en la actualidad sobre la novela en cuanto a sus esencias. Basta recordar los puntos de vista de Ortega y Baroja, agudos en la discrepancia, o la más amplia y difundida discusión sobre la tesis sartreana de una literatura del compromiso, generalmente tan mal comprendida.

Trashumante desde un siglo XIX —para muchos, y Eliot entre ellos, el siglo de la novela— nuestra época recibe el género ya maduro, con una amplitud de posibilidades que dan cabida a elementos e incentivos variadísimos, desde la preocupación social y la erupción política, hasta la ultrarefinación del esteticismo y la poetización de los elementos. La temática es abundosa en datos históricos, en puntos de vista éticos y en la carga de lo psicológico, para no mencionar sino algunas condiciones al azar. Una teoría de la novela, en este abigarrado panorama, lleva peligrosamente y con frecuencia a la visión de un género obediente sólo a una de sus varias posibilidades que, por ser preferidas a otras, bordea una ladera que a veces puede llevar al prejuicio, en el intento de análisis y de valoración de una obra determinada. La época actual ha dado en nuestro medio un buen número de obras cuyos fines no han sido siempre artísticos, para enojo y reproche de los “literatos puros”. Pero, por otra parte, la intención deliberada de dar un testimonio de la propia actitud ideológica ha malogrado muchos alientos creativos. Como ya lo ha señalado Robbe Grillet, la época moderna adolece de un culto casi sagrado por el realismo, a tal extremo, que son muchísimos los autores que aspiran a formar filas dentro de esta militancia y sienten aversión por cualquier rasgo por el



© 2001, DERECHOS RESERVADOS

Prohibida la reproducción total o parcial de este documento,
sin la autorización escrita de la Universidad de El Salvador

SISTEMA BIBLIOTECARIO, UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR

que pudieran ser considerados como fantasiadores, ilusionistas, quiméricos, irrealés. Empero, en nombre del realismo, (señala el novelista galo), se han promovido todos los movimietnos que reaccionaron contra modalidades creativas, —sean éstas cuales fueren—, cuando se han vuelto fórmula tediosa, academicismo, fruto extenuado

La observación es oportuna y valedora siempre que se entienda al realismo en su verdadera esencia y que se reconozca que la obra artística es una realidad en sí. Es innegable que la novela, durante su larga existencia como género literario, constituye una versión remozada y pujante de la semilla épica. Joyce, por eso, la clasifica dentro de este género creativo

Por su amplitud, por la multiplicidad de temas y situaciones, por la complicada progenie de sus personajes, la obra novelesca aparece como una coexistencia de elementos fantasiosos y de elementos obedientes a la realidad externa y circundante: Es un híbrido de realidad y fantasía que ha madurado, en tal manera, que es difícil desbrozar un ingrediente de otro. La tendencia a hacer florecer y campear uno solo de estos elementos, narra frecuentemente la obra artística y la perturba; y serían, desafortunadamente, muchas las muestras que podrían invocarse de esta situación.

Cien años de soledad, en esta oleada de prestigio del "realismo"; en una era en que el estigma de la alineación es acechanza temible, asienta un relato que es más novela que muchos otros, precisamente porque ha logrado la conciliación de la fantasía y lo real, en una amalgama sólida e invulnerable que se basta a sí misma como única realidad. La preocupación esencial del autor es la de la obra artística, y el logro pleno de ésta es una resultante que compensa ese esfuerzo titánico de narración que le agobió por tanto tiempo.

García Márquez, a la manera de un forjador, se traza los linderos para el ámbito de su narrativa. Pone los monjones y construye la dimensión del cosmos autosuficiente de su creación; funda un pueblo, Macondo, y hace de él la posibilidad única de todas las acciones. Junto a esta forja del lugar, crea la casta de los Buendía, ligados al pueblo desde su fundación mitológica, durante su época de florecimiento y en su declinación.

El surgimiento de Macondo, y de los personajes que lo pueblan, recuerda, como se ha señalado, al Jocknapatawah de Faulkner y evoca el caso más próximo de Rulfo con su pueblo fantasmal de Comala. Pero en García Márquez éste ámbito no es simplemente el lugar sino toda la prestancia épica de la novela. Ya se ha señalado muchas veces la posible incidencia de la patria chica del escritor en la visión elaborada del pueblo paradigmático. Esa patria chica, Aracataca, cuyo nombre evoca un tanto el juego de la jerigonza, bien puede ser el filón de sugerencias, el incentivo de la evocación de una serie de estampas impactadas en las retinas de quien, —en su infancia—, vivió la dimensión familiar y la vida recatada de una pequeña población, cómo hay tantas, perdida en la desmesurada geografía americana. García Márquez nos habla de cómo lo han acuciado los recuerdos de la infancia, retomados en la creación.

El dato revela y contribuye a explicar la exuberancia imaginativa, esa

“imaginación luciferina” que le señala Vargas Llosa, y que preña la vida épica de Macondo. En la consideración de esa época de la infancia, página en blanco para estampar las vivencias más puras, puede aventurarse la idea de que un mundo infantil de ingenua credulidad no pondera sino acepta maravillado el tumulto de los ríos de leyendas que llegan desde siempre por los caminos de las historias populares, en el contar familiar y apacible que siempre se da en la vida recatada de las pequeñas poblaciones

El mundo de la realidad en la novela tiene los mismos límites que Macondo; es una realidad interna, como la propia dimensión del cosmos poblano en que los hilos parecen enmadejarse sin trascender hacia el ámbito exterior. Como en la vieja épica, desmesurada, natural y espontánea, todo es posible en Macondo. Lo hiperbólico y lo inverosímil pierden su sabor de falsedad porque son parte de la realidad interior de ese Macondo, con sus mitos y sus fantasmas

La obra nos habla de una fundación que, operada en un lapso de 26 meses, es ya un tono mitológico. En las primeras jornadas del relato se perfila un Macondo incipiente, con algo así como veinte parcas casas de barro y cañabrava. Los detalles de la forja presagian lo maravilloso. José Arcadio Buendía y Ursula Iguarán, figuras tutelares, van con los otros fundadores, guiados por el afán de huida del desasosiego y del remordimiento, acosados por el fantasma de Prudencia Aguilar, muerto por José Arcadio en un lance de honor. Lleva esta pareja la semilla de su signo trágico, y están marcados por el sello de una ancestral unión incestuosa prolongada a lo largo de la genealogía, río arriba hacia el pasado, y en una anticipación premonitrice de la desgracia futura. Desde entonces la aldea es ese ámbito que habrá de entrelazarse con el árbol familiar de los Buendía, héroes míticos de una realidad entrevista a través de la vigorosa plasmación de lo épico.

Macondo, con sus almendros rotos y polvorientos, su geometría en techos de zinc, la disposición estratégica de sus casas, su vecindad (hacia el sur con la ciénaga impenetrable en que se sumergen las sirenas; hacia el este con la montaña abigarrada, y hacia el norte el confín de regiones encantadas), está aislado del mundo. Se adivina la proximidad del mar y el cerco del agua en una inminencia que rodea por todos lados, pero no se la ve sino en la sugestión inmensa de algunos rasgos que promueven la evocación de un pasado, otrora tan caro a lo romántico, en que emerge la figura apasionante del pirata. Asoma trashumante la presencia de Francis Drake, de quien un primer Aureliano Buendía cuenta que con su solaz era la caza de caimanes, abatidos a cañonazos, para lograr presentes exóticos que ofrendar a la reina Isabel; (p. 16) o un sir Walter Raleigh cuyo acordeón regalara a Francisco el Hombre, trovador errante que lleva a Macondo las historias, cantadas como un nuevo aeda o juglar del lejano medioevo; también el ámbito maravillado de Macondo acoge la sugestión del navío corsario de Víctor Hughes, anclado en el tiempo mágico de la vecindad de Macondo, “con su velamen desgarrado por los vientos de la muerte y la arboladura carcomida por la dentellada marina” (p. 84)

En Macondo hay un instante detenido, una soledad grávida de premoniciones, aislada del interior la aldea, tiene que inventar su propia historia

En fugaces apariciones, son los visitantes el vínculo deslumbrante con la ancha e inédita complejidad del mundo externo, romántica y soñadora sugestión que se ofrece con el encantamiento de la lejanía exótica, por la que transita el ensueño de los gitanos, conocedores de los puntos cardinales del globo. Las visitas de los gitanos siempre conllevan el deslumbramiento. Primero, la maravilla del imán llevado por Melquiades, el sabio onnipresente y redivivo, con el cual se asombra al pueblo; luego son las bolas de vidrio, con su efecto mágico para el dolor de cabeza; otra vez, es la incomprensible y milagrosa acción del catalejo; o la lupa de efecto inexplicable en la concentración de los rayos solares para provocar el fuego; otras veces, las probetas de laboratorio, la dentadura postiza con que reaparece Melquiades, la brújula y el sextante, el astrolabio, los mapas portugueses. Por los gitanos, vagabundos del globo, un mundo de maravillas se perfila en la mente deslumbrada del fundador de Macondo.

José Arcadio emprende su obsesionante pesquisa cimarrona. Se entusiasma por un orbe inédito de la ciencia y, con esfuerzo titánico, en un atisbar las constelaciones y tactear con la mirada los mapas portugueses, llega al descubrimiento desconcertante e increíble de que la tierra es redonda como una naranja. Su tenacidad lo lleva a subsumirse en el mundo de la alquimia, en esa atmósfera mágica de la experimentación que va deslumbrada por los caminos de nuevos descubrimientos. Y luego, otra nueva magia traída por los gitanos, el daguerrotipo, que lo lleva a la incesante actividad de fotógrafo de superposiciones, en el intento de lograr que en la placa se impregne la imagen de Dios, para prueba irrefutable de su existencia. José Arcadio Buendía, la figura patriarcal, se cierra en su mundo de apasionante busca. Representa el vigor inquisitivo de la ciencia en el mundo del pueblo-niño que es Macondo.

El aliento épico deja trascender su carga de fábula en la longevidad bíblica de los personajes, (muchos de ellos centenarios), y en la vida poblana que presencia la brutalidad, la hazaña y la proliferación de generaciones que se suceden con sus dramas intensos.

Como en una reminiscencia del antiguo testamento, también Macondo se ve asolado por una furia torrencial que encarna el diluvio, en una constante anegación de "cuatro años, once meses y dos días". El tiempo y el azote de sus inclemencias hacen las jornadas desmesuradas, sonámbulas, donde el sol no se pone en diez días. Un tiempo dilatado e incisivo, entre la ominosa violencia del calor y la furia catastrófica de una lluvia incesante. Hay también, premonición del cataclismo en un viento hondo que, como en la visión de Asturias, anticipa una furia telúrica que arrasará de la faz de la tierra aquel pueblo derrengado y abatido por los sinsabores de su crecimiento, por las adversidades de su vejez y de su tedio.

En Macondo no hay cementerio sino muchos años después de su fundación. Y es un personaje de claro acento mitológico, Melquiades, quien inicia la cuenta de esa nueva esfera de la vida de Macondo, prendida en un mundo de milagros y encantamiento. Melquiades es la figura ancestral "fugitivo de cuantas plagas y catástrofes habían flagelado al género humano. Sobrevivió a la pelagra de Persia, al escorbuto en el archipiélago de la Ma-

lasia; a la lepra de Alejandría, al beriberi en el Japón, a la parte bubónica en Madagascar, el terremoto de Sicilia y a un naufragio multitudinario en el estrecho de Magallanes". Posee todos los secretos y las claves de Nostradamus; muere y resucita una vez; reaparece un Macondo, muere una segunda vez más y su presencia continúa desde el trasmundo de la realidad fantástica con las claves de un libro premonitorio escrito en extraños caracteres, que resultan ser del sánscrito, y que contienen la versión que sólo el afán desquiciado de uno de los Arcadios logra descifrar

Macondo se va llenando de una dimensión fantástica que es su verdad. El milagro hace volar por los aires las esteras; fenómenos inexplicables ocurren en el laboratorio: se testimonia la presencia del Judío Errante en el amanecer de un miércoles, después del domingo de resurrección (291). Lo milagroso se da en la muerte de los pájaros en la reverberación climática que ronda la muerte de Ursula; y tras la muerte de José Arcadio Buendía bajo el castaño que lo cobijó en su último mutisino, se promueve una lluvia incessante de flores amarillas que colorearon de tristeza las calles de Macondo, entre los almendros rotos sembrados antes de la fundación del pueblo por mano ignorada

El padre Nicanor es otro testimonio de lo milagroso con su facultad de elevarse de los suelos en prueba del poder divino, y Remedios la bella es la visión beatífica que sube hacia el cielo en un día como tantos. La muerte de los personajes: Rebeca en su casona cerrada al mundo; Amaranta, unida en su destino a la costura de su propio sudario; Ursula, centenaria y tutelar, deambulando por la casa de los Buendía; Pilar Ternera con sus poderes de adivinación en la suerte de la baraja y sus ciento cuarenta y tantos años; la prodigiosa prosperidad de Macondo con la bonanza mágica resultante de la reunión de Petra Cotes y Aureliano Segundo, estos, en fin, y muchos otros son la evidencia de ese existir de Macondo en su propia realidad que acoge el aura de milagro que no sorprende a nadie, porque es el tono natural de la visión mítica

Macondo tiene su época joven que encauza hacia una prosperidad. Primero la miscelánea de los gitanos, luego el aliento moderno que recibe de Pietro Crespi, en su pianola y los artículos de su comercio; después, la navegación que intenta el entusiasmo de Aureliano Segundo en la borrachera de la opulencia económica; más adelante, la llegada del tren y la época de la explotación bananera que determina un florecimiento de Macondo, pero que a la vez es la antesala de su destrucción. En esta biografía del pueblo paradigmático destaca la epopeya violenta de la guerra que promueve Aureliano Buendía, con la conmueve el orbe, no sólo en el país sino en la cuenca del caribe y aún en el propio istmo centroamericano. Y con aliento también épico, Macondo presencia la muerte de los Aurelianos, marcados en su destino con la cruz de ceniza sobre la frente

De la época en que se desarrolla este nacimiento, vida y pasión de Macondo, hay datos que permiten delinear un contorno. La lucha de liberales y conservadores, las rebeliones que asolan a la región, la llegada del cinematógrafo con la proyección de una cinta que permite reconocer la época del esplendor del cine mudo: la inicua explotación extranjera por la compañía

bananera y otros datos más, hacen de Macondo un pueblo enmarcado en los fines del siglo pasado y los principios del actual

Un pueblo solo y recóndito, minúsculo y trascendente, un pueblo que bien puede ser todos los de América Latina y bien puede ser ninguno: quizás un Aracataca remozado y tonificado por la visión de García Márquez, pero también quizás el arquetipo, la creación de una realidad autosuficiente en donde las cosas y los sucesos son la propia dimensión. García Márquez, con su obra, nos hace aquí, al lector hispanoamericano, entrever la biografía de mucho de nuestra infancia, de muchas de las viejas y queridas historias; de muchas dolorosas realidades de la vida nacional de las que todos hemos sido testigos. La obra hace, como al coronel Aureliano Buendía, pisar conscientemente "una trampa de la nostalgia", que, a la vez que nos remoja, nos anega el alma de una ternura gris que matiza un mundo de recuerdos ya borrosos.

Las obras de García Márquez anteriores a *Cien años de soledad* ya han anticipado, al igual que Macondo, a los personajes de la novela. De ahí que mucho de lo que se había señalado en estudios que sobre la obra del narrador se han publicado antes de que apareciera ese "libro secreto", mantiene su vigencia. En una síntesis de los personajes masculinos, en 1963 Volkening ofreció una interpretación cuyo acierto permanece: "La inconstancia, el capricho, la fantasía, la debilidad, el desconocimiento de las férreas leyes que rigen el mundo y el hábito de prestar oído a las efímeras sugerencias del instante, en fin, todas las virtudes y flaquezas que, desde tiempos inmemoriales, suelen atribuirse en la sociedad de cuño patriarcal a la mujer, ahí —es decir, en Macondo— se proyectan sobre el hombre". Luis Hars ha recalcado, en 1966, esta estimativa al decir que "En García Márquez los hombres son criaturas caprichosas y quiméricas, soñadores; siempre propensos a la ilusión fútil, capaces de momentos de grandeza, pero fundamentalmente débiles y descarriados".

En efecto, *Cien años de soledad* nos presenta a esa figura patriarcal de Macondo que es José Arcadio Buendía como un soñador obsesionado por la busca del adelanto mediante el cultivo de una ciencia cimarrona, alentada por su espíritu emprendedor que llega a obnubilar su entendimiento y lo conduce a aislarse en la experimentación sin reposo con los artefactos y claves obtenidos de los gitanos. Su aventura quimérica le provoca la enajenación total y lo confina bajo el árbol de castaño que habrá de cobijarlo hasta después de la muerte.

José Arcadio, es el hijo, personaje que despunta con devoción de trotamundos y con su comportamiento borrascosamente disoluto que sólo termina cuando Rebeca lo unce a la monotonía de la vida tranquila y apacible de la aldea, de la cual sólo se fuga con el impacto inesperado de su muerte. Y con la misma índole fantaseadora aparece José Arcadio Segundo, quien, después de una vigorosa presencia en la novela, se enajena en el inquietante y misterioso cuarto que guarda el espectro de Melquíades.

El perfil heroico del coronel Aureliano Buendía y su tenaz aventura revolucionaria, no logra desarraigar la característica ilusoria de su signo humano. La soledad que lo anega se revela en el círculo tedioso del aberrante entre-

tenimiento, en la orfebrería inútil de los pescaditos de oro, mientras rumia el epílogo de su existencia. En el pináculo, la gloria se le desmadeja por entre la trama de circunstancias dejan vacías su interioridad y le llegan a revelar que “no había hecho tantas guerras por idealismo, como todo el mundo creía; no había renunciado, por cansancio, a la victoria inminente, como todo el mundo creía, sino que había ganado y perdido por el mismo motivo, por pura y pecaminosa soberbia” (p 214)

A pesar de las treinta y dos guerras que promueve, los catorce atentados, las setenta y tres emboscadas y el pelotón de fusilamiento a los que sobrevive, no obstante la omnipotencia fugaz de que goza y pese a su ingreso triunfal en lo legendario, su vida se remansa en esa soledad que es destino de su estirpe, y muere, quedamente, cerca del espectro de José Arcadio, su padre: “metió la cabeza entre los hombros, como un pollito, y se quedó inmóvil con la frente apoyada contra el castaño” (p 229)

En cuanto a los personajes femeninos, los señalamientos críticos mantienen asimismo su validez. “Las mujeres —señaló Volkening— son portavoces de la cordura, almas de buen temple, cuya fuerza reside, precisamente, en la circunstancia de que, privadas del don de deslizarse a fantásticas regiones, sólo conocen un mundo: su Macondo”. A este juicio, agrega Hars: “Las mujeres suelen ser sólidas, sensatas y constantes, modelos de orden y estabilidad. Parecen estar mejor adaptadas al mundo, más profundamente arraigadas en su naturaleza, más cerca del centro de gravedad” Y el propio García Márquez, según testimonio de Hars, las define: “Mis mujeres son masculinas”

Unos pocos ejemplos son suficientes para mostrar que en *Cien años de soledad* son las mujeres quienes vertebran el discurrir de la vida en Macondo y se remotan sobre el deslumbramiento transitorio de los personajes masculinos. Ursula es, a la postre, la gran figura de la obra, el eje primordial de lo que acontece en el pueblo. Sus rasgos son trazados por el novelista: es “activa, menuda, severa”. Aquella mujer de nervios inquebrantables, a quien en ningún momento de su vida se la oyó cantar, parecía estar en todas partes desde el amanecer hasta muy entrada la noche, siempre perseguida por el suave susurro de sus pollerines de olán” (p 15). Aparentemente frágil, está estampada vigorosa es poseedora de la más enérgica de las vitalidades, mostrada en la forma en que enfrenta las situaciones, con decisión férrea que traduce su fortaleza insospechada. Ursula es, además, núcleo de la casa de los Buendía, epicentro de la vida de Macondo; y aun cuando, ya centenaria, va derruyéndose a medida que el tiempo carcome la prestancia del pueblo, su carácter y entereza no languidecen. Ni la misma ceguera logra abatirla; lejos de ello, triunfa sobre esta adversidad con tenaz y astuto aprendizaje que la mantiene activa y le permite echar un velo de secreto impenetrable sobre esta limitación.

Amaranta, con su existencia rebalsada por el rencor y desde su obstinado celibato, es otra figura femenina de singular temple a lo largo de la obra. Y junto a otros personajes, una consistencia igualmente sólida caracteriza a Rebeca, cuyo enclaustramiento, después de la muerte violenta de José Arcadio, su esposo, es, no su derrota por el tedio, sino su victoria sobre la soledad al crearse su dimensión en el olvido.

En el crisol épico de la novela, esos personajes son ya expresiones de una mitología que adquiere carácter trascendental y que bien podría interpretarse a la luz de las consideraciones de la psicología sobre el mito: simbología de deseos y pasiones humanas, universales; latentes, aunque no reconocidas; arquetipos del inconsciente colectivo, como definía Jung

Dos pasajes, de singular importancia en la obra, se destacan y alcanzan una dimensión que amenaza desbordar ese marco cerrado de la realidad de la novela, y emerge con un sello de intención social y de denuncia. Sin embargo, la rigurosidad creativa, la obediencia a los dictados irrenunciables de su arte, permiten a Gabriel García Márquez mantenerlos dentro del ámbito de su realidad interna. Invariablemente, en la lectura de estos pasajes no se puede evitar reconocer correspondencias con la realidad de la vida hispanoamericana; pero la presentación de éstos sólo es alusión y paralelo en la medida que lo es Macondo para dicha realidad del continente, y, particularmente, de los hechos que hubieran podido ocurrir en Aracataca y que hayan servido al autor para trazar los rasgos del pueblo arquetipo

La pugna entre liberales y conservadores, los matices de la lucha por el poder, las rebeliones que promueven constantemente Aureliano Buendía, conforman un panorama en que el lector puede reconocer un algo de retrato, a veces presentado con agudeza irónica. Las características de las asonadas, las frustraciones que resquebrajan los ideales en tanto que los intereses preponderantes, el contubernio entre potentados terminantes y liberales y conservadores, las condiciones contenidas en el pacto de rendición de Neerlandia, la alusión a la corrupción militar, y las siluetas de los abogados luctuosos que adoban y dan forma a la componenda con que se burla de una plumada los principios que alentaban la guerra de Macondo, resulta en total muy reveladores

El otro pasaje es el relativo a la compañía bananera que se instala en Macondo y que promueve la prosperidad externa. Aparece la figura del Mr Brown y su corte. Ocurre la actitud de protesta de los trabajadores del ferrocarril, la nueva participación de los "luctuosos abogados" que crean alrededor del explotador un cerco de argucias legales que lo hacen invulnerable (p 255), se revela el peculado de los tribunales y la resolución sangrienta con que el caso se cierra cuando proclama el tribunal "la inexistencia de los trabajadores". (p 256).

Otro dato concurre en estos dos pasajes en los que a veces se siente gravitar desbordante un aliento de protesta: la masacre de los tres mil trabajadores ante la mirada atónita de José Arcadio Segundo, y la amarga ironía con que se nos relata que la "versión oficial, mil veces repetida y machacada () terminó por imponerse no hubo muertos; los trabajadores, satisfechos, habían vuelto con sus familias, y la compañía bananera suspendía sus actividades mientras pasaba la lluvia" (p 263).

Estos sucesos son presentados por el autor con la maestría y el dominio del novelista auténtico, atento a esa fidelidad que hace prevalecer el sentido artístico. No se alucina por la veleidad panfletaria. Aquí, nuevamente, una lección de García Márquez

Muchas cosas más sugiere **Cien años de soledad**. Casi inagotable en verdad, sería el comentario a que incita una obra, prodigio de densidad trascendental y diversa en los matices e ingredientes. De la importancia de esta novela en la odisea de la literatura hispanoamericana, habrá de ocuparse largamente la crítica futura. Quizás García Márquez esté de nuevo en una encrucijada. Ha creado una obra monstruo que rebasará su circunstancia y que ya lo amenaza con enclaustrarlo permanentemente en un afán insomne de continuar presentando nuevos ángulos de la realidad, obsesionante forjada en Macondo. Quién sabe si su veta creadora le deje alguna vez encontrar salida de ese confinamiento temático y pueda dar a la creación del continente un nuevo sendero en que haga lucir de nuevo esas virtudes de narrador vigoroso y ejemplar. Si así no ocurriera, creo firmemente, con Emmanuel Carballo, que después de haber escrito **Cien años de soledad**, Gabriel García Márquez puede dormir tranquilo. Se ha ganado un sitio irregateable, que nadie le discute ya.

Sergio Ramírez

CATALOGADO

**La
Narrativa
Centroamericana**

A José María Méndez.

Las manifestaciones más importantes del arte narrativo centroamericano antes de lo que podría llamarse la época de creación individual, se producen con las crónicas sagradas y tradiciones orales de los pueblos aborígenes que habitaron la región, desde Yucatán hasta Costa Rica

La más deslumbrante de estas crónicas es el *Popol Vujh*, antiguas historias del quiché, compuestas por los toltecas que entre los siglos X y XI abandonaron en el ocaso de su civilización la ciudad de Tula y en un éxodo que las crónicas describen como bíblico, llegaron a Guatemala para fundar *Gumarcaaj*, dominando a los maya-quichés cuya lengua sin embargo adoptaron. Fue en la lengua quiché que el *Popol Vujh* se transmitió oralmente durante siglos, hasta ser recogido en forma escrita en 1544 y traducido al castellano en 1688 por Fray Francisco Ximénez, cura párroco de Chichicastenango.

Estas crónicas religioso-literarias que fueron concebidas en dos partes, una mitológica y otra que narra hechos históricos --aunque tal diferencia casi no prevalece pues todo el texto se envuelve en el aura de la mítica-- narían la génesis, éxodo y heroísmos de los maya-quichés, con acentos del antiguo testamento que resultaron sin duda de la influencia cristiana de la colonia.

El Memorial de Sololá o anales de los *cachiqueles* se refiere también a la historia de ese pueblo, desde los orígenes hasta la edad heroica, o sea la de la lucha con los españoles, y fue escrito en el siglo XVII. Los *Títulos* de

los *Señores de Totonicapán*, escrito en 1554 y traducido al español en 1884, es el tercero de los libros sagrados y habla también del éxodo de los toltecas.

A pesar de sus grandes cualidades literarias, estos libros son eminentemente sagrados y cumplieron una función religiosa; los seres anónimos que durante años los fueron extrayendo de sus recuerdos, de su fantasía y de sus tradiciones, estuvieron animados más de propósitos mágicos que estéticos, para explicarse en una cosmogonía ritual a sus dioses y a la parentela y descendencia terrena de éstos.

El pueblo tolteca siguió más allá en su éxodo y difundió su cultura en todo Centroamérica, propagando la lengua nahualt; su caminata y asentamiento duró cinco siglos, en el curso de los cuales se fusionaron con otros grupos étnicos, algunos de los cuales habían bajado también de México tiempo atrás, mientras otros ascendieron al sur, como los Chibchas. Fue en la cuenca de los lagos en el centro del istmo, que esta fusión multiétnica se produjo, poco tiempo antes de iniciarse la conquista española; toltecas, maribios, chibchas y chorotegas, se encontraron para siempre y dejaron la última de las culturas prehispánicas de carácter híbrido a que la feroz persecución de los conquistadores dio lugar. Sus únicos legados literarios fueron una narrativa y una poesía primitiva oral, que por tal carácter, sufrieron una lenta decantación a medida que los grupos indígenas iban siendo diezmados.

Difícilmente pudo darse una fusión de culturas entre los aborígenes y los españoles, que tuviera como resultado una rica tradición literaria. Durante la conquista, el único arte narrativo que tuvo vigencia fue el de las relaciones y las cartas de los conquistadores letrados, pero que a pesar de sus propósitos históricos no dejaron de dar campo a la ficción, como cuando se relata la presencia en el campo de batalla de Santiago, batiendo espada en mano a los indígenas.

La tradición literaria de la colonia, consiste únicamente de narraciones orales de clara ascendencia indígena, cuentos de camino cuyos personajes son animales; de alguna poesía callejera que es peninsular; y de un teatro popular barroco en que ambas culturas se fundieron. Obras de ficción en prosa no hubo en la colonia; pues la novela fue un género maldito para los inquisidores, que prohibieron la circulación de libros de caballería en el continente. Se prohibía sí la poesía, por su don de comunicación lírica con Dios y no la novela, en que se referían cosas terrenas, las más de las veces conteniendo asuntos propios del demonio y no del cielo. Escasas copias del *Quijote* llegaron a Centroamérica de contrabando y no fue sino hasta finales del siglo XVIII que las ordenanzas de Carlos III permitieron la circulación de novelas y otros libros mundanos en indias.

De manera que entre la excelente tradición literaria de la cultura maya quiché y las primeras obras narrativas del siglo XIX, hay un abismo, el de la colonia. Sería quizá por eso que una vez desaparecida la inquisición y erigido el régimen republicano, los escritores que hicieron sus primeros tanteos en la novela y el cuento, traten desesperadamente de cubrir esa laguna, escribiendo obras de ficción histórica, sobre la época colonial; es sin duda, un campo amplio y propicio, tanto por ser inexplorado, como por avenirse a las

influencias literarias europeas. El primer novelista centroamericano es **Antonio José de Irisari** (1786-1868) que escribió en 1847 **El Cristiano Errante**, una novela picaresca, autobiográfica y costumbrista; (la primera novela latinoamericana había aparecido en 1816 en México, el **Periquillo Sarmiento**, de Lizardi) y en 1863, **Historia del Perincito Epaminondas del Cauca**, Irisari fue un rico criollo guatemalteco que tuvo la oportunidad de formarse dentro de la tónica de la cultura enciclopedista de la época; en sus dos libros va a las fuentes de la picaresca española y crea sus personajes americanos bajo las reglas de la **Vida del Buscón** y el **Lazarillo de Tormes**.

Pero quien realmente inicia el género con mejor propiedad y más entendedor del buen uso de los instrumentos de su oficio, es **Don José Milla** (1822-1882) nacido también en Guatemala. Milla lleva sus primeros libros al escenario colonial y en él se da una rara mixtura propia de los grandes vacíos culturales de América con respecto a Europa, pues hace coincidir en sus escritos, desde las influencias de la novela romántica en su forma más popular, la del folletín, hasta la novela propiamente histórica, para hacer surgir por último de esas aguas estancadas, el realismo, como estilo independiente.

Cabe mencionar que en todo el continente no se hacía más que reflejar o calcar las modas literarias europeas, con la desventaja de que tales influencias se producían o todas a la vez, como hemos dicho, o de manera anacrónica. Así los legados románticos de Chateaubriand y Bernardine de Saint Pierre, con sus estereotipadas parejas de amantes desgraciados, que dieron en América **María de Jorge Isaac** (1867), literatura que pronto degeneró en el truculento género del folletín por entregas, un ejemplo del cual es **Aves sin nido** (1889) de la peruana **Clorinda de Mantto**, se combinó en Milla con las influencias de la novela histórica de Sir Walter Scott, Manzoni y Alejandro Dumas, para resultar en libros de romanticismo aventurero, en los ambientes lúgubres de la colonia.

En sus primeras tres novelas Milla se atiene más al rigor histórico, para hacer congruentes las situaciones narradas con los hechos reales (**La Hija del adelantado**, 1886; **Los Nazarenos**, 1867; **El Visitador**), pero después deja más campo a la fantasía (**Historia de un Pepe**, 1882; **Memorias de un Abogado**, 1876) para llegar por último a una crítica de la sociedad al estilo realista (**El Esclavo de don Dinero**, 1881) terminando con un libro que sin ser propiamente novela, crea a un personaje tipo, el Juan Chapín (**Un viaje al otro mundo pasando por otras partes**, 1875).

Pero en todas ellas, domina la técnica del folletín romántico, pues eran publicadas por entregas en semanarios y su mejor mérito está, como corresponde, en el suspense en que se deja al lector al final de cada capítulo; además tienen toda la gama de hijos expósitos, amores libertinos, amantes emparejados, asesinos silenciosos, baúles de doble fondo, pistolas que se descargan por medio de mecanismos diabólicos, romances desdichados que terminan en el manicomio o en el convento; personajes cuya identidad no se descubre sino en la última entrega; héroes y villanos perfectamente diferenciados. Todas estas atrocidades románticas llevan también un entrometimiento feroz del autor con sus personajes, para compadecerlos, perdonarlos o alentarlos; y conversaciones con el lector, sobre el próximo paso con respecto a la trama.

El principal mérito del folletín está sin duda en su irrestricto carácter novelesco, sin que la imaginación se sujete a ninguna norma de congruencia; son tramas aventureras, sin propósitos moralizantes. De esta libertad surge su carácter romántico (roman: novela) y lo que con este mismo carácter la épica dio a los libros de caballería, aquí la truculenta sentimental lo da a los libretos por entrega.

Las mismas tendencias fuera de orden cronológico siguen mezclándose en la obra de los autores que sucedieron a Milla también en Guatemala; solo que ahora se suman Benito Pérez Galdós, Julio Verne, José María de Pereda, aunque la tónica es eminentemente romántica; Fernando Pineda escribe *Memorias de un amigo* (1867); José A. Beteta, escribe *Edmundo* (1890); Felipe de Jesús, *María Historia de una mártir*. Con Francisco Lainfiesta se sale un poco del camino trillado, al concebir en *A vista de pájaro* (1879) a un personaje que se convierte en zopilote para avizorar el pasado y el futuro, con lo que la influencia de Verne se hace ya sentir

Del folletín histórico-romántico que fue la primera manifestación formal de la narración en Centroamérica, se comienzan a desmembrar dos tendencias que originadas al concluir el siglo XIX, han logrado sobrevivir hasta la fecha el realismo, que desembocó en los cuadros de costumbres y de allí en el regionalismo, y el naturalismo, que desembocó en los cuadros desgarrados de la pobreza y de allí en la narrativa social. Estos dos son los signos más importantes de nuestra literatura narrativa, tomando en cuenta que con ambos se inicia el género en los restantes países de Centroamérica, pues fuera de Guatemala, en ninguno de ellos se escribieron novelas histórico-románticas; y que ambos, después de encontrarse y confundirse, traspasan la leve línea del modernismo en prosa, que no tuvo ninguna permanencia y dominan los primeros cincuenta años de nuestro siglo XX

El realismo costumbrista de fines del siglo XIX, se amoldó mejor al carácter de la sociedad pastoril y agrícola de la meseta central costarricense, formada por inmigrantes europeos y de escasa tradición cultural; allí se dio un amanerado costumbrismo bucólico, inofensivo si se quiere. Así se produjeron en verso las *Concherías* de Aquileo J. Echeverría (1866-1909), aún memorables en el país, y quien como gran admirador del Darío de Azul, escribió *Crónicas* y *Cuentos Míos*. Esta cultura rural, ascética y victoriana produjo también a Manuel González Zeledón (Magón) (1864-1936) que escribió una colección de cuadros de costumbres con la intención de descubrir a los ojos del "lector culto" los giros en el habla del campesino caficultor y sus costumbres, y un ensayo de novela, *La propia*.

Un eminente gramático, Carlos Gagini (1865-1925) publicó *Chamarasca* (1898) que tendía más hacia el naturalismo y *Cuentos Grises* (1918). Estos tres escritores, son los clásicos del realismo costarricense del siglo XIX y los fundadores de la literatura de su país. Un notable historiador, Ricardo Fernández Guardia (1867-1950) que produjo también cuentos que estaban entre el modernismo y el realismo (*Hojarasca*, 1894; *Cuentos Ticos*, 1901) inició con los cultores del costumbrismo una polémica sobre el apropiado uso del lenguaje no culto (el vernáculo) como medio de expresión literaria; es decir,

purismo contra localismos, polémica de la que participaron también el guatemalteco Máximo Soto Hall y el hondureño Juan Ramón Molina. Ambas tendencias, sin embargo sólo aspiraban a definir si el lector debía enfrentarse con un campesino con habla propia; o si el autor, debía hacerle la gracia de traducir esa expresión. Don Joaquín García Monge (1881-1958) siguió en esta línea de temas campesinos, con sus tres libros: *El Moto* (1900); *Hijas del Campo* (1900) y la *Mala Sombra* (1917) aunque ha alcanzado más celebridad por su *Repertorio Americano*, revista que dirigió durante cuarenta años.

El costumbrismo de fines del siglo XIX, era burlesco y humorístico y como reflejo del realismo que se creó en Europa para hacer escarnio de la nueva clase burguesa producida por la edad industrial, aquí enderezaba sus lanzas, no contra una nueva clase petulante y desarraigada, sino contra una pobre clase marginada de cuyos pintoresquismos no tenía culpa.

En el resto de Centroamérica, hay costumbristas decimonónicos en El Salvador: Salvador J. Carazo (1850-1910); Arturo Ambrogi (1875-1936) autor de entre otros, *El Libro del Trópico*, *Crónicas Marchitas*; *El Jetón*; *Cuentos y Fantasías*; Francisco Herrera Velado (1876-) autor de *Agua de Coco* (1926); Alberto Rivas Bonilla (1891-) autor de *Me monto en un potro* (1943); los escritos de todos ellos matizados de humor, pinturas sencillas, acuarelas del paisaje y cuadros provinciales; y en Nicaragua, Adolfo Calero Orozco (1899) autor de *Cuentos Pinoleros* (1945); *Cuentos Nicaragüenses* (1957); *Cuentos de Aquí no más* (1963); y de una novela, *Sangre Santa* (1939).

Por supuesto que algunos de los mencionados en último término, pertenecen a esta orientación no tanto por la época en que publicaron sus escritos, pues es evidente que algunos lo hicieron tardíamente, sino por su temática y por el tono sencillo y provinciano del relato.

Paralelo al realismo costumbrista, se desarrolló el naturalismo, que es la otra cara de la misma moneda: si el realismo trataba de moralizar a la sociedad burlándose de ella, o en nuestro medio de culturizar al campesino haciéndole ver sus imperfecciones idiomáticas y su atraso de costumbres; o simplemente de evocar un estado de cosas con criterio eminentemente estético, el naturalismo se lanzó contra los vicios de la sociedad; contra sus egoísmos y sus desigualdades, y fue ya la literatura con retratos de los miserables, cuadros de gente hundida en la pobreza y al abandono; y considerando a la vez que cualquier cosa es válidamente estética, aunque se hablara de llagas y detritus. La marca evidente de Dostoievski y Emilio Zola.

Quizá el más importante naturalista centroamericano, si no por su calidad, por su dedicación, es Enrique Martínez Sobral (1875-1950), quien compuso una comedia humana local, sólo que con tintes contrarios: *Páginas de la Vida*, que forman *Los de Peralta*; *Humo*; *Su Matrimonio*; *Alcohol e Inútil Combate*; obra con actitud reformadora que muestra la inmoralidad en todos sus aspectos; el incesto, la prostitución, el adulterio, el alcoholismo.

En El Salvador, aparece José María María Peralta Lagos (1873-1944), en el que la tendencia social es ya más acentuada; y en Costa Rica Genaro Cardona (1863-1930) autor de *El Primo* (1905) y la *Esfinge del Sendero* (1914).

Más tarde, **Luis Dobles Segreda** (1891-1956) quien escribió *Por el amor de Dios* (1918); *Rosa Mística* (1920) y *Caña Brava* (1926).

En Guatemala, **Ramón A. Salazar**, autor de *Alma Enferma* (1896), *Stella* (1896) y *Conflictos* (1898).

El modernismo se inicia con respecto a la prosa, como un movimiento antitético del naturalismo, proclamando que sólo las cosas bellas son adorables; lo demás, no puede ser objeto de arte. Es pues, el efímero reinado del arte por el arte en el campo narrativo, pues si en la poesía el éxito del modernismo fue tan devastador que aún hoy perdura su influencia, las prácticas puristas en el cuento y en la novela no llegaron muy lejos, con todo su mundo de princesas encantadas, quioscos de malaquita y mantos de tisú, quizá principalmente porque el modernismo enseñaba un desarraigo ambiental, ya que las historias transcurrían, o en romotos países orientales o en París, y obligaba así a sus seguidores, a una estancia en Europa o a una mera apropiación libresca, que lógicamente tendía a agotarse rápidamente.

El fundador del movimiento modernista en prosa y en verso es **Rubén Darío** (1866-1967) quien escribió algunos de sus mejores cuentos en la línea naturalista baste recordar *El Fardo* o que comenzaban a soltar esos amarres (*Betún y Sangre*) para entrar en el territorio galante y frívola (*La Muerte de la Emperatriz de China*) o en el meramente simbólico o alegórico (*La Canción de Oro*, *El Pájaro Azul*) todos ellos en un estilo lejanamente evocador y lírico, contruidos en un lenguaje de oropeles. La actitud experimental de la prosa dariana que se inicia con *Azul* y que produce después de siglos de esclerosis en la lengua castellana una verdadera revolución verbal sin precedentes, ha sido la herencia que de manera general la literatura hispanoamericana ha recibido de Rubén y que hizo posibles después a Cortázar, a García Márquez y a Vargas Llosa, como su poesía hizo posibles también a Vallejo, Neruda y a Octavio Paz.

Este mismo fenómeno dariano, en la prosa, del naturalismo hacia el modernismo, se opera en dos de sus seguidores hondureños: **Juan Ramón Molina** (1875-1908) quien reunió sus relatos y versos en un solo volumen, *Tierras, Mares y Cielos* (1913) y cuyos cuentos fluctúan entre un mundo de mujeres de pueblo, presidiarios, tinterillos y barriadas; y el ars narrativa modernista con sus moralejas positivistas de amor al progreso y al trabajo; y **Froilán Turcios** (1875-1943) mejor conocido por haber sido corresponsal y propagandista de Sandino y quien posee una extensa bibliografía; modernista hondureño también es **Rafael Heliodoro Valle** (1891-1959) autor de *Tierras de Pan Llevar* (1939) entre muchos de sus libros

En El Salvador el modernista más notable es **Francisco Gavidia** (1868-1955); se dedica a los relatos de tipo histórico precolombino (aunque como romanticismo redivivo, el modernismo se lanzaba a la búsqueda de culturas y fuentes remotas) y de tipo colonial y republicano; Gavidia recrea también leyendas indígenas y así su cuento más famoso es "*La Loba*". Escribió *Cuentos y Narraciones* (1931) y *Cuentos de Marineros* (1947). Un contemporáneo suyo **Manuel Mayora Castillo** (1864-1925) fue también modernista, autor de fábulas con moralejas.

En Guatemala aparecen Enrique Gómez Carillo (1873-1927) más famoso por sus crónicas de viajes y por su papel de acólito de Dario y el más notable ejemplo de la narración cosmopolita sin ningún arraigo local; escribió un conjunto titulado *Tres novelas inmorales* (*Del amor, del dolor y del vicio*; *Bohemia Sentimental*; y *Maravillas, o pobre clown*) y una última, *El Evangelio del Amor*. En ellas domina más el carácter voluptuoso y libertino, con tintes impresionistas, de lo que el autor trataba de mostrar como el ambiente libre y concupiscente de París; y Rafael Arévalo Martínez (1884) el único modernista sobreviviente, y quien en sus narraciones intentó crear un mundo fantástico, con personajes irreales de cuya existencia pudiera desprenderse alguna lección moral, como lo atestiguan *El Mundo de los Maharachias* (1938) y *Viaje a Ipanda* (1939), con los que trata además de adelantarse a las novelas de ciencia ficción; y con sus cuentos, el mejor de los cuales es el *Hombre que parecía un caballo*, memorable por presentar un mundo kafkiano, anterior a Kafka. Sus otros libros son *Una Vida* (1914); *Manuel Aldano* (1914); *La Oficina de paz de Orlandia* (1925); y *Honduras* (1947), versión novelada de la vida de Estrada Cabrera.

Saliendo ya del campo del modernismo, para procurar un tipo de novela fantástico-política, está Máximo Soto Hall (1871-1944) quien en *El Problema* (1899) utiliza el asunto del canal por Nicaragua, imaginando asépticas poblaciones norteamericanas en el trópico nicaragüense y a los habitantes de ese país, asimilando rápidamente la cultura de los Estados Unidos (lo cual no está muy lejos de la ficción).

El modernismo se replegó más tarde como estilo narrativo, para dar paso a la reinstauración de las dos corrientes principales, de que se habló antes: el realismo costumbrista, que se convirtió en el regionalismo; y el naturalismo, que vino a ser la narrativa social. Ambos llegan a dominar el ambiente de la creación literaria en todo el continente; y de su sombra, la literatura latinoamericana no está logrando liberarse sino hasta hace muy poco.

Desde el año de 1916 en que aparece *Los de Abajo*, de Mariano Azuela, hasta 1941 en que se publica *El Mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría, la narrativa latinoamericana vive lo que podría llamarse su edad clásica y las tendencias arriba mencionadas se juntan para descubrir a América como un continente indómito de exuberante naturaleza, lleno de prototipos míticos, el gaucho, el payador, el maderero, el plantador, todo bajo el común denominador de un protagonista aún más poderoso: la naturaleza, que tal era el sinónimo del continente salvaje, como superproducción en tectoncolor. Los creadores de esta época tiran de la cuerda por los extremos: desde el hombre civilizado que baja a conquistar lo salvaje, como en *Doña Bárbara* (1920) de Rómulo Gallegos, que es quizá el punto más alto a que llegó la novela tropical; a la inmisericorde explotación del indio, con buenos y malos de una sola pieza como en las películas del western, tal es *Huasipungo* (1934) de Jorge Ycaza o *El Mundo es ancho y ajeno* ya mencionado; a la novela del centauro, como *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güirarides; o en las que, para reafirmar el señorío, de la naturaleza, la selva se traga al protagonista, como en la *Vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera.

Más que cumplir estrictamente con un papel de literatura de creación, la

novela americana que florece entre las dos guerras mundiales, tuvo que llenar los vacíos existentes en cuanto al conocimiento del continente, con países aislados unos de otros, sin medios de comunicación, casi sin intercambio; tampoco existía la investigación en las ciencias sociales y así el novelista se ve obligado a dar noticias sobre razas, costumbres, tenencia de la tierra, geografía, flora, fauna y además de surtir sus escritos con datos abundantes, intenta interpretaciones sociológicas y políticas.

De las dos tendencias que se mencionan: la que narra la explotación del indio y la que revela los poderes de la indómita naturaleza y la sumisión del hombre a su reinado, es esta última la más artísticamente válida y la que ejerció mayor influencia continental, principalmente con *La Vorágine* y *Doña Bárbara*.

En cuanto a Centroamérica, el panorama es bastante complejo, aunque pueden señalarse tres direcciones 1) la que determinan Gallegos y Rivera; 2) la de la explotación del indio, a la cual se agrega un elemento dinámico, cual es la intervención política y económica de los Estados Unidos; y 3) la que crea un arte narrativo puro alrededor del campesino, sin acentos sociales y que puede denominarse como regionalismo, heredero directo del realismo criollo del siglo XIX. De estas tres, la del regionalismo es la que alcanza mayor número de seguidores, aunque no siempre el más alto vuelo.

La novela que enfrenta al hombre civilizado con la naturaleza extramuros, tiene en Centroamérica su representante más alto en Flavio Herrera, de Guatemala (1895-1967), quien escribió tres novelas importantes: *El Tigre* (1932); *La Tempestad* (1935) y *Caos* (1949) a las que habría que agregar *Poniente de Sirenas* (1937) y dos libros de cuentos: *La lente opaca* (1921) y *Cenizas* (1923); sus descripciones del trópico son resueltas en un rico lenguaje poético, de metáforas que envuelven en un hábito de sensualidad a las palabras. El otro guatemalteco de esta línea es Carlos Wyld Ospina (1891-1956), cuyas más importantes novelas son *La Gringa* (1935) y *Los lares apagados* (1958). En Nicaragua, se produjo una buena novela dentro del estilo, *Cosmapa* de José Román (1906).

La narrativa social encuentra sus temas en la explotación feudal del indígena, y en una insensibilidad absoluta de las clases dominantes y de sus cómplices, que son el gobierno y la iglesia; esta explotación de raíz colonial y de esencia medioeval presenta una dimensión estática —allí nada se mueve, sólo el látigo—, que en Centroamérica adquiere un ritmo vertiginoso, más envolvente: las intervenciones de los marineros norteamericanos en Nicaragua desde el año de 1912 hasta 1933; el otorgamiento de concesiones bananeras a poderosas compañías norteamericanas, el inicio de movimientos sindicales en todos nuestros países; la formación de partidos obreros; la lucha contra las dictaduras militares: las revueltas que derrocaron a algunas de ellas y la consiguiente movilización o desencadenamiento de fuerzas populares; y las tremendas desigualdades sociales y económicas, dan pie para la creación de una narrativa de denuncia en la región; que se inicia alrededor del año 1940, principalmente en lo que se refiere a la novela, pues el cuento de carácter social, es anterior a esta fecha.

Es Miguel Ángel Asturias (1899) quien en forma más definitiva y literariamente válida, logra transmitir este mensaje de protesta, articulado como obra de ficción.

El Señor Presidente (1946) es la primera novela que se aparta del folclore tradicional para referirse a uno nuevo: el de las dictaduras medievales; una de las más largas y tenebrosas fue la de Manuel Estrada Cabrera, quien sumió a Guatemala en un ambiente de irrealidad que Asturias transcribe como tal, en lenguaje surrealista. De este oficio de tinieblas, con sus crímenes, traiciones y torturas, abyecciones y servilismos, resulta el testimonio de una época, vertido en forma más lúcida que como podría lograrlo un texto de historia; es así, el primer enfrentamiento de un escritor con una realidad que como la de las tiranías tropicales, es parte esencial de nuestra historia.

No obstante, las intenciones de denuncia de Asturias son más evidentes en su trilogía del banano, que forman las novelas Viento Fuerte (1949); El Papa Verde (1950); y los Ojos de los enterrados (1960). En ella se desnuda una situación ligada íntimamente a Centroamérica, a su independencia y a nuestra nacionalidad: la de las plantaciones bananeras, a la sombra de cuyos intereses se provocaron guerras, revueltas armadas, o en las palabras de Ernesto Cardenal:

“ revoluciones para la obtención de concesiones
y exenciones de millones de impuestos para las importaciones
y exportaciones, revisiones de viejas concesiones
y subvenciones para nuevas explotaciones,
violaciones de contratos, violaciones
de la Constitución . ”

Toda esta teoría literario-política es desarrollada por Asturias y completada en un libro de relatos, Week-end en Guatemala (1954). No obstante su importancia para la causa antimperialista de Centroamérica, lo cual es definitivamente una calidad extraliteraria, la trilogía del banano no es lo mejor logrado de su obra, su libro capital es Hombres de Maíz (1949), en el cual se recobran todas las tradiciones míticas y lingüísticas de las crónicas aborígenes y en donde lo mágico y lo primitivo toman su lugar, sin que la fábula se dañe por abiertas intenciones. De la misma textura son El Alhajadito (1961); Mulata de Tal (1936); El Espejo de Lida Sal (1967); su última novela aparecida este año es Hijo de Ladrón (1969) que se desarrolla en la colonia.

Mario Monteforte Toledo (1911) se inicia con una novela en que es evidente el tema del hombre contra la naturaleza: Anaité (1948) aunque en sus dos siguientes: Entre la piedra y la cruz (1948) y Donde Acaban los Caminos (1953) lo dominante es ya la explotación del indio guatemalteco; después con Una manera de morir (1957) se relatan los conflictos del personaje al abandonar el partido comunista y por fin Y llegaron del mar (1965); es autor también de una colección de cuentos que tiene la tónica de la denuncia social: La cueva sin quietud (1949). Los otros escritores de Guatemala que matizan también sus cuentos, sino propiamente con la denuncia, con la exposición de situaciones de miseria o con referencia a la vida de los campe-

sinos y de su pobreza, son **Eduardo Carrillo Fernández** (1931); **José María López Baldizón** (1929) y **Raúl Carrillo Meza** (1925).

En Costa Rica, el representante más destacado de este tipo de literatura combativa es **Carlos Luis Fallas** (1909-1965) quien escribió una serie de crónicas que después noveló bajo el título *Mamita Yunai* (1941) de gran difusión; pero cuyos libros más humanos y más auténticos son *Gentes y Gentecillas* (1947) y *Marcos Ramírez* (1952); escribió también *Mi Madrina* (1956).

Otro costarricense, **Fabián Dobles** (1918) expone con un lenguaje de gran brillantez los cuadros de miseria y explotación de su país; las barriadas y sus pobres habitantes. Sus novelas más importantes son: *Ese que llaman pueblo* (1942); *Aguas Turbias* (1943); su colección de cuentos *Historias de Tata Mundo* (1955) en los que crea un personaje-narrador, se acercan más al costumbrismo. Su bibliografía es mucho más extensa y está también **Max Jiménez** (1909-1947) con un relato largo, *El Jaul* (1937) y **Joaquín Gutiérrez** que es autor de dos novelas: *Manglar* (1947) y *Puerto Limón* (1950).

En El Salvador, **Manuel Aguilar Chávez** (1913-1957) pone como instrumento de la denuncia un arrebatado acento lírico, de conmiseración hacia los niños pobres de las barriadas, los hombres sin tierra, los campesinos explotados e ignorantes, hacia los viejos que esperan eternamente por un sueño nunca cumplido. Sus relatos están reunidos en *Puros Cuentos* (1959). Su descampado amor por el prójimo se convierte muy fácilmente en intromisión discursiva que perjudica la pureza de la narración.

Víctor Cáceres Lara (1915) nacido en Honduras, combina lo social y lo regional —las migraciones de campesinos hacia la costa norte, tierra de promisión, y su desengaño posterior— En *Humus* (1952) se inicia también la narrativa que tiene como escenario las bananeras hondureñas. **Alejandro Castro h.** (1914), también hondureño, autor de una colección de cuentos, *El Ángel de la Balanza* (1957) muestra claras influencias de la revolución mexicana, al narrar las atrocidades cometidas contra los indios en la guerra.

La única literatura existente en Nicaragua como testimonio de la ocupación militar de la marinería norteamericana y de la rebelión del General **César Augusto Sandino**, quien sostuvo durante siete años una lucha de resistencia que culminó con la salida de las fuerzas de ocupación en 1933, fue escrita por **Manolo Cuadra** (1908-1957) quien peleó como soldado de la Guardia Nacional, fundada por los Estados Unidos, contra las fuerzas guerrilleras de Sandino en las montañas de las Segovias; su libro de cuentos, *Contra Sandino en la Montaña* (1942) habla de las marchas en plena selva; de las torturas, de los interrogatorios y de los combates. **Almidón** (1945) se refiere a las aventuras políticas del autor quien fue uno de los más encarnizados combatientes del régimen de Anastasio Somoza. **Fernando Centeno Zapata** (1922), también nicaragüense, tiene dos libros de relatos con acento social: *La tierra no tiene dueño* (1960); y *La Cerca* (1963); en ambos hay una descarnada visión del peón, del campesino envenenado por los insecticidas, de las familias arrojadas de las casas de vecindad. Por último **Hernán Robleto** (1898-1969) autor de una novela política *Sangre en el Trópico*, y de varias colecciones de cuentos de ambiente mexicano.

Llegamos pues, al género narrativo de más difusión en Centroamérica: el regionalismo. No hay duda que el fundador del cuento regional y el maestro de esta forma de creación es Salvador Salazar Arrué (Salarrué) (1899). La visión del mundo campesino, con su habla, pasiones, mitos, tradiciones, aparece por primera vez revelada en una esencia poética en *Cuentos de Barro* (1933) que por la brevedad y precisión de su lenguaje lírico llegan al realismo mágico; relámpagos o dentelladas, descubrimiento de las honduras humanas de hombres desolados, acorralados por el silencio y por los remordimientos como en *Semos Malos*.

La brevedad pictórica, el cierre maestro tras la proposición visible de un asunto; inocencia, amor, crueldad, conduciendo el relato en la voz de un narrador que por su habla es el propio campesino (y la narración fue en su origen eminentemente oral, no hay que olvidarlo) confieren a estos cuentos una estatura que, pese a las sucesivas imitaciones y multiplicaciones de los regionalistas en todo el istmo, no ha podido ser alcanzada.

En 1927 apareció el primer libro de Salarrué, *Cristo Negro*, que narra la historia de un hombre que ofrece la salvación del alma en la otra cara del espejo, una especie de redentor activo, que no derrota al demonio en un simple duelo verbal, sino con la acción, en su carácter de verdugo, como instrumento del bien a través del mal. En 1927 publicó una novela, *El señor de la burbuja*; en 1929 *O'Yarkandal* y en 1940, *Eso y Más*.

Su libro más importante después de *Cuentos de Barro* es *Cuentos de Cipotes* (1945) una recreación del lenguaje infantil, que se presenta con caracteres híbridos; él habla de la calle, de la barriada, del campo, con giros que recuerdan la florida picaresca clásica, con modismos entre arcaicos y neologísticos. El lenguaje es aquí instrumento de comunicación directa, mucho más eficaz que en *Cuentos de Barro*, pues allá existe también el ambiente, que divide con el lenguaje esa responsabilidad de comunicación. En *Trasmallo* (1954) siempre dentro de la temática vernácula, el lenguaje es más llano y accesible. El último libro de Salarrué es *La Espada y otras narraciones*, publicado en 1960.

Salarrué crea una tradición narrativa y produce como ningún otro, una escuela de cuentistas en Centroamérica, que aún perdura, aunque él mismo se aparta en *La Espada* de su línea original para intentar un tipo de relato cosmopolita.

Así, da a la cuentística centroamericana una serie de constantes temáticas: la mujer que se prostituye por miseria; los perseguidos por fabricar aguardiente clandestino; las sequías y las rogativas para que llueva; las fiestas religiosas campesinas; los partos en el campo; los raptos y otros muchos que los regionalistas repiten después incesantemente. Y en el lenguaje, generaliza el uso de términos locales; la apropiación del habla directa del campesino; el uso de lugarismos para construir metáforas.

En El Salvador, *Hugó Lindo* (1917) se introduce dentro de esta línea vernácula con *Guaro y Champaña* (1947), cuentos unos ásperos y otros más

desvaídos como él mismo los llama en su diferencia ética; el más difundido de los cuales es *Risa de tonto*. Es autor también de *Aquí se cuentan cuentos* (19) y de algunas novelas entre ellas *Justicia señor gobernador* (.) y *Cada día tiene su afán* (1965) esta última galardonada hace algunos años. Apartándose de la tendencia vernácula, Hugo Lindo se ha dedicado últimamente al cultivo del cuento fantástico, aunque evidentemente sin superar Guaro y Champaña.

El guatemalteco **Francisco Méndez** (1909-1963) es el narrador que más logró el cuento regional en su país; su único libro se llama *Cuentos de Francisco Méndez*.

En Costa Rica, **Carlos Salazar Herrera** (1906) retoma directamente el hilo de Salarrué en *Cuentos de Angustias y Paisajes* (1947) y lo mismo hace **Jorge Montero** (1923) también costarricense, autor de *Al Pairo* (1964), aunque un poco tardíamente. El cuento hondureño entra en la vertiente de lo regional, con **Arturo Mejía Nieto** (1901) con *Relatos Nativos* (1929) y quien escribió una extensa serie de libros, entre cuentos y novelas **Marcos Carías Reyes** (1905-1949) también hondureño, se distingue como un narrador en cuyos temas campean las antítesis y los encuentros, aunque sus influencias son más bien europeas que vernáculas.

Para cerrar este ciclo, mencionaré a dos autores nicaragüenses en quienes se encuentra mejor propiedad para liberar su expresión y darle mayor autenticidad, dentro de la creación vernácula **Mariano Fiallos Gil** (1907-1964) quien se aparta del habla encomillada, para emplear descripciones románticas del paisaje y de sus habitantes, todo marcado en un fuego de nostalgia, aboliendo los personajes pintorescos de materia plástica, para dar otros de pasta humana y dolorida. Publicó un único libro, *Horizonte Quebrado* (1959). El otro es **Fernando Silva** (1927), quien representa la transición entre el cuento vernáculo como tal, y la creación de un mundo independiente, una especie de dimensión de sueño y recuerdo de la infancia, ya que todas sus historias transcurren en un pueblo olvidado *El Castillo*, en una remota región nicaragüense, junto al Río San Juan; su vinculación con lo regional se establece a través del habla de los personajes. Sus libros son *Cuentos de Tierra y Agua* (1965) y una novela, *El Comandante* (1969), siendo ambos partes de una obra total, vinculadas a las mismas gentes, al mismo paisaje, a los mismos recuerdos y a la misma magia circundante.

Junto a las tres tendencias descritas se han presentado, por lo general de manera aislada, escritores que tratan de romper con esa barrera o por lo menos de ofrecer una voz distinta, que no tenga que ver nada con lo vernáculo o con lo local.

Por contraste, es en El Salvador, donde a pesar de la poderosa presencia de Salarrué, se ha iniciado esta búsqueda de nuevos rumbos, a través del cuento psicológico, del cuento breve, y del cuento humorístico **Napoleón Rodríguez Ruiz** (1910), aunque situado en lo tradicional vernáculo, trata de liberar al cuento del pintoresquismo para, con los mismos elementos, darle un tratamiento psicológico, aunque en sus tramas, la naturaleza sigue jugando un papel importante como condicionadora de las acciones del hombre: la

luna, el volcán, el mar Tiene una novela, Jaraguá (1950) que pertenece al ciclo de Gallegos; y dos libros de cuentos, El Janiche (1960) y La Cuadratura del Triángulo (1969).

José Jorge Láinez (1913-1962) se aparta del folklore para dar algunos cuentos de textura dramática, con venganzas demasiado patéticas y conflictos internos de los personajes. José María Méndez (1916) es el único cuentista centroamericano que utiliza el humor como elemento principal de la creación literaria y desplaza el eje de la narración, del ambiente hacia las situaciones en sí, a las que hace cobrar vida para divertir. Su primer libro, es una especie de recuento humorístico, Disparatario, publicado en 1957; pero donde sus cuentos adquieren mejor individualidad es en Tres mujeres al cuadrado (1963)

Cristóbal Humberto Ibarra (1918) se inicia con narraciones de carácter tradicional; así Cuentos de Cima y Sima (1952) y su novela Tembladerales (1957); pero en Plagio Superior (1965) y Cuentos Breves para un Mundo en Crisis (1957) ensaya el cuento breve o intelectual, puesto de moda por Bioy Casares y Borges, y Waldo Chávez Velasco (1932) con sus cuentos futuristas y espaciales, recogidos en Cuentos de Hoy y de Mañana (1963).

En Nicaragua, al iniciarse el movimiento de vanguardia en el año de 1926, que creó un nuevo estilo poético y produjo la más valiosa generación literaria del país, surgió un admirable narrador: José Coronel Urtecho (1906) autor de varias noveletas y de un cuento antológico, El Mundo es Malo. Joaquín Pasos (1915) escribió un único cuento, El Angel Pobre, de desgarradora ternura; Pablo Antonio Cuadra (1912) autor de Agosto, un relato largo y de Vuelve, Gueguense, una novela corta. Por último, Ernesto Cardenal (1925) escribió El Sueco, también un cuento único Aunque los intentos de los vanguardistas en la prosa son más bien esporádicos, la novedad en la técnica y en el estilo los sitúa muy por aparte de la línea vernácula.

En Costa Rica son José Marín Cañas (1904) autor de dos novelas: El Infierno Verde (1935) que trata de la guerra del Chaco entre Paraguay y Bolivia; y de Pedro Arnáez (1942) que se desarrolla en El Salvador y Costa Rica; y Julieta Pinto (1920) autora de una novela El rostro de la lluvia; quienes se apartan de la tendencia general

Pero por su unidad, por su independencia de estilo, por su profunda ironía contra la sociedad, es Obras Completas y otros cuentos (1958) del guatemalteco Augusto Monterroso (1920) el libro que fija en forma definitiva, el abandono de los amarres vernáculos para el cuento centroamericano y lo coloca en una perspectiva universal

Es claro que los elementos de validez permanente en la narrativa tradicional que puede llamarse de la primera mitad del siglo XX, son los que por medio de una expresión mágica del lenguaje, han logrado matizar la realidad: los dos clásicos serán así, Miguel Angel Asturias por Hombres de Maíz y Salarrué por Cuentos de Barro.

Como el problema del encuentro con la realidad es básico para la creación, habrá que aceptar que con las generaciones anteriores este encuentro

se produjo por lo general en forma segmentada o en algunos casos, distorsionada por buenas intenciones o por ánimos eminentemente estéticos. El escritor que como hombre culto, pulido en las disciplinas universitarias, baja el submundo del indio o del campesino a recoger el testimonio de su habla y de sus costumbres, lo hace como un verdadero colono, que desde su asiento en la metrópoli tiende un hilo de comunicación de una sola vía, hacia la barbarie subyacente, barbarie pintoresca al fin y al cabo; conquistador de lo exótico de su propio país, realiza su viaje romántico hacia una región remota y vecina a la vez. Su condescendencia se transforma en el arte de concesión que le hereda el realismo costumbrista.

Esta limitación sectorial de la realidad, conduce pronto a una degeneración y apagamiento del proceso creativo, pues comienza a identificarse a la nación con el folklore y no se concibe otro tipo de narración que no sea la campesina; se establecen entonces las diferencias entre lo culto y lo bárbaro; entre lo puro y lo contaminado; entre la camisa y la cotona; el guaro y el champaña. A medida que tal estilo se vuelve hábito, ya el autor de gabinete ni siquiera se molesta en aprehender directamente un habla y un paisaje; sino que las crea o las toma de los libros; y así se fabrica al campesino de cuerda y se le rodea de un vocabulario que se hace aparecer a la postre como el "alma nacional". El indio resulta parte del paisaje y el folklore mismo es el mejor negocio del espíritu.

Por eso es que se impone la necesidad de un cambio en esta actitud paternalista del escritor; su apertura hacia todas las fuentes y corrientes de la realidad, para que así la obra de creación tenga un ámbito universal, habitante de mundos interiores y exteriores, ni como cartel de propaganda ni como instrumento de falsificación folklórica.

Para ayudar a la justificación de un cambio de visión del escritor, es necesario también tomar en cuenta que al concluir la primera mitad del siglo XX, comienza a afianzarse un tipo de transformación social en nuestros países, que siendo hasta entonces casi enteramente rurales, enfrentan la aparición de la macrocefalización de las ciudades; las migraciones de campesinos atraídos por el espejismo de la capital; la ampliación y fortalecimiento de la clase media; los fenómenos del escalamiento social y en fin, el nacimiento de una burguesía inexistente, que importa sus modas y sus gustos y comienza a construir un mundo separado y a formarse un criterio enajenado de la nacionalidad, con más afinidades hacia los patrones extranjeros de costumbres, que hacia un ser nacional que aparece desintegrado o inauténtico, con tradiciones que empiezan a hundirse en la marea de lo culturalmente advenedizo, pues se importan del extranjero desde los zapatos hasta la educación.

El escritor tiene entonces ante sí, un nuevo concepto de realidad, una nueva clase ciudadana con su propia periferia, la de los desheredados, los campesinos, los que llegan a la ciudad a tocar sus puertas y se quedan en las barriadas. Y hay nuevas tensiones, nuevas pasiones, nuevas formas de ambición; nuevas formas de moral, pública y privada, que cada quien interpreta como mejor convienen a sus propios intereses individuales. Y un evangelio pervertido cuya transmisión queda en manos de los medios de comunicación, que se encargan de destruir los remanentes de una verdadera cultura.

Frente a este fenómeno, se produce en América Latina un cambio radical en la actitud del escritor y su visión del mundo: sabe que pertenece a una cultura marginada y que la literatura no ha sido tradicionalmente más que un producto del subdesarrollo; por eso piensa en una toma de conciencia frente a su realidad, que no aparezca en su obra como una receta o como un cartel, sino como un reflejo personal y ecuménico a la vez, de su país o de su región. En este sentido, la literatura será siempre de compromiso, si entendemos como tal, un acto de fe por la sinceridad y por la honradez intelectual. Tal concepción, que es también ideológica, obliga a enfrentar a la realidad de nueva manera, y por medio de nuevas técnicas y de su nuevo lenguaje.

Frente a la fragmentaria visión anterior, de personaje de una sola pieza, de la concepción del campesino como consecuencia directa de su habla, del escenario tropical, como un set cinematográfico; frente a la denuncia panfletaria, la solidaridad absoluta del autor con sus personajes y su actitud civilizante, el nuevo escritor latinoamericano —desde Juan Rulfo a Mario Vargas Llosa— crea personajes humanos y profundos, complejos y contradictorios, como en esencia es el hombre; lo libera del dominio telúrico del paisaje y lo coloca en el centro del universo; y crea, para servir de cámara experimental a la complicada esencia del ser, una técnica que no es ya lineal ni discursiva, sino que como un cardiograma sigue los impulsos del corazón humano, en el espacio y en el tiempo.

Esta actitud, es también ahora la de un grupo de jóvenes que luchan por rescatar a la literatura centroamericana de un carácter local y entendible solo de fronteras para dentro, para hacerla testimonio de todas nuestras miserias, de nuestros heroísmos y de nuestras derrotas; del asedio sufrido por nuestra nacionalidad; de nuestra explicación como países; del juzgamiento apocalíptico de nuestra historia; de nuestras noches medioevales, de nuestras reinos de las bayonetas; de todo lo que habita la esperanza y en fin de lo que, como resultado de una negación absoluta, íntima, y radical de lo que han hecho de nosotros, se podrá construir y destruir después para volver a construir. En el hervidero perpetuo de todas las agonías, el escritor dentro de esta concepción, es el gran lengua, que da testimonio de sí mismo y de todos los demás.

La literatura contemporánea centroamericana en el sentido apuntado, se funda con una gran sacerdotisa: la costarricense Yolanda Oreamuno (1916-1956) espíritu no solo de la época que le tocó vivir, sino de todas las épocas. En su obra en prosa: crónicas, narraciones, cartas, novelas, está un íntimo testimonio personal luchando por liberarse de las ataduras terrenales de una sociedad estática y anquilosada, para realizarse plenamente. Fue ésta su agonía, que en formidables períodos plenos de sensualidad, de calor animal, de vibración, de comunión, más que de comunicación, da en sus libros. Toda su carga personal se libera admirablemente al encontrar las técnicas —que para ella son una forma de evacuación— de Proust, Mann, Joyce; y es la primera, que en los años intelectualmente pobres de la década de 1940, los encuentra y aprende en *Finnegans Wakes*, en *Ulises*, en la *Montaña Mágica*; en *La búsqueda del tiempo perdido*, su propia catarsis. Esta admirable Isadora Duncan, escribió una novela: *La ruta de su evasión* (1949) nunca

más publicada; sus crónicas y relatos aparecen en *A lo largo del corto camino* (1961) junto con sus cartas. Y se habla también de una novela inédita, *Tierra Firme*, cuya existencia se discute

Como parte de su visión de la literatura, Yolanda se encarga también de definir, en la temprana época de 1943, la actitud futura que ésta debía cobrar. "Literariamente —dice— confieso por mi parte que estoy harta, así con mayúsculas, de folklore. Desde este rincón de América puedo decir que conozco bastante bien la vida agraria y costumbrista de casi todos los países vecinos, y en cambio sé poco de sus demás palpitantes problemas. Los trucos colorísticos de esa clase de arte están agotados, el estremecimiento estético que antes producían ya no se produce, la escena se repite con embrutecedora sincronización y la emoción huye ante el cansancio inevitable de lo visto y vuelto a ver. Es necesario que terminemos con esa calamidad. La cansagración barata del escritor folklorista, el abuso, la torpeza, la parcialidad, y la mirada orientadora en un solo sentido, que equivalen a ceguera artística." Y dice también: "La ciudad, el empleado, la burocracia creciente, el sibaritismo semiorientado de nuestra burguesía, el arraigo seguro de tendencias y modalidades antes muy europeas y hoy muy yanquis dentro de nuestras respectivas nacionalidades, claman por un cantor, por un acusador, por un rebelde y por un descubridor de bellezas nuevas y de viejos dolores" (Profesía literaria que no se cumple en latinoamérica sino con "La Región más Transparente" de Carlos Fuentes, quince años después)

Es un nicaragüense el que dentro de la nueva concepción literaria, escribe la primera novela centroamericana de ámbito universal, por su interpretación de un país y de sus habitantes y por fijarlo dentro de un contexto histórico: *Lisandro Chávez Alfaro* (1929), con *Trágame Tierra*, publicada este año en México. Aquí se encuentran dos generaciones de hombres: la de los padres, que se aferran al leño de la salvación convencional y cotidiana en las aguas de la historia pútrida; y la de los hijos, que solo ven la salvación en la destrucción, en el incendio final de una historia que solo les provoca sentimientos de asco. Aquellos sueñan con el canal por Nicaragua, para florecer en sus riquezas y comodidades, estos, ven en el canal la maldición, la ruina de la nacionalidad. El hijo rebelde se convierte en guerrillero y muere asesinado en la cárcel; y el padre, después de hipotecar su parcela junto al Río San Juan, que se convertiría en oro puro al construirse el canal, sin lograr salvar a su hijo, se queda velando su cadáver. La imagen cabal de un país que ha formado su historia a base de entregas y frustraciones interminables. Otro libro de Chávez Alfaro, *Los Monos de San Telmo*, ganó el premio Casa de las Américas de La Habana en 1963.

Otros nicaragüenses son *Juan Aburto* (1918) que centra sus temas en la ciudad de Managua; en los habitantes de vecindarios pobres, en los empleados públicos, para dar la imagen de una ciudad desplazándose de la mediocridad hacia la civilización ficticia; *Mario Cajina-Vega* (1929) que ofrece en *Familia de Cuentos*, publicado este año en Argentina, un encadenamiento cinematográfico de la realidad nicaragüense en sus tres estadios históricos: lo rural, la provincia, la ciudad, desplazamiento que arrastra consigo a todo el país y lo devuelve hacia su origen y en el que se funden las viejas casas con

mansardas y los cocktail-parties; **Fernando Gordillo** (1941-1967), que enfoca a la sociedad en sus vicios y en sus falsificaciones y en las grandes hipocresías institucionales; su único libro **Son otros los que miran las estrellas**, permanece inédito; y cierra este grupo el nombre de una joven, **Rosario Aguilar** (1938) cuya prosa es una mezcla de recuerdos y percepciones sensoriales, prosa alerta y sonámbula a la vez, como si incorporara el mundo a sus sentidos a través de la piel; ha escrito **Primavera sonámbula** (1964) y **15 barrotos de izquierda a derecha** (1965)

En El Salvador, es **Manlio Argueta** (1935) el que con una novela, **El Valle de las Hamacas**, que aparecerá el próximo año en Argentina, abre en un lenguaje literario contemporáneo la visión de su país a la contemplación universal; realidad de la que forman parte los jóvenes que ponen en la balanza sus amores y sus ideales; que también participan del horror de la historia y buscan la salvación, que los engaña a veces en forma de torturas o de muerte. Otro narrador, **Alvaro Menén Desleal** (1930) realiza una interpretación particular del mundo por medio de la ficción absoluta en relatos cuya fantasía no excluye la presencia de su país (**El día que quebró el café**) y que pesan definitivamente sobre sus breves divertimentos o ejercicios de prosa. Sus libros son **Cuentos Breves y Maravillosos** (1963) y **Una Cuerda de Oro y Nylon** que publicará en 1970 Sudamericana de Buenos Aires. Este cuadro se completa con **José Napoleón Rodríguez Ruiz h.** (1931); **José Roberto Cea** (1939); y **Santiago Castellanos h.** (1940)

Julio Escoto (1944) nacido en Honduras, es autor de una novela, **El Arbol de los Pañuelos**, que publicará el próximo año la Editorial Universitaria Centroamericana, en la que da la historia de un pueblo asediado por los ritos de una magia inmemorial, que trastoca las cosas de sus elementos reales, hacia una existencia alucinante. Esta es la primera obra hondureña contemporánea, de indudable valor. Otro hondureño, es **Eduardo Bahar** (1940), autor de **Fotografías del Peñasco** (1969), un libro de cuentos; **Alfonso Chase** (1945) de Costa Rica, tiene una novela publicada en 1968: **Los juegos futuros**.

Para concluir esta imagen actual, está **Ricardo Estrada** (1920) de Guatemala, que ha publicado **Unos cuentos y cabeza que no siento** (1965), el primer autor que descubre en su país un universo completamente inusitado, inmerso en la evocación, la nostalgia y la mención mágica de las cosas; inusitado porque utilizando los mismos elementos que sus antecesores vernáculos, extrae de ellos la chispa de la alucinación, la palabra cumpliendo una nueva función ritual y colorida; y **Carlos Solórzano** (1922) autor de **Los Falsos Demonios** (1966), una novela sobre el exilio.

El desafío actual es el de descubrir las posibilidades para crear en Centroamérica un territorio literario, que como manifestación de una auténtica cultura pueda contribuir a afianzarnos como países de relieves independientes. Dice Angel Rama que el surgimiento de un movimiento literario de gran hondura creadora, puede interpretarse como el resultado de determinadas coordenadas históricas, pues en tiempos de transición y de transformación es dable esperar estos signos, evidencias de que las épocas de crisis son pródigas en productos de cultura, que operan a manera de avanzadas o premoniciones

de los cambios sociales, de las transformaciones de estructuras, esperadas por unos y temidas por otros.

Este será pues, el aporte más hermoso de una nueva literatura centroamericana, para poblar nuestra desolada cultura y para recobrar nuestra nacionalidad enajenada; surgir como testimonio de la verdad, ser el evangelio y ser la *profecía*

Y porque al fin y al cabo, la literatura auténtica es una forma de redención.

1786			
1776	* Antonio J. de Irrisari	* Joaquín Fernández de Lizardi	Independencia de los E. U.
1789			Revolución Francesa
1811			Primeros movimientos emancipadores en Centroamérica
1816		Lazardi: El Periquillo Sarmento * José Mármol	Independencia de Centroamérica
1818			Anexión de Centroamérica a México
1821	* José Milla		Abolición de la esclavitud en Centroamérica. Se proclama la Federación
1822			Guerro Federal en Centroamérica
1823			Francisco Morazán, Presidente de Centroamérica
1826		* Ricardo Palma	Campaña de Honduras y Nicaragua contra El Salvador
1830		* Jorge Isaacs	Fusilamiento de Morazán en Costa Rica
1833		* Machado de Assis	Guerro Civil en Nicaragua
1837		Mármol: Amalia * Clorinda Manito de Turner	Llegan los filibusteros de William Walker a Centroamérica contratados por políticos nicaragüenses
1839			Se declara la Guerra Nacional en Centroamérica. Walker, Presidente de Nicaragua
1842			Rendición de Walker
1847	Irrisari: El Cristiano Errante		Gerardo Barrios, Presidente de El Salvador. Fusilado William Walker en Honduras
1852			
1855			
1856			
1857			
1860			

1863	* Francisco Gavidia	Irrsari: Historia del Perin- clito Epamnonondas del Cauca	Jorge Isaacs: María	Fusilamiento de Gerardo Barnos
1864	* Manuel González Zeledón (Magón)	Milla, La hija del Adelan- tado	Palma: Tradiciones Perua- nas * Mariano Azuela	Se inicia el gobierno de Justo Rufino Barrios en Guatemala
1865	* Rubén Darío			
1867	† Antonio J. Irrsari			
1871	* Máximo Soto Hall			
1872				
1873	* Enrique Gómez Carrillo	Milla, El Esclavo de Don Dinero	* Rómulo Gallegos	Campaña Centroamericana
1875	* Juan Ramón Molina		* Ricardo Gualdes	
1881	* Enrique Martínez Sobral		* Martín Luis Guzmán	Administración de Francisco Menéndez en El Salvador
1881	* Froylán Turcios		Matto: Aves sin Nido	Gobierno de los Ezeiza en El Salvador
1881	* Joaquín García Monge		* José Rubén Romero	Revolución liberal en Nica- ragua
1882	† José Milla			
1884				
1885				
1886				
1887				
1888				
1889				
1890	* Rafael Heliodoro Valle			
1891	* Carlos Wyld Ospina	Darío: Azul	* Jorge Luis Borges	
1894	* Flavio Herrera			
1895				
1898	* Miguel Angel Asturias			
1899	* Salarrué			
1900	* Max Jiménez	García Monge: "El Moto"	* Roberto Arlt	El Modernismo entra en su apogeo
1901	* Arturo Mejía Nieto	Gómez Carrillo: 3 Novelas Inmorales	* Alejo Carpentier	
1902	* Miguel Angel Espino		* Jorge Icaza	
1904	* José María Cañas			

1906	* Carlos Salazar Herrera * José Coronel Urtecho		Segunda intervención de E. U. en Cuba. Santos Dumond vuela a París en avión. Guerra entre El Salvador y Guatemala
1907	* Manolo Fiallos Gil		José Santos Zelaya invade Honduras
1908	* Manolo Cuádra	* Joao Guimaraes Rosa	Machado, Presidente de Cuba
1909	+ Juan Ramón Molina * Carlos Luis Fallas * José Román	* Juan Carlos Onetti * Ciro Alegria	Intervención de E.U. en Honduras. Terremoto destruye Cartago en Costa Rica
1910	* Francisco Méndez * Napoleón Rodríguez Ruiz	* José Lezama Luna	Renuncia Porfirio Díaz en México y le sucede Francisco Madero. Se rebelan Zapata y Orozco. Marners ocupan Nicaragua
1911	* Mario Monteforte Toledo	* Ernesto Sábato * José M. Arguedas	Se concluye el Canal de Panamá. Comienza la I Guerra Mundial
1912 1913	* Pablo A. Cuadra * Manuel Aguilar Chávez	* Jorge Amado	Intervención de E.U. en México
1914		* Julio Cortázar	E.U. ocupa Santo Domingo
1915	* Víctor Cáceres Lara	Azuela. Los de Abajo	Terremoto arrasa Ciudad Guatemala. Comienza la dictadura de Tinoco en Costa Rica. Los bolcheviques toman el poder en Rusia
1916	+ Rubén Darío * Yolanda Oreamuno * José María Méndez	* Augusto Roa Bastos * Carlos Martínez Moreno	Termina la I Guerra Mundial. "El Grito de Córdoba" inicia la reforma universitaria en América Latina.
1918	* Fabián Dobles * Joaquín Gutiérrez * Juan Aburto * Cristóbal Humberto Ibarra	* Juan Ruifo * Juan José Arreola Alcides Arguedas: Raza de bronce	
1919			

1920	* Julieta Pinto * Ricardo Estrada * Augusto Monterroso	Herrera. La Lente Opaca	Se funda "Repertorio Americano" en Costa Rica	Asesinato de Emiliano Zapata. Tratado de Versailles
1921	* Fernando Centeno Zapata	Herrera: Cenizas		Derrocado Manuel Estrada Cabrera en Guatemala. Asesinato de Carranza en México
1922				Pacto provisional de Unión Centroamericana firmado en Costa Rica
1923				Mussolini, Primer Ministro de Italia
1924	* Raúl Carrillo Meza		* José Donoso * Rosario Castellanos	Comienza la Guerra de Guerrillas de Augusto C. Sandino en Nicaragua. Guerra de los cristeros en México
1925			Guraldes: Don Segundo Sombra	
1926			+ Ricardo Guraldes	Cuba se levanta contra Machado
1927	* Fernando Silva + Enrique Gómez Carrillo	Salarrué: Cristo Negro, El Señor de La Burbuja	* Carlos Fuentes * Gabriel García Márquez * Salvador Garmendia * Guillermo Cabrera Infante * David Viñas * Martín Luis Guzmán: El Águila y la Serpiente Gallegos: Doña Bárbara	
1928				
1929	* Mario Cajina-Vega * Lisandor Chávez Alfaro			La gran crisis financiera de EE. UU.
1930	* Alvaro Menén Desleal	Asturias: Leyendas de Guatemala		
1931	* José Napoleón Rodríguez Ruiz * Eduardo Carrillo Fernández	Gavidia: Cuentos y Narraciones		Comenzan las dictaduras de Trujillo en República Dominicana y de Ubrco en Guatemala
1932	* Waldo Chávez Velasco * Samuel Rowinski	Flavio Herrera. El Tigre	* Juan García Ponce * Salvador Elizondo	Comienza la Guerra del Chaco entre Bolivia y el Paraguay. Asesinato masivo de campesinos en El Salvador

1933		Salarrué: Cuentos de Barro			Hitler, Canciller de Alemania. Se inicia el Gobierno de Carías en Honduras. Los Mariners salen de Nicaragua
1934				Icaza: Huasipungo	Cárdenas electo Presidente de México. Asesinato de Sandino
1935	* Manlio Argueta	Flavio Herrera: La Tempestad Wylid Ospina: La Gringa Marín Cañas: El Infierno Verde			
1936	+ Manuel González Zeledón (Magón)			* Mario Vargas Llosa	
1937	* Carmen Naranyo	Max Jiménez: El Jaúl			Guerra Civil Española. Golpe de Estado de Somoza en Nicaragua
1938	* Rosario Aguilar			Romero: La vida Inútil de Pito Pérez	Nacionalización del petróleo en México
1939	* Lionel Méndez Dávila	Valle: Tierras de pan llevar			Comienza la II Guerra Mundial
1940	* José Roberto Cea	Salarrué: Eso y Más			Batista, Presidente de Cuba. Roosevelt reelecto en E.U.
	* Santiago Castellanos				Asesinato de Trotsky en México
	* Eduardo Bahr	Fallas: Mamita Yunai			
1941	* Fernando Gordillo	Marín Cañas: Pedro Arriñez Dobles: Ese que llaman pueblo Cuadra. Contra Sandino en la montaña Dobles: Aguas Turbias		Alegría: El Mundo es Ajeno y Ajeno Borges: El Jardín de Senderos que se bifurcan	Ataque a Pearl Harbor. Se firma la carta del Atlántico
1942					Conferencia Panamericana de Río de Janeiro.
1943	+ Froylán Turcios				
1944	* Julio Escoto			Borges: Ficciones	Derrocados Jorge Ubico en Guatemala y Hernández Martínez en El Salvador

1945	* Alfonso Chacé	Salarrué: Cuentos de Cipotes			Premio Nobel para Gabriela Mistral. Acta de Chapultepec. Arévalo, Presidente de Guatemala. Termina la II Guerra Mundial
1946		Dobles: Una burbuja en el Lumbo Asturias: El señor Presidente Fallas: Gentes y Gentecillas Herrera: Cuentos de Angustias y Paisajes Gutiérrez: Manglar Román: Cosmapa Monteforte: Anaité, Entre la Espada y la Cruz Monteforte: La cueva sin quietud Yolanda Oreamuno: La Ruta de su Evasión Flavio Herrera: Caos Asturias: Hombres de maíz Asturias: Viento Fuerte Fallas: Mi Madrina Dobles: El sitio de las Abras Gutiérrez: Puerto Lumón Rodríguez Ruz: Jaraguá	Guamaracas: Sagarana		Comienza la Guerra en India china
1947	+ Max Jiménez		Sábado: El Túnel Marechal. Adán Buenos-Ayres		Tratado de Río de Janeiro. Se inicia el Plan Marshall en Europa. Somoza da nuevo golpe de estado en Nicaragua
1948			Carpentier: El Reno de este Mundo Borges: El Aleph		El "bogatizo" en Colombia y asesinato de Gaitán. Guerra civil en Costa Rica
1949			Onetti: La Vida Breve		Truñfa la revolución comunista en China
1950			Cortázar: Bestiario		Comienza el conflicto de Corea
1951			Arreola. Confabulario		Arbenz asume la Presidencia de Guatemala
1952		Cáceres Lara: Humus Fallas: Marcos Ramírez Ibarra. Cuentos de Cina y Sima Monteforte: Donde acaban los caminos	Rulfo El Llano en Llamas Carpentier: Los Pasos Perdidos Borges: Historia de la Eternidad Onetti: Los Adioses Fuentes. Los Días Enmascarados		Golpes de estado en Cuba y Venezuela. Presidencia de José Figueres
1953					Rojas Pinilla asalta el poder en Colombia. Termina Guerra en Corea
1954		Asturias: El Papa Verde Salarrué: Trasmallo			Cae Jacobo Arbenz en Guatemala

1955	+ Francisco Gaudin	Dobles: Historias de Tata Mundo Ambrogi. El Libro del Trópico Asturias: Week end en Guatemala	García Márquez: La Hojarasca Rulfo: Pedro Páramo	Cae Perón en Argentina
1956	+ Yolanda Oreamuno + Carlos Wiyd Ospina		Carpenter: El Acoso Gumares: Corpo de Baile Cortázar: Final del juego	Derrocado Julio Lozano en Honduras. Castro desembarca en Cuba. Anastasio Somoza asesinado en Nicaragua
1957	+ Manolo Cuadra + Manuel Aguilar Chávez	Ibarra: Tembladerales Monteforte: Una manera de morir Monterroso: Obras completas y otros cuentos	Castellanos: Balún Canán	
1958	+ Joaquín García Monge		Vargas Llosa: Los Jefes Donoso: Coronación Arguedas: Los Ríos Profundos Cortázar: Las Armas Secretas Fuentes: La Región más Transparente Fuentes: Las Buenas Conciencias Garmendia: Los pequeños seres	
1959	+ Rafael Heliodoro Valle	Fiallos Gil. Horizonte Quebrado Aguilar Chávez: Puros Cuentos.	Cortázar: Los premios	Trunfán las guerrillas en Cuba. Mueren Alfonso Reyes y José Vasconcelos
1960		Asturias: Los ojos de los enterrados Dobles: El Targuá Centeno-Zapata: La tierra no tiene dueño Salarrué: La Espada Rodríguez Ruiz: El Jamche Rodríguez Ruiz h. Las Quebradas Chachas Asturias: El Alhajadito		Derrocado Lemus en El Salvador y Junta Cívico-Militar asume el mando. República Dominicana expulsada de la OEA
1961		Dobles: Los leños vivientes	García Márquez: El Coronal nel no tiene quien le escriba Sábato. Sobre Héroes y Tumbas García Márquez: La Mala Hora. Los Funerales de la Mamá Grande Ornetti: El infierno tan temido Carpenter: El Siglo de las Luces Gumaraes. Primeras Historias	Asesinato de Trujillo. Se crea la Alianza para el Progreso. Fracasa invasión a Bahía de Cochinos Independencia de Jamaica y Trinidad. Juan Bosch, Presidente de Rep. Dominicana.
1962				

1969

Asturias: Hijo de ladrón
Silva. El Comandante
P.A. Cuadra. Agosto
Cajina-Vega: Familia de
cuentos
Chávez Alfaro: Trágame
tierra
Bahr: Fotografía del pe-
ñasco
Menén Desleal. Una cuerda
de oro y nylon
Argueta: El Valle de las
Hamacas
Escoto: El Arbol de los
Pauuelos

Elizondo: El Hipogeo Se-
creto
+ Rómulo Gallegos

El hombre descende en la
luna. Conflicto armado entre
Honduras y El Salvador. Gol-
pe de estado en Bolivia

1970

ROBERTO ARMIJO

CATALOGADO

EL MITO MAYA-QUICHE EN HOMBRES DE MAIZ

La atracción que despiertan las novelas de Miguel Angel Asturias, está en la característica esencial de descubrir y trabajar el mito maya quiché. Sincero con las manifestaciones espirituales de su pueblo, ha sabido penetrarse de la necesidad histórica y artística de trabajar el material cultural que le depara su patria. Consciente de la importancia que en Guatemala tiene el tesoro literario, legado por las razas indígenas, desde temprana edad, cuando estudiaba en París, sintió el llamado de estudiar y conocer exhaustivamente las civilizaciones pre-hispánicas que, en Europa eran la admiración de sabios, antropólogos y arqueólogos famosos.

Tal vez, en aquella época esta intuición de conocer las viejas culturas de su patria, y adentrarse en el mundo de su pensamiento religioso, no fuera de su inquietud literaria. Habría curiosidad, inquietud alimentada por el orgullo de saberse parte de esas razas, que en la agonía de su derrota, tuvieron fuerza y bondad, para legarnos el testimonio de su auténtico genio creador.

El tesoro de obras heredadas por el indio guatemalteco, es admirable. La obra teatral más perfecta del genio precolombino, fue encontrada en Guatemala, por el Abate Brasseur de Bourbourg (1). El Rabinal Achí, es expresión elocuente del temperamento literario del pueblo Quiché. Y sobresale única, extraordinaria, la obra que unánimemente la crítica considera como la dación más acabada del pensamiento maya quiché: EL POPOL VUH. Esta obrita (2), por su singular belleza literaria, por la inusitada profundidad religiosa, y la dignidad insólita de sus páginas, ha despertado el interés de los pueblos civilizados. Y es incontable el número de testimonios escritos con que cuenta la tradición cultural guatemalteca (3).

La constante primordial de todos estos monumentos del genio maya-quiché, es que en ellos se descubre la espiritualidad y riqueza conceptual de estos pueblos.

Los memoriales, leyendas, poemas y escritos indígenas, son abigarrado cúmulo de hechos, acontecimientos, sucesos y denuncias, ofrecidas a la posteridad. La simiente fértil de esta realidad, no pudo atrofiarse ni desarraigarse por la constante persecución de las autoridades españolas. El indígena guatemalteco tuvo que aceptar por las circunstancias especiales, el credo que le enseñaban los curas, —ya valiéndose de la fuerza o del consejo—, pero nunca olvidó su tradición oral, y entremezcló hábilmente su propia religión con el ritual de la religión que le imponían. La entrañable pasión por sus dioses, la ocultaba en la aparente entrega y entusiasmo por la nueva religión. Sin embargo, al adorar al Dios cristiano, el indio buscó la forma de rendirle tributo a sus dioses. Esa actitud con el tiempo, dio lugar a ese pintoresco folklor indígena, donde afloran el ritual católico y el pagano. Cuando el indio se entregaba a la celebración de las festividades religiosas del conquistador, siempre orientaba su participación a la reminiscencia de su antiguo ritual. La iglesia misma, se percató que aprovechándose de esta manifestación colectiva del indígena guatemalteco, podría más fácilmente conducirlo al seno del cristianismo. Sin embargo, es tan honda en el indígena la reminiscencia de su antiguo santoral que, todavía en Guatemala, en muchísimas regiones, el indio tiene una típica manera de sustentar la fe católica.

Esta entrañable realidad de un pueblo que mantiene vivos y latentes sus vínculos con las edades prehispánicas, que, perduran en la obra escrita y en

(1) El Rabinal Achí, pieza ballet, que ofrece en su finura trágica, hasta el osbozo del coro griego. Ver Teatro Precolombino, Editorial Aguilar, España.

(2) La traducción del Popol Vuh, terminada antes de 1721, fue incluida por Fray Francisco Ximénez en su Crónica de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala. Se conservó inédita, en su convento dominicano, en donde fue hallada por Ordóñez y Aguiar, quien la aprovechó en otra obra.

El Popol Vuh no fue conocido hasta mediados del siglo pasado, por publicaciones del Dr. C. Scherzer: en 1830 encontró el manuscrito en la Universidad de San Carlos de Guatemala, heredera de los papeles de Ximénez. El Dr. Scherzer copió el manuscrito de Ximénez y lo publicó en Viena, en 1857 a "expensas de la Imperial Academia de Ciencias". Cuatro años después, un sabio muy ligado a nuestras investigaciones históricas, el abate Carlos Brasseur, quien de México llegó a Guatemala en febrero de 1855, publicó la versión francesa al lado del original, en París, en 1861: "Guatemala las líneas de su mano" L. C. y Aragón p. 137.

(3) El patrimonio de cultura prehispánica con que cuenta Guatemala, ha sido publicado gracias al interés de grandes investigadores y amantes de la tradición guatemalteca. Sobresalen Adrián Recinos, J. Antonio de Villacorta C., Carlos Samayoa Chinchilla, Cardoza y Aragón, y el mismo Miguel Ángel Asturias. Y otros más, que por su querencia a los tesoros de la cultura prehispánica guatemalteca, gozarán del aprecio de las generaciones futuras.

la oral; son hechos palpitantes que el escritor sabedor de la necesidad de darles forma y sentido— transfigurándolos en expresión literaria— tiene que recoger y elevar a categoría estética

La amalgama de elementos literarios y sociológicos, estaban a la mano. Era una cotidiana vivencia que abría los poros, la sensibilidad del artista guatemalteco. Se requería auténtico fervor de poeta, para entretenerse a oír los ecos de ese río de rostros tristes y pensativos. El poeta descubría en la mirada del indio, el eterno sufrimiento y nostalgia por una edad perdida, fragmentada por la espada y el catecismo del conquistador. Sensibilidad e intuición bastaban para recoger airosamente esa queja sepultada por los siglos los siglos.

La representación de esa verdad perpetuada en los códices, en las estelas de Palenque, en el Popol Vuh, en los Memoriales, era historia. No importaba que ésta anduviera en la boca del cantor popular, en la palabra sabia del anciano indígena, que la comunicaba oralmente a sus nietos. Era historia viva. Únicamente bastaba la mente audaz que se inclinara a oír la voz rústica, la canción folklórica. Se necesitaba el poeta que enriquecido de cultura, comprendiera el filón de belleza, de espiritualidad, que dormía en las mudas páginas del Popol Vuh. La historia de estos pueblos andaba errante, como el achimero de HOMBRES DE MAÍZ. Sin embargo, se respiraba. Se oía en el poema. En la canción candorosa del músico indígena. Para darle vida, representación tangible, enfoque estético, era imprescindible recoger esos fragmentos de realidad, y con la unción religiosa del sembrador, hacerlos florecer. Una vez transfigurados por la palabra, esa historia vibraría, nacería revestida de magia, de trascendencia en el mito.

En Hombres de Maíz, el mito maya-quiché está lleno de sangre. Está formado de carne de maíz, material cálido y alimenticio con que los dioses del maya, conformaran al hombre. En las páginas del Popol Vuh, y en la mayoría de las leyendas del pueblo guatemalteco (4), es constante la repetición de subrayar el origen mítico del hombre.

Una vez que el poeta escuchó las voces que lo invitaban a escribir las brillantes escenas de Hombres de Maíz, el mito se había hipostasiado en el cacique Gaspar Ilón (5). Personaje de la edad de los códices, que surge encarnando el designio providencial de acaudillar a su pueblo, humillado por los maiceros, profanadores de la semilla divina.

(4) El Popol Vuh —dice Ricardo Estrada— ofrece formas reales y mágicas que sobreviven en el hombre de estas latitudes; que se dieron en distintos documentos de la época y se trasplantan a la literatura contemporánea."

Estilo y Magia del Popol Vuh en Hombres de Maíz de Miguel Angel Asturias

REPERTORIO, Abril 1968, Nº 9, Año IV, Editorial Universitaria San Salvador

Alusiones de este origen se encuentran en el Popol Vuh, en Crónicas Indígenas de Guatemala, Santiago Chimaltenango, de Wagley Charles

(5) Sir James George Frazer, en la Rama Dorada, estudia pormenorizadamente esta característica providencial del hombre sobreabundante de la tribu, en su capítulo XVI, de este singular libro. Dice Frazer: "En consecuencia, mientras los hombres consideraron a sus dioses como seres semejantes a ellos y más o menos asequibles, creyeron posible para los compañeros que sobresalían en la comunidad, obtener el rango divino después de muertos y aun en vida"

La Rama Dorada, Frazer, Fondo de Cultura Económico, págs 200 201, 1956

El grano que el indígena depositaba en el seno de la tierra, latía encendido por el ritmo cósmico. En él estaba vibrando la creación entera. Era divino. El indio necesitaba de liberarlo de la afrenta.

¿En qué reside el encanto de "Hombres de Maíz"? ¿Por qué su lectura impresiona y permite conocer una visión panorámica, una ficción épica, que a manera de un mural, desenvuelve con matices impregnados de vivos colores, la espiritualidad significativa de un pueblo? Ese aliento profético, atisbo de anunciación que mueve el diáfano respirar del habla campesina de sus personajes, que compenetrados del misterio y la ingenuidad que los baña, permanecen movidos por un designio superior, encarnado en la reminiscencia ancestral, de Gaspar Ilóm. Hasta los miembros de la Patrulla del Coronel Chalo Godoy, conscientes de su expiación, viven esperando que tarde o temprano, los brujos de las luciérnagas, —respondiendo al malestar de conciencia de su propia complicidad en el crimen nefando—, los hundan en el castigo profetizado.

Hombres de Maíz, ensaya desde la pintura del cacique providencial, Gaspar Ilóm, —que siente en carne viva, la práctica perniciosa y antinatural del maicero, que es peor que "el matapalo", con su profanación al grano sagrado, que en manos del indio es el sustento nutricional, el cálido barro de sus huesos—, hasta en el más insignificativo personaje de la novela, hay un agitado baño de dulzura terrenal, de apego y ternura por convivir armónicamente unidos a la comunidad. Quien rompe esta ley implícita en el orden tutelar de la comunidad, es un advenedizo, un ser que introduce la muerte, la desgracia y la traición. Es el caso de Tomás Machojón. El indio desclasado por el amor a la ladina, Vaca Manuela Machojón ha quebrantado el espíritu de convivencia, de fraternidad; su individualismo extraño a la idiosincrasia del indio, será el vehículo que utilizará el enemigo de la raza para el envenenamiento de Gaspar Ilóm.

Tomás Machojón por esta infamia, protagonizará el papel más perverso, la identificación más miserable de la novela, el papel de Judas.

El Iñigo, el Domingo, el Cleto, el Bautista, el Chalío, fueron los maiceros que inicialmente ajustició el cacique Gaspar Ilóm. Esa intención suya de convertirse en la mano condenadora, fue impulso recóndito que le surgió de tanto sufrimiento, de tanta congoja en el sueño, de tanto desasosiego del corazón que le gritaba en el pecho de indio. Gaspar comprendió cual era su responsabilidad, cual su destino. Cada rama desgajada del bosque. Cada cerro pelón y erosionado. Cada trecho de selva sin guardabarrancas, sin pitorreales, Gaspar los sentía en la carne prieta, que acongojaba la aflicción, que esponjaba la voz secreta de los elementos que le susurraban al oído: "hasta cuando Gaspar Ilóm, hasta cuándo el maicero profanará el grano sagrado". Veía con ojos sañudos las piedras, las pozas sucias, y desesperado por el brinco de la sangre en las venas, por la ansia de la mano, el Gaspar sintió que la escopeta lo incitaba a soltar la primera bala justiciera. Después, todo sería fácil. Todo vendría por añadidura.

El cacique se alzó en guerrillas. Detrás vendrían sus hombres movidos por la mística, por la querencia terca a su tierra. Las partidas del cacique eran

invencibles. Con el sigilo del puma. Con la audacia del jaguar, el Gaspar caía sobre Pisigüilito, y la ansia de su raza, que vibraba en su mano, golpeaba duro. Mano que ardía en lumbre religiosa. Dejaba de ser el humilde cacique, era entonces la protesta ancestral. Viva imagen de la historia de su pueblo.

Por las vías oscuras de la traición, pudo el coronel al servicio de las fuerzas del progreso, terminar con Gaspar Ilóm. El veneno que royera las entrañas del justo, sirvió para que las fuerzas del mal, sorpresivamente dieran muerte a los miembros de la partida guerrillera. Después de su viaje a los infiernos, purificado por el contacto salúfero con el agua del río, Gaspar regresó a experimentar el dolor más indecible: contemplar el asesinato de sus hombres. Como había surgido. Es decir, como había tornado Pristino. Purificado por el río. Volvió al río. Volvió al cosmos. Ya antes, minutos antes de abreviar la pócima infernal, cuando extrañado observara la actitud de la Pijosa la Grande, —que había sabido por los oscuros caminos del sueño, lo que le esperaba a su marido, al padre de Martín Ilóm, su hijo—, el cacique arrebatado por el momentáneo brote de cólera, bajó su escopeta, al mirar huir a su mujer “como un pedazo de montaña, con su hijo entre sus brazos” No había podido disparar. No sabía por qué

Después vendría el trecho de condena moral, de reserva putrefacta que enfermaría el minuto, la cruel existencia de Machojón. No había paz en su pecho. Ya de por sí, se sentía vencido. Traspasado por la maldición. Su entregamiento a la Vaca Manuela, “la mujer ladina que tiene una baba de iguana que atonta a los hombres” no trascendía en la promesa que ansía todo hombre. La Vaca Manuela era estéril como una talpetatera. Esta verdad Machojón la consideraba la evidencia plena de su desgracia, de su pago por su traición. De qué le servían sus tierras. Su dinero. Más tarde, su pena sería más honda. Cuando Macho, su hijo, en el momento más alegre de su lozana juventud, desapareciera misteriosamente al encaminarse a casa de su prometida, la Candelaria Reinoso. Estaba activa la maldición de los brujos de las luciérnagas expresada en su abatimiento por la muerte de Gaspar Ilóm.

“Luz de los hijos, luz de las tribus, luz de la prole, ante vuestra faz sea dicho que los conductores del veneno de raíz blanca tengan el pixcoy a la izquierda en sus caminos; que su semilla de girasol sea tierra de muerto en las entrañas de sus mujeres y sus hijas; y que sus descendientes y los espineros se abracen. Ante vuestra faz sea dicho, ante vuestra faz apagamos en los conductores del veneno blanco y en sus hijos y en sus nietos y en todos sus descendientes, por generaciones de generaciones, la luz de las tribus, la luz de la prole, la luz de los hijos, nosotros, los cabezas amarillas, nosotros cimas del pedernal, moradores de tiendas móviles de piel de venada virgen, aporreadores de tempestades y tambores que le sacamos al maíz el ojo del colibrí fuego, ante vuestra faz sea dicho, porque dieron muerte al que había logrado echar el lazo de su palabra al incendio que andaba suelto en las montañas de Ilóm, llevarlo a su caza y amarrarlo en su casa, para que no acabara con los árboles trabajando a favor de los maiceros negociantes y medieros”

¿Cómo podría el Judas de Machojón soportar la lentísima pena de su castigo? Sin quererlo, poco a poco, él mismo continuaría el camino de su hijo

La forma como nuestro novelista pinta este estado de malestar de conciencia muestra la significación del trance que sufría Machojón.

“—Sigue y seguirá, pero ya no con nosotros. Los Machojones se acabaron. Se acabó la guerra para los Machojones. Mijo el Macho, pa que vean ustedes, fue el último de los Machojones, el mero último — y con la voz que se le hacía carne y huéso en la ternilla de la nariz, entre sollozo y moco de lágrima, añadió: —Se acabó la semilla, caparon a los machos, porque uno de los machos no se portó como macho, por eso se acabaron los Machojones.”

Después caería abatido por la maldición, el coronel Chalo Godoy. El ladino malo por excelencia Astuto, audaz, que por su instinto y sevicia, caracteriza el personaje enajenante del ambiente agreste de la obra *La inocencia de los personajes de la novela, contrastan con la aviesa rusticidad del coronel Godoy*. En el embudo vegetal del Tembladero, por la mano justiciera de los hermanos Tecún, que prendieran fuego al monte, moriría achicharrado el fiero militar de la montada

Uno a uno, serían alcanzados por la maldición, todos los que participaron en el envenenamiento de Gaspar. Caerían los Zacatón, descendientes del farmacéutico que preparara la pócima infernal. Sería un machorro afligido, Benito Ramos. Y el subteniente Musus, que aparentemente no fuera golpeado por el castigo, se insinúa su falsa paternidad.

Hombres de Maíz encierra la concreción de lo insólito y singular que sobrevive en la existencia de un pueblo. El cúmulo de lances, de experiencias que desusadamente asaltan el juicio del lector, en Hombres de Maíz, adquieren por el trazo y la excepcional calidad narrativa de Miguel Angel Asturias, vivencia y esplendor. La metafísica fantástica y primitiva del pueblo, descuella rica de atributos hermosos y sugestionadores.

¡Cómo muestra su astucia el sanguinario coronel Godoy! ¡Con qué desparpajo desenreda los trucos, y en su boca, la picardía y la maldad, se desenvuelven con un tono infantil, que lleva a la muerte a los que caen en sus manos! El caso del cuatrero que se hacía el muerto. Aventado en un cruce del camino, rodeado de velas encendidas desviaba la atención del viandante, mientras sus compañeros se entregaban fácilmente al robo. La sentencia traviesa en boca del coronel para despacharse a cualquier cristiano, insinúa el uso del humorismo que caracteriza otra de las fuertes virtudes de Miguel Angel Asturias. Y en el terrible capítulo, *El Venado de las Siete Rosas*, al hacer desfilar a esa familia de los Tecunes, el novelista los traza con mano maestra, y en sus conversaciones, en sus actitudes y reflejos, con el candor impresionante del poeta antiguo, pinta con relampagueante belleza, que recuerda páginas de la Biblia, las acciones más terribles, que surgen narradas despertando el desconcierto y la sorpresa. ¡Cómo puede en el rincón de un pueblo, existir una familia tan inocente para encarnar la crueldad estética!, ¡Son la viva personificación de la belleza salvaje! Uperto, Gaudencio, Felipe, Roso, Calistro, Andrés, hijos de Doña Yaca Tecún, personajes que únicamente la mente poética de Asturias, pudo modelar con el barro del asombro y la magia (6)

(6) Antonin Artaud, gran exéta de la belleza de la crueldad, hubiese aplaudido estas extraordinarias páginas de Asturias. Ver, *el Teatro y su Doble*, donde teoriza Artaud, sobre la crueldad estética en el teatro

El capítulo del Venado de las Siete Rosas, es el más impresionante por el ámbito de estupefacción y rareza. Leerlo es estar dentro de lo inaudito alzado al plano de la metafísica supersticiosa-popular, donde lo prodigioso sobrevive en bella, rústica inocencia. Estos seres sencillos creen en los embrujos, en las curas milagrosas, en los animales nagueles, en las piedras mágicas.

En el capítulo de la María Tecún, el novelista nos entrega con sobria humanidad la pintura del ciego Goyo Yic, que por puro amor de hombre, de ser desamparado, al sentirse abandonado de su mujer, a quien alimentara con cariño, y la viera crecer con su ruda tristeza de hombre, de ciego, desde que la encontrara entre los cadáveres de la familia Zacatón, y después la hiciera la madre de sus hijos, va a entregarse en las manos del herbolario Culebro, implorante y seco el corazón de tanto lloro para adentro de sus ojos llenos de tiniebla ¡Con qué ansiedad necesita recobrar la vista, para salir en busca de su mujer, la María Tecún, —no, que no se llama María Tecún, sino que, se llama María Zacatón— su mujer que ha acompañado sus noches eternas, y que necesita para que caliente su pobre osamenta de hombre solitario ¡Con qué ternura Miguel Angel Asturias nos ofrece pormenorizadamente el sufrimiento y paciencia de Goyo Yic por adquirir el don de mirar, con el deseo que tiene de salir cuanto antes, a indagarse a donde se fue la ingrata, la ausente María Tecún!

Las peripecias de la curación de Goyo Yic, Asturias la narra con la intención de no perder un detalle. Después nos suelta a Goyo Yic, a andar por los caminos, por los pueblos, por las ferias. Disfrazado de achimero, Goyo Yic, llega a los lugares perdidos en la geografía, buscando a la ingrata que por las noches se agranda en un hueco de angustia que le desespera el sexo y el corazón

En su decepción se entrega a la bebida, y rueda miserable y aterido por las escalas del desamparo

“Goyo Yic entró a la iglesia de Santa Cruz de las Cruces estrenando el llanto de sus ojos abiertos. No pudo arrodillarse. Se fue de bruces trastraviando, hasta caer. Los pocos devotos que habían quedado en el adoratorio cuidando las candelas, se rieron.

—¿De qué color es el llanto? —gritaba, ya tendido en el suelo, y en el mismo grito, en la misma lastimadura del llanto respondía—: ¡Es color de guaro blanco!

Un jefe de cofradía con las mangas de la chaqueta de jerga azul con seis filas de botones, y dos asistentes vestidos de manta, camisa y calzón, lo sacaron del templo antes que viniera el auxilio municipal, arrastrándolo de los brazos hasta el atrio, donde quedó como algo sucio que poco a poco se fue cubriendo de moscas.

Las voces de las mujeres que llegaban a la iglesia o cruzaban por allí cerca habla que te habla lo hacían sacudirse, quejarse, alargar un brazo, encoger una pierna. Buscaba a la María Tecún, pero en lo remoto de su conciencia ya no la buscaba”.

Entre pinceladas rápidas de humor, de franca y patética tristeza se de-

se vuelve este capítulo magistral de "Hombres de Maíz", y nos ofrece a ese otro ser humilde, trágico y sencillo, Domingo Revolorio, que en su vicio, sufre por todos los campesinos de su pueblo:

"Poco se logró esclarecer con las declaraciones de los que le vendieron la embotellada maldición del guaro. No fueron explícitos. Qué no fueron explícitos, les repitió el juez. Los compadres se quedaron sin entender. Un chaparrón de agua los ensordecía, entre las cuatro paredes del juzgado, y el hambre, porque de todo el día, solo tenían en la barriga dos chilates. Y qué iban a ser explícitos, pensó cada uno con su cabeza, sin decir palabra, cuando entendieron lo que quería decir explícito, si los que les vendieron las veinte botellas de licor ámbar, oloroso a chocolate, por ser de madrugada estaban medio dormidos, entrapados, emponchados, como mujeres recién paridas. Tampoco se pudo establecer si el licor que acarreaban los reos era fijamente legal o destilado en alguna fábrica clandestina, lo que agravaba el delito, porque no dejaron ni una gota, se lo bebieron todo, fue encontrado vacío el garrafón. Luego las contradicciones en que incurrieron al querer explicar que el aguardiente había sido vendido al contado, pero no tenían el efectivo; peso sobre peso, por más que solo les aparecieran seis pesos. Seis pesos, cuando, echadas cuentas, debían tener sobre los mil, por lo menos. Si llevaban veinte botellas en el garrafón y a cada botella se les sacan diez guacalitos de regular tamaño y venían vendiendo el guacalito en seis pesos, por lo menos debían tener mil doscientos pesos. Se les esfumó el dinero y ahora ya podían echar a retozar la esperanza de manos y dedos en sus bolsillos, nerviosamente, salvo que los billetes y las monedas se fueran formando de nuevo, allá donde estuvieron y de donde desaparecieron, por arte de magia"

El simple suceso de la huida de una mujer sencilla, afligida por la procreación desusada de un marido lujurioso, dará pauta a la leyenda, al nacimiento del mito de la mujer que, encantada, herida por el exorcismo y la hechicería, al beber el polvo de araña, sufre el hechizo de la persecución ambulatoria.

"Hombre de Maíz", termina con el capítulo de Correo Goyote que, desarrolla y culmina en una cristalización feliz el cuadro épico de la novela, y coloca en vivaz existencia el mundo de criaturas que participan con sus pequeñas tragedias, cuidados y vicisitudes, nutriendo la atmósfera cordial de la novela. En San Miguel Acatán, pueblo remoto e incierto en su insituable geografía, sobrevive el recuerdo del pasado legendario, y aparecen rostros conocidos. El Comandante de la plaza de Acatán, es el mayor Secundino Musus Benito Ramos arriero, que por caminos extraños ha venido a terminar en marido de la María Tecún. Personaje doloroso y triste, es la Candelaria Reinosá. Y hay personajes eternos, como el viejo que se le aparece a Nicho Aquino, el correo de Acatán, que tiene como nahual a un rápido coyote. Este viejo es la silueta sobrenatural del brujo Venado de las Siete Rosas.

Ese bullente paisaje de San Miguel Acatán, con sus extranjeros cordiales y soñadores. Don Déferic, el alemán sensitivo, creyente de las leyendas. Doña Elda, bella y aristocrática. El administrador de Correos, Ramona Corzantes, la vieja centenaria con fama de bruja. Aleja Cuevas, la bella fondera. Los arrieros, Casimiro Solares, Porfirio Mansilla, la Chanita Reinosá, hija de An-

drés Reinoña, el padre Valentín Urdañez, —que ha estudiado la enfermedad de las tecunas—, Usaurá Terrón de Aquino, y todo ese desfile de personajes inquietos, dibujados con premura por el novelista, sirven de marco a Nicho Aquino, caracterización central del indio que encarna el vía crucis de su raza, y que sufriendo la pérdida de su mujer, sin rescatarse de una pena que le golpea las ilusiones, sin haber realizado ninguna causa para que le sucediera, aparece perfilando la síntesis del mito Nicho Aquino tiene de nahual al coyote. Lo han visto en su carrera por las montañas, correr a prisa en forma de coyote montés, y llegar a su destino la capital, a entregar la correspondencia de San Miguel Acatán. El, también sufre la desdicha de ser marido de una tecuna. Al encaminarse de nuevo, a la capital, —después de su recuperación por la borrachera que lo tuviera a orillas de la tumba—, se encuentra con uno de los brujos de las luciérnagas, que lo lleva a la casa pintada, paraíso y mansión del indio. Ahí, Nicho Aquino, con ojos de coyote sorprendido por la riqueza y maravillas que le esperan a sus hermanos de raza, sueña y conoce, la historia de su estirpe, los misterios de sus antepasados, y observa secretos que únicamente los privilegiados tienen la virtud de contemplar.

—El hombre de la cara de gusano le explicó que llegaría a la Casa Pintada, sala de luz solitaria. Retrocedió sorprendido, abierta de par en par la boca, suspenso el paso. Por un altísimo cañón se derramaba la luz del sol hacia el interior, con movimiento de agua; mas al caer más adentro, ya sobre su cabeza, volvía a ser agua, agua, agua, pero agua estática, agua congelada en diamantes. Pero no solo de arriba, de abajo salía también una extraña verdura de cristales. Tuvo la sensación de estar dentro de una perla. A veces, la luz del cañón sin duda al fortalecerse el sol, afuera, pasaba a través de los árboles que en bóveda tupida cubrían los encumbrados tragaluces, y el mundo que hace un momento era de diamantes oscurecía hasta la noche verde de la esmeralda, la noche de los lagartos, del sueño frío de las lianas. Primero gajitos de lima verde, luego esmeraldas puras.

El señor Nicho puso a un lado los sacos de correspondencia, se quitó el sombrero, como en la iglesia, y siguió viendo alelado. Debía vivir alguien en aquel lugar. Se estaba desperdiciando tanta belleza. Por qué no regresar hasta San Miguel Acatán y avisar para que todos se vinieran y se quedaran aquí. No era la gruta de un cuento de niños. Era efectivamente real. Tocó apresuradamente como el que teme que se le deshaga en las manos lo que cree un sueño, las agujas luminosas. Daban la sensación de estar más frías que la tierra, porque a la vista parecían cuerpos calientes, solares. Estaría el sol en lo más alto del cielo y por eso alumbraba tanto. El señor Nicho seguía tocando los cientos, los miles de piedras de vidrios preciosos allí soterrados, solo que ya ligeramente anaranjada, con el color de la luna. Sintió frío. Se subió el cuello de la chaqueta. Había que hacer algo para salir de allí, buscar el camino real y seguir ruta para entregar los sacos de correspondencia en el Correo Central. Si su mujer vivía en parajes tan repreciosos, cuándo iba a quererse ir con él a vivir al pueblo que era un encumbramiento de casas feas, con una iglesia triste. ¿Por qué no venirse a vivir en el subterráneo todos, y tener esta Casa Pintada, como iglesia? Aquí sí que luciría el altar de Dios. Y el Padre Valentín, y el piano de don Deféric, su señora blanca, hecha para estas paredes espejantes, y el gordiflón del Administrador de Correos, hediondo a

sebo de hacer candela, y los arrieros con sus caballos goteando majestad, al ponerles de arreos algunas de estas bellezas.

Un hombre con el pelo azul, más bien negro, en todo caso relumbrante, las manos tiznadas, como el viejo que le dio el camino para llegar en busca de su mujer a estos lugares recónditos, las uñas con brillo de luciérnagas, los ojos con húmedo brillo de luciérnagas, le sacó de sus pensamientos. Si le gustaba tanto, ¿por qué no se quedaba allí?

—¿Le parece? —apresuró a contestar el correo, deseoso de hablar con alguien, para oír cómo sonaba la voz humana en aquel recinto. Igual que en cualquier otra parte abovedada. Otra prueba de que no estaba soñando ni viviendo un cuento de hadas.

Le dijo que le siguiera, el misterioso aparecido, y fue tras él, al extremo opuesto de la Casa Pintada, donde se oían trinos de pájaros, zenzontles, calandrias, guardabarrancos, tan cercanos que parecían que estaban cantando allí, y cantaban fuera, lejos, dónde; se oían parlerías de gentes que hablaban como loros, y ecos de remos que conducían embarcaciones con movimientos de alas de pájaros muy grandes.

La Casa Pintada daba a la orilla de un lago subterráneo. En el agua oscura pequeñas islas de millones de algas verdes, manchas que se iban juntando y separando bajo el pulso tenue de la corriente. Allí, por mucho que el señor Nicho tocara el agua, la realidad era más sueño que el sueño. Por una graciosa abertura, medias naranjas de bóvedas cubiertas de estalactitas y estalacmitas, se reflejaban en el lago. El líquido de un profundo azul de plumas brillantes, mostraba en su interior, como en un estuche de joyas las soguillas del deslumbramiento, los fantásticos calchinitles atesorados por la más india de las indias, la tierra. Fúlgidas granazones de mazorcas de maíz incandescente.

—Lo primero —le dijo su acompañante— es que sepas quién soy yo, también debes saber dónde te encuentras.

Una pequeña embarcación pasó cargada de hombres y mujeres fantasmales, envueltos en mantas blancas.

—Soy uno de los grandes brujos de las luciérnagas, los que moran en tiendas de piel de venada virgen, descendientes de los grandes entrechocadores de pedernales; los que siembran semillas de luces en el aire negro de la noche, para que no falten estrellas guiadoras en el invierno; los que encienden fogarones con quien conversar del calor que agostara las tierras si viene pegando con toda la fuerza amarilla, de las garrapatas que enflaquecen el ganado, del chapulín que seca la humedad del cielo, de las quebradas sin agua, donde el barro se arruga y pone año con año cara de viejo bueno.

Otra embarcación pasó con frutas: guineos de oro, azúcar de oro, jocotes marañones de pulpa estropajosa color de sangre, miel de sangre, pepinos rayados para alimento de cebras, anonas de pulpa immaculada, caimitos que más parecían flores de amatistas que frutos, mangos que fingían en los canastos una geografía de tierras en erupción, nances que eran gotas de llanto de un dios dorado.

—Las sustancias. . . —se dijo el señor Nicho, al ver pasar aquellas sustancias ígneas, volcánicas en presente vegetal, por el mundo pretérito de los minerales rutilantes, fúlgidos, repartidos en realidad y en reflejo por todas partes, arriba y abajo, por todas partes

—Y sabido quién soy, te diré dónde te encuentras Has viajado hacia el Oeste, cruzaste tierras de sabiduría y maizal, pasaste bajo las tumbas de los señores de Chamá, y ahora vas hacia las desembocaduras ”

La fábula, la inmensa metáfora que es “Hombres de Maíz”, después de fragmentos enriquecidos de folklore, por el humor agreste y cordial de los campesinos, por los lances simpáticos como el encuentro de Porfirio con el fantástico ex-cura Don Sicambro, apodado Don Casualidón, el juego con el Cuto Melgar, el encuentro en la capital del arriero Porfirio, —enviado por Don Deféric, que cree en la eficacia de las leyendas—, con Mincho Lobos, que llegaba a devolver una imagen, que no querían porque tenía los ojos de venado, el casamiento de la Chonita Reinoso, la triste soltería de Candelaria, las leyendas de Miguelita la de Acatán, los lances, canciones de Flaviano, la leyenda del vendedor de máquinas de coser, que era célebre y famoso, y que dejara su nombre grabado en la corteza de un árbol centenario, la prisión donde Goyo Yic y Domingo Revolorio, pagan su condena por vender alcohol sin la patente, la nueva existencia de Nicho, en el hotel del puerto con la Doña que murió de tristeza, —y de la que hereda el Hotel King—, el encuentro de Goyo Yic, con Goyo Yic hijo, es el cuadro del último capítulo de “Hombres de Maíz”

Pero palpita en ondas oscuras de anunciación, de profecía, el canto de redención, la evocación del Curandero, último sobreviviente de los brujos de las luciérnagas, que en la mañana esplendorosa del mito, dormían en pieles de venada virgen, y que de tanto ver el cielo, habían aprendido a descifrar la luz de los astros, y que de tanto ver, la pisada de los animales, conocían los peligros que acechaban al hombre, y que sabían lo que expresaban los pájaros en sus cantos, y que sobre todo, fueron testigos cuando los antiguos dioses del maya construyeron con carne de maíz, al hombre El Curandero conocido como el venado de las siete rozas, señala a Nicho Aquino, —y hablando a grandes voces—, dice:

“—¡María la Lluvia, la Piojosa Grande, la que echó a correr como agua que se despeña, huyendo de la muerte, la noche del último festín en el campamento del Gaspar Ilóm! ¡Llevaba a su espalda al hijo del invencible Gaspar y fue paralizada allí donde está, entre el cielo, la tierra y el vacío! ¡María la Lluvia, es la Lluvia! ¡La Piojosa Grande es la Lluvia! A sus espaldas de mujer de cuerpo de aire, de sólo aire, y de pelo, mucho pelo, sólo pelo, llevaba a su hijo, hijo también de Gaspar Ilóm, el hombre de Ilóm, y erguida estará en el tiempo que está por venir, entre el cielo, la tierra y el vacío”

“El anhelo del indio por su pasado inmemorial se expresa concretamente en el mito del nahual que aparece repetidas veces en las páginas de Hombres de Maíz. El nahual es un espíritu protector del hombre, una especie de ángel guardián; toma la forma de cualquier animal con que el hombre se ha identificado al nacer. Se podría decir que es su alma animal. Todo hombre aspira

a confundirse en unión íntima y trascendente con su nahual. Es el caso de Nicho Aquino, el "correo" de la aldea, cuyo nahual es el coyote. Nicho Aquino se pierde en las montañas un día de lluvia, atribulado por oscuros presentimientos. Lo rescata uno de los Brujos de las Luciérnagas, ancianos o sabios con facultades visionarias, descendientes de los antiguos videntes de la tradición que vivían en "tiendas de piel de venado virgen" y hacían fuego con el pedernal. El "correo", que ha merecido la transustanciación, es iniciado a los ritos secretos que lo despojarán del peso de la individualidad y lo integrarán en la corriente genérica. Es una experiencia pavorosa y sublime para él. Atontado y enceguecido entra en una profunda cueva y es conducido en un descenso vertiginoso al mundo subterráneo de Xibalbá, la región de sus antepasados, donde los que llegan "sueñan con verdes que no tuvieron, viajes que no hicieron, paraísos que tuvieron y perdieron". El descenso a las entrañas de la tierra es al mismo tiempo una vuelta al instinto —al nahual— y un ingreso a la inmortalidad. Nicho Aquino se desprende poco a poco de su piel exterior, su "caparazón de hombre, muñeco de trapo". "Le dicen que "la vida más allá de los cerros que se juntan es tan real como cualquier otra vida" y que en las profundidades de la tierra encontrará "el secreto camino". Le hacen pasar por una representación ceremonial de las etapas de la creación del hombre tal como las registran las viejas tradiciones. Primero el hombre es de barro —"lodo caedizo"—, luego de junco o astilla y finalmente, en su reencarnación definitiva, de maíz fértil. Nicho Aquino ha sido un testigo sagrado de los misterios de las "grutas luminosas". Ha hecho frente a su pasado, ha asumido la historia de su raza, y "los que se confrontan con su nahual así, fuera de ellos, son invencibles en la guerra con los hombres y en el amor con las mujeres, los entieran con sus armas y sus virilidades, poseen cuantas riquezas quieren, se dan a respetar de las culebras, no enferman de viruela y si mueren diz que sus huesos son de piedralumbre" (7)

En el esquema de la novela, los personajes están animados por el misterio. Si la maligna actitud de Machojón, sirvió para envenenar al cacique, hay un designio sobrehumano que envuelve el destino de cada uno de los que participaron en esta conspiración, y sin sentirlo, poco a poco, van pagando su crimen.

Esta aura sobrenatural espacia la novela en un largo recorrido maravilloso, convirtiendo las partes de esta magnífica obra, en un espacio enigmático, donde las leyes del tiempo físico se quebrantan, y rigen las leyes de la fábula, del dominio de lo intemporal.

En esa atmósfera real-irreal, se desenvuelven los sucesos adquiriendo una corporación mitológica, cada vez más etérea y extraña. Sin embargo, el potente talento del escritor, entremezcla entre el material fabuloso, vivaces estampas que retratan la psicología del pueblo guatemalteco, y logra encarnar personajes típicos del mundo popular. El alma guatemalteca está caracterizada

(7) He transcrito directamente ese largo párrafo sobre el nagualismo del precioso ensayo de Luis Harss, Miguel Ángel Asturias o la Tierra Florida, publicado en su libro "LOS NUESTROS", Editorial Sudamericana S.A. En Crónicas Indígenas de Guatemala pág. 89, traducidas por Adrián Recinos, se encuentra el siguiente párrafo: "Venía con quetzales y plumas muy lindas, que por esto le quedó el nombre a este pueblo de Quezaltenango, porque ahí sucedió la muerte de este capitán Tecum". "Crónicas Indígenas de Guatemala", Adrián Recinos, Editorial Universitaria, Guatemala, 1957

en pincelazos claroscuros, por ejemplo en criaturas de la sencillez de Goyo Yic, que por su candor y espiritualidad, me recuerda el ciego del Manantial de los Santos, de Synge (8)

El ámbito religioso que resuena en "Hombres de Maíz", sumerge a sus personajes en una dimensión cósmica, donde las criaturas están armonizando con el universo, invivitas en una realidad trascendente, que los hermana con el paisaje, las montañas y los ríos. El mismo Miguel Angel Asturias al subrayar el espíritu de su novela, apunta: "En Hombres de Maíz" la palabra hablada tiene un significado religioso. Los personajes de la novela nunca están solos, sino siempre rodeados por las grandes voces de la naturaleza, las voces de los ríos, de las montañas".

La elocuencia con que el novelista acepta esta significación telúrica subsumida en Hombres de Maíz, atrae al lector a otras sorpresas que elevan cada una de las páginas a trozos de realidad arrancados como bloques de mármol vivientes, de la historia de su pueblo. Lo primero que salta a la vista hermosamente recreado, dueño de un carácter, es el habla del indio, matizada con sus reiteraciones, paralelismos y metáforas. La repetición oral, el dejo colorista del lenguaje popular, ajeo de vida y acento religioso, se mantiene a lo largo de los capítulos de la novela, ofreciendo una típica versión de la actitud e intuición del mundo del indio. "El indio —dice Asturias— es muy lacónico. Para él las palabras son sagradas. Tienen una dimensión completamente distinta a la que tienen en el idioma español". Aquí está la dimensión mágica, féérica que resalta en "Hombres de Maíz". Asturias ha sabido brindar la representación artística del idioma del indio, traducido en el valor ensálmico que representa. Esta virtud el indígena la ha recibido de sus antiguos textos. En el Popol Vuh, tras la corteza de la letra, se anima otra realidad, otra metafísica. Ya Frazer, en la Rama Dorada, al tocar la reverencia profunda del hombre primitivo a la palabra, había dicho:

"--INCAPAZ de diferenciar claramente entre palabras y objetos, el salvaje imagina, por lo general, que el eslabón entre un nombre y el sujeto u objeto denominado no es una mera asociación arbitraria e ideológica, sino un verdadero y sustancial vínculo que une a los dos de tal modo que la magia puede actuar sobre una persona tan fácilmente por intermedio de su nombre como por medio de su pelo, sus uñas o cualquiera otra parte material de su persona. De hecho, el hombre primitivo considera su nombre propio como una parte vital de sí mismo, y en consecuencia, lo cuida. Tenemos por ejemplo los indios norteamericanos, que "consideran su nombre no como un mero marbete, sino como una parte definida de su personalidad, de la misma manera que lo son sus ojos o sus dientes y cree que le resultará dañoso el manejo malintencionado de su nombre tan seguramente como una herida que se le inflija en cualquier parte de su organismo físico. Esta creencia se ha encontrado entre las diversas tribus desde el Atlántico al Pacífico y ha sido causa de muchas y curiosas regulaciones respecto al ocultamiento y cambios de los nombres. Algunos esquimales toman nombres nuevos cuando ya son

(8) Es la prodigiosa historia de dos ciegos que al recobrar la vista, descubren la crueldad de la vida, y ansían tornar a su estado inicial.
John Synge, Teatro Completo, Colección Teatro Contemporáneo, Editorial Losada, Argentina

viejos, esperando por este motivo conseguir un nuevo crédito de vida. Los tolamos de Célebres creen que si uno escribe el nombre de una persona, puede con ello llevarse su alma. Muchos salvajes en el día de hoy consideran sus nombres como partes vitales de sí mismos y por ello se toman grandes trabajos para ocultarlos, temerosos de que los manejen personas mal dispuestas hacia ellos, para perjudicar a sus dueños.

Así, comenzando con los salvajes que están en lo más bajo de la escala social, se nos dice que el secreto en que los aborígenes australianos tienen guardados sus nombres personales del conocimiento de los demás, "nace en gran parte de la creencia de que si algún enemigo conociera su nombre, podría de algún modo usarlo mágicamente en su detrimento" "Un negro australiano —dice otro autor— está siempre muy renuente a decir su verdadero nombre y no es dudoso que su repugnancia a decirlo se funde en el miedo de que le puedan hacer daño los hechiceros mediante su nombre" En las tribus de Australia central, todos los hombres, mujeres y niños, además de su nombre personal, que es de uso corriente, tienen otro nombre secreto o sagrado que les es conferido por los mayores poco después del nacimiento y que sólo conocen los miembros totalmente iniciados del grupo. Este nombre secreto no se menciona nunca, excepto en las ocasiones más solemnes; pronunciarle o ser oído por mujeres u hombres de otro grupo, es el delito más grave de la costumbre tribal, tan grave como el más flagrante caso de sacrilegio entre nosotros. Cuando es ineludible mencionar el nombre, se cuchichea solamente y no sin tomar las más extraordinarias precauciones posibles para que no puedan oír más que los miembros del grupo "Los indígenas piensan que un forastero que conozca sus nombres secretos tiene poder especial para dañales por medios mágicos" (9)

Este hecho peculiar de los pueblos primitivos, lo subrayan muchísimos antropólogos. En "Pensamiento Salvaje", Strauss, comentando esta actitud del hombre expresándose por medio de correspondencias mágicas, dice.

"—Tales correspondencias son reconocidas también por poblaciones cuya estructura es mucho más floja que la de los indios pueblo: el esquimal escultor de salmones, utiliza, para representar cada especie, la madera cuyo color se parece más al de la carne: "todas las maderas tienen algo de salmón" (10)

Este toque impresionante por su subyacencia sagrada, satura la realidad de cada uno de los personajes de Hombres de Maíz. Ellos miran el mundo; sin embargo, sus ojos, sienten el trasfondo que sirve de marco a la apariencia de las cosas.

La gracia estilística, el sustento fabuloso que agitan la prosa de Hombres de Maíz, inmediatamente asocian la mente del lector a la lectura del Popol

(9) Miguel Angel Asturias, sobre esto en la entrevista que le hiciera Guillermo Yepes, en Revista Imagen, dice: "Sí, y esto es absolutamente indígena. La palabra para los indígenas fue y es lo más importante. Si Ud. recorre sus poblaciones, se dará cuenta que cuando pregunta como se llama una mujer, le dicen: María; como se llama un hombre, le dicen: Juan. Nunca pronuncian el nombre de la mujer, porque saber el nombre de una mujer es apropiarse de ella, es desnudarla de su misterio. Generalmente, sólo el marido o una persona muy cercana sabe que se llama Anita, Julia o Zuntané o cualquier otro nombre. El indio siente, pues, un respeto enorme por la palabra, es decir, la palabra para él es todavía un vehículo sagrado"

(10) Claude Lévi-Strauss, El Pensamiento Salvaje, Fondo de Cultura Económica, Colección BREVIARIOS, página 69, México, 1954.

Vuh El escritor ha sabido ahondar el pensamiento maya quiché, el trasmundo que desplaza a los seres a una trasposición permanente, donde la dualidad y la magia son las constantes del texto.

En el Popol Vuh, todo está imbuido de mitología. Coto cerrado y cósmico, que hace de cada criatura, de cada animal u objeto, un ser agitado por las fuerzas del destino, del hechizo que se desprende del mito.

Para el profano parecerá inaudito el cambio metamorfósico de los seres popolvúlicos. La metamorfosis no es un procedimiento externo, sino que, es un hecho, una necesidad surgida de la expresión y organización misma del enigma de la vida. De ahí que en la mente del indígena, la transformación de los animales y de la realidad, por los poderes de la magia, puede tomar significación más profunda, giro insospechado que enmascara la realidad, el espíritu que vive en las cosas. El animismo satura la visión del mundo. El indígena en cada cosa del universo, descubre una irradiación divina. Esta remembranza se siente en el lenguaje enigmático de "Hombres de Maíz". Significación que impregna de irrealidad, de cosmogonía el contexto de fábula, de cuento de hadas de la novela. En esta naturaleza exuberante y sagrada, se encuentra la subyacencia mitológica de Hombres de Maíz.

"En "Hombres de Maíz", apunta Asturias, no hay concesiones. No hay argumento. Que las cosas sean claras o no, no importa. Se dan simplemente. La conciencia del gran artista nos compenetra de la necesidad de sentir la obra como un mundo donde lo hechizante y lo religioso se corresponden y se ofrecen asimilados y transfigurados. Y entremezclados a esta atmósfera irreal, palpita la vida de su pueblo. Las escenas realistas de la novela, son sugestivos retratos de la existencia campesina guatemalteca: fiestas, ambiente religioso, borracheras, velorios, días de mercado, festividades; las escenas desfilan prodigiosamente representadas por el escritor.

Estos trazos rápidos de la vida cotidiana del pueblo guatemalteco, nos recuerda el mundo gallego que don Ramón María del Valle Inclán, pinta en sus cuentos, novelas y obras de teatro. Ese transcurrir de hombres, de mendigos, curas y aparecidos, en Hombres de Maíz, por el tono y el clima, por la gracia y la dimensión de lo desusado, nos hacen traer a cuento al gran escritor español. También es digno de recalcar, el levé florecimiento de la nacionalidad guatemalteca, en lo que ésta tiene de significación trascendente y popular. Se respira lo que Cardoza y Aragón, en su hermoso libro, Guatemala en las líneas de su Mano, subraya.

"—Guatemala, cuando aspiro tu refajo de bosques, cuando hundo en tu huipil de pájaros mi cabeza de tormenta, me anega tu aliento de maíz y volcán, tu espina aguda de picaflor. Tu boca de niña, ni torturante ni torturada, a la mano como el pan de cada día: para apreciar tu milagro doméstico muchos necesitarán que deje de salir el sol. No siento tu cotidianidad, no me eres invisible y consuetudinaria, como el lechero desconocido que a la misma hora repica, todas las madrugadas, sus bidones de estaño a mi puerta. Cada día eres otra: en recuerdo, realidad y esperanza. La misma, como nunca, siempre. La misma, como siempre, nunca. Amor de tierras y raíces, de sueño empotrado en montaña. Tú, concreta en tu nombre, en tu limpio perfil unánime en

las yemas de mis veinte dedos. Real como una cicatriz. Sencillo amor, como el libro sobre la mesa, la hiedra sobre el muro. Como en tu mano, la sal y el pan.

Asiéndote por el Pacífico, o El Petén sirviéndonos de pedúnculo del girasol, si cerramos los ojos y aspiramos, el ámbito se inunda de cedro y de caoba. Estrujo el mapa y lo ordeno en flor. Lo aspiro, como una ropa: Venus nace, avanza sobre la concha, serena y distraída, navegando sobre la vía láctea del deseo que cruza el cielo del amor y de la muerte. Una llama muy alta emerge de mi cabeza, igual a la de los Apóstoles en la Pentecostés. Y no piso tierra, alzado por la llama, como los Apóstoles. Es una flor el mapa en la mano, o se echa a volar como un pájaro. Dulce país de bolsillo que podemos ponerlo en el ojal. Maravilloso guijarro pulido por el mar" (11).

Los toques de humanidad que caracterizan cada uno de los personajes de esta novela, los tipifica y los retrata con rasgos inconfundibles. Esta virtud del novelista es el rasgo peculiar de su talento. Gaspar Ilóm está vivamente trazado. Tras su personalidad vibra el eco adolorido de su raza. Gaspar Ilóm, muere físicamente, pero permanece en el marco de la obra, como héroe semi-legendario que anima cada una de las situaciones de los otros personajes.

¿En qué estribará el encanto y seducción de "Hombres de Maíz?" ¿Por qué el novelista considera que es la obra mejor lograda por su pluma? En reciente entrevista escribió:

"--Yo creo que sí, que hay que tomar literalmente.

--Siente preferencia por alguna de sus obras?

--Siempre prefiero Hombres de Maíz porque es un mundo cerrado, un mundo en el cual yo no hice concesiones al lector. Generalmente cuando se escribe una novela se está pensando ¿irán a entender esto o no lo irán a entender? ¿sé podrá saber? y se van haciendo recortes y concesiones para que el lector entienda. En Hombres de Maíz dije: no, esto pueden no entenderlo, pero yo lo voy sintiendo... Y es el mundo cerrado de una cosa indoamericana" (12).

Esta afirmación de Asturias, no es gratuita. El escritor es consciente que en esta obra expresó bellamente la existencia y la vía crucis de su raza. Con intuición segura, desentrañó la subyacencia del mito, corporizándolo en categoría artística. Basta una lectura ligera de Hombres de Maíz, para advertir la vivencia profunda que la anima. Hay resurrección y trascendencia de una realidad estética, que asimilando el pasado milenario de un gran pueblo, reviste nueva dimensión humana e histórica. Todos los atributos espirituales del maya, encarnan vivencia espiritual en Hombres de Maíz. No sólo el habla del indígena, surge nimbada por el candor. Si no que, sobretudo el pensamiento virginal mismo del indígena. Se podrá achacar a Asturias que, su lenguaje no

(11) Luis Cardoza y Aragón, Guatemala: las Líneas de su Mano, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, págs. 30-31, México, 1965.

(12) "Ahora se Sientan Ustedes y Nosotros les Vamos a Contar": entrevista de Guillermo Yeyes Boscan, a Miguel Angel Asturias, publicada en Imagen, Número 14-15, Caracas Publicaciones del INCIBA, diciembre de 1967.

es el del indio. Que el indio no se expresa en esa forma portentosa con que lo hacen en "Hombres de Maíz". Pero lo que nadie puede criticarle es la palpitación subyacente que descubre, que relata hermosamente en estas páginas, que insuflan vida interior, trascendencia al hombre guatemalteco.

Asturias ha realizado su lenguaje de artista. Su instrumento expresivo no podría ser la repetición servil del habla común del indígena. El, se ha valido del material que le depara la realidad, y lo ha transformado en otra cosa más personal. De ahí que en el substratum de su lenguaje, irradia no la expresión del indio, sino que aparece el espíritu de una raza. Esta virtud de Miguel Ángel Asturias, denota la potencia de su genio, que intuitivamente ha asimilado la psicología de su pueblo, y construido el imponente andamiaje de un mundo rescatado de la destrucción progresiva e inmisericorde de la civilización.

Se le ha achacado al novelista que, en esta obra no logró una estructura coherente. Se subraya la dispersión temática. Menton, dice:

"—A pesar del intento del autor de fundir todas las tramas individuales, a esta novela le falta la gran unidad de El Señor Presidente. La culpa no está en la ejecución sino en la concepción de la obra. Asturias intenta romper con el concepto tradicional de la novela. No hay protagonistas de toda la novela. No hay conflictos que queden por resolver. No hay desarrollo de acción. Al contrario, por regla general, se presenta un acontecimiento envuelto en misterio, que se va aclarando con explicaciones intercaladas en capítulos posteriores. Si no fuera por la estructura de la novela, enlazada con mucho cuidado, Hombres de Maíz sería una magnífica antología de cuentos y folklore maya. Desgraciadamente, Asturias insistió en revestir el libro de la forma novelesca. Las seis partes del libro no están fundidas sino entrelazadas, por cierto, de una manera bastante complicada. La segunda parte se explica por lo que pasó en la primera parte y también contiene anuncios de la tercera y cuarta partes" (13).

Sinceramente creemos que en esta aparente incoherencia de la obra, se encuentra el encanto, la gracia arrebatadora de Hombres de Maíz. No podía darse en otra forma la sugestión mitológica del alma de esta raza. El escritor no ha tenido que dar concesiones. El mismo lo ha dicho. Ha tenido que ofrecerse al cauce interior de asociaciones, de entrega a lo maravilloso. En esta factura automática está la circunstancia tantas veces apuntada por la crítica de afirmar que Asturias, ha sido inspirado por el surrealismo europeo al escribir sus novelas. Lo que desconocen estos críticos es que Asturias, únicamente ha revalorizado la herencia del pensamiento maya, que en sus textos y códices, se expresó misteriosamente, imprimiéndole a sus creaciones, un clima surrealista. Basta adentrarse un poco en el Popol Vuh, para sentir que estamos en contacto con la fábula; transcribamos uno de los pasajes más insólitos, sorprendentes de "El libro del Consejo", ¡Oh Lautreamont!: (14) "—Entonces se angustió el corazón de la abuela: "¿A quién enviaría yo para hablar a mis

(13) Seymour Menton, Historia Crítica de la Novela Guatemalteca, Editorial Universitaria, Guatemala, 1960.

(14) "Entonces el piojo, saliendo súbitamente de detrás de un promontorio, me dijo, erizando sus garras: "¿Qué piensas de esto?". "Pero yo no quise replicarle".
Los Cantos de Maldoror, Canto Tercero traducción de Ramón Gómez de la Serna.

nietos? En verdad, no es así como antaño vinieron los mensajeros a coger a sus padres?”, dijo tristemente la abuela entrando sola en la casa. Al instante por debajo (de su vestido) cayó un Piojo. Ella lo asió, lo levantó, lo puso en su mano en donde el piojo se movió, anduvo. “Oh nieto mío, quieres que te envíe al juego de pelota para llamar a mis nietos?”, le dijo al piojo. “Unos mensajeros han venido como heraldos a decir a vuestra abuela: “Que se preparen y que dentro de siete días vengan”; (así) han dicho los mensajeros de Xibalbá. Así dice vuestra abuela”, le dijo al piojo. Entonces éste caminó, se apresuró. Ahora pues, sentado en el camino, (encontró a) un engendrado llamado Batracio, un sapo. “¿A dónde vas?”, le dijo el sapo al piojo. “Mi palabra está en mi vientre; voy hacia (donde están) los jóvenes”, dijo el piojo a Batracio. “Muy bien. No te apresuras, por lo que veo” fue dicho al piojo por el sapo. “Quieres que te trague? Verás cómo me apresuro. Llegaremos al instante”. “Muy bien”, dijo el piojo al sapo, e inmediatamente fue tragado por el sapo. Ahora bien, el sapo anduvo largo tiempo, caminando sin darse prisa; después encontró a una gran serpiente llamada Blanca Víbora. “¿A dónde va, oh Batracio, oh engendrador?”, dijo Blanca Víbora al sapo. “Soy un mensajero; mi Palabra está en mi vientre”, dijo el sapo a la serpiente. “Por lo que veo, no te apresuras. Iré yo más aprisa”, Dijo la serpiente al sapo. “Ven aquí aprisa”, añadió; entonces el sapo fue tragado por la Blanca Víbora. Desde entonces las serpientes toman (al sapo) como alimento; se comen ahora a los sapos. La serpiente caminaba, corría. La serpiente fue encontrada por el Gavilán, gran ave; al instante la serpiente fue tragada por el gavilán, quien, poco después llegó a lo alto del juego de pelota. Desde entonces el gavilán tomó por alimento, se comió a las serpientes en las montañas. Al llegar, el gavilán se posó en el reborde del (edificio) del juego de pelota en donde se divertían en pelotear Maestro Mago, Brujito. Al posarse el gavilán gritó: “¡Gavilán! ¡Gavilán!”; su grito dijo: “Gavilán”. “¿Qué es ese grito? ¡Pronto, nuestras cerbatanas!”, dijeron (los engendrados), (y) después dispararon con las cerbatanas al gavilán, le enviaron en los ojos el hueso de la cerbatana; al instante dio una vuelta sobre sí mismo y cayó. Corrieron inmediatamente a cogerlo. (Y) después lo interrogaron: “¿Por qué vienes?”, le dijeron al gavilán. “Mi mensaje está en mi vientre, pero primero curad mis ojos (y) después os lo diré”, dijo el gavilán. “Muy bien”, dijeron ellos. Tomaron un poco de la pelota de su juego de pelota y lo aplicaron sobre la faz del gavilán. Esto fue llamado Remedio-Pelota por ellos. Al instante con eso curaron bien la faz del gavilán. “Habla ahora”, le dijeron al gavilán. Entonces él vomitó a la gran serpiente. “Habla”, le dijeron a la serpiente. “Sí”, dijo ésta, y entonces vomitó al sapo. “¿Dónde está el mensaje anunciado?”, le dijeron al sapo. “En mi vientre está mi Palabra”, dijo el sapo. Entonces trató (de vomitar), hizo esfuerzos, pero no vomitó; la tentativa solamente cubrió de baba su boca, sin vomitar. Los engendrados quisieron maltratarlo. “Eres un engañador”, dijeron pateándole el trasero; entonces los huesos de su trasero descendieron sobre sus piernas. Probó otra vez; solamente baba ensució su boca. Entonces abrieron la boca del sapo; fue abierta (su boca) por los engendrados; buscaron en su boca; ahora bien, el piojo estaba junto a los dientes del sapo; estaba en su boca. No se lo había tragado; solamente como si se lo hubiera tragado. Así fue vencido el sapo; no se conoce la clase de alimentos que le fue dada; no corre; no es sino carne para serpientes. “Habla”, fue dicho entonces al piojo, él contó su mensaje. “Oh engendrados, vuestra abuela ha dicho esto: “Ve a lla-

málos. De Xibalbá han venido a llamarlos mensajeros de Supremo Muerto, Principal Muerto. Que vengan aquí a pelotear con nosotros dentro de siete días; que vengan también sus accesorios de juego: pelota, anillos, guantes, escudos de cuero; que aquí se vivifiquen sus rostros, dicen los jefes. En verdad, ellos han venido”, dice vuestra abuela. Entonces yo he venido. Vuestra abuela ha dicho eso verdaderamente. Vuestra abuela llora, gime: Yo he venido”. “Es verdad esto?”, te caminaron, llegaron junto a su abuela, solamente para despedirse de su abuela, para partir. “Oh abuela nuestra, partimos, nos despedimos de vos. He aquí que dejaron el signo de nuestra Palabra. Cada uno plantamos aquí una caña; las plantamos en medio de la casa. Si se secan, signo será de vuestra muerte. “Han muerto”, diréis si se secan. Si echan yemas: “Viven”. Oh abuela nuestra, oh madre nuestra, no lloréis. He aquí el signo de nuestra Palabra que queda junto a vosotras”, dijeron. Partieron, luego que Maestro Mago hubo plantado una (caña), (y que) Brujito hubo plantado una (caña). Las plantaron, no en las montañas, no en una tierra verdeante, sino en una tierra seca, en medio de la casa en donde las dejaron plantadas”.

Estas páginas del libro sagrado de los maya-quiché, nos indica con riqueza de detalles, que Asturias examinó y gustó de la vida artística de este testimonio espiritual de su raza. Su responsabilidad de escritor serio, consciente de dar a conocer por el mundo entero, la hermosura y potencia de este arte, y sobre todo basarse en esta herencia, para crear un arte nacional que transformara lo vernáculo, en expresión más noble y universal.

Su intuición no fue fruto del azar. Basta recordar que en sus “Leyendas de Guatemala”, ensayó la exploración del pasado, y sintió con fervor el legado patrimonial del alma guatemalteca. Pero eran excelentes atisbos. La búsqueda más profunda y arraigada vendría muchos años después, al iniciar la creación de “Hombres de Maíz”. Lo que en “Leyendas de Guatemala” fue encuentro prístico, en esta novela sería norte y afinamiento temático.

De este buceo creador, saldría resplandeciente la prefiguración del mito.

Ya tenía el novelista un mundo sobre el que podría elevar el andamiaje de su novelística. El material se le había ofrecido, después de reiteradas incursiones por la leyenda y el pasado histórico. Eliot, ha externado la necesidad de crearse el escritor, su mundo personal. Para realizar esto, no basta el talento y la sensibilidad. Se requiere paciencia y larga peregrinación para conquistar la historia que le ha precedido. Historia que se encuentra en el testimonio tradicional. Un escritor poco a poco asimila este pasado, y al entrar en comunicación con él, siente el deseo, la vehemencia de trabajarlo, y moldear con él, la perspectiva de su propia visión de las cosas. En este hecho peculiar de Asturias, estriba el encanto de su gran arte. Asturias goza de una vitalidad, de una fortaleza asimilatoria. Su acercamiento al pasado de su país, se ha convertido en sustentación básica. Es una exploración permanente. En poesía, en teatro, en novela, se encuentra este “leiv motiv”.

Pero la coherencia de su universo creador, adquiere intención y trascendencia, desde el instante que explora exitosamente en Hombre de Maíz, la vieja civilización maya-quiché. A partir de entonces, el proceso de su formación novelística se compenetrará de la vivencia profunda de su pueblo. Como escri-

tór sufrirá la desintegración de la idiosincrasia de su patria, tan ceñida a esa cultura en disilusión, pero iniciará el buceo de los mitos, que necesita transfigurar y hacer sobrevivir en las páginas de sus novelas.

Esa desintegración la sufre, lo hace sangrar. De ahí que encarne en seres surgidos de la entraña popular, el forcejeo aislado de personajes representativos de la raza, que se enfuerzan por sobrevivir, por permanecer existiendo en un momento hostil a su existencia. Gaspar Ilón, Rito Perraj, Chipó, Celestino Yumí, Popoluca, son entes tutelares, personificaciones del sentimiento de la raza, que se manifiestan como reminiscencias del alma cósmica. Existen porque designios supremos los mantienen vigilando por su pueblo, y están como sacudidos por la naturaleza y el designio providencial de la estirpe.

La crítica europea insiste en elogiar el lenguaje y la configuración criptica de "Hombres de Maíz"; con las obras posteriores de Asturias, esta simpatía ha aumentado. El europeo ante la visión mitológica de Asturias, no haya que expresar, y como considerar la obra del guatemalteco. El lenguaje del indígena acusadamente esotérico, matizado de giros coloquiales, y sacudido por la supersensación y el animismo, incita al sueño, al exorcismo y la sorpresa. No obstante la trágica irrupción de una cultura extraña en el temperamento precolombino, el indígena configura una simbiosis muy personal, donde vibran los elementos prototípicos de la idiosincrasia aborígen, y se eleva un clima de estupor, de remembranza y tristeza por una edad resguardada del olvido, por el testimonio oral y escrito que todavía late en la cultura popular de las comunidades maya-quiché. En acucioso ensayo, Ricardo Estrada, caía en el meollo de esta característica inconfundible del arte de Asturias:

"—Al sumergirnos en la lectura de Hombres de Maíz, tenemos, al igual que cuando leemos el Popol Vuh, la sensación de penetrar en la semioscuridad de un "viejo relato", donde asoma cierta "habla" clásica de los antepasados" (15.)

Es loable ver con que forma Asturias va modelando el perfil grandioso de su novelística. Y es en "Hombres de Maíz", donde su ideal de búsqueda y perpetuación del alma popular-nacional de Guatemala, se impregna de universalidad, al bucear el cauce del mito maya-quiché, extrayendo de él, los elementos trascendentales que se requerían para representarlo vívido, remansado en el complejo y múltiple juego de correspondencias que configuran la nacionalidad chapina (16).

Es interesante atestiguar que ese atributo que sorprende al estudioso de Miguel Angel Asturias, no es fruto de asimilación de corrientes literarias europeas como el surrealismo, sino que, conquista creadora de la expresión indígena, atractiva por su proyección sintética, que sobresale radiante en el Popol

(15) Ricardo Estrada, "Estilo y Magia del Popol Vuh" en Hombres de Maíz de Miguel Angel Asturias, REPERTORIO, Editorial Universitaria, San Salvador, pág. 23

(16) "El gran valor de Asturias, como novelista, se deriva en parte de su ingeniosidad estilística, pero depende mucho más de gran talento para captar el espíritu fundamental de algunas fases primordiales de la nación guatemalteca: el terror de la dictadura, la fantasía del mundo indígena y la voluntad despiadada de los explotadores norteamericanos".
Seymour Menton, Historia Crítica de la Novela Guatemalteca. Editorial Universitaria, Guatemala, 1960.

Vuh. Libro que Asturias tradujo del francés, en colaboración con el escritor, J. M. González de Mendoza (17).

No podía Asturias convertirse en un estupendo creador, si hubiese ignorado la tragedia de su pueblo. A partir de esa exploración vendría más tarde una concepción amplia de este mundo, examinándolo en su encuentro, cruce y conflicto con la cultura extraña que vendría a sacudirlo en sus raíces, dando lugar a un florecimiento armonioso, henchido de significaciones espirituales nuevas.

Esta revitalización del legado histórico prehispánico, enmarcándolo en una realidad de pura ficción, que emerge cristalina y revivida, con sus contornos y luces secretas, será la odisea fascinante del genio de Asturias.

En esta línea, "Hombres de Maíz", es la coronación y ajuste de su espíritu enamorado de su pueblo. El mural épico-mitológico-religioso que entrega al patrimonio cultural guatemalteco, en este aspecto es irrepetible.

Para lograr esto, necesitó más que nada, oír con cariño y el corazón atento, el habla metafórica del campesino, y sentir con arrobó, el expresivo dejo popular, donde la magia oculta su ámbito fabuloso.

"Hombres de Maíz", expresa al hombre en comunicación con la naturaleza, transido de fervor religioso por encontrar el mesianismo del Gaspar Ilón, que luchó porque el maíz sagrado, no lo profanara el maicero que en su sed de lucro, olvidó que el maíz, es carne del indio. Grano con que los dioses del Popol Vuh, formaron al hombre...

(17) No olvidar que Miguel Angel Asturias conoció y estudió la cultura maya con el gran investigador Dr. Georges Raynaud. Desde entonces en Asturias nació su fervor por el tesoro cultural de su patria.

CATALOGADO

MATILDE ELENA LOPEZ

Sobre el Angel y el Hombre

Poesía y Estilo de Claudia Lars

“Hay en ti, a causa de tus dos sangres, unas virtudes y una profundidad de la entraña que no tenemos ninguna de las mujeres-poetas del Continente”

GABRIELA MISTRAL.
(Cartas a Cláudia Lars)

“Estamos más estrechamente ligados a lo visible que a lo invisible”

NOVALIS

En perfectas liras, en las que se expresa la poesía de la soledad en España, se manifiesta este cantar recóndito, entrañable Claudia Lars, como los clásicos españoles, construye su poesía sobre la lengua castellana y utiliza a cabalidad, sus valores estéticos, intraducibles. Por profundas afinidades espirituales, elige la lira de San Juan de la Cruz, la más alta culminación de nuestra poesía castellana.

Sobre el Angel y el Hombre es un poema en tres partes en el que la palabra poética se realiza en unidad de sentido y sonido, obvia condición de la poesía esencialmente lírica. Poesía esencial, pura, desprovista de toda sospe-

* Escritora salvadoreña ganadora de varios premios internacionales de Poesía y de Ensayo. Doctora en Filosofía y Letras, egresada de la Universidad Central del Ecuador.

(1) Del libro en preparación: CLAUDIA LARS o EL ANGEL DE LA POESIA

cha de retórica. Las tres estancias emergen —señeros poemas en serie— relatando una historia extraña, la íntima biografía del alma del poeta. Por el más riguroso camino de perfección, trajina el ángel. Por la más desangrada entraña, padece el hombre su eclosión de rosas. Claudia Lars asciende por la vía mística —como San Juan— a un punto de luz, radiosa revelación del Arcángel, cuando esclarecida ya la conciencia, sigue el hilo luminoso. Es el cabal remate de aquel romanticismo dorado en el árbol de la vida, de su **Canción Redonda**, que evoluciona ahora al misticismo más puro. ¿No se quema en llama pasional el místico?

¿De qué nos habla Claudia Lars? Del amor, de la vida, del drama doloroso entre el ángel y el hombre. Del alma que se va limpiando como cuando amaneció en el primer día, en la luz primogénita. De la pasión oscura que a veces puede más que el sueño, de esa batalla interna por alcanzar el recto albedrío. Y recordamos de inmediato, el Mito de la Caverna, de Platón, por hondas vertientes: El hombre sólo ve pasar las sombras de las imágenes puras, cuya luz guarda en su memoria reflejo de otras edades.

Platónica como artista, acaso también pitagórica como Fray Luis de León por oír la música de las esferas, Claudia Lars por tanteos hondos, llega a la vía mística que conduce a Dios. Esa búsqueda venía desde **Estrellas en el Pozo**, pero ahora se hace tangible, reflexiva. Las estrellas son ahora puntos metafísicos, mónadas iluminadas. El diálogo entre el ángel y el hombre, surgió desde el principio, ahora culmina, alcanza cumbre de luz.

En lirás espirituales y sensuales, canta ese encuentro, la perfecta unión y la perfecta felicidad, el goce y el dolor. Todo es exclamación pasmada, arrobos y fuego, deslumbramiento que al amor ilumina mientras en él arde. En el Universo de su poesía hay una armonía autónoma que sostiene la pasión vibrante contenida en el espíritu —vaso de oro colmado de lágrimas— mientras va sonando una música, a la vez imagen, sentimiento, belleza. Esto es: forma y sentido. Y sonido, porque allí vibra el eco de la música extremada de Fray Luis de León. Merced a trabazón tan justa entre todos los componentes, merced a engranaje tan armonioso, sentimos con tal fuerza persuasiva la intensidad de cada palabra, cada verso, cada estrofa, sin perder nunca de vista su estricto conjunto. Claudia Lars alcanza el equilibrio clásico. Su poesía reposa —como la tragedia griega— sobre forma apolínea que contiene el tumultuoso ardor dionisiaco, forma y contenido. Contaminada de pasión romántica, halla la vía empinada, y asida al hilo de oro, salva el oscuro dédalo, con el hilo de Ariadna. Sin que ella misma lo sepa —acaso lo intuya— en esa lucha entre el ángel y el hombre, ha ganado la batalla la diáfana armonía. Su poesía se mueve en ese símbolo que disfraza otros símbolos indecibles, acaso indecifrables.

Ella recorre el mismo camino de Goethe en busca de las formas perfectas. Ama la serena forma apolínea y en ese vaso vierte la pasión turbulenta. Sabe que la poesía se logra merced al arte: arte del poema. Se construye sobre la lengua, como sobre el mármol. Y Claudia Lars esculpe la estatua del verso en mármol de Carrara. Acierta con el equilibrio supremo entre la poesía inspirada y la poesía construida, en oposición a tantos modernos para quienes la poesía y el arte presentan una contradicción irreductible. Esta es su

máxima virtud, y por ello se eleva por encima de las poetisas de América vibrantes de amor. Claudia Lars erige el poema como la más sutil arquitectura, donde cada pieza ha sido trabajada por mano artífice. En esa perfección artística, busca también la perfección espiritual: el ángel

Sólo así pudo crear San Juan de la Cruz ese portento de la Noche Oscura, la más alta cumbre de la poesía española. Y Claudia Lars busca esa pureza del verso, como quien tiene un tesoro y no quiere mostrar su hallazgo. Con voluntad de artista en busca de perfección. La asiste en su empresa noble, la gran poesía clásica española, cuyos caminos la invitó a seguir certeramente, Salomón de la Selva, a quien ella reconoce como su guía y conductor poético. Y la salva también de no caer en el exceso romántico que se da tardío en América, su otra sangre, la irlandesa, por vena oculta. Trae la pasión celta desatada en las venas, la materia de Bretaña que dio al mundo la más extraña poesía. Y ese substratum apasionado y turbulento, a la vez se atempera en la lengua inglesa. Y son poetas ingleses sus predilectos: los prerrafaelistas que buscan la sencillez y las formas simples.

La poesía de Claudia Lars a ratos borda el misterio, porque nada explica lógicamente, pero todo está allí mágico, revestido por la claridad de esa lumbré que la baña toda en gracia pura. Hay que seguir la pista por una llama que constantemente arde, en la que se logra la unidad poética absoluta. Analizar el oculto sentido, es difícil, porque es incommunicable. Hay signos, señales, símbolos. Y aunque al cerrar el puño se nos escapa la adivinada huella, queda la esencia, la pura poesía.

Pero Claudia Lars no ha seguido la tradición bíblica en la que concibe San Juan de la Cruz su altísima poesía. Los clásicos españoles le ofrecen el secreto armonioso del idioma, pero hay fuerza pagana, sangre celta de imposibles amores y desesperadas pasiones en el vertiente entrañable. Posee el dominio de la forma castellana —domina la lira, como domina el soneto y todas las formas poéticas— pero en su lirismo integrador, no hay reminiscencias del Cantar de los Cantares —suprema égloga bíblica— ni pesa la tradición greco-latino-italiana por vía directa, sino a través de los clásicos españoles. Su contenido es otro: la pasión celta. Y cuando canta el amor se enciende en amor místico como aquel puro caballero del Santo Graal. O como en el arrebato de Tristán e Isolda. De otro modo canta San Juan: nos explica en prosa una doctrina mística, y leemos el canto de amor más ardiente y sensual que se haya escrito: La Noche Oscura.

La poesía nace por necesidad de expresión inefable. Es el caso de Claudia Lars. Apela al rodeo poético, con figuras, comparaciones, semejanzas, imágenes. El lenguaje exige condiciones lógicas, pero hay algo que no es pensamiento racional y no cabe en el discurso. Por ello, Claudia Lars, se revela en la poesía. Ni más ni menos: comparación, metáfora, símbolo. Porque el lenguaje rebasa sus límites intelectuales, y hay cierta magia que viene de muy lejos —¿de su sangre celta?— que sólo puede expresarse en poesía.

Y aún así, el lenguaje es insuficiente. Hay que trabajarlo con mano de artista y no dejarse arrastrar por la tormenta interior. Por eso nos asombra

su maestría. En su poesía no hay más que imágenes desnudas. ¿Qué significación se esconde en el poema *Sobre el Ángel y el Hombre*? Nos interesa su resonancia poética, por ahora. Hay evidentemente, vestigios de abstracción, trabazón de imágenes plásticas con ciertos componentes abstractos: la búsqueda de lo Innombrado. La oposición conceptual, apenas surge, porque Claudia Lars es poeta mágico, no lógico. Por ello su poesía es inefable.

Imágenes, símbolos y alegorías. Allí reside la poesía de Claudia Lars. El símbolo, íntimamente enlazado a la experiencia misma. El psicólogo podría interpretar el argumento que reside en *Sobre el Ángel y el Hombre*. Su símbolo viene de adentro, de la entraña espiritual, y es íntima fusión de la imagen que elige y de su experiencia vivida. Un drama intenso que se revela plásticamente en la poesía. La alegoría surge a ratos como conciencia clarividente, y ahora se ordenan los símbolos en una interpretación sistemática que se sigue en el libro *Sobre el Ángel y el Hombre*. Claro que la empresa no es fácil. Partiendo del símbolo —experiencia inefable— construye la alegoría que cruza todo el poema. O de sus excesivos símbolos. Bajo el sentido poético, yace otro oculto, el alegórico, que toma tierra. Es decir, se apoya en lo concreto, aunque sea levemente. Debemos agradecer que domine en ella la magia, la fantasía, el sueño. De lo contrario, la alada poesía volaría. Y ella asistió, puntual, a la cita del poeta, a la cita de Claudia Lars. Veamos cómo se realiza esta poesía.

II

Ángel enamorado
de la doliente casa de los hombres;
criatura sin pecado
que dejas, olvidado,
el nombre eterno en terrenales nombres;

tu escondida presencia
es un fulgor que canta o que suspira;
la muda confianza
se escucha en la conciencia
y a veces con el aire se respira.

Proclamo tu blancura;
quiero explicar espacios que no entiendo:
aquí mi luz oscura,
allá . lágrima pura,
y el mundo su ceguera defendiendo,

Si tu mano en mi mano
coge parte del río que se bebe;
si la hoja y el grano
del pulsante verano
son en tu fino amor latido breve;

prolongado latido
es en mi corazón lo que despiertas;
y vives recogido
en mi frente o perdido
por esta noche de cerradas puertas.

Escucho los rumores
que vienen de la pálida ribera;
con mis versos menores
y mis grandes amores
persigo la existencia verdadera.

Tu designio me obliga
a encontrar el camino innominado;
tu desvelo me liga
a dolor y fatiga
del que va con el grito desgarrado.

Alumbras y sostienes;
brotan dulces praderas de tu aliento;
estás conmigo vienes
del soplo que mantienes
en vasto y poderoso movimiento.

Buscándote en mi sombra
—entre el miedo de ser y de acabarme—
cuando el alma te nombra,
al nombrarte se asombra
de que quieras oírme y ampararme.

Morador de mi sueño:
por tu brasa de luz, por tu alborada,
este día pequeño,
este fugaz empeño,
son tu abismo de vida y tu posada.

III

El constructor radiante,
dueño de la virtud que aquí sostiene
la línea vacilante,
el asombrado instante
en que la forma realidad obtiene;

dibuja lo más leve,
suelta un águila blanca sobre el día,
frondas y ciervos mueve
en verde lejanía
y es piedra y flor ¡tenaz sabiduría!

Por latidos de aroma
y por vuelos finísimos del trino
inaugurado asoma,
y en inefable idioma
nos da su pulsación y su destino.

Otros ángeles miran
la vida en plenitud diferenciada;
y al contemplar admiran
y en beatitud aspiran
la múltiple energía desatada;

pero el más refulgente
—en la idea central de lo que existe—
de sonido viviente,
de mar inteligente,
ve surgir la experiencia que persiste.

Las torres de su altura;
el agua de los lirios, hasta el fondo;
mi cuerpo —esta envoltura
de la humana criatura—
con el cual le descubro y le respondo:

brotan de su desvelo
y están en su dominio contenidos:
hijos de fuego y hielo,
por la tierra y el cielo
despertando, despiertos y dormidos.

Pregunto: ¿dónde, cuándo
su incomprensible rostro será mío?
Me voy enamorando
de lo que ando buscando
por secretos de llanto y de rocío.

Si el corazón pudiera
seguirlo —con deseo largo y fuerte—
mi sombra, tan severa,
olvido olvido fuera
como el suave olvidarnos en la muerte

Angel: días rectores
me dan breves atisbos en la espera;
con fríos punzadores
y cenizas de flores
ando el invierno, porque soy viajera.

Sin cansarme persigo
la solitaria luz que adentro arde;

angustiada te digo:
territorio enemigo
voy a cruzar. y a veces soy cobarde.

Siento que no me dejas;
conozco tu fulgor, de ahora y antes;
si pienso que te alejas
advierto que reflejas
la eternidad en luces caminantes.

En el fragmento del primer cántico que hemos presentado, Claudia Lars alcanza elevación lírica bien sostenida. Se inicia el Cántico II del primer poema, con un ritmo de sosiego —propio de la lira que combina heptasílabos y endecasílabos— con un ritmo reflexivo y suave. Recordemos el huerto de Fray Luis de León —símbolo del sosiego— que nos da su clima de égloga con las mismas liras clásicas. Karl Vossler —estilista que comanda la escuela de Munich— se refiere a este ritmo sosegado, en su obra *La Poesía de la Soledad en España* y nos explica estilísticamente las posibilidades de la lira para obtener el ritmo que sugiere la calma serena del retiro —el huerto de Fray Luis— o el refugio amante en *La Noche Oscura*.

Claudia Lars lo elige para lograr el clima de serenidad en que se mueve “el ángel” en su primer cántico. Obtiene unidad de sentido y sonido, el equilibrio único que se logra —y lo logra sólo un buen poeta cuando el fondo emana de su forma. Viene como emanado de la única forma que lo puede contener. Sin saberlo acaso, por intuición de poeta, Claudia da el clima perfecto del ángel: armonía, serenidad, sosiego. Orilla de calma y remanso para meditar en las graves cosas de la existencia del hombre: de la vida y de la muerte. Las tormentas de su corazón apasionado, han quedado detenidas en esa playa dulce, desde donde ve pasar la vida y reflexiona sobre el instante fugaz y lo eterno inconmensurable: “la eternidad en luces caminantes”

En Cántico II es de una perfección acabada: noble en el contenido, cabal en la forma. En simples imágenes construye su pensar hondo y existencial —lo agónico existencial que contamina la poesía clásica española— y no precisa adorno, ni adjetivos siquiera, y menos bordados metafóricos. Simple argamaza para la lira superficial y la arquitectura comedida —como de templo griego— en donde habita el ángel, es decir, lo más puro de su pensamiento. La búsqueda espiritual del poeta que quiere alcanzar perfección. Entiéndase, armonía de su alma, y al hallarlo, logra también pureza estética. Elijamos el cántico II:

prolongado latido
es en mi corazón lo que despiertas;
y vives recogido
en mi frente o perdido
por esta noche de cerradas puertas.

Comparemos ahora con la cumbre de la poesía castellana y del misticismo español del siglo XVI: San Juan de la Cruz

En una noche oscura
con ansias en amores inflamada,
¡Oh, dichosa ventura!
Salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.

Entre la noche y el alba, se encuentran los enamorados, y su amor se consume con la más dichosa plenitud. En esa aventura hay sin embargo, un sosiego seguro: "Estando ya mi casa sosegada" —verso final de las dos primeras estrofas. ¿Por qué la comparación? Porque a la cumbre altísima de la poesía de San Juan no llegó ningún poeta y decimos que Claudia lo logra, pero leed las estrofas del ángel y seguid el ritmo de la Noche Oscura. Las líras de Claudia Lars son legítimas. Oro macizo y auténtico. Oro viejo de legítima onza castellana.

Elijamos otra estrofa del Cántico II

Buscándote en mi sombra
—entre el miedo de ser y de acabarme—
cuando el alma te nombra,
al nombrarte se asombra
de que quieras oírme y ampararme.

(Y la que sigue: Oigamos)

Morador de mi sueño:
por tu brasa de luz, por tu alborada,
este día pequeño,
este fugaz empeño,
son tu abismo de vida y tu posada.

Comparemos la tierna claridad con que se esboza el amanecer en San Juan: "¡Oh noche amable más que el alborada!" Y la profunda paz del amor consumado:

Allí quedó dormido

Un ritmo lento y una atmósfera iluminada ve dormir el amor sobre el pecho florido:

Quedeme y olvidéme.
El rostro recliné sobre el Amado,
cesó todo y dejé,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado.

La armonía del amor absorbe en sí mismo, la logra San Juan con reiteración de verbos negativos de creciente anulación: quedarse, olvidarse, reclinarse, cesar, dejar, dejeme. Ninguna violencia hiere el silencio. Claudia habla del ángel —no del amor— ¿O es la misma búsqueda mística?:

“Morador de mi sueño:
por tu brasa de luz, por tu alborada ”

En el Cántico III del primer poema al ángel, apenas una sinestesia en la lisa superficie:

“Por LATIDOS DE AROMA
y por VUELOS finísimos del TRINO
inaugurado asoma,
y en inefable idioma
nos da su pulsación y su destino.

El *Latido* tiene aroma (la sinestesia rompe la frontera entre los sentidos y fue el hallazgo estilístico de los poetas simbolistas franceses, esto es, el impresionismo en la poesía) Se confunde al oír con el oler —oído-olfato— y se confunde el vuelo que se ve, con el trino, que se oye, en una sinécdoque que viene de la tradición grecolatina: el trino por el pájaro. García Lorca usa la sinestesia en su poesía impresionista y en todo poeta que maneja símbolos, se da exactamente. Es propio del simbolista y Claudia Lars usa reiterados símbolos que se traducen al final y que rodean el símbolo principal: el ángel.

Pero si en otros poemas el impresionismo es predominante en Claudia, *Sobre el Ángel* y *el Hombre*, en cambio, sólo se da como símbolo y no en el sentido que entendemos el impresionismo: lo que nos sugiere el objeto. Acaso, en el sugerir, no decir, de los simbolistas franceses. Ocasionalmente hallamos aquí la sinestesia, recurso impresionista, como en la audición coloreada de Mallarmé. Acaso le llegue a Claudia por la vía del Modernismo y no como influencia francesa directa. O por el lenguaje de aquella generación española al filo de la guerra civil y cuyo representante además célebre es Federico García Lorca. La que vivió y escribió en España entre 1920 y 1936. Y mucho debe esa generación a Rubén Darío. Su fecha capital es 1898: cuando nace García Lorca y Vicente Aleixandre. Claudia Lars nace en 1899. Perteneció poéticamente, a la generación de García Lorca y trabaja con el mismo material idiomático: la lengua castellana sobre la que se alza su poesía. Si una generación agrupa a poetas nacidos durante un período de quince años, ésta de la guerra civil, incluye a Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Emilio Prados, del 99 como Claudia, Luis Cernuda, Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre —el benjamín de la generación, nacido en 1905. Tres lustros de rigor teórico entre Salinas y Altolaguirre. En la poesía hispanoamericana, es la generación de Claudia Lars. Darío nace en el año de 1867 y muere en 1916. La influencia modernista pesa en aquella generación española. Ocasión habrá de hablar de ello en *Romances de Norte y Sur* —1946— de Claudia Lars.

Sigamos en la comparación de las lirás del Ángel con las del glorioso poeta del cielo y de la tierra. Dice Claudia: (Cántico III)

El constructor radiante,
dueño de la virtud que aquí sostiene

la línea vacilante,
el asombrado instante
en que la forma realidad obtiene;

Y avanzando en la lectura de la estrofa sexta:

Las torres de su altura;
el agua de los lirios, hasta el fondo;
mi cuerpo —esta envoltura
de la humana criatura—
con el cual le descubro y le respondo;

¿No es la misma decoración del “aire de la almena”, medieval castellano de La Noche Oscura?

“Las torres de su altura;
el agua de los lirios, hasta el fondo;

Sigue el mismo corte de la descripción, del paisaje anímico de Claudia que ve al ángel en “las torres de su altura” y luego baja el “agua de los lirios, hasta el fondo”; para encontrar su propio cuerpo:

mi cuerpo —esta envoltura
de la humana criatura—
con el cual le descubro y le respondo;

Imagen sugeridora del desprendimiento místico, del desprecio terrenal. El cuerpo es sólo una “envoltura” para el viaje de este mundo, una cáscara que puede desecharse por una vida superior, que está detrás, al abrir esa puerta metafísica.

Y esta idea se ahonda en el vocativo:

Ángel: días rectores
me dan breves atisbos en la espera;
con fríos punzadores
y ceniza de flores
ando el invierno, porque soy viajera.

Sin cansarme persigo
la solitaria luz que adentro arde;
angustiada te digo:
territorio enemigo
voy a cruzar y a veces soy cobarde.

Siento que no me dejas;
conozco tu fulgor, de ahora y antes;
si pienso que te alejas
advierto que reflejas
la eternidad en luces caminantes.

Es el mismo viaje místico en busca de la unión con Dios, pasando por la vía purgativa y la vía iluminativa: Purgatio, Illuminatio, Unio. San Juan necesita explicar su doctrina en larga prosa y tres poemas son suficientes para expresar el milagro místico: Noche Oscura, El Cántico Espiritual, la Llama de amor viva. A una explicación bastante amplia de la doctrina, corresponde una obra poética muy breve, acaso única en su brevedad en la literatura universal. Toda la historia condensada en siete poesías, cuya génesis está en la Biblia y cuyo significado trascendental viene del Cantar de los Cantares.

Pero no es éste el antecedente de Claudia Lars, aunque la búsqueda sea la misma. San Juan recurre a la alegoría del Esposo y de la Esposa, de tradición remota. Claudia parte de un símbolo: el ángel.

El Cántico-Egloga que sigue a La Noche Oscura, relata la misma historia en doscientos versos: (No tiene más que cuarenta La Noche Oscura) búsqueda, encuentro, consumación. El muro de la perfecta pareja, está diseñado así:

**Por las amenas liras
y cantos de serenatos conjuro
que cesen vuestras iras,
y no toquéis al muro
porque la Esposa duerma más seguro.**

Las montañas, “los valles solitarios nemorosos”, sirve de fondo al amor gozoso.

**En la noche serena
Con llama que consume y no da pena.**

Al leer a San Juan sin previas explicaciones doctrinarias, gozamos el más bello canto de amor que jamás se haya escrito, con una pareja que vive allí, en el ámbito del poema y nada más. Sólo después seguimos la alegoría plano por plano. Aquí está patente la alegoría: pecado original y redención cristiana:

**Debajo del manzano
allí conmigo fuiste desposada,
allí te di la mano,
y fuiste reparada
donde tu madre fuera violada.**

El santo lo explica así: “así como por medio del árbol vedado en el paraíso fue perdida y estragada (el alma) en la naturaleza humana por Adán, así en el árbol de la cruz fue redimida y reparada, dándole allí la mano de su favor y misericordia por miedo de su muerte y pasión, alcanzando las treguas que del pecado original había entre el hombre y Dios. Larga explicación del santo que para el poeta sólo requiere una estrofa.

En Claudia Lars no se puede seguir plano a plano la alegoría, porque no se apoya en lo concreto: sigue en el símbolo, que atraviesa todo el poema. Sobre el Ángel y el Hombre. La imagen del ángel, reiterada, se ha vuelto

símbolo, y este símbolo, sólo al final, encarna una alegoría. El procedimiento es distinto, aunque la esencia espiritual sea la misma

No es una coincidencia que Claudia haya elegido las liras para su poema; hay reminiscencias vagas y afinidades espirituales acaso insospechadas para ella. *Sobre el Ángel y el Hombre* es una estética resonancia de la poesía clásica española

En el Cántico IV del primer poema, reitera ese pensamiento ascético sobre el cuerpo:

Cuerpo: casa profunda
donde el ángel esconde su secreto;
tu sombra lo circunda
y tu sangre le inunda
de humano palpitante, vivo y completo.

En ese desprecio de la vida terrenal presintiendo una morada altísima y eterna, en ese drama intenso que hay en la lucha del ángel y el hombre, hay inserta una idea ética, un camino de perfección y una concepción metafísica. ¿Cómo se realiza esa pugna? Claudia Lars nos dice reflexiva

Pedir sobre la tierra
rostros que alumbran, lumbre que humaniza;
saber que estoy en guerra
con mi propia ceniza:
¡puñado de la tierra movediza!

Es el ángel lo siento
aletear como blanca mariposa;
urgido sobrealiento,
tenaz presentimiento
de un despertar en patria más dichosa

Nos dice, y en su decir hay una oración que suplica, que añora y anhela una vida perenne, porque no es posible que este cuerpo se acabe y no haya más. Duele el pensamiento, se desgarran y por eso su poesía, el ángel de Claudia busca las vías místicas: la purgativa, la iluminativa, la unitiva. No es que siga las tres etapas para hallar a Dios. Pero presente sus caminos. Así, en el Cántico V, el corazón ardoroso busca, tantea, ruega por humano

De un trasmundo escondido
llega con su horizonte y con su fuego;
en cuerpo de hombre hundido,
por camino tan ciego
suelta el humano y solitario ruego.

Nadie sabe que viene
hasta mi corazón, de mi pasado;

el amor que mantiene
lo define a mi lado
y lo entrega de amores coronado

Viajero suplicante,
al pie del hospedaje sensitivo;
¿en qué playa distante
y en qué río cautivo
diste una vez tu oscuro fuego vivo?

Traes laúd amargo,
con pájaros de sal en el cordaje;
del recuerdo —tan largo—
y el desafiante viaje
nace la sabia flor de tu linaje

¿Dónde surgió el impulso
de agua que busca la llanura sola?
¿Fue en un limo convulso,
que nutre y enarbola
rama vivaz y salto de amapola?

¿O fue en tu mar borrado
—hoy en relatos, para el día triste—
en mi país deseado,
el planeta olvidado
que encontraste en su fábula y perdiste?

El tiempo es, pues, un camino sin dirección —como en la concepción bergsoniana— el presente está cargado del pasado, nuestra vida de hoy es reflejo de culpas antiguas, espejo en que se ve la flor del mal. Pero a la vez, el pasado está cargado con el presente, como en las Tres Piezas sobre el Tiempo de Priestley, y acaso con el futuro, en esta cadena de vidas con su ley de causa y efecto. Se puede eludir el castigo, pero la vida pedirá cuentas tarde o temprano. Esta concepción no le llega por el cristianismo, sino de ética más antigua, de la génesis cristiana de la profunda sabiduría de los vedas. En la lengua sagrada de los vedas, ya amanecía esta lucha del bien y del mal. Cuando llega a los griegos, ya era antigua la idea de la purificación por el sufrimiento. “La sabiduría sólo se alcanza por el dolor” —canta el coro esquilino de la tragedia griega. “La falta de medida es la raíz de todo mal” —sentencia Sófocles. “El hombre es la raíz de su destino” —clama seguro Eurípides bajo el signo de los sofistas. Los griegos heredan la cultura sanscrista que llega iluminada de signos extraños. Las viejas teorías orientales de la reencarnación y del budismo, se remozan en la poesía de Claudia Lars porque ella ha seguido esa pista misteriosa. El cristianismo también abrevó en aquellos hontanares eternos, y por ello, el motivo ético en San Juan —la mística— se engarza en la trabazón poética de *Sobre el Ángel y el Hombre*. Y sigue Claudia en el asombro de su descubrimiento.

Debajo de los ojos,
por el agrio misterio de la entraña,
entre sargazos rojos
y ardorosa montaña
el ayer de otra vida me acompaña

Claudia Lars nos habla de la purificación por el dolor —catarsis griega— Vía purgativa— en lenguaje místico La vía purgativa, la vía iluminativa y la vía unitiva, acaso correspondan a las tres “gunas” orientales: *tamas* —oscuridad— *rajas* —purificación— y *sattva* —salvación— El camino de la contemplación y del conocimiento, es el *gnami-yoga*. El *karma-yoga*: es el camino de la acción justa y perfecta, en el triple viaje en el mundo interno, según los Vedas En Oriente se habla de Maya y de “*avidya*” (ignorancia) como origen de la caída del hombre de la esfera espiritual y eterna, a la limitada por la materia Es el mito de Narciso que se hunde persiguiendo su propia imagen; el desmembramiento de Osiris; la caída de los Titanes, el “castigo de Prometeo”, en los mitos y leyendas antiguos El pecado “original” del cristianismo.

Ahora ya entendemos esta poesía hermética, incomunicada, porque no se quiere comunicar más que con los iniciados. Y el símbolo tiene eso de prodigioso: puede significar ésto o aquéllo “Hablo para quien me entiende” ha dicho Claudia en algún poema Ahora entendemos:

Quando el ciprés refiere
esta profunda historia de gusanos
el espino me hiere
con sus muchos veranos,
y revivo el entierro de mis manos.

Pero también evoco
algo como el rosal de la semilla;
despacio, poco a poco,
con potencia sencilla,
abre la noche rosas en su orilla.

No importa dónde y cuándo:
somos el soplo de aquel día ausente:
hablemos, recordando
nuestro viaje obediente
a la frágil llamada del presente
(los subrayados son nuestros)

Cada uno de los poemas, va precedido de un texto explicativo o leit motiv El primer poema que hemos tratado de interpretar en líneas anteriores, lleva un acápito de Yehuiá Halevy (Los Angeles del Cielo del Altísimo):

Nadie contó la inmensa muchedumbre
de espíritus que, en torno de su lumbre,
cantan sus alabanzas inmortales.
Sus infinitos rostros reproducen
la faz tremenda y la visible espalda.

El poema del ángel se ilumina de sabiduría oriental, camino predilecto de Claudia Lars. El segundo poema, se apoya en tierra humana. Nace bajo el signo del amor —parte del drama entre el ángel y el hombre— y lo sostiene un corazón en llamas. Nos introduce al tema con una breve explicación: Preguntáronle al amigo qué cosa era bienaventuranza, y respondió: malandanza sostenida por amor (Raimundo Lulio)

¿De qué nos habla ahora el poeta? Del amor, del simple amor humano: el corazón que arrastra, ata a la tierra, la pasión que oscurece. Es la tormenta súbita en medio del mar, o mar adentro y con todo, “dichoso escondrijo de corazón, que tiene tanto valor que lo sujeta todo” (San Juan de la Cruz a la M. María de Jesús, 1589) El poeta nos habla del amor, sin más luz que la luz del corazón: malandanza sostenida por amor

Y ahora la lira recuerda en su euforia fresca, la **Canción Redonda**:

Siempre habré de quererte como ahora
amor de luces blancas

O bien:

Suelto mi canto vivo como el pájaro libre
y tengo el alma diáfana, esponjada y gozosa.

Con el júbilo matinal de la alondra, canta Claudia: (Cántico I)

Se abre la suelta flor de mi alegría,
se abre con su aventura;
es la más fina posesión del día,
su encendida locura;
se abre porque de nieblas del invierno
y sellado letargo
llega el amor —el jubiloso eterno—
con ese deslumbrante beso largo

Maduro está el rosal en sus ardores,
madura la corona de la espiga,
beben un aire azul los labradores
y descansa la hormiga;
escogidas distancias
celebran golondrinas forasteras,
y cálidas fragancias
dan a mi pecho todas las praderas.

Ni mayo con sus leves mariposas
ni junio con sus grillos
tienen —como este agosto de mis rosas—
tan hondos amarillos;
ya viene el corazón de la arboleda,
ya viene palpitante,
trayendo paraísos de reseda
y el tímido candor del agua errante.

El primer poema del ángel que se daba en sustantivos densos desprovistos del epíteto, pinta ahora la maciza substancia, en este segundo poema, con el adjetivo preciso y con todos sus elementos estéticos

tienen --como este agosto de mis rosas--
tan HONDOS AMARILLOS

Hallazgo estilístico milagroso, como probaremos en el análisis poético
Su calidad artística, despliega aquí dones preciosos, virtuosidades estéticas
El Cántico II nos deslumbra

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

Se enciende la torcaz como una brasa;
se encienden los espinos;
hay un silencio que volando pasa,
con nombre de caminos;
isla de mis abejas, claro monte
de aroma duradero;
llamada de horizonte y horizonte
desde el amor primero.

Claudia se desborda en imágenes sugeridoras, intensivas

y con alados tréboles alfombra
azules cordilleras.

El adjetivo finamente usado, para volver plástica la imagen y más sensorial, objetiva. El primer poema del ángel, no lo requiere porque busca tierra adentro --lo subjetivo del alma-- El segundo poema canta el amor con deslumbradoras imágenes, objetivas "El aire de las hojas rumorosas lleva y devuelve su violín agudo" La tierra de tu pecho y de mi frente es doble semillero florecido" Doble semillero florecido Adjetivos en cruz que le dan alas al sustantivo: semillero El "doble" y el "florecido", lo arrancan de la tierra con nueva carga semántica No es el semillero, así, a secas: florece doblemente por virtud del adjetivo bien empleado
Y luego ese aire vagaroso, nemeroso

Voy con esta alegría desatada
del naranjo a la higuera.
¿Quién me llama la bienenamorada
y quién, la colmenera?

ya entrega soledades la violeta
en su verde atadura
comarca del encuentro, mediodía
de trémulos parajes;
mi cuerpo mi camino la osadía
DE ENTRAR EN EL TEMBLOR DE TUS RAMAJES.

En el Canto III, el poeta añora el amor ido, porque en él mismo traía su acabamiento. Escoge Claudia un clima de saudade para cantar la desesperanza, la nostalgia del amor perdido. Los paraísos perdidos de Proust construidos sobre la memoria. Y la poesía de Claudia Lars es eso. Poesía que se hace sobre la memoria y recorre lo andado. Ahora intuye que el amor estaba ya predestinado a morir y canta el ocaso de ese amor. ¿Acaso no tiene todo amor su alfa y omega? Y por eso nos dice

III

Nace el amor en tallos de la muerte
como flor presurosa;
nunca el amante corazón advierte
espadas del jardín sobre la rosa;
nace el amor y apenas resplandece
quiebra su rojo vuelo.
¿A qué extraños mandatos obedece
por el aire y el suelo?

Nace el amor y aquí su llama ardida
no deja casi nada;
lo que era ayer el centro de mi vida
se vuelve ciudadela abandonada.
¿Apaga el corazón los finos verdes
que este cielo derrama?

✓Hermoso símbolo del amor y de la soledad es esa “ciudadela abandonada y el corazón apagando “sus finos verdes” Claudia es la gran nombradora, y el secreto del estilo es la virtud de bautizar las cosas como si fueran ahora creadas

Ese dolor causado por la soledad —terrible amor de ausencia y de rosas perdidas— lo pinta ella magistralmente. Y como vuelve al hondo sentir, no necesita adjetivos, y el verbo en infinitivo, que es como darle nombre, sustancia o clima de propósito no cumplido. No hay acción, sólo necesidad de asirse como único recurso, y así pinta el amor destrozado con puras imágenes y simples palabras

Miro el día desdecho entre mis brazos;
recojo la ceniza;
guardo el eco dolido de unos pasos,
que ya no van de prisa;
si he de alcanzar las dulces amapolas

y el camino vehemente
tengo que desgarrar mis manos solas
y hasta olvidar mi frente.

En dos pinceladas ha pintado el amor en abandono, la nostalgia de ese amor y su saudade. La frágil ilusión que vuela, inasible mariposa en fuga dejando entre las manos el polvo de oro de sus alas. Y así, como sueño impalpable, lo vé irse, y aprende el duro renunciamento:

¡Ah, frágil regocijo de blancura!
¡Ah, mi amor volandero!
¿En qué nuevo dominio la clausura
de aquel verano entero?
Aunque soy del amor, ya no persigo
su cítara o su espada,
y estoy en mi pregunta, en mi castigo,
como muerte olvidada

El amor es su tema. Dichos de amor que no se resigna a lo perdido y surge ahora la evocación inefable del amor humano y por humano, exclusivo. Atendamos a la lectura del poema, a sus únicos valores, a su atmósfera terrestre, desesperada e imposible:

Visitante que dejas
este rumbo tenaz, de pensamiento;
tañedor que en la música te alejas
y vuelves con tus arpas, como el viento;
la casa te reclama
en sombra iluminada y en neblina,
y antigua flor proclama
el bosque amigo y tu especial colina.

¿Por qué sien, por qué vena
debes volver —amor— a tu posada?
¿En qué oscura azucena
he de salvar mi abeja lacerada?
Decid, decid cantando
el prado, el río, el colmenar sin dueño,
y sabed que demando
UN AMOR VIVO EN ESTE AMOR DE SUEÑO.

La casa cerrada, en esa esfera del poema, tiene cien llaves que no puede abrir la enamorada, a pesar de que el pájaro-corazón se abraza
¡pájaro eternamente aventurero!

Todo está claro en este segundo poema del amor humano. Lo inefable del ángel, se dijo con símbolos, porque no podía comunicarse lo indecible, porque la materia de que trata es inasible. Para cantar el amor terreno, Claudia Lars ensaya el solo de pasión y de tristeza que viene en los cantares celtas: patético amor desesperado. Como una balada nórdica en la flauta de Ossian:

Dime, casa cerrada:
¿Por qué crecieron sales en tus muros?
¿Por qué la enamorada
perdió tu llave en dédalos oscuros?

Y aunque el tema es romántico amor, pasión, muerte, temas predilectos del romanticismo, Claudia tiene el tino supremo de no caer en la sensiblería. Del romanticismo le ha quedado la emoción nerviosa, el sentimiento suave en el decir, no el grito desacompañado. De los simbolistas, el tono velado, el dulce diapasón conmovido, lleno de resonancia. Poesía de lo espiritual indefinible que se ofrece como vaga sugestión más que como estricta comunicación. Brota del alma como chispa eléctrica. Hierde el sentimiento como una palabra, y huye, desnuda de artificios. La cuerda de la lira vibra con un zumbido armonioso, y en esto se aparta de los poetas románticos que gritan su pasión incontenible e incontentada. Más atentos al sentimiento que a la forma, más atentos a la inspiración que al arte. La poesía de Claudia Lars, se salva de tal desequilibrio romántico. Es el roce del ala que despierta un acorde en lo más entrañado del corazón. Es la emoción inefable que sólo es posible sugerir más que expresar directamente. Poesía, pues, de lo espiritual indefinible como vaga sugestión más que como estricta comunicación. El sentimiento cabe exacto en el vocablo con toda su eficacia irradiante y musical:

Tal vez regrese un día —casalumbre—
al sitio enmudecido y receloso;
tal vez tengas al fin la certidumbre
de que te guardo en llanto poderoso;
salvada en pensamiento
persigo en tí lo que en mudez escondes,
y estoy como la lluvia, como el viento,
llamando para ver si me respondes.

Claudia Lars acaba por entregarnos —suma dicente— la victoriosa expresión estremecida. Y lo hace con tino, con gracia, como la centella alumbrada en lo oscuro; con maestría que sabe captar esa centella, a un tiempo luminoso y misterioso. El sentimiento se eleva a recuerdo, el recuerdo se eleva a sueño y así alcanza su forma verbal con su fuerza de sugestión.

Esa frontera de inadecuación entre el alma y la palabra, la salva Claudia Lars luminosamente y nos entrega una poesía que es esencia, desprovista de retórica,alzada en una grave túnica que no deja ver el diástole romántico. Contentada en el templo, como una alianza de inspiración y razón. Ni se va por una ruta del todo intuitiva, irracional hasta el absurdo, ni llega al rigor sin ardor. Tiene el tacto de dejar o tomar aquello que convenga al clima del poema. Ese misterioso espíritu que domina en la obra del artista, y nos presenta, como los simbolistas, el objeto, no como es, sino como se presenta a la imaginación.

“Nunca podrá ser demasiado frío y consciente el poeta joven” —dice Novalis—. Un estilo verdaderamente poético y musical exige calma y concentración. Cuando una tempestad agita el corazón del poeta, atónito y confuso, no surge más que un maremagnum sin sentido”. Esto lo aprendió Claudia Lars

desde el principio. Acaso haya influido en su buen sentido de elección, su maestro, Salomón de la Selva, amoroso descubridor de los clásicos griegos. “Cuando siento, no escribo” —ha dicho Bécquer. Eso explica que sus rimas que muchos sólo evocan como románticas, posean un artificio delicado, de arquitectura perfecta. El acto de escribir es posterior a la vida que evoca aquella escritura. El escritor recuerda, y si la memoria es la cuna de la poesía, los materiales vividos reaparecerán serenos por el recuerdo “Pero no basta tener recuerdos” —aconseja Rilke— es preciso que ese recuerdo se haya transmutado en propia sangre, para que en medio de la noche, nos venga, de pronto, la primera palabra de un poema.

Friedrich Schlegel dice que “cuando el artista se encuentra bajo el poder de la imaginación y del entusiasmo, no está en las debidas condiciones para comunicar lo que tiene que decir. . En esa situación desearás decirlo todo. Quien cae en tentación semejante no acierta a reconocer el valor y el mérito de la autocontención”. Ni siquiera los místicos escriben en trance. Esperan —dice Lorca— que la diáfana paloma del Espíritu Santo haya abandonado el aposento. Este es el secreto de la poesía de Claudia Lars y por eso es capaz de volver sobre el mismo tema, en recreación de sí misma, vuelta hacia los recuerdos, ahora materia del poema *Del Fino Amanecer trae zumos depurados de Donde Llegan los pasos*. El mismo hilo autobiográfico que vuelve a la tierra de la infancia y recorre sus estaciones florecidas. El mismo deslumbramiento sabio y enternecido.

A este dominio del artista, señor de sus emociones, alude Achim von Arnim cuando sostiene que “ningún poeta ha hecho obra perenne, bajo el imperio de la pasión”. Concluida la pasión, será posible cantarla. Y así lo hace Claudia Lars: (Canto VI del segundo poema *Sobre el Ángel y el Hombre*).

Amor, dardo escondido
que hieres el silencio y lo entristeces;
ausencia del perdido,
creciendo como creces
lloras su helado nombre cien mil veces.

Me has dejado muriendo
de muerte lenta, que por lenta es muda;
tus señales no entiendo
ni el corazón me ayuda:
¡aprende sin gemir muerte desnuda!

La noche del suspiro
duele por dentro en sal desesperada;
la sombra que respiro
como noche salada,
es mi propia tiniebla apasionada.

Para nombrarte quiero
playa ceñida de aventadas olas;

el paraje severo
sin flor de caracolas:
¡isla de estar y de morir a solas!

El adiós sollozante
ofrece todavía su amargura;
por tuyo y por amante
es viva quemadura:
el filo de una llama que perdura.

¿Enseñaré al olvido
a borrar los secretos de tu fuego?
¿Permitiré al caído
amor, doliente y ciego,
a esconder en mi voz el dulce ruego?

Si era tuya la rosa,
y mío el verde-azul de los laureles;
si la luna amorosa
tuvo ardientes lebreles,
¿por qué esta soledad en noches fieles?

Ya es la tarde de octubre;
ya el árbol inclinado casi reza;
ya la vida descubre
su lección de tristeza
y el río amargo donde el llanto empieza.

Alondra confidente
recoge en sus ardores mi reclamo
y te ofrece el ardiente
lucero que derramo:
el mundo de la noche en que te llamo.

Llevándote mis sienes
y el rumor de una oculta marejada,
en sombra que mantienes
hunde rosa quemada
y es flauta limpia en limpia madrugada.

Para el tiempo que viene
promete el corazón del verde grano,
el eco que sostiene
memorias de un verano
y estas liras pulsantes en mi mano.

Solo en España la mística alcanza categoría estética-aunque el misticismo sea un fenómeno universal. No obstante, el poeta místico no puede expresar plenamente sus intuiciones y el lenguaje le resulta insuficiente

Poesía es comunicación de estados anímicos por medio de la palabra, pero algunas veces el poeta no puede comunicarse; no puede decir cabalmente lo que sabe, sufre o goza. No es porque deliberadamente quiera ser oscuro o hermético. El poeta profano, aún sin partir de un fondo sobrenatural, encuentra a veces el vocablo preciso para expresar su emoción. Eso ocurre con aquellos poetas que proclaman el valor primordial de los sueños y hubo grandes soñadores en el siglo de oro español. Para los surrealistas es equivalente el mundo soñado y el mundo real. ¿Y no hay conexión entre el alma cuando sueña y el mundo espiritual?

“Sólo en nosotros percibimos la verdadera armonía de las esferas —dice Jean Paul— y el genio de nuestro corazón no nos enseña estas armonías —como a los pájaros— sino oscureciendo nuestra jaula terrestre”. “El sueño sepulta el primer mundo, sus noches, sus congojas, y nos brinda un segundo mundo con las formas que hemos amado y perdido, con escenas demasiado vastas para nuestra minúscula Tierra”. Jean Paul sueña “para gozar de la gran Noche como si fuese el Día; pero esa Noche es un Día mucho más hondo y esencial”. Acaso esa concepción germánica sea el embrión, el limbo de la poesía surrealista. Acaso se cumple así la evolución poética de los “soñadores” —como Quevedo— y como Bécquer —siglo de oro y siglo XIX— hacia la poesía surrealista. ¿No hay algo de común entre el conceptismo como fenómeno barroco, y el romanticismo, nuevo turbión pasional esgrimido con fiereza, preocupaciones religiosas o sobrenaturales? ¿No abrió el romanticismo la ventana al abismo surrealista? ¿No creó el simbolismo los signos de indicio y esa como adivinación del símbolo? De ahí no había nada más que un paso hacia el subconsciente dinámico de Freud, bajo cuyo signo —y amparados por la filosofía de Bergson— nace el surrealismo. Por ello, es fácil que el poeta de afinidades románticas, recorra las etapas del sueño y toque los bordes sobrenaturales. El misticismo poético parece ser su obligada culminación o el surrealismo. Hablamos de poetas verdaderos, como Vicente Aleixandre, no de la extravagancia de los poetas puros y surrealistas del automatismo psíquico del verso o de los que buscaban una poesía que apoyada solamente en las sonoridades rítmicas de la palabra. Nos referimos a la segunda etapa del surrealismo que ofrece novedades en los recursos poéticos y en los procedimientos del relato, del teatro y del cine. Hölderlin dice: “El hombre es un dios cuando sueña, un pordiosero cuando reflexiona”

Ese sueño, conduce directamente a la poesía: “Mis historias son un modo de cerrar los ojos” —dice Kafka. Y muchos poetas y cuentistas —Kafka uno de ellos— recogen los materiales de su obra, “soñándolos”, y por eso surgen con materia de sueño, con su atmósfera de sueño, y su lógica extraña. Muchos cuentos de Kafka surgieron así. Muchos poemas de Aleixandre, también. Pero entonces, el sueño se vuelve una cosa muy seria, puede que se sueñe a lo largo de toda la vida. Y entonces, llegamos a creer que el sueño es nuestra existencia real y la vida se va modelando como un sueño. Sí, la vida es sueño —nos dice trémulo Segismundo— el símbolo o el mito de Calderón de la Barca. Así llegamos al soñador visionario para quien lo invisible es real, como afirma Vigny. Y puede ser que entonces el ensueño sea el poderoso estado del pensamiento o el más lúcido. Lo fue para los poetas simbolistas, desde Hugo —romántico— a Baudelaire, y de éste a Rimbaud. Lo fue para Gérard de

Nerval: "El sueño es una segunda vida. No he podido pasar sin estremecerme por esas puertas de marfil o de cuerno que nos separan del mundo invisible". En esa hondura espiritual —justo es decirlo— reside la fuente de todo poema Y más aún, del poema visionario

Sobre el Angel y el Hombre de Claudia Lars, sigue esa trayectoria intuitiva y misteriosa que se da en premoniciones del sueño Su génesis es romántica —ya lo hemos visto—; su cumbre, la subida al monte Carmelo de la poesía mística. De allí que surja una como visión magnífica, profética, en su poesía. Todo esto unido a una poética, a una conciencia luminosa de la forma

Y Claudia podría decir como Bécquer: "Yo nada sé, nada he estudiado, he leído un poco, he sentido bastante y he pensado mucho, aunque no acertaré a decir si bien o mal" Y podríamos contestarle: Pero eres poeta, y tienes fe en tu poesía. Recibiste, Claudia, un don maravilloso, el de transformar en poesía cuanto tocas, como el rey Midas Y aunque sepas "menos latín y menos griego", recuerda que la virtud del poeta no la concede ninguna Universidad Shakespeare fue maestro de ninguna Universidad y echó dos miradas a la vida y una a los libros, según su propia confesión.

Claudia Lars vive en perenne estado de gracia, vale decir, en estado poético Y en su poesía, construida sobre la memoria —sobre la adivinación del sueño, se levantan como recuerdos de confusos siglos y de gentes, reminiscencias de los mundos platónicos De allí que muchas de sus imágenes, contengan esa visión que nace fundida al sentimiento, de índole irracional —la segunda realidad del sueño, la realidad surreal— y su poesía emane así: en pleno éxtasis estético. El mecanismo puede ser algo así como un mundo de impresiones y sensaciones que se dirigen rápidas a la memoria fecundándola Y en plena emoción, se prepara el recuerdo Es un instante que se ahonda en una perspectiva de pasado. Sólo el poeta entiende el valor de aquella realidad actual situada en una lejanía de tiempo, en el que habrá de ser creado el poema. En un futuro resucita nostálgicamente la imagen ya transformada La sensación, refugiándose en la memoria, busca la inteligencia, que es ya "la conciencia poética". Así nacen los paraísos perdidos de Proust, por el camino de una sensación abocada a un éxtasis La realidad trascendente que da vida auténtica al poema. El poeta queda inmerso en un instante del pasado porque la sensación funciona como recuerdo Eso nos explica la poesía de Claudia Lars Su vuelta a la tierra de la infancia, persistentemente En más de un poema crea y recrea esa visión del pasado con la frescura fecunda de la sensación impresa, no olvidada. Resurrección de sensaciones, de lo ya vivido, como en *Donde Llegan los Pasos* y en *Fino Amanecer*.

La poesía de Claudia Lars se encuentra a gusto entre los sueños y los espíritus. Los instantes vividos dentro de la mónada esencial de su alma, y así quiere llegar a la absoluta verdad.

La génesis de su poesía es un estado del alma que busca expresarse tropezando con la palabra, apoderándose de ella, extasiada. Y diáfana, impalpable es la gasa de oro en que se envuelve su poesía Y así busca su liberación: desbordándose.

Sobre el Ángel y el Hombre es como un eslabón invisible entre lo finito y lo infinito, entre el mundo de los hombres y el de las almas.

Llegamos a la tercera parte del poema Sobre el Ángel y el Hombre. En el pórtico tropezamos con una sentencia de Bacon: "La primera creación de Dios fue la luz de los sentidos; la última fue la luz de la razón. Su obra del Sabbath es, desde entonces, la iluminación del espíritu" (Ensayo sobre la Verdad). Agarrados a este hilo racional, penetramos al recinto cerrado. Ahora Claudia Lars ha encontrado la verdad en el drama interno de su alma. La batalla fue larga, duró toda la vida o una infinita cadena de vidas. Ahora su albedrío es recto y sano. Ya no vacila la pequeña luz de su conciencia. De repente, como en un relámpago, hemos entendido su mensaje hondamente hallado. La hermética poesía de la primera parte, se abre hoy a la luz, tan diáfana, que hemos visto nacer en ella el alba. Claridad de alborada trae el ángel:

I

De nuevo el silencioso vigilante

De nuevo aquí, en su noche
poblada de semillas inmortales
y pájaros dormidos;
profundamente el ángel invencible:
esa leve presencia sin pasiones,
alumbrando las frentes que descansan.

De nuevo su mañana de luz virgen;
su lirio mensajero;
el fino colibrí —casi arco iris—
la mujer, ya sembrada,
y mi voz con el árbol de palabras.

Su blanco resplandor detrás vivía;
sus alas poderosas
eran la protección de mis espaldas;
pero el ojo que entiende
la luz —y con la luz mundo del ángel—
escogió palideces de la luna
y el horizonte falso.

Cambié al celeste amigo,
al fundador de mi ciudad profunda,
por rostros inasibles,
mentiras del laurel sobre las aguas
y jardines de humo.

Lo vendí, lo olvidé, no quise oírle,
porque un cantor ardiente iba dejando
su voz en mi regazo,
mientras nacía —dentro de mis sueños—
aquel tiempo de júbilo.

No pude estar con él y con el otro.
No pude dividirme.
Y el hombre del camino fácilmente
penetró en el sagrado territorio,
que siempre fue del ángel.

La tercera parte del poema *Sobre el Ángel y el Hombre*, no mantiene el elevado lirismo de las dos primeras. No mantiene el clima poético de sueño que le da un aire de misterio al encuentro con el ángel de la primera parte. Un hilo racional —y por ello más cercano a la prosa con sus apoyos lógicos— nos da el desenlace del drama después de asistir a la profunda batalla en los linderos del alma. La poesía es ahora más sencilla, directa, simple. El verso atado a un sentido claro en el relato, pierde su clarividencia. Ya no se necesitan símbolos ni sueños. El verso viene ahora reflexivo, sabio, cargado de pensamiento y sentimos que se nos deshace el polvo en los dedos, el polvo de unas alas de mariposa. Quedan allí sus cenizas como después de un alto fuego, pero está ahora la conciencia esclarecida. El ángel de Claudia Lars, alcanzó la liberación, pero perdió el poeta ala de sueño. Una honda reflexión nos invade cuando oímos:

II

Le confiaron mi cuerpo temeroso
y la pequeña luz de mi conciencia.

Arriba, adentro, abajo, no sé dónde,
conoció rostro y rostro que usaría
yo con cada pecado.

¡Capitán de tormentas,
buscó en mi corazón fondo de mares!
Bajó a la casa oscura;
penetró en ella, como luz de sangre;
abrió puertas que nunca recibían
el aire iluminado;
trajo su blanco aliento
y fue calladamente a todas partes
con el día de amor en la terrestre
palpitación humana.

Encontramos deslumbradoras imágenes: “alta mi frente, como flor pensante”, pero hay más pensamiento que alada poesía. Por una vía lógica nos

habla de la "batalla de mi cuerpo con su propia substancia", y estamos en pleno dominio filosófico. Ese animal que "acaba lentamente y va naciendo el ángel en las manos del ángel", cabe en la lengua de la conversación y pierde su virtud poética que hace a la poesía, intraducible. ¿Cómo decir con otros signos, la altísima poesía de San Juan de la Cruz:

**¿Adónde te escondiste,
amado, y me dejaste con gemido?**

No sería igual decir:

**Where can your hiding be,
Beloved, that you left me thus to moan?**

¿Por qué? Por aquello que hemos alabado en la poesía de Claudia Lars en los dos primeros poemas: unidad de sentido y sonido. Dice Mallarmé: "On ne fait pas de vers avec des idées mais avec des mots". Porque la palabra del verso es idea con toda su constelación de imágenes trémulas.

Esa capacidad evocadora de la imagen, es el hallazgo estilístico, como cuando Claudia dice:

**Vas con el odio —el hacedor de noches—
hundido en tu misterio.**

Y remata el canto V con verdaderas instantáneas líricas:

**Mi frente:
avecillas golpeándose
las alas.**

**Mi verso:
pequeña luz,
apenas alumbrando.**

Y una profunda ética en las últimas oraciones; pero el poeta y el pensador debe resolverlo todo en cabal unidad:

**Que la luz primogénita
ilumine la mente de los hombres.**

**Que la paz de los sueños y los cantos
se establezca en el mundo para siempre.**

**Que aprendamos, gozosos,
a servir como libres servidores.**

**Que olvidemos agravios,
instalando el amor en ese olvido.**

Que el ángel más radiante
con nuestro propio corazón nos guíe.

Que así sea. Así sea.
Y que yo, humildemente,
cumpla mi humilde día de servicio”

El enigma de la clave alegórica de San Juan de la Cruz en sus poemas inmortales, es ofrecido por el santo, en prosa “dice cinco cosas La primera, que ya su alma está desasida y ajena de todas las cosas La segunda, que ya está vencido y ahuyentado el demonio (aminadab) La tercera, que ya están sujetadas las pasiones y mortificados los apetitos naturales La cuarta y la quinta, que ya está la parte sensitiva e inferior reformada y purificada, y que está conformada con la parte espiritual”

El símbolo del ángel, en el poema de Claudia Lars, se resuelve en la tercera parte, pero ya no se expresa en las radiantes imágenes de las anteriores, y busca un ritmo más libre que no se asemeja a las perfectas liras con que se inicia el poema No obstante, bien merecía **Sobre el Angel y el Hombre**, el primer premio del certamen nacional

CATALOGADO

Confesiones a Marcia

Rafael Mendoza

Primera Parte

PEQUEÑECES DICHAS A VECES

I

Marcia,
te digo,
que tenemos diez años de amarnos
y ver la mesa en el hogar
servida;
que muchos
por no tener mesa
han perdido la fe en el amor

(Parque Cuscatlán 1967)

II

Marcia, te digo:
Tú jamás entenderás
por qué comparto el corazón entre Marcia
y los demás
que nadie llama a compartir .

(Bajo el monumento de la "Revolución". 1966)

III

A veces parecío un viejo perro enfermo.
Siento que es la patria un gran solar
donde nõ quédan huesos que roer.

(Café Latino 1967)

IV

Tus ojos me recuerdan
al cristo negro de Esquipulas
porque tienen el sabor
de aquellos azucarones envueltos
en hojas de mazorca pintadas
que traía mi tía cada vez
que regresaba de peregrinar

(Primera noche 1966)

V

Hay en Atecozoli
aguas que bajan con aromas
frescos de hojarasca
y quejidos de campesinos
muertos allí el 32

(Sala de "CIRUGIA DEL TORAX",
Hospital ROSALES, 1967)

VI

A veces me preguntas por qué me quieres tanto
Será porque ninguno te ha enseñado
como se entregan flores sin cortarlas,
o porque nunca oíste a nadie
decir adiós a un perro,
o porque siempre arruino los relojes,
o tropiezo en las aceras y temes me atropellen,
o porque en vez de hacer castillos
hago ranchos en la arena,
o porque te das cuenta que me vuelvo cuerdo
al oírte decir que no te explicas
por qué me quieres tanto

(En el baño, ¿?)



Segunda Parte:

POEMAS DESDE LA CAMA

I

Cuesta mucho esta forma de instalarse
Parecemos bandidos de TV
que deben cuidarse de la policía
Dentro de unos años,
cuando mis confesiones sean leídas públicamente
en las Academias Naturalistas,
nadie querrá creer lo que luchamos por incendiar
estos momentos
Cuando eso, te levantarán una estatua
con una placa de piedra lunar que dirá
"MARCIA

LA AMIGA HORIZONTAL
DE UN CONFESOR DESCONOCIDO".

Bajo ella llorará tu madre cada tarde
y rezará novenas por tu alma
Al cumplir las niñas sus quince años
quemarán yerbabuena a tus pies y pedirán
que las virtudes les sean concedidas

¡Lástima!
No vivirás para ver las ferias del amor,
ni tu vida representada en las catedrales,
ni las reinas "de la pureza",
cabalgando desnudas en blancos alazanes

¡Lástima, Marcia!
¡Lástima!
Pero lo bueno es que los hijos de nuestros enemigos
no tendrán que esconderse para instalar su amor,
te lo aseguro.

II

Siempre he querido hablar de ciertas cosas que debes conocer,
aunque supongo que no las crearás. Por ejemplo,
los misiles Han dado misiles a los pueblos
En todas partes tienen campos llamados "bases"
donde cabrían cientos de familias pobres.

Si los vieras Pueden tirarlos donde quieran
y hacerlos estallar desde un sillón igual al de tu jefe.
¡Y los pájaros! ¡Se chamuscan cuando estalla un misil!
¡Se evaporan como pequeños hiroschimas en el aire!
¡Qué decirte de los árboles! ¡Se vuelven
chicharrón vegetal! ¡Si los vieras!

Pero tú no puedes ver nada damita mía
Tú sólo puedes estar a mi lado para amarme
y prestarme tu espalda para que pueda
escribir mis versos desde la cama

Pero créeme:
No todo es juego de sábanas y corré-que-te-alcanzo
Con dos o tres misiles nos pueden hacer mierda,
y sin moverse de la silla

Y tu preocupada por una gripa. Te abates
porque el 30 por ciento le cayó a los cosméticos,
y chillas cuando pierdo un botón de la bragueta;
pero.

¡Si te dieras cuenta
de las cosas que hay afuera!

III

Advertirás que algunas veces

evitaré tu cercanía.
La infimidad me corresponde en ocasiones
En tal sentido difiero de los seres humanos.
A ellos les están reservadas las alturas,
las flores y los pájaros,
también las naranjas,
los caramelos
y las tarjetas de felicitación.
Pero tú debes conocer la minimez de los poetas,
su vecindad con las babosas,
con la severidad de los rincones
del suelo
Estamos destinados a resistir la gravidez de la naturaleza
No podemos tener el lujo de escribir
cartas familiares, por ejemplo,
y si un ejecutivo alcanza un alto puesto
en equis compañía, de seguro
que un escritor se queda ciego o se le cae
el diente único que le quedaba para morder tragedias
Esto te digo
porque es justo y necesario informarte
que a veces me siento como aborto
de la creación

IV

Desearía que habláramos de amor
No el que amparamos aquí, cuando libres
de ese niño gordo que es el mundo, sino el otro
que adorna la piel de lo excitante
Hoy no conviene rascar las mismas picaduras
Basta ya de abordar la bacteriología que usarán en la guerra
Dejemos ya que tengan paz el papa
y la papisa que le lustra al buen viejo su bacínica de oro
Para qué recalcar que la luna está rota
Y es que nos la pasamos, después de cada round,
espulgando estupideces de la gente,
que al ché lo traicionaron
que fusilaron a tu abuelo
y no entienden que Cuba es una institutriz
No, Marcia.
Pongámonos en onda pero en forma distinta
Dejemos que los periódicos se coman esos platos,
o dejémoslo para otra ocasión,
para cuando estés con tus días y no podamos irnos a la gloria
Ahora,
es conveniente que hablemos del amor



V

Haces mal en asustarte cuando te hablo de mi muerte.
No hay razón para que los muslos se te ericen
Nosotros,
los malditos,
estamos condenados a pensar en la muerte
Así hemos sido todos.
Fíjate en Modigliani
Nunca te hablé de Modigliani.
Amadeo era un joven de pulmones como uvas.
Se le secaron por salir en las noches a vender bocetos
para que su mujer tomara chocolate por el frío.
¡Si hubieras conocido a Juana!
Cómo hubieras reído al ver la cara de su padre
cuando la vió llegar una mañana después de haber dormido
entre pinceles y sábanas manchadas con el pobre Amadeo
¡Qué amantes eran ellos!
Mandaban al carajo la tristeza y se pintaban
desnudos mutuamente.
El le pidió una vez que se tiraran al Sena porque
“una bella muerte era mejor que vivir tristemente”.
Si hubieras presenciado aquella exposición de sus cuadros
en la galería Berthe Weil Fue un gran fracaso
Llegó la policía a exigir que retiraran el desnudo
que Amadeo pintó de su mujer en la chaisnelonge
porque “un desnudo con pelos era muy indecente”
¡Ah pendejos!
¡Qué hubieran dado aquellos chafarotes por uno de esos pelos!
Sí.
Hay cosas más amargas que la muerte.
Como el hecho de que la enciclopedia Espasa
no mencione las obras de Amadeo Modigliani
y que las grandes obras que pintan los malditos
sean acaparadas por museos privados.
Ya te lo he dicho, Marcia
No todo es juego de risas y nalgadas.
Hay cosas muy terribles
Si hubieras visto al pobre tísico pintando prostitutas
en un burdel de Niza, para pagar sus curaciones,
que no lo salvaron de quedar con los ojos trabados
en el hospital de París,
y todo
para que los críticos actuales se jacten
de encontrarle angustia a sus pinturas.

VI

Un día de esos en que el aire
amanece acatarrado,

dispondrás irte,
soltarás por vez última el cerrojo
de nuestro secretismo
y no regresarás
Ha de quedar sin luz esta linterna que inventaste;
pero no importa,
tienes derecho a la distancia,
a carenarte el alma.
Ese día sal temprano,
de madrugada, mientras duermo.
No te olvides del abrigo
ni de los anticonceptivos
Procura lavar bien los recuerdos
y guárdalos en el cajón
junto a los otros.

VII

Es que en mil novecientos tres, mi bisabuela
viajaba al puerto de La Libertad para vender
mejunjes de la época
Según cuentan,
la vida en ese tiempo era barata
y se curaban virulencias con hierbas e hisopazos
De no haber sido por las ventas de la señora
yo no estaría diciéndote estas cosas,
porque según refieren mis parientes
en un vapor francés cargado de champán
llegó una vez un marinero malhablado
que fue invitado a pernoctar en casa
Lo que no me contaron
es que en el cuarto de la abuela
no había picaporte. . .

VIII

Daba ya mis primeros pasos sin caerme
cuando mi patria tuvo una diarrea, Marcia.
Por culpa de un error en el telégrafo,
cierto teósofo que recibía el sol de abril
ante el océano pacífico,
supo que en los cuarteles de importancia
se levantaban rebeliones contra él
Dicen que al darse cuenta se tomó algunos tragos
de ciertas aguas que guardaba en frascos de colores
y se fue a controlar la situación.
Siete años después,
por el tiempo en que me obligaron a comulgar por vez primera,
conocí a un compañero de apellido Marín



cuyo padre había muerto fusilado años atrás
por complicarse en una purga a su gobierno.

IX

De haber tenido tiempo como crees
para pensar en lo mejor que hacer en este mundo
me habría decidido por morar para siempre
las sementeras de mi padre.
(El llegaba en las tardes a la casa
con una bolsa repleta de pan,
que madre
se encargaba de repartir
entre mis hermanos por parte de ella y yo.
Como yo era el más chiquito, me tocaba menos pan.
Desgraciadamente
padre lo supo
y allí empezó la cosa).
Cierto que hubo momentos memorables,
como jugar a “tener pisto” con las arandelas
que alguien llamado “tío” me llevaba
Había ferrocarriles y, si mal no recuerdo,
unos señores de bigotes espesos y habla
extraña a mis oídos,
por esa época bajaban y subían,
casi siempre acompañados de grupos de señoras de andar
distinto al de otras señoras que yo había visto, y
más de alguna vez un “mister” de esos —así
les decían los muchachos más grandes— le tocaba
a alguna la parte esa de atrás, cuyo nombre
supe después era tabú a pesar de que Larousse
me lo explicó como si tal cosa, y ellas
ni se mosqueaban,
es más,
más se movían.
(Una vez deseé hacer otro tanto con la hija
de la inquilina de al lado y como
me gustara la blandura descubierta, tomé
con arrebató y mayor intensidad al apretón;
chilló la niña y me llovieron
pateadas a porfía,
de su madre y de la mía,
durante todo el día,
amén de que me molieron
con cuanta cosa pudieron
toda la rabadilla
y la parte esa por la que me jodieron.
Se parecía a Santa Teresita del Niño Jesús, la chiquilla.
Desde entonces, cada vez que veo una estampita

de esa santa, no sé por que me corre un terremoto
por la sangre, y se me mete en la cabeza que es ella
la que tiene blanda cierta zona
del cuerpo).

Si teníamos suerte —esto es, cuando empecé
a visitar la casa de mis tíos paternos,
en donde había un árbol de mangos enormísimo—
compartíamos con mis primos los frutos
que caían en el patio Allí
jugábamos “ladrón librado”, “mica acurrucada” y “prendas”

(Juego éste que comienza uno de los jugadores
con una frase picaresca para lograr hilaridad
con la inclusión de otra palabra sobre la que recae
la tal frase; consiste en que el más débil
se ríe cuando él de turno dice algo divertido;
por ejemplo digo “me duele” y todos
deberán decir que “algo les duele”,
y tú dices “me duelen las patas”, y otro
“me duele la cola”; y medio comienzan a reír,
pero aprietan los dientes para no ceder, hasta que
alguien, oportuno, dirá “me duele un huevo”; entonces
más de alguno no aguanta y dá la risotada, por lo cual
debe entregar alguna prenda personal
que deberá después recuperar cuando, habiendo
entregado todos su respectiva prenda, se procede
a imponer a cada uno el castigo, consistente
en efectuar algo difícil y jocosó que provoqué la burla
general, y se prosigue El más listo
prenderá qué conozco, quizás será mi primo Ernesto
Una de esas noches se le ocurre decir “La Micaela
me agarra la oreja” para ver quién la empleaba mejor
en las charadas —La Micaela era la doméstica;
en ese tiempo eran mejor tratadas en las familias—
y al volver a corresponderle el “turno”, como que ya
se lo tenía preparado, se le mete decir que:
“La Micaela me agarra el chorizo” y soltamos
la carcajada; mi tía, que estaba ya por el tercer
rosario, se cruza casi cayéndose entre nosotros
para darle al primo, tremendo soplamocos “por bocón”;
se hizo el que lloraba y al dar la vuelta
la señora, descubrimos que era risa el tal llanto
¡Qué orgullosa lo contaba la tía a sus cofrades!)

Como los domingos eran más huérfanos de sol
que una capilla de colegio, con mi padre
disponíamos oír la “Hora de la Opera” en el viejo
RCA de cuatro bandas Fue así
como aprendí “La Donna e Mobile”, que Andrés
Chenier fue un poeta de corte parnasiano



en cuyas trapisondas se inspirara Gordiano para hacer una de esas piezas de gritería, que “Son sessant anni” era especial con Tito Ruffo y que “Abendlich strahlt der Sonne Auge” con “Schorr” y la Orquesta de Opera del Estado de Berlín, era cantado en “El Oro del Rhin”.

(Hasta me aprendí ciertas arias, como aquella que Micaela —no la sirvienta, sino la personaje de “Carmen”— canta cuando va en busca de Don José al campamento de los contrabandistas, y que es llamada el “Aria de las Cartas” y dice:

“Yo veré de cerca a esa mujer
cuyos hechizos malditos
han convertido en infame
a aquel que yo amaba tanto”)

Por supuesto que eso en aquel tiempo me sonaba lindo. Y hubiera seguido así si a Bertold Brecht no se le ocurre escribir algunas cosas buenas, cosas que conocí porque, el rato menos esperado, a mi madrastra se le ocurre sacarme de la casa de mi padre, y fui a parar a una mansión en donde había muchos libros que comencé a leer, y aumenté después con otros que compraba para pasar el rato

X

Sacaban a la poesía de paseo por los jardines de los burgos toda almidonadita, con botines charol y su lazo sujetándole los rizos sin permitirle asomar a rejas y balcones, mucho menos saltar tapias (no se fuera a caer al otro lado y se rompiera la crisma o la violase algún gañán depredador de la belleza) asistida de preceptores muy dados a textos antiguos que encargábanse de instruirla en la perfecta manera de expresarse y de salir con la doncella de confianza y demás lacayos los domingos al parque mientras llegaba el día en que debía ser presentada en sociedad en soberbios salones que a la época contaban con membrería espècialísima, subsistente alguna, de gruesos y ceñudos directivos disponedores de la recepción con luengos y sonoros discursos basados en la alcurnia de la nueva aspirante, sus leves aventuras de niñez tales que haber caído en el estanque de las consonantes y salido impregnada de sonidos extravagantes, o que siguiendo

un lepidóptero una vez halló un zarzal
 en el invernadero y puso en ascuas al mentor
 respectivo por las preguntas de avanzada, como
 "por qué de los zarzales en el fondo de la casa
 y para que los tienen escondidos si las rosas
 también tienen espinas en los tiestos frontales"
 o haberle dedicado a la gatita de la casa horribles versos
 debido al parecido que encontró entre el trasero
 del doméstico animal y su ombliguito de ella,
 hasta que entraban de lleno a hablar de la sazón
 de la niña invitada, en lo cual le pedían demostrar
 sus virtudes desde una cátedra albazana (of a dark
 chestnut color), para lucir su blanca vestidura,
 levitada en apariencia por el organdí, con chaperones
 de librea ceremonial en sus costados, sosteniéndole
 sendos listones lapizlázuli colgantes del camafeo
 familiar y todo tan precioso para que ella comenzara
 su opus initiatione in ars, y así las cosas; pero a una
 de dichas primerizas hastiada ya de normas tantas,
 de no tener salidas a la calle, de las zarzas, los gañanes
 y los siervos que le vedaban abordar bajo amenaza
 de no llegar a debutar, se le ocurrió llegada
 la hora de abrir el piquito en la presentación
 decir ante los invitados que tanta ceremonia
 era una mierda y prefería ir al mercado para eso,
 y todos pusieron cara de pulpo disintérico
 amén de que cayeron tres docenas de copas en la sala
 junto con un sonoro "ploof" de las posaderas
 del presidente de admisión, y en adelante
 todas las posibles candidatas comenzaron
 a emanciparse de la usanza explicada y reclamaron
 el derecho de salir a todas partes para darse
 cuenta del mundo allende sus mansiones a pesar
 de las muchas que siguieron subyugadas todavía
 al viejo orden entre tutores y edecanes

XI

Para cuando se extinga el aceite en la lámpara de Diógenes
 y comiencen los gusanos a devorar la luz para explicarnos
 Dios habrá abandonado su indolencia y dará a luz
 la clave que se esconde en el ombligo.
 Condenará a los que olvidaron invocarle después de cada orgasmo
 y a los piadosos que esperaban salvación
 los dejará perdidos entre insultos solennines
 y legiones de ángeles genízaros
 Para entonces nuestros abuelos serán momias dialécticas,
 Platón tendrá a su cargo artículos de biografía

para que eva conozca a ciencia cierta
el mar de miasmas que dejó al pie del árbol,
y nosotros y los demás que se consumen
mutuamente como nosotros, brillaremos
con el brillo que adoptan tus pupilas cuando hacemos el amor
libres de la materia y orgullosos
de haber honrado al hombre a cada instante

XII

Cuando duermas mis palabras,
cuando las dobles y las tires, aséstalas
contra tu anhelo de diferentes biografías
Porque cuando las palabras
se vuelven acusadoras y reclaman
vivir eternamente u ordenan libertades,
más si son libertades aleccionadas por poetas,
deben ser asestadas con fiereza
para obligarlas a callar, a acomodarse
Porque después regresan
con sus cuerpos de doce puntos, sus comas
y notas de traductor
a fecundar silencios en las mesas
de cabecera
de los nuevos amantes

LIBROS

JOSE MIGUEL OVIEDO

La vida del poeta salvadoreño Roque Dalton es una fantástica aventura, arrastrada por el demonio de la política: nacido en 1935, a los 22 años ya era un militante perseguido. Desde entonces ha estado en la cárcel varias veces; ha sido sentenciado a muerte, su cabeza puesta a precio, ha sido vejado, fugitivo, ha vivido como exiliado en Guatemala, México, Checoslovaquia y Cuba. Es casi imposible conciliar esa dramática existencia, siempre al borde del peligro, con la apariencia de Dalton: un hombre menudo y afilado, de carácter juvenil, sonriente e irreprimiblemente simpático; ni el odio ni el rencor parecen haberlo amargado. Esa contagiosa humanidad se refleja en su obra poética, dominada por los temas de la infancia, por la ternura, por la alegría de vivir. Desde 1961, Dalton ha publicado cuatro libros de poesía, más una *Antología* (1968), prácticamente desconocidos para el lector latinoamericano. Quizás su última obra, *Taberna y otros lugares* (1), Premio de Poesía de Casa de las Américas 1969, corra la misma suerte. Sería una lástima, porque se trata de un libro verdaderamente valioso; es decir, un libro en el que, en medio de fallas y virtudes, un poeta trata de expresar toda su experiencia humana del modo más fiel, del modo más creador.

El volumen está dividido en cinco partes (quizá seis, si se considera el poema "Taberna" como una unidad independiente), cada una con un distinto tono, una distinta intención: la

unidad de esta obra es su variedad, la voz polifacética de Dalton. Hay que reconocer sin embargo, que el libro comienza débil, borrosamente: la primera sección de "El País" incurre en ese tipo fácil de poesía social que ha gastado sus temas —los generales, la OEA, la patria humillada— y ha mellado su filo con el paso de los años; casi todo lo que queda en estos poemas es la efusión y el ardor de un espíritu sincero. En algunos contados casos, como en el feliz "Con el 60 por ciento de los salvadoreños", aparece una cuota de cortante sarcasmo que el poeta aprovechará mejor más adelante. La segunda parte de "El País" ya permite el encuentro con uno de los tonos auténticos de Dalton: está dedicada a "los extranjeros", específicamente a los ingleses que vegetan y se pudren de sol, de política latinoamericana, de nostalgia británica, en El Salvador. La ironía de Dalton es aquí acerada y sus imágenes, brillantes: el poeta ha concebido esta sección como un coro de voces que se confiesan o acusan, que insultan o se duelen de sí mismas, pero sin perder nunca la lucidez; su exasperación no olvida las buenas maneras. Esa presentación directa pero un poco distante, "exteriorista", y sobre todo la evocación sutilmente arcaica y oprobiosa del trópico, recuerdan con insistencia a Ernesto Cardenal (particularmente su "Proclama del Conquistador"). Esta es, por ejemplo, la primera aparición de "Matthew", en el coro de sonámbulos extranjeros:

Roque Dalton: Socialismo con Ironía

El trópico, fatiga infinita.
 Las rosas de la montaña huelen a sal;
 como el agua horrible que se bebe en los puertos.
 Y sus escarabajos que chocan en las paredes
 como negros huevos de monstruo!

El vino de Mosela se corrompe,
 la cerveza de Holanda cría una asquerosa nata verde
 y mis mejores camisas no durarán un año.

La novelística exótica
 es también un fantasma que recorre Europa.

El tono cambia por completo en la tercera sección de "El país" que contienen sus "Poemas de la última cárcel", especie de diario poético de su experiencia en alguna prisión salvadoreña. Característicamente, el odio no habla por la boca de Dalton, sino más bien cierta dulce tristeza, cierta sofocada indignación que no se concede la licencia del grito. La cárcel se vuelve así un nuevo pretexto para meditar, para soñar, para amar. Por eso los aspectos más patéticos de la cárcel se reflejan en medio de la general tersura de la dicción: lo que conmueve en estos poemas es su misma austeridad.

Siento las quemaduras
 ("soy un remoto puerto")
 del verano que crece:
 maduran su ley secreta los venenos
 del reptil,
 pesa
 la sangre de las cosas.
 Los vigilantes hablan de mujeres,
 aceitan sus pistolas oscuras,
 cantan.
 Yo
 comienzo a echar piojos.

("El verano")

Los "Seis poemas en prosa" que siguen son como un liviano paréntesis donde la fantasía y el humor se echan a volar caprichosamente. Un encuentro semifantástico con su padre, un

té de locos, una disparatada digresión sobre palabras, son algunos de los motivos con los que Dalton juega como un malabarista de sueños y delirios:

"Quiero decir, para intervenir por primera vez con una muestra de los sentimientos católicos que aún me quedan, que la vida es así, que lo cotidiano puede ser monstruoso, que la existencia de un helado de fresa en alguna medida no necesariamente misteriosa depende de que una vez un tianosaurio le haya chupado los hígados enormes a un soñoliento y torpe dinosaurio, después de una batalla inaudita (si cabe) que durara tres o cuatro de las actuales horas" ("El Té"). La última sección —"La Historia"— tiene un subtítulo que es más explicativo: "Escrito en Praga". Dalton ha vivido, hasta hace poco, largos años en Praga y esa experiencia personal se trasluce en el sentido peculiar de estos poemas. Son, en realidad, el debate que un latinoamericano ideológico y partidariamente comprometido entabla consigo mismo y con la realidad socialista europea. Lo que en la primera sección no se logra, se consigue aquí plenamente: es decir, una poesía política que no es simplemente emocional, sino una forma de visión humana, una actitud reflexiva que incluye la afirmación y la crítica, la alegría y la decepción. Dalton ha evitado rigurosamente toda declama-

ción retórica, todo ademán propagandístico. Prefiere más bien el tono epigramático, la ironía saludable, la burla de la solemnidad. Ha aprendido a

reírse de sí mismo y a mirar con desconfianza los credos anquilosados que obstruyen la felicidad social a nombre de ella misma:

En todo caso trabajar en un país socialista
y no ganar para comprar bufanda o guantes
hace amar la metafísica fundamental
descar su violín lila para volver
a la playa donde puedes hartarte de flores por el ombligo.
Ay es que soy funcionario
del Partido Comunista más chiquito del mundo
uno que tratará de hacer su revolución sin miles de muertitos
porque se arruinarían las posibilidades de la agricultura nacional
con las tumbas.

Un día diferente a este
hace treinta años
hacia yo madre a mi madre
un día como este hace treinta años
oraban los oradores del VII Congreso
de la Internacional:
pronto necesitaré anteojos
y unos masajes para reducir la barriga
pues mi figura actual no da mayor decoro
niega respaldo a mi famosa fuga de la cárcel.
("El ser social determina la conciencia social".)

Eso le permite denunciar, con mayor autoridad moral, los males de la otra orilla, como en "Revisionismo":

No siempre.
Porque,
por ejemplo,
en Macao,
el opio
es el opio del pueblo.

Saber que la entrelínea de estos poemas tiene tanto que ver con el socialismo en Checoslovaquia, conduce a la pregunta previsible: ¿y ahora qué piensa el poeta? ¿qué actitud toma frente a la así llamada "primavera de Praga?" Desgraciadamente el libro no llega a cubrir la última coyuntura de la política checa, aunque

Dalton ha sido un testigo excepcional de esa política y de los comienzos de su crisis. En verdad, la omisión se siente en el conjunto, justamente porque es el tipo de asunto controversial que su poesía no puede dejar pasar. Quizás la subsane, más adelante; por ahora aparte de algunas alusiones sutiles o ambiguas al problema (el poema "Los jóvenes" y la breve serie "Historia de un amor"), el texto que lo pone más cerca de una definición es justamente el poema titulado "Taberna". Pero "Taberna" es un collage de opiniones ajenas, antes que un pronunciamiento: es el registro imparcial de conversaciones entre checos, europeos occidentales y latinoamericanos en la cervecería U Fleku, un lugar que ningún viajero deja de

visitar en Praga. El resultado es poéticamente interesante y políticamente revelador, no sólo de un estado de conciencia checoslovaca, sino del movimiento socialista internacional. Un estado de inquietudes y de búsqueda en medio de las contradicciones, del que parece participar el propio autor. ¿No sería esa, acaso, la mi-

sión de la auténtica poesía política? Creemos que Roque Dalton la cultivó, en general, con la gracia, la humanidad y la eficacia verbal que le son necesarias.

Suplemento dominical de "El Comercio", de Lima Perú. 3 de agosto de 1969.

(1) JOSE MIGUEL OVIEDO. Crítico principal de El Comercio, de Lima, es en la actualidad el crítico literario joven más reputado del Perú. Autor de "Genio y figura de don Ricardo Palma", "Cardenal, un místico comprometido", etc.; tiene trabajos notables sobre la actual narrativa latinoamericana (en especial sobre Mario Vargas Llosa, Juan Ramón Ribeyro y otros novelistas peruanos).

Bananenliteratur: Bananenautoren aus Bananenrepubliken



Antes de la primavera de 1969, es decir hasta la aparición de "Die Sonnenfinsternis und andere Erzählungen aus Mittelamerika" (1) (El eclipse de sol y otros cuentos de América Central), los escritores centroamericanos con títulos traducidos, fragmentaria o totalmente, al alemán, apenas llegaban a 23. "Die Sonnenfinsternis . ." casi triplicó ese número: con sus 31 autores traducidos por vez primera, el total es ahora de 54.

Fuera de los textos indígenas precolombinos de autores anónimos, el más antiguo de los escritores centroamericanos traducidos era —y lo sigue siendo— Rafael Landívar (Guatemala, 1731-1793): se tradujo en 1924 —del español, no del latín original— un fragmento insignificante de su *Rusticatio mexicana*, incluido como ilustración lírica en la breve historia literaria de Max Léopold Wagner. Landívar es también, cronológicamente, el primer escritor centroamericano traducido al alemán; para ese honor, pasaron casi dos siglos desde su nacimiento: Quizás por no escribir en latín, otra es la suerte de Sergio Ramírez (Nicaragua, 1942): es el autor centroamericano más joven traducido hasta "Die Sonnenfinsternis . . ."

"Der Schatz der Mayas" fue la primera antología propiamente dicha que recogió en alemán textos de autores centroamericanos (Asturias y Robleto). Fue editada en 1933. Desde entonces hasta 1969, con "Der du bist im Exil", un total de 12 antologías (13 en realidad, con una reeditada bajo nuevo título) lo han hecho. Guatemala aparece en 9 (quizás como resultante de la desesperada búsqueda germana de lo "indio"), Nicaragua en 7, El Salvador en 5, Honduras y Costa Rica en 4 cada uno y Panamá (pese a la existencia del Canal, el único elemento de referencia, fuera de los bananos, que recuerdan

Alvaro Menén Desleal

de América Central los alemanes) en 2, ambas aparecidas precisamente en 1969.

Algunas antologías continentales, como "Lateinamerika erzählt", ignoran del todo a Centroamérica, aunque se le mencione de paso en la introducción, así sea con errores pintorescos, como ese de llamar sistemáticamente Michel a Asturias. Algotos antólogos tienen tendencias funerarias, por lo que los narradores centroamericanos vivos (aunque en general deberían de hacerlo todos los latinoamericanos) harían bien en morir para merecer su atención. O ponerse viejos de pronto, para satisfacer la tendencia gerontófila: en la antología que acabamos de citar, sólo 4 de los 17 antologados nacieron en este siglo, aunque la obra es anunciada como "moderna" —por supuesto, no se refieren al modernismo; la mayor parte ha muerto, y el promedio de edad de los supervivientes es, al 1966, de casi 70 años. ¡Qué época es esa —exclama Goethe en alguna parte— en que hay que envidiar a los muertos! Al parecer, los escritores latinoamericanos hablaron por su boca

Otros antólogos ignoran nacionalidades: Roa Bastos y Horacio Quiroga aparecen en una antología de la narrativa argentina, aunque quizás como compensación no se incluye a una decena de argentinos que sólo ciertos antólogos alemanes ignoran: Cortázar, Mallea, Mujica Láinez, Marco Denevi, Sara Gallardo. Al parecer, las cosa van en camino de aclararse: en la antología de Colombia no será incluido ningún mexicano

Otros antólogos desprecian la geografía: una antología del Caribe incluye 6 cuentistas de Haití, y ninguno de la República Dominicana; o carecen de sentido de la proporción:

toman 13 cuentistas de Jamaica, y sólo 3 de Cuba. Otros más parecen llenar "containers" de dimensiones uniformes: los volúmenes de la colección *Geistige Begegnung*, de la Editorial Horst Erdmann —apreciable por otras razones—, generalmente incluyen alrededor de 40 autores, así se trate de muestras multinacionales, como las de Centroamérica y el Caribe, así se trate de un solo país. Esa colección corre el peligro de frustrarse en sus propósitos de mediadora literaria, lo que sería una lástima; pero así es, en tanto no se nombre un director de colección que conozca y respete nuestra literatura. Es lo que hizo en Francia Gallimard, al poner al frente de la colección *Croix du Sud* a Roger Caillois. Será difícil, pues los Caillois no abundan, y menos en Alemania

Finalmente, otros antólogos son capaces de inducir la más pura de las sorpresas: me confieso ignorante de la identidad y la obra del Sr. Constantino Suasnávar, nacido en el puerto de San Lorenzo, Honduras, en 1912. Un poema suyo de página y media, "Ziffern", le dio el billete de ingreso a la élite de los traducidos al alemán

Darío no es el escritor nicaragüense más traducido al alemán. En realidad, Darío espera todavía una adecuada divulgación en esta lengua. Tampoco lo es Ernesto Cardenal, aunque sus textos son con mucho los que más circulan (sus "Salmos" agotan la tercera edición, y en estos momentos se programa una edición popular de 40 000 ejemplares hecho que, aunque ocurre en Alemania, es ignorado por los "expertos"). Si nos atenemos al número de páginas, el nicaragüense más traducido es Hernán Robleto, con unas 515 (dos novelas), aunque desde 1935 no se le traduce ni pu-

blica más. Los textos de Darío traducidos al alemán suman unas 20 páginas; la tercera parte de ese total corresponde a "Palomas blancas y garzas morenas". En tanto gran parte del mundo celebraba los aniversarios de Darío (incluyendo ediciones en Rusia, Francia, etc), los alemanes los ignoraban olímpicamente. Darío debería darse por afortunado, si acaso eso le es posible en sus actuales circunstancias; esperó sólo poco más de 30 años desde su muerte para que le tradujeran media docena de poemas hecho lo cual lo volvieron a enterrar sin tardanza, pues hace unos 12 años que no le publican más.

El autor más traducido de Costa Rica es Carlos Luis Fallas, con unas 636 páginas (2 novelas). De Honduras, Ramón Amaya Amador, con unas 713 páginas (3 novelas); de El Salvador, Alvaro Menén Desleal, con unas 250 páginas, repartidas en cuento, poesía y teatro (único autor centroamericano con teatro representado en Alemania). De Guatemala —y de toda América Central; en realidad, hoy por hoy, de toda América Latina—, lo es Miguel Ángel Asturias, impulsado por un premio Nobel que algunos críticos alemanes insisten no mereció. Así ha de ser sin duda, si uno lo lee en alemán: el mismo Asturias ha calificado de asesinatos ciertas traducciones de sus obras a este idioma.

Panamá tuvo que esperar hasta 1969 para ver traducidos a algunos de sus escritores. Fue el último país de habla española "descubierto" literariamente por los alemanes. Por si el lector no lo nota, diré que el descubrimiento tuvo lugar el mismo año que el hombre llegó a la luna. Un atraso que no deberá avergonzar a los panameños sino a los alemanes, cuyos estudios de romanística, estructurados básicamente en tor-

no al francés, ignoran la existencia de América Latina.

Pero sólo lo ignoran en los estudios de romanística.

El estado centroamericano con menos autores traducidos es Costa Rica, con 6 (sólo tenía 3 antes de "Die Sonnenfinsternis . . ."); El Salvador, Guatemala y Nicaragua son los que más tienen, con 11 cada uno. En número de páginas, los que menos tienen son El Salvador y Panamá.

La primera —y por hoy la única— mujer centroamericana autora de un texto traducido al alemán, es la costarricense Yolanda Oreamuno; se le tradujo en 1969 para "Die Sonnenfinsternis . . ."

La primera novela centroamericana en ser traducida al alemán, fue "Sangre en el Trópico" (1933).

El primer libro centroamericano traducido al alemán fue el *Popol Vuh* (1913). El hecho de que la traducción francesa de este libro fundamental data de 1861, jamás alteró la buena digestión de los "especialistas" alemanes. Tal vez por eso no han sacado de allí la conclusión de que algo marcha mal en su conocimiento de las culturas "exóticas", de que lo que pretenden ser no es lo que realmente son como estudiosos de nuestros países. Pocos se salvan de este juicio: Luchting, Meyer-Clason. Muchos otros ignoran las obras latinoamericanas, cuando no las desprecian francamente. Ahora mismo, "Rayuela" va de mesa en mesa sin que nadie se atreva a publicarla. "Cien años de soledad" irá en una edición tan modesta, que cualquier editor latinoamericano se moriría de risa al saber la cifra del tiraje. Entretanto, el desconocimiento de la dinámica cultural de nuestros países llega a niveles que dan grima: de vez en

cuando se imprime o re-imprime una antología digna de la anteguerra (no, no; me refiero a la anteguerra de 1914); pero que ahora no es más que tirste muestra de un trabajo descuidado, de pereza mental y de actitud fatua y prejuiciada. Las editoriales proceden, ¡claro!, guiadas por el asesoramiento de "expertos" mal o nada informados, como no sean unos tres de ellos. Y eso en el momento en que América Latina posee el grupo de escritores más interesante del mundo actual —y en el que el "milagro alemán" —abonado también, por qué no decirlo, con el sudor latinoamericano— llena los bolsillos de 2500 editores, preocupados por lanzar 25.000 nuevos títulos cada año, 60 de los cuales —asómbrense— serán traducidos (en la RFA y en la RDA, conjuntamente) del español.

La siguiente lista por países recoge los nombres de todos los escritores centroamericanos traducidos al alemán y publicados hasta la primavera de 1969, cuando apareció "Die Sonnenfinsternis". En el primer grupo están los escritores previamente traducidos; en el segundo, los traducidos por vez primera. Un asterisco señala a los escritores previamente traducidos que también aparecen en "Die Sonnenfinsternis".

Una lista que algún especialista alemán no vacilaría en titular "Bananenliteratur: Bananenautoren aus Bananenrepubliken".

AUTORES POR PAISES

COSTA RICA

Fallas, Carlos Luis (1909-1969)
Gutiérrez, Joaquín (1918)
*Salazar Herrera, Carlos (1906)
Cardona Peña, Alfredo (1917)

Dóbles, Fabián (1918-)
Oreamuno, Yolanda (1916-1956)

EL SALVADOR

Avila, Julio Enrique (1892-1969)
Gavidia, Francisco Antonio (1863-1955)
González y Contreras, Gilberto (1904-?)
*Menen Desleal, Alvaro (1931-)
Peralta Lagos, José María (1873-1944)
*Salarrué (1899)
Chávez Velasco, Waldo (1932-)
Dalton, Roque (1935-)
Lindo, Hugo (1917-)
Rodríguez Ruiz, Napoleón (1910)
Rodríguez Ruiz, José Napoleón (1930-)

GUATEMALA

*Asturias, Miguel Angel (1899-)
Herrera, Flavio (1895-)
Landívar, Rafael (1731-1793)
*Méndez, Francisco (1907-1962)
*Méndez, Francisco (1907-1962)
*Samayoa Chinchilla, Carlos (1898-)
*Wild Ospina, Carlos (1891-1956)
Carrillo Meza, Raúl (1925-)
Estrada, Ricardo (1917-)
López Valdizón, José (1929-)
Monteforte Toledo, Mario (1911-)
Monterroso, Augusto (1921-)

HONDURAS

Amaya Amador, Ramón (?)
López Pineda, Julián (?)
Suasnavar, Constantino (1912-?)
Tarcios, Froylán (1875-1943)
Acosta, Oscar (1933-)
Cáceres Lara, Víctor (1913-)
Castro, Alejandro (1914-)
Mejía Nieto, Arturo (1901-)

NICARAGUA

*Cardenal, Ernesto (1925-)
Darío, Rubén (1867-1916)

Fiallos Gil, Mariano (1906-?)
Robleto, Hernán (1892-?)
Cajina-Vega, Mario (1930-)
Cuadra, Manolo (1907-1957)
Cuadra, Pablo Antonio (1912-)
Chávez Alfaro, Lizandro (1929-)
Gordillo, Fernando (1941-)
Ramírez, Sergio (1942-)
Silva, Fernando (1927-)

PANAMA

(Ningún autor antes de la antología
Die Sonnenfinsternis . .)

Chúes, Enrique (1934-)
Ferrer Valdés, Manuel (1914-)
Jurado, Ramón H (1922-)
Sánchez, José María (1918-)
Sinán, Rogelio (1904-)
Valdés, Nacho (1902-)
Zachrisson, Boris A (1931-)

Alemania, otoño de 1969

Víctor M. Amaya

Obscenidades para hacer en Casa y otros Poemas

(Un caso cotidiano y sus problemas
terapéuticos)

I.—El poeta sin abrazo

¿Qué sentido tiene “el oficio de escribir” en una sociedad de clases como la salvadoreña? ¿Para quién se escribe? Problema aún más agudo: ¿qué sentido tiene escribir poesía?

El artista que pinta en las cuevas de Altamira es también un mago, su arte cumple una función mágica. En la sociedad esclavista, la griega, el artista crea para la Ciudad-Estado, la Polis; y en la sociedad feudal, sobre todo ya bien avanzada la Edad Media, la función política del arte da paso a la función religiosa. En todos estos casos, la obra de arte es el medio por

el cual el artista habla con el pueblo; los intereses de la sociedad coinciden con los del artista y éste, por tanto, se identifica con ella.

Pero el capitalismo prostituye cuanto toca; ahora el artista se ve obligado a producir para el mercado, la obra de arte es una mercancía; y ya no privan los valores artísticos sino los comerciales; priva “lo que más se vende” a un público prefabricado por los mismos medios que lo intoxican.

Así, en El Salvador, país grotescamente deformado por el capitalismo, el mercado “artístico” está plagado de novelones-rosa, de canciones “a lo Sandro” y las mismas manifestaciones “intelectuales” se ven monopolizadas. Lo mediocre se institucionaliza.

“ se dividen
los premios entre los amigos más diletantes más
descomunemente
pastosos que escriben sonetos y epigramas a estas alturas en que
la poesía
naufraga ” (1)

Estando cerrada toda comunicación, la poesía naufraga, se vuelve inútil
al propio poeta

“ desde ese momento
voy atando mis manos a la labor cotidiana
al inservible oficio de la poesía . ” (2)

Su propia creación le es extraña

“ así de pequeñas cosas hondas hechos imbéciles nos ponemos
a fabricar una serie de personajes que al final resultan
falsos inútiles alborotados de cinismo ” (3)

Pero el poeta es un hombre concreto en un marco social concreto Y
hasta en sus estudios de medicina choca con los “seres alucinantes” que le
prefigurán su futuro; los médicos

“ vestidos de blanco
endiosados por el misterioso Oficio de Curar ” (4)

aburguesados, corruptos por el capitalismo, no se dan cuenta de estar

“rodeado(s) de espectros atornillados firmemente al
Gran Inmueble de la pobreza a la Gran Vagina de la
Miseria . .” (5)

Y los pacientes

“animales vestidos con trajes beige celestes de manta ” (6)

Son sólo objetos que el médico cura para establecer

“ una negociación
indirecta con el ego que se inflama como un edema
y se rebalsa de un sentimiento oloroso a inmortalidad
de compresas pestilentes pestilentes a falso amor a falsas
ebriedades de ternura y pan caliente ” (7)

(1) “Posiblemente compuesta al deslizar de un nimio movimiento de caderas”, pág 180

(2) “El inservible oficio de la poesía” pág 184

(3) “Con toda su bragueta atropellada de flores”, pág 182

4) (5) (6) (7) “Los seres alucinantes”, pág 172

Y aquellos pacientes, esclavos en vida, expropiados en vida, son también expropiados en su muerte

“pienso en los muertos los atroces muertos
tajeados troceados vendibles como cualquier animal sacrificado
según las leyes específicas del depto. de salubridad. . (8)

Entonces se ve enfrentado con la muerte, su propia muerte

“ Únicamente rodeados
de fracasos de un origen condenatorio un enfrentamiento
crítico de lo que llega a constituir nuestra
Gran Página Final en blanco borroncada tachada
con suspiros alienantes en un mundo barrenado de sonidos. . (9)

buscando

“ una mano caliente todavía
en cuyas arterias desgarradas corriera un poco
de sangre inoficiosamente coagulada (10)

Separado violentamente de sus semejantes, alienado en su propio trabajo, enfrentado con su futuro, ¿tendrá para él sentido la vida?

“ Para entonces había dejado de creer en todo. Algunos de mi
generación subterránea siguen empleando, desde aquella noche y
como única arma, la ironía contra las cosas .” (11)

Ya todo no es más que

“ un Gran Circo
montado quién sabe por qué y para qué diablos ” (12)

Y, en un mundo extraño, resurge el individualismo pequeñoburgués

“ Pero no somos
sino tan sólo muecas
o lamentos deslizados sobre la calle extraña de las vivencias ” (13)

Estamos solos, terriblemente solos

“Cada uno en su jaula de oxígeno –completa como la de un Zoo
habitual . .” (14)

(8) “Un afiche que refresca la memoria”, pág 169

(9) “El inservible oficio de la poesía”, pág 183

(10) “Sueño de Infancia”, pág 163.

(11) “Sueño de Infancia”, pág. 164

(12) “La Trampa”, pág 171

(13) “Un instante en las escaleras”, pág 173

(14) Idem

Desamparados, sin defensas;

“ . . . y no puedes protegerte
con escamas o pezuñas porque tú no elegiste esas
neuronas internunciales que cumplen su trabajo
a perfección ni tampoco eliges o te dan a elegir
el grosor y la fiereza de la sogá que te ata
hasta los órganos sexuales . . . ” (15)

Solitario, el pequeñoburgués se ve lanzado a la desesperación.

“entonces uno piensa: hay que hacer reventar este absceso
en las narices sádicas perfumadas del crimen hay que
establecer la ley del Santísimo Coctel Molotov ” (16)

II.—Un abrazo a través de la historia.

La literatura está en manos de

“galápagos arterioscleróticos inmundos
soy lecho caminando entre gentes pensando en tu cosa en tu
manera de amar ” (20).

Pero domina “el principio de realidad”; entre él y su amada, la pobrecita
mujer salvadoreña, se interpone el complejo mundo de los atavismos

“ pero tú estás coronada
hediondamente de prejuicios engastados en joyas milenarias
de ídolos tenaces ” (21)

Que lucha con el tenaz deseo del retorno a la placidez, a la satisfacción
irreprimida del estado amniótico (22)

“entre mis cobijas orinando de deseo te busca te he buscado
siempre. . . (23)

(15) “Somos antropomorfos” pág 172

(16) “Un afiche que refresca la memoria”, pág 169

(17) “Posiblemente compuesta al deslizar de un nimbo movimiento de caedras”, pág, 179 .

(18) Para Marcuse, las transformaciones de la sociedad industrial avanzada han minado estos conceptos funda-
mentales en el psicoanálisis freudiano, subrayando dos tendencias conjugadas: la declinación del papel
del padre y el hecho de que la sociedad dirige inmediatamente el yo en formación al terreno de los “me-
dios de comunicación de masas”; “barrera” de jóvenes; etc. Falta por saber si esto es aplicable a El Salvador.

(19) Las principales bases de la estructura mental se designan: “Id”, que es el dominio del inconsciente, de los
instintos primarios, y que sólo lucha por la satisfacción de sus necesidades instintivas, de acuerdo con el
“principio del placer”. El “Ego”, que sirve de “mediador” entre el id y el mundo exterior. El
“Superego” que se afirma como el poderoso representante de la moral establecida, del mundo exterior,
del “principio de realidad”. (Véase Marcuse “Eros y Civilización” y Freud “El Malestar de la Cultura”).

(20) “Escuchando los ruidos de tu cuerpo” pág. 186

(21) “Obscenidades para hacer en casa”, pág 165

(22) Para la teoría freudiana, el contenido primario de la sexualidad permite obtener placer de todas las zonas
del cuerpo; en su origen la sexualidad se vincula a todas las funciones orgánicas; por eso el id pugna por
el retorno a la vida intrauterina, cuando el feto, en el líquido amniótico, con el calor del vientre materno,
obtiene satisfacción plena de sus instintos (Véase Otto Rank: “El trauma del nacimiento”)

(23) “Escuchando los ruidos de tu cuerpo”, pág 186

Y se debate como

" . un feto que te
llamará a pataditas limpias a chillidos de murciélago
atrapado en un túnel " (24)

Ante su espantosa soledad, busca cobijo

" solitario las veinticuatro horas del día yo te busco
[asqueado de vagar
por esta ciudad vacía " (25)

" y ampararme
—hoy me siento desamparado— bajo esa casa de barro
que es tu cuerpo en las noches frías (26)

Con

la luz recortándose contra el filo de tus senos
desnudos menuditos gritando que la soledad no existe (27)

Pero el pequenoburgués es "la contradicción encarnada". Lo que era su libertad se vuelve su cárcel

" igual a esta especie de eucalipto
que me ciega que me hace más parecido
a una bestia domesticada en extremo presa
en la jaula lejana de tus labios-senos (28)

Y el sexo se vuelve

" una trampa donde tú y yo somos la red la tarántula
la víctima misma ambos nos devoramos recíprocamente
cada cual a su modo
pero siempre intercambiando algo que constituye
la esencia misma de nuestras vidas de epitafio (29)

No hay escape, pues; ambos están juntos pero continúan solos, cada uno con su soledad, como

"dos seres extraños en un siglo extraño buscando la seguridad
en todo (30)

" recorriendo corredores subterráneos
donde ambos buscamos la vida cogidos de la mano
para siempre, ciegos en un mundo donde nadie se encuentra. . (31)

(24) "La trampa", pág. 170

(25) "Escuchando los ruidos de tu cuerpo", pág. 186

(26) "Una realidad dislocada de tu presencia", pág. 171

(27) "Escuchando los ruidos de tu cuerpo", pág. 186.

(28) "Una realidad dislocada de tu presencia", pág. 171

(29) "La trampa", pág. 170.

(30) "Octubre 25 1969" pág. 182

(31) "Mientras escuchas I Started a Joke", pág. 174

Y la búsqueda prosigue

“ .escogiendo entre los miles de caminos en infinita multiplicación... (32)

III.—Un abrazo con su medio

En constante oscilación entre la burguesía y el proletariado (en El Salvador no nos olvidemos del campesinado por favor .), el pequeñoburgués, entre esos “miles de caminos”, ¿elegirá el camino revolucionario? La

respuesta de los pequeñoburgueses será diferente; algunos, partiendo de un “revolucionarismo” sentimental, inconscientemente contribuirán a asegurar el “statu quo” al verse sumergidos en la “orgia de la reconciliación universal”, el reino de Psicodelia, las drogas, el sexo, la paz.

“ no sé qué es la filosofía ni la medicina ni la literatura [ni el hombre . (33)

“ . a la mierda la noción de la vida vivir entregarme entregarnos donde el día termina para siempre . . (33)

“ y que los camaradas sigan bailando su canción de amor entre las huelgas. . (34)

¿Para qué luchar?

“ mejor caminemos clase a clase separados por insalvables barreras la conclusión exige cierta dosis de renuncia. (35)
cobijados cada cual en su manera de ser

No pensemos; tomémonos

“ algo parecido a un año de vacaciones ideológicas. (36)

Amando

“ una vida que yace enterrada en la muerte
con los ojos enrojecidos sin reflejos
ciego por el espantoso hedor de lo real
atando tu cintura con una cinta repleta de marihuana (37)

“ . Como si escasamente
vivieras en la realidad y te trasladaras a una vida distinta
colgando tus penas tus dudas en el alejamiento de la hierba
sin aceptar la lucha venciendo tus sensaciones afiebradas
protegiéndote del mundo que nos despedaza
como un cáncer violeta . (37)

(32) “Octubre 25 1969”, pág. 182
(33) “Escuchando los ruidos de tu cuerpo”, pág. 186
(34) “Obscenidades para hacer en casa”, pág. 165
(35) “Podría ser un final feliz”, pág. 175
(36) idem
(37) “Como un cáncer violeta”, pág. 176

Es que este tipo de vacilaciones son propias de las épocas de calma chicha; en nuestro país las ideas burguesas pueden causar los destrozos que quieran, impunemente, disfrazadas de revolucionarias, aderezadas con marihuana y sexo. Gracias a la solícita colaboración de la municipalidad capitalina, escuchamos el castrado grito de los hombres chulones del "Taller de los Vagos" (38), pidiéndonos esa búsqueda de "nosotros mismos". La cocina imperialista es variada: a los indios del Altiplano se les reparte coca para anestesiar su hambre; a los "intelectuales", se les sirve el atractivo platillo del erotismo y la introyección (39).

La maquinaria funciona. Se cumple el sueño del imperialista, el doble rito orgiástico: por un lado, las potencias revolucionarias juveniles ahogadas en la orgía del Reino de Psicodelia y, por el otro, se celebra la orgía de destrucción en Viet-Nam, Biafra, Medio Oriente y de la explotación del hombre por el hombre.

Esperando el Mesías de la Revolución, los revolucionarios salvadoreños se han desligado de las masas; han permitido se les "expropie" su pueblo

"pero si eso es izquierdismo infantilista ¿Qué quieres? ¿Que la represión retrase nuestra revolución en años?" (40)

Y del temor a la represión se pasa

al temor a hacer la Revolución y de allí a no tener el mínimo deseo de hacer la Revolución; ya es imposible desviarse más a la derecha: todo el que "pida acción" estará a la izquierda y será excomulgado por infantil-izquierdista, por contraste con el semi-derechismo. (Análcese, si no, la "actuación" de nuestras fuerzas de "izquierda", durante el reciente conflicto Honduras-El Salvador. Ni siquiera sabían lo que estaba sucediendo; su propio oportunismo fue denunciado por el Ministro de Defensa, que los calificó de "aduladores de café-tín!")

El cometido del arte, en este contexto, será recuperar el pueblo del que ha sido "expropiado". La enajenación producida por el capitalismo es la Primera Negación (41): los intereses de la sociedad enajenada ya no son las del artista y éste se ve obligado a refugiarse en el arte de las "minorías egregias". La Negación de la Negación, pues, sólo podrá cumplirse en el marco de un amplio movimiento de masas, en un movimiento revolucionario: el artista volverá a unirse a su pueblo en el encuentro con el proletariado.

Por eso, la angustia del poeta es nuestra angustia. Su catarsis, la nuestra. Porque los pequeñoburgueses, incapaces como somos de comprender la contradicción entre la burguesía y el proletariado (y el campesinado, por favor), necesitamos una "revolu-

(38) Y con esto no borramos de "un plumazo" el experimento del "Taller de los Vagos". Aquí sólo nos referimos a su "audaz" recurso del empleo del nudismo para manifestarse por la liberación del hombre en su "encuentro consigo mismo"; ¿podrá ser escuchado este "manifiesto" en El Salvador? Y tampoco negamos la miseria sexual en que vive el hombre contemporáneo, sobre todo el de los países industriales avanzados; pero es que el "hipismo" es reaccionario. La pregunta se la plantea Múnzer: "¿Puede utilizarse la miseria sexual de la gente del mismo modo que se hace con su miseria económica?" Incluso si la respuesta es afirmativa, no cabe duda que en El Salvador sería una contradicción secundaria.

(39) Al aumentar la libertad sexual, la libertad sexual se armoniza con un conformismo provechoso; "el principio de realidad se impone mediante una de sublimación mayor pero controlada" (Marcuse).

(40) Y esto no es caer en un empirismo de la praxis. Sólo afirmamos que en El Salvador no hay ni praxis ni teoría. Al esquematizar la tesis del "flujo", y "reflujo", se cae en el peligro del espontaneísmo: si estamos en el "reflujo", ¿para qué gritar a las masas si son impermeables a nuestras prédicas? y si estamos en el "flujo", sentémonos a esperar que llegue la ola suficientemente fuerte que barra con todo esto.

ción" interna, como lo quiere Althusser, para tomar el partido de la revolución del proletariado.

Pero tampoco podemos esperar; no es el intelectual, sino las masas, las

que hacen la revolución, y si bien es cierto que sin teoría revolucionaria no hay movimiento revolucionario, tampoco hay teoría revolucionaria sin un movimiento revolucionario.

" (y uno) . busca inútilmente la revolución en los afiches y llora y abraza camaradas y obreros y prostitutas (42)

Sólo un movimiento revolucionario dirigido por una vanguardia que sea su vanguardia y no su reportera,

rescatará a los pequeñoburgueses oscilantes a punto de caer en las garras de la ideología burguesa. Pues ahora,

" Nuestras sectas continúan infectándolo todo, preñadas de burócratas. Y en la misma medida, nuestras decisiones vacuas sobreponen y coadyuvan a mantener el absurdo Orden de las Cosas. En eso consiste nuestra virtud. Nuestra única gracia (43)

-
- (41) Estamos conscientes de emplear un lenguaje ideológico ("alienación" "el hombre", "negación de la negación", etc.) Es porque la batalla se libra en el terreno de la ideología y, aunque al socialismo se llegará por la correspondencia históricamente determinada entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción y no porque se cumpla "la libertad del hombre", "el ideal de justicia", etc, la batalla debe librarse en todos los terrenos y es criminal abandonar a las masas, permitiendo sean penetradas por las ideas burguesas
- (42) "Con toda su bragueta atropellada de flores", pág 183
- (43) "Un instante en las escaleras", pág 174

Mauricio Marquina (1946), de Chinameca, poeta que estudia medicina en sus ratos libres, pequeñoburgués como usted y como yo Este es un esbozo de análisis de las implicaciones y complicaciones políticas de su colección "Obscenidades para Hacer en Casa y Otros Poemas", publicada en la Revista "La Universidad" N° 5 septiembre octubre de 1969, pág 161 y ss

El verdadero y auténtico poeta se nutre de la vida. Su producción, de la realidad histórica. Es un encararse a la furia de todas las tempestades humanas, la esponja de su sensibilidad: de aquí que la proyección de las grandes obras hacia la inmortalidad, tengan rasgos íntimos y profundos de las épocas.

Así lo hicieron el poeta de la República —García Lorca— y, el sublime Miguel Hernández; como también el poeta Oswaldo Escobar Velado.

Hoy, José Roberto Cea, con su obra: "Los Días Enemigos" nos sitúa frente a un reflejo e interpretación,

ANALISIS DE CONTENIDO O INVOCACION AL REALISMO*

URIEL VALENCIA

que no es más, que el de un período social de transición de la realidad humana que vivimos; y este, se refiere, al de comparar y romperse el mundo de sueños e ideales que el poeta tiene, para develar otro, que es un la-

berinto extraño, incomprensible y áspero — la verdadera vida con sus bajezas, sus traiciones y sus usuras.

Pero no vayamos muy de prisa y entremos lentamente en este escrito que es todo un verso maravilloso, lleno de imágenes y de dulzura rítmica

De acuerdo al proceso lógico de planteamiento, en tanto asunto de la obra, que sigue el poeta, es el siguiente:

Se inicia con una dedicatoria al cobarde, al desidioso, al hambriento, al traidor, al incauto, al ingenuo, a la prostituta, al envidioso, al falsario, al irresponsable, al exhibicionista, al soñador ilusorio y torpe, que todos llevamos y que no enfrentamos a la realidad por temerle a la muerte ; al campesino, a la víctima y a los tiranos del mundo

"Los días enemigos" cantan con actitud desafiante la realidad encadenada por otra realidad social, ineludible, que pincha la imaginación y la sensibilidad exquisita del poeta.

Su canto es un enfrentarse con su raíz de amor y aroma, de igualdad y ternura, tanto que a veces, la soledad le desespera, y trata de huir hacia la eternidad. Lo retienen el honor y la responsabilidad de hombre para con la sociedad.

Se proyecta al pasado, lo interpreta, y se regocija al darse cuenta de que en él no hay angustias, ni hambres, ni persecuciones políticas, ni muerte, ni prostitución del alma; sino paz, dulzura y comprensión humanas

Busca, filosóficamente, la raíz del dolor y de la muerte, el porqué de las tinieblas y de los frutos podridos y amargos, y de lo lúgubre, que asoma en los rostros sin mañana. Entonces su númen desafía al misterio y a la razón, o sea, lo que es y que no puede ser de otra manera, el hombre, y que yo concibo como una plástica de virtud conjugada en la carne.

Hay en "Los Días Enemigos" la expresión de una vasta fuerza creadora. No es una profecía su verso, es un desenmascarar la realidad que nos ata. Es un gran grito de luz por los cobardes

Es una apreciación, la suya, de los falsos valores que campean manifiestos como odios, guerras, angustias, desolaciones y hambres, por las calles que dicen ser de Dios y que sólo tienen un temblor de espera.

Su alma no concibe la existencia de un amor que pudiendo ser constelación y pan, sea por el contrario cementerio y crimen, latigazo y bruma

El poeta sólo conoce lo bueno y lo hermoso; al saborear la angustia su voz evoca otra voz llena de luceros, mariposa y ríos, caricias y versos, ventanas y juguetes la infancia, recodo de felicidad y marino azul en la camisa

Retorna a las calles de su pueblo origen lleno de mansedumbre, brillo y sueños, y blancura estática

Desdoblada su alma y recorrido el pretérito fantástico de la niñez, vuelve al mundo actual como hombre que tiene conciencia de la verdad, y se enfrenta a ella, la realidad, por ser musgo y sombra en las esquinas

Luego, el poeta, manifiesta diferentes estados de ánimo, que son expresiones de sucesos y circunstancias vividas por su espíritu universo; va de una despedida a un éxtasis, de una ausencia a un suspiro, de un brindis a un dolor, y de un temor a una aventura.

El poeta, entonces, a la luz del amor de su vida, se solaza y parece ser esto una válvula de escape temporal, por donde se va en aras de la subli-

midad que habita en sí mismo su ser enamorado. Para él es éste, un escapar de la noche hacia la aurora frugal y vendimiadora del deseo honrado de amar, de amar, de amar.

Sin embargo, aun cuando están brotando "Los Días Enemigos" hay un símbolo de la paz y la pureza, y del verdadero amor, lámpara y música de la angustia, faro y palabra, jardín y mariposa, flor y semilla, agua y arado del crepúsculo en la creación de un nuevo día, de otra esperanza este símbolo es el maestro David Alfaro Siqueiros

Pasada esta terrible realidad de analizar para el mundo la fetidez del hombre, el poeta, es increpado por una voz, la de su amada, que le habla en un tono egoísta, (imitación dantiana en cuanto al apareamiento de su amada con Beatriz, aunque en situación diferente), oro sensual y voluptuoso; pero el poeta le explica que no es el amor liviano y carnal el más hermoso, sino el amor pluralizado, el amor al hermano y a la tierra (realismo humanista).

Su amor es un amor sin barreras ni metrallas, sin muros ni altares, ni carabinas ni uniformes, sino, el amor universal, ilimitado que debemos todos los hombres a todos los seres de la humanidad.

Culmina "Los Días Enemigos" con una promesa: libertar al cordero, el pueblo, para "expulsarle gota a gota / este valle de lágrimas"; y ser así un yo, que más que él en sí, es un nosotros eminentemente conjugado en la interpretación social del mundo y el hombre.

CARACTERÍSTICAS DE LA OBRA

En la obra el poeta habla en pri-

mera persona, es protagonista y espectador; y hay una gran manifestación de subjetividad que tiene por tema el amor y el hombre frente a la sociedad

Su propósito es la exaltación de una manera racional e intencionada de los valores humanos y la acusación de los antivaleores

El mundo que refleja es el exterior, pero elaborado poéticamente, pues de lo contrario no podría hablar de subjetividad

Hay una dramática tácita en ella que insta al hombre a actuar, de aquí que la Axiología tenga un lugar preponderante.

Es lírica porque expresa diferentes situaciones anímicas como el odio, el dolor, la alegría, el amor, etc. La edad de la humanidad que engloba es la edad moderna, actual, que es un mundo que se viene abajo; hay una expresión de crisis

La obra "Los Días Enemigos" consta de 22 cantos, de los cuales el poema que le da nombre al volumen consta de seis poemas y un "Envío"; "La Otra Orilla" de 17, y "Del Amor en que Ardo", de 6; algunos están dedicados por ejemplo al poeta Alfonso Quijada Urías, también otro que forma parte del mismo, a su dilecto amigo el Dr. José Manuel Gavidia

"La Huída", está dedicado a otro poeta de Cuzcatlán, Manlio Argueta; "Viaje al Regreso de mi Niñez", a Edmundo Cea Ruano; "Los Regresos" al poeta Roberto Armijo, lo mismo que al escritor e historiador salvadoreño Italo López Vallecillos y a René Velasco; "Del Amor en que Ardo", a su amor; "Voz para Siqueiros" al maestro pintor y símbolo de su mismo nombre (David Alfaro Siquei-

ros); y el poema "El Cordero" "... a su compañero de guerra en el exilio", Mario Moreira.

Su verso está escrito en diferentes tipos de metros, o sea, que hay en ellos, la expresión de una forma literaria, contemporánea, usada por su generación que no reconoce los cánones clásicos de la retórica y la preceptiva.

Las figuras utilizadas no responden al tropo tradicional aristotélico, sino al simbolismo puro. Las figuras no se descubren por la razón, sino por la música interna de ritmo y por la percepción sensorial. Con esto no quiero decir, sustantivamente, que no predomine lo conceptual en su poesía, pues estaría contradiciendo los principios básicos de la Estilística. Lo cierto es que el poeta Cea une maravillosamente, lo conceptual y la música externa en auténticos tropos simbolistas.

Su lenguaje es preciso, claro y sonoro, diríase conciso y a veces sobrio, pero con un alto arrastre emotivo que cautivó. Aunque los poemas fueron escritos en diferentes fechas y lugares, —Guatemala 1960; Invierno 1960; Izalco 1961; Helsinki, 7 de la noche; Amberes, 11½ a.m.; ante Visión de un Jardín de Vicente Van Gogh; Biblioteca Nacional 3 p.m. San Salvador; México, D.F., 3 de la mañana; ante "Guernica" de Picasso, 9 a.m.; Madrid, próximo al viaje, 1 p.m. en una clínica de Zurich, no sé a que hora del crepúsculo; en el carguero "Tifón", Mar Caribe; en Roma 9 a.m.; 3 de la tarde, en el remolcador "Caviota"; Antigua Guatemala, 11 p.m.; "El Chicote", Madrid, 2 de la mañana; volando sobre el Mediterráneo no sé a que hora de la tarde; ante el Partenón, 10 a.m. y San Salvador, marzo de 1963; no por ello dejan en su totalidad de estar bien or-

denados formando una integridad con un orden lógico que tiene un determinado contenido y explícito

Podemos agregar que hay dos poemas escritos en forma dialogada "Hay cosas más bellas que el Amor Egoísta" y "El Cordero" que demuestran un dominio más o menos perfecto de

estas formas estilísticas, y que es, un rasgo y signo bueno del conocimiento literario del poeta.

Indudablemente, el poeta José Roberto Cea, nos ha dado con esta obra, la realidad social que vivimos, como a la literatura, una joya de innegable valor estético que pasará a la posteridad

