

La Universidad

Órgano científico-sociocultural de la Universidad de El Salvador

Segunda Época

Publicación trimestral

Vol.3 N.º 3 y 4 julio - diciembre 2022





Misión

Editar e imprimir libros, revistas, resultados de investigación, obras de autores nacionales y extranjeros relacionados con la enseñanza universitaria y cultura general, que coadyuven al desarrollo óptimo de planes y programas de estudio de la Universidad de El Salvador así como al desarrollo cultural del país. Asimismo ser un apoyo para la impresión de papejería, afiches, encuadernación de libros e impresión de títulos y diplomas que la Universidad de El Salvador confiere.

Visión

Posicionarse como el principal referente nacional y regional en materia editorial y de impresión, tanto en la calidad de contenidos como en la calidad de material impreso.

Para colaboraciones:

Editorial Universitaria, Universidad de El Salvador, Final de Av. "Mártires estudiantes del 30 de julio", Ciudad Universitaria
editorial.universitaria@ues.edu.sv

ISSN 0041-8242

Autoridades universitarias

MSc. Roger Armando Arias Alvarado
Rector

Dr. Raúl Ernesto Azcúnaga López
Vicerrector Académico

Ing. Juan Rosa Quintanilla Quintanilla
Vicerrector Administrativo

Ing. Francisco Antonio Alarcón Sandoval
Secretario General

M.V.Z. María José Varga Artiga
**Presidenta de la
Asamblea General Universitaria**

Lic. Rafael Humberto Peña Marín
Fiscal General

Lic. Luis Antonio Mejía Lipe
**Defensor de los Derechos
Universitarios**

Revista *La Universidad*

Director:

† Luis Alfredo Colocho Borja

Coordinador:

José Daniel Rivas Hidalgo

Diseño y diagramación:

Ángel Iván Yash Núñez



Consejo Editorial

Dr. Guillermo Alfonso Aguirre Escobar
Universidad de El Salvador,
El Salvador

Dr. Carlos Gregorio López Bernal
Universidad de El Salvador,
El Salvador

MSc. Nancy Zuleima González Sosa
Universidad de El Salvador, El Salvador

Dra. Evelyn Beatriz Farfán Mata
Universidad de El Salvador, El Salvador.

Dr. Edgar Armando Peña Figueroa
Universidad de El Salvador,
El Salvador

Dr. Carlos Ernesto Rudamas Flores
Universidad de El Salvador, El Salvador

Dr. José Luis Escamilla Rivera
Universidad de El Salvador, El Salvador

† Dr. Hugo de Burgos
Universidad de British Columbia, Canadá

Dr. James Iffland
Universidad de Boston, Estados Unidos

Dra. Tania Pleitez Vela
Universidad Autónoma de Barcelona,
Barcelona

Dra. Alexandra Ortíz Wallner
Universidad Humboldt de Berlín,
Alemania

Dr. José Luis Ramírez Luengo
Universidad Complutense de Madrid,
España

La Universidad

Órgano científico-sociocultural de la Universidad de El Salvador

Segunda Época Publicación trimestral Vol.3 N.º 3 y 4 julio - diciembre 2022

Índice

| | |
|--|-----|
| El Sitio de Ambrogi en la Historia del Cuento Salvadoreño <i>Por el Dr Hugo Lindo</i> | 11 |
| ¿Es el Realismo una Constante Histórica? <i>Matilde Elena López</i> | 20 |
| La Idea del Tiempo en Eliot <i>Irma Lanzas</i> | 29 |
| Alfredo Espino, Poeta Nacional de El Salvador <i>Oswaldo Escobar Velado</i> | 35 |
| Apuntes Sobre la Generación Comprometida <i>Roberto Ármijo</i> | 46 |
| La enajenación de la realidad en la poesía contemporánea <i>Roberto Ármijo</i> | 60 |
| 9 Poetas jóvenes de El Salvador <i>Piedra y Siglo</i> | 74 |
| Un panorama de la novelística latinoamericana actual <i>José Roberto Cea</i> | 128 |
| Escritores, revolución y cultura en América Latinoamérica <i>Óscar Collazos</i> | 136 |
| Algo Sobre Poesía <i>Juan Bertis</i> | 149 |
| Una Plegaria Para Tláloc <i>Pedro Geoffroy Rivas</i> | 154 |

| | |
|---|-----|
| Semiología, Literatura y Novela <i>Lic. Melgar Brizuela</i> | 175 |
| Cuento de un cipote: Memoria, niñez y literatura en Siglo de o(g)ro de Manlio Argueta <i>Linda Craft</i> | 192 |
| Luis Cardoza y Aragón y la poesía hispanoamericana <i>Álvaro Darío Lara</i> | 207 |
| La Patria del Criollo de Severo Martínez Peláez: reflexiones sobre un legado (1970-2009) <i>Edgardo Cal Montoya</i> | 219 |
| Ecos de la lírica política de Rubén Darío en algunos poemas de Juan Felipe Toruño <i>Rhina Toruño</i> | 237 |
| El concepto de la lectura literaria en la pedagogía actual de la literatura <i>Mauricio Aguilar Ciciliano</i> | 252 |
| Directores de Editorial Universitaria | 273 |

Carta del director

La Universidad de El Salvador lanza un nuevo número de la Revista *La Universidad*. Estamos sabedores que una institución como la nuestra ve como elemento fundamental contar con un espacio de divulgación científica y cultural. Y es nuestra intención seguir con esa visión crítica y de debate académico.

Por las páginas de esta revista han corrido ríos de tinta de intelectuales que pensaban el presente y futuro, tanto de la universidad como de la nación. En consecuencia, los intelectuales, nuestros intelectuales universitarios han intervenido en las distintas problemáticas estructurales y superestructurales de nuestra realidad. En otras palabras, la revista ha servido como escenario para el debate de ideas de pensadores importantes de nuestro país que han abordado numerosas temáticas de la realidad nacional. Es decir, la universidad y nuestra revista ha sido un dispositivo discursivo valioso para el desarrollo de la visión científico y humanista de nuestra nación. La universidad ha sido un espacio de articulación de proyectos del debate académico.

Esta tarea no ha sido nada fácil, para ello ha sido necesario desarrollar toda una infraestructura intelectual sólida. En ese sentido, es innegable dar un giro hacia nuestro pasado reciente y ver como en nuestra *alma mater* estaba conformada por intelectuales comprometidos, éticos y científicos. Me refiero a la época de oro de nuestra universidad, la época de Jorge Arias Gómez, Alejandro Dagoberto Marroquín, Rafael Menjívar Larín, Matilde Elena López y por supuesto, la época del Dr. Fabio Castillo Figueroa.

Por ello, con la continuidad de la publicación de la Revista *La Universidad*, seguimos apostando a crear el espacio de discusión académica, científica y humanista de nuestros intelectuales nacionales y extranjeros. Porque como ya lo decía Francisco Gavidia «los pueblos necesitan ideas

como los hombres necesitan y tienen alma» y nosotros tenemos que seguir explorando sobre el alma de nuestra universidad, sobre el alma de nuestra nación. Así pues, sigamos desarrollando una infraestructura intelectual que cuestione y proponga desde una actitud científica, para producir un «bienestar material y espiritual» de la nación y de su población, tal y como nos planteó el Dr. Fabio Castillo Figueroa.

Dr. Raúl Ernesto Azcúnaga López

Presentación

La Vicerrectoría Académica de la Universidad de El Salvador, a través de la Editorial Universitaria, busca renovar e impulsar uno de los proyectos más emblemáticos de su historia: la revista *La Universidad*, fundada en 1875 bajo la dirección del Dr. Esteban Castro. Desde entonces, la revista se ha encargado de divulgar los discursos estéticos, científicos y culturales producidos en nuestra alma máter. Con esto, se reitera el compromiso que tiene la Universidad de El Salvador como partícipe directa de las transformaciones sociales del país y de su realidad histórica.

El rescate del saber acumulado de la Universidad desde su fundación en 1841 constituye uno de nuestros principales pilares ideológicos para la reconstrucción de una identidad universitaria que esté orientada a «la voluntad del saber» o «actitud científica», como decía el Dr. Fabio Castillo Figueroa. Por ello, hemos iniciado este proyecto con los números 1 y 2 de 2020, donde se presentó un índice antológico de las publicaciones que por más de un siglo se han realizado en nuestra revista. Esto para establecer un lugar de enunciación, para girar nuestro rostro hacia el pasado y ver cómo se manifiesta una cadena de datos que necesitan ser interpretados.

Ahora presentamos los números 3 y 4, que son parte del proyecto académico que busca rescatar la memoria histórica y promover el quehacer científico en nuestro país. El número 3 está dedicado a la Medicina y el número 4 a la Literatura, dos de las carreras más antiguas de nuestra universidad. Este ejercicio de recopilación y sistematización de información tiene una perspectiva historiográfica, puesto que nuestra finalidad ha sido presentar a los lectores (alumnos, profesores, investigadores y demás) una recopilación de los artículos más destacados en estos campos para que sea una herramienta de estudio y discusión que lleve al avance de ambas áreas.

La selección y el tratamiento de los artículos que componen estos dos números antológicos de Medicina y de Literatura tienen tres criterios fun-

damentales: A). *Temporalidad*. Los textos seleccionados cuidan una línea cronológica a fin de incluir dentro de cada número textos desde 1875 hasta la actualidad. B) *Relación temática* y aporte científico. Se hizo una doble revisión por parte del equipo editorial y de un equipo técnico con el objetivo de mostrar los textos más representativos (aunque con esto no negamos la calidad de los otros textos). C). *Tratamiento filológico*. Se respetó en la medida de lo posible la escritura original, puesto que, la adaptación a la escritura actual afectaría a estudios de tipo lingüísticos que pudieran realizarse. No obstante, se ordenó el texto de manera que su lectura fuera más comprensible.

Sabemos que con la publicación de estos dos números contribuiremos a proporcionar algunas herramientas teóricas necesarias para dialogar con la sociedad desde una postura académica y crítica. Esperamos, entonces, que estos textos sean de gran beneficio para sus lectores y que cumpla con los propósitos que nos habló el Dr. Castillo Figueroa.

El Sitio de Ambrogí en la Historia del Cuento Salvadoreño Por el Dr Hugo Lindo

1949-1
Páginas:70-80



Don Arturo Ambrogí, hacia la época en que era Director de la Biblioteca Nacional de El Salvador, según el pincel del artista salvadoreño don Miguel Ortiz Villacórta. El cuadro se conserva en la galería de la expresada Biblioteca.

Arturo Ambrogí (1876-1936) nació en San Salvador. Tocado por el afán de viaje, supo en su juventud la geografía viva de Centro América; sus plantas transitaron por el Sur del continente; luego por Europa. Su pupila observadora no se hastiaba de paisajes y figuras, hasta el remotísimo Oriente fué a dar, para traernos, al regreso, muy jugosas páginas sobre la vida de China y del Japón

Fuera de sus colecciones de crónicas —ya circunscribiéndonos al cuento vernáculo— publicó “El Libro del Trópico”, y, ya en las postrimerías de su vida, “El Jetón”, obra cuyo título es tomado del primero de los relatos que en ella aparecen

Alguna vez —a la muerte del escritor— escribimos estos párrafos:

“Ambrogí representa en el país, más que la narración bien planeada, más que el hilván lógico de acontecimientos, la capacidad fotográfica de una lente perfecta, a la cual ni en la miniatura pudieran escapársele por menores”.

“Cuanto a dones literarios, poseía una exquisita sensibilidad, que nadie imaginara al ver su expresión cortante y fría, y un dominio maravilloso del lenguaje: léxico amplísimo, sintaxis multiforme y siempre pura, patetismo excelente”

Ahora, al ratificar aquellos conceptos, daremos una breve muestra de sus virtudes Fácil es observarlas en esta descripción de lo que era un estanco de aguardiente —por ventura desaparecido ya en la vida social salvadoreña— que hace Ambrogí en su cuento “El Jetón”.

“El estanco era un sórdido tugurio de pueblo. Bajo, casi viniéndose al suelo los amarillentos acapetates mal clavados del techo, llenos de telas de araña y de restos de cadenetitas de papel de colores, con que un día de fiesta se adornara. Una lámpara colgaba de un alambre retorcido. Era una de esas lámparas comunes, de pantalla, de lata pintada de verde, de fabricación nacional. De esas lámparas humeantes, que ennegrecen el tubo, y lo rajan. De esas lámparas que apestan al kerosén que alimenta la llama. Alumbraba malamente un mostrador de tabla, con la cubierta reforzada por una capa de zinc abollado, en el cual había, en fila, cuatro garrafas de

cristal llenas, a la mitad, de un líquido viscoso. En un estante de reglas, ribeteados los tramos de flecos de papel de los mismos colores e idéntica marchitez que la de los restos de cadeneta que pendían del techo, estaban colocadas unas cuantas botellas de cerveza Perro y otras de Orange Crush y de Ginger Ale. De un clavo sembrado en la pared, colgaba una guitarra con una cinta tricolor descolorida anudada al pescuezo. En lo alto, en uno de los tramos desocupados, junto a un jarro de loza con unas ramitas de veranera secas, estaba guardado un acordeón en su caja de cartón jaspeado”.

La descripción continúa con la misma rigurosa precisión: no se oculta el detalle, al parecer intrascendente, que redondeará las calidades del ambiente: la situación, el color, la naturaleza, la edad de cada uno de los objetos que aparecen en el lugar.

Veníamos del cuento francés, romántico y atildado. El estilo de este escritor, que no rehuye las palabras violentas y las expresiones indecorosas del castellano o del decir local, hubo de suscitar, al principio, escándalo, y de luchar frente a una concepción demasiado formalista y urbana, del arte literario. Mas este atrevimiento de Ambrogi, que autores posteriores llevaron a veces hasta el exceso, dió el resultado que el escritor buscaba, definir con rasgos vigorosísimos, y al través de su propia fabla, la psicología de nuestro pueblo, inaprehensible si nos obstinamos en dar a nuestra realidad propia, las características formales de una literatura española o francesa.

Entre nosotros, es ya una verdad cuasi-axiomática la de que el cuento salvadoreño nace con Arturo Ambrogi. Yo mismo he tenido oportunidad de afirmar ésto en unos párrafos escritos hacia 1944. Mas hoy considero de otro modo. Sé que, con sólo decirlo, me aventuro en una herejía literaria. Sé que más de uno se sentirá indignado por lo que, a primera vista, pudiera parecer un afán de originalidad, o un prurito de restar méritos a nuestro escritor. Pido, pues, paciencia a quien me lea. Pretendo fundamentar mi herejía, demostrar que no lo es. No me guía afán de originalidad sino de sinceridad. No creo restar méritos a Ambrogi con lá modificación de algunos conceptos, porque sus prestigios están bien ganados y son inamovibles en el territorio de nuestras letras. No. Lo que intento, al evadir la repetición del lugar común, es buscar a don Arturo su más precisa ubicación en el plano de nuestra cultura. Ni más arriba ni más abajo. Si se le llamara “poeta”, por ejemplo, todo el mundo diría que el dictado es inexacto. Y no porque un poeta sea más ni menos que un cuentista, rechazaríamos la denominación para Ambrogi. La rechazaríamos por inadecuada. Pues bien: yo sostengo que la de cuentista es, también, inadecuada. Lo que no sería

obstáculo para que, sin remilgos de conciencia, me uniese al coro de los que afirman que Ambrogí es el padre del cuento salvadoreño. El padre: el germen No encarna el cuento mismo, lo prepara. No lo realiza le proporciona vías de realización.

Cuentista es quien escribe cuentos. ¿Qué son cuentos? Por definición, relatos de acciones reales o ficticias, sujetos a trama Acontecimientos que se desarrollan como una unidad, dentro de un tiempo y un espacio. Círculo de sucesos que, encadenándose los unos a los otros, cierran la curva reentrante en una explicación, expresa o tácita, de situaciones que no se explican por sí solas.

Declaro que jamás me han convencido las discriminaciones forzadísimas, artificialísimas, que establecen algunos retóricos entre la novela y el cuento. La diferencia entre ambas manifestaciones, me han parecido siempre más cuantitativa que cualitativa. Es cosa de extensión. Y bien elástica, porque entre la novela que lo es, y el cuento, caben aun el cuento largo y la novela corta. Nadie podrá decir a las cuántas páginas —¿de qué formato? — un cuento se convierte en novela breve, o una novela llega a ser, o un cuento, o, lisa y llanamente, una novela. Todo lo que es o puede ser materia del cuento, es o puede ser materia de la novela.

Se ha pretendido hallar, fuera de este criterio cuantitativo que sostengo, algunas notas diferenciales. Como, al menos en sus orígenes, la novela tiene grandes puntos de contacto con la epopeya, que es su fuente primitiva, (al grado de haber sido considerada la novela, durante mucho tiempo, como una epopeya en prosa), exigióse cierta grandiosidad de elementos. La importancia intrínseca del tema, la amplitud, diversidad y cúmulo de situaciones, la naturaleza representativa de un estadio histórico y cultural, fueron señaladas copio características del género. En cambio, para el cuento se reservó un contenido mucho fnás modesto: en él la importancia social era sustituida por el valor del relato como un simple medio de esparcimiento.

La novela era extensa, grandiosa e importante.

El cuento, breve, sin pretensiones y ameno.

Pero ya no se puede compartir esta opinión. Se ha escrito tanta novela insulsa, o sobre un tema particular, o sobre pocos y muy opacos personajes, y se ha publicado tanto cuento preñado de contenido social, que ya .requeriría demasiado apego a la tradición, un servilismo absurdo hacia los textos escolares, el continuar sosteniendo tales puntos de vista.

Sentado lo anterior, me resta decir que los elementos comunes del cuento y la novela siguen siendo, para mí, los elementos clásicos: exposición, nudo y desenlace. Lo que, conjuntamente, denominase trama. El argumento es cosa de mayor fondo es el substractum mismo de la intención del autor.

Sin negar los valores posibles de muchas producciones de trama novelesca que circulan a guisa de cuentos o novelas, sostengo, sí, que no lo son; que bien pueden caer bajo otro rubro, pero que, sin dejar de ser estimables como obras de vida o de arte, no pertenecen a esta familia

Las palabras tienen un contenido Un valor sujeto a modificaciones. No me asusta la trayectoria semántica por la cual una voz viene a significar cosa diferente de la que representaba; mas considero que esto no se hace ni debe hacerse a capricho. Al menos, mientras subsistan el cuento y la novela tal como existían cuando fueron bautizados, es decir, con trama, no será lícito dar estos nombres a producciones que carezcan de ella, porque no se trataría ya de una modificación semántica (cuya raíz está siempre hundida en el vigoroso humus social) sino de una alteración caprichosa, cuyo único resultado sería el de inducir a confusiones tan dañinas como innecesarias.

Me parece oportuno subrayar que, con lo anterior, yo no afirmo que la técnica del cuento y la novela haya de ser la de tal o cual escritor, ni que haya de sujetarse estrictamente a determinados cánones Considero, con Luis Alberto Sánchez, que “se han mezclado ya a la novela numerosos elementos subjetivos (líricos)” (1), y este mero fenómeno, realza la jerarquía que corresponde al sujeto creador, frente a los métodos técnicos éstos han de estar al servicio de aquél, pero no deben ahorrarlo. Empero, cualesquiera que sean los recursos que emplee el escritor, su obra, para ser cuento o novela, ha de tener, en lo narrativo, trama; en lo sustancial, argumento.

El cuento y la novela son productos más sociales que literarios. Esta no es observación mía. Viene patrocinada por el prestigio inmenso de Menéndez y Pelayo, y ha recibido la aquiescencia de todos los que se dedican a estos estudios.

Luis Alberto Sánchez dice que “la novela concentra las mejores energías de una literatura”, que es “el trasunto de una verdadera madurez”, que

1 —SANCHEZ, Luis Alberto “Breve Tratado de Literatura General y Notas sobre la Literatura Nueva”, Edic, Bibl. Ercilla, Santiago de Chile, 1941, pág 145

“en su seno se encierra la clave de una neo-épica” (2). Lógico es pensar, entonces, que tan maduro fruto no se da sin una lenta preparación y un laborioso acendramiento de jugos.

Sintéticamente, con violencia esquemática, podría decirse que la sociedad se integra por dos elementos: la tierra y el hombre O, en otros términos, el paisaje y la vida. Si la novela y el cuento son un fruto social, han de nutrirse de la tierra y del hombre. Hay, pues, una descripción estática —la del paisaje— y una descripción dinámica —la del hacer del hombre—, que constituye lo que se llama narración. Son estos los cotiledones del árbol novelesco la descripción ambiental, estática, y el cuadro de costumbres, dinámico. La primera es fotografía; el segundo es cinta cinematográfica. Ambos son documentos. Sirven ambos al cuentista y al novelista, como el atestado al historiador. Pero así como un legajo de documentos no es la historia, tampoco son cuento o novela el cuadro de costumbres y la descripción del paisaje.

¡Pero él historiador necesita del archivólogo!...

Nuestro paisaje no había sido descubierto. No se conocía nuestra luz. Pintábamos con pinceles europeos, y, ¡claro!, el sol era diferente, los crepúsculos eran distintos. Llenábamos nuestros cuentos de nieve, los sembrábamos de sicómoros, de sauces, de abedules. Queríamos construir el cuento desde la trinchera de un criterio... “Doña Bárbara” y “La Vorágine”, en cierto sentido, nos abrieron los ojos. Pero sólo en cierto sentido, porque la falta de originalidad de que padecemos con frecuencia, dió por resultado lo que alguna vez llamé “voraginismo”: la repetición, incesante, terca, mil veces injustificada, de las grandes selvas amazónicas...

Durante el siglo pasado, los ensayos de cuentos y de novela que se hicieron en el país, pecaron de poco o ningún arraigo a nuestra realidad. Los campesinos eran campesinos, inventados en un reducto de la biblioteca. Eran literatos o universitarios puestos en el campo y vestidos con el calzón y la camiseta del indio. Hablaban un castellano flúido, correcto y rico, y, lo que es más inadmisible, tenían reacciones psicológicas que los delataban como personajes ficticios. Ahí sí que la trama y el argumento venían dosificados por una detallada receta preceptiva.

La obra de esos escritores fué preparatoria. Inmatura, pero útil. Tuviémos, sí, costumbristas de ojo fino, que fueron analizando aspectos de nuestra

2 —SÁNCHEZ. Luis Alberto. “Nueva Historia de la Literatura Americana”, Edit Americalee, Buenos Aires, Argentina, 1944, pág 420

vida social y señalando características nacionales que más tarde servirían a los cuentistas. El Dr. Hermógenes Alvarado (1845-1928) dejó publicadas tres obras: “Aventuras del Gran Morajúa”, “Los Apuros de un Francés” y “Estafeta de la Capital”, amén de multitud de artículos dispersos en periódicos y revistas. Su tendencia moralizadora y la calidad bien intencionada de su humorismo, son quizá demasiado manifiestas, excesivamente plásticas, con cierto sabor de moraleja escolar, como se advierte en “La Pelea de Gallos”, en que zahiere el vicio de tal juego, muy extendido en su época, y la falta de responsabilidad y de puntualidad del obrero. Salvador J Carazo enfocó, humorísticamente, pero con un humorismo más ingenioso que sutil, la vida del cuartel salvadoreño, en “Cuatro Soldados y un Cabo”. Francisco Román González (“Fósforo”), con “Alacranes y Violetas” (1902) y “Cuentos para Niños de 40 Años” (1902); Luis Lagos y Lagos (“El Negro Lagos”, “Lapislázuli”) con “Vademécum”, y muchos otros que sería largo enumerar, dieron su aporte al costumbrismo nacional. Pero, ¿qué era ese costumbrismo?...

Difícil es definirlo con precisión. Era una visión regocijada de algunos aspectos de la vida social. Asumía la forma de crónica periodística, generalmente. Abarcaba un fenómeno del ambiente; pero un fenómeno global, como el alcoholismo, el juego de gallos, la afición a los dados... Señalaba lacras, o sonreía, misericordiosamente, ante la torpeza o la ignorancia del vulgo. Mas no entraba en el problema psicológico. Se describía lo común al grupo no lo privativo del hombre. No se habían explorado las sístoles y diástoles del sentimentalismo criollo; se ignoraban las reacciones intelectuales, se prescindía del hombre, porque la unidad no era él, sino la sociedad. Recogíase, insisto, material precioso, utilísimo al cuentista. Pero no se hacía cuento.

Ambrogi venía de viajar luengas tierras. Los ojillos de acero, acostumbrados a taladrar distancias y paisajes. Había compulsado el color de los volcanes; pesado las minucias de la vestimenta; medido y considerado las sinuosidades de muchas tierras. Eran ojos detallistas, de dibujante alemán.

Y Ambrogi descubrió nuestro paisaje. Conoció — ¡cómo no había de conocerlo! — que el Quezaltepeque no es el mismo Fujiyama: que la luz derramada sobre el valle del Jiboa, no es la misma que cae sobre las llanuras de Rusia; que nuestras olas del Pacífico tienen otra sal, y no la misma que hay en las del Mar Amarillo. Conoció también, horadando las apariencias, que los ojos mongólicos y los bigotes huérfanos de nuestro campesino, no son los mismos del culí.

Ambrogi descubrió nuestro paisaje, insist. Estaba inexplorado. Era virgen. No había caído aun sobre las páginas de un hombre de letras. El, y

sólo él, vió las arrugas de nuestra torturada tierra, y describió con latitud, a ratos cansadora, detalle a detalle, minucia a minucia, el rancho, el fogón, el comal, la tortilla, el humo; retrató el estanco; trazó en la geografía de la literatura, caminos, ríos, vados, montes, guaridas. Descripciones como la transcrita del estanco de aguardiente, son comunes en su obra. Los personajes también aparecen puntillosamente presentados: complexión, estatura, color de la tez, arrugas de la cara, los ojos, las cejas, el cabello, el modo de andar, los lunares, y el vestido completo, desde los caites de llanta de hule hasta el sombrero de palma tejida. Sus ojos eran el objetivo de la cámara, sus páginas, la placa sensible.

Y por si este hallazgo del terruño como paisaje, como realidad ambiente, con sus glorias y sus miserias, sus crueldades y sus generosidades, sus luces y sus sombras, fuese poco, Ambrogi también descubrió la psicología de nuestros hombres. Se metía en el alma de cada personaje para estudiarlo desde adentro, sintiendo con él, pensando con él, viviendo con él, transfundido totalmente en el protagonista de su relato. Lo atestigua, acaso mejor que nada, esa brillante página que él titula “La Muerte del Rey Moro”, que aparece en “El Jetón”. Cuando el Rey Moro muere, Ambrogi agoniza con él.

Por estos dos hallazgos —el del paisaje y el de la psiquis criolla— nó sólo admito, sino que pregonó con quienes lo pregonan, que a don Arturo Ambrogi debe el cuento salvadoreño la paternidad. El lo engendró, dándole sus elementos primarios, lo estático y lo dinámico, el ambiente y la vida.

Pero no llegó más allá. Creo que con este mérito doble, tiene Ambrogi más que suficiente para que su gloria no sea jamás menoscabada en el país. Si se analiza su copiosa obra, luego de haber entendido que a las palabras cuento y novela no podemos ni debemos darles un sentido caprichoso, sino el que les corresponde por definición, advertiremos que muy pocos cuentos de verdad tiene el autor que nos ocupa. De tal modo tiende a lo descriptivo, que la narración es, en él, frecuentemente pobre. No hay trama, salvo excepciones. Hay cuadros. Cuadros completos, puros, perfectos. Pero no cuentos. “El Jetón” es un buen paradigma de lo que afirmamos, ahí hay trama, y puede llamarse cuento. Pero es trama muy pobre. Su importancia cede ante la descripción. Otros relatos, como “La Muerte del Rey Moro”, “El Arreo”, “Cuando Brama la Barra”, “La Molienda”, carecen totalmente de planteamiento, nudo y desenlace. No son cuentos, ni aun de trama pobre.

Sustancialmente hablando, Ambrogi no es un cuentista. Desde un punto de vista histórico-literario, hay que rectificar la calificación que se le ha dado. Hay que buscarle un sitio más justo: su propio sitio “Padre del

Cuento Salvadoreño”; no “nuestro primer cuentista”. Descriptor excelente. Observador sin tacha. Literato fluido, elegante y audaz. Uno de nuestros más distinguidos hombres de letras. No le regateo elogios. Me uno, entusiasta, al coro de los que le aclaman.

Y ya que he dicho que es “audaz”, quiero ampliar el concepto. Llega Ambrogi al realismo crudo. Es el primero que se atreve a estampar, en letra de molde, con toda su ortografía, las palabras ásperas en que se expresa habitualmente nuestro campesino. No las escribe porque sí, con esa fruición con que las escribirán más tarde algunos autores, como para demostrar su indiferencia. por el qué dirán de las gentes, la estampa con la plena conciencia —y la moderación— de quien sabe que las “malas palabras” son necesarias para la veracidad y el vigor del relato. Y con este recurso, aventurado en la sociedad salvadoreña de entonces, más pagada, quizá, de las buenas formas que de las buenas esencias, logra forzar el hermetismo de la psicología campesina Desnuda al peón de la idiosincrasia universitaria, le enmudece su fabla académica, le quita ese carácter de producto de escritorio, para darnos el verdadero peón nuestro: paciente, sufrido, laborioso, rudo, mal hablado, sentimental. Si Ambrogi se hubiera detenido ante el tabú de las voces detonantes, acaso todavía la esencia humana de nuestra sociedad estuviera esperando a su descubridor. Esa fúé la llave.

Si quisiéramos subsumir la historia de nuestra cuentística dentro del cuadro evolutivo que nos presenta Hegel, la indicaríamos así:

Tesis: los costumbristas, que recogen el material de nuestra vida colectiva. El Dr. Alvarado, Carazo, González, Lagos y Lagos.

Antítesis: Ambrogi, que descubre el paisaje nuestro, la psicología nuestra y la expresión nuestra, que ahonda en lo personal, pero que, llevado por su afán descriptivo, no llega a completar la trama; y

Síntesis. Salarrué, que en nuestro paisaje, con nuestros hombres, nuestras costumbres y nuestra expresión, redondea la trama de sus relatos para constituirse en el primer cuentista de El Salvador, desde un punto de vista histórico- literario.

Pero de Salarrué no puedo hablar de prisa, ni abusar de la paciencia del lector. Para otra ocasión se queda.

Hugo LINDO.

San Salvador, diciembre de 1949

¿Es el Realismo una Constante Histórica?

por
Matilde Elena López
1958-2
Páginas 113-121

«Empezamos ante todo, a vislumbrar que el realismo es una constante histórica con distintas modulaciones en los diversos tiempos» — Carlos Bousoño.

LOS ESTETAS IDEALISTAS parten de concepciones individuales del arte y presentan la obra artística como algo fijo, estático. Hablan también de los «problemas» que debe resolver la Estética, pero ésta, en tanto que filosofía, se limita a suministrar una INTERPRETACION del arte, respondiendo a determinado dominio de la realidad y a una determinada ideología vigente

Siempre se ha hablado de las estéticas de determinado autor, reflejo de tal sistema filosófico. Pero es preciso partir ya de una Estética que surja del mismo objetivismo del arte, como método de interpretación de la realidad surgido de la práctica social La polémica de la Estética debe plantearse entre los sistemas individuales y la doctrina del arte dictada por el desarrollo histórico, como única fuente para probar los juicios. Esta estética nueva, en la feliz definición de Luis Vidales, «establece la relación entre lo empírico y lo volitivo, como términos del binomio dialéctico entre lo objetivo y lo subjetivo, y halla en los modos de variabilidad de la realidad las formas o síntesis en las cuales se expresan las leyes del arte. Es una estética de tal naturaleza que quien desee combatirla deberá combatir la evidencia de los hechos de la historia social Ahora bien. La dialéctica no sostiene que todo parta de la realidad, porque precisamente por ello es dialéctica Es así que el conocimiento racional determina la realidad, le da su forma y contenido. Pero la realidad así establecida es dinámica y en su proceso dialéctico produce fenómenos que ya son independientes del conocimiento racional puesto que van contra la realidad establecida, a PESAR de la voluntad que así la forjó Un nuevo conocimiento racional, contrario al anterior, acaba así por determinar una nueva realidad, contraria a la anterior. De modo que existe un juego dialéctico entre realidad y conocimiento, conocimiento y realidad, en que uno de los términos se coloca primero que el otro, desde el punto de vista del tiempo y del espacio. La esencia de la dialéctica hegelina se basa en que la realidad se constituye sobre hechos concretos, y no sobre un conocimiento racional abstracto, que sea insoluble para la vida normal de los hombres».

Es decir, una Estética de interpretación social, dialécticamente contraria a las Estéticas personales, que se basa en el realismo objetivo del orden social. Vertebrado su sistema teórico en la segura autoridad de la historia, acaso no sea justo llamarla “nueva”, pero ya no tiene como base a «mayéutica» de la adivinación personal.

Luis Aragón, en su famosa polémica sobre arte en los círculos intelectuales franceses y cuya tesis defiende en su obra *QUERRELLA DEL REALISMO*, expresa que, «corriendo todos los riesgos, me gustaría proclamar mi creencia de que la doctrina revolucionaria tiene una estética, y que su nombre es: *REALISMO*»,

¿Qué es, pues, el realismo? ¿Es, de acuerdo a la norma estética de Míla y Fontanals, «El arte como la realidad idealizada»? ¿O, como en el mensaje precursor de Bielski, la nueva fórmula: «El arte debe ser la expresión fiel de la vida»? El realismo de los estetas idealistas no llega ni a la mitad del camino, pero con todo allí se encuentra la génesis del realismo certeramente definido por Bielski.

El nuevo realismo como expresión artística, como método de interpretación de la realidad, resuena ahora cargado de pensamiento, pero ya no es la colección de vulgaridades fotográficas del pasado, ni la mala palabra naturalista de las escuelas que desprestigiaron este término.

Ya no se puede hablar despectivamente de realismo como algo «materialista», denso a las alas del sueño y vedado a la calidad estética. Negado tres veces como Cristo, vuelve a tomar su categoría artística, limpio ya de los pecados antiguos y alza el vuelo sobre esta dura querrela de las formas y los temas. Pero ya lo dijo Engels: «Toda la naturaleza orgánica prueba sin cesar que forma y contenido son idénticos e inseparables». Y desde otros ángulos estilísticos, Carlos Bousoño afirma en «La Poesía de Vicente Aleixandre», que «no hay modo de entender de verdad una forma poética si no la contemplamos como emanada desde un fondo, ya que fondo y forma son, si no exactamente la misma cosa, sí, por lo menos, cosas interdependientes y conexas en un sentido absoluto».

¿No nos anuncia su vital recurrencia que, como dice Bousoño en sus penetrantes estudios estilísticos, el realismo es una constante histórica como el clasicismo, casi tocando sus linderos?

Si el arte clásico se encara con realidades, con verdades objetivas y no con fantasías ni ensueños, el realismo como expresión fiel de la vida, según Bielski, se identifica más con esta categoría estética. Si el arte clásico

centra su atención en el hombre, en sus condiciones y virtudes esenciales, por encima de lo circunstancial para alcanzar validez universal, el realismo proclama el nuevo humanismo creador, superior al «hombre como medida de todas las cosas» de Protágoras.

Si el arte clásico proclama el humanismo con todos sus atributos, el realismo fluye con él y se identifica en sus esencias purificadoras. Y si los períodos clásicos coinciden con los minutos berélicos que conjugan los ideales colectivos, ¿acaso no se expresan esos minutos estelares de una manera veraz y realista, como en Esquilo, cantor del heroísmo griego?

Y si el arte clásico mantiene el equilibrio entre la intuición y el sentimiento y busca un buen engarce perfecto entre forma y contenido ¿no busca el nuevo realismo la reconquista de los valores estéticos donde volcar la bullente y pugnadora realidad?

Para los estetas idealistas, el realismo es una interpretación idealizada de la verdad oculta bajo formas reales. En este sentido la génesis del realismo se encuentra en los prístimos hontanares inagotados del clasicismo griego, en Homero, en Esquilo, en Sófocles y Eurípides. Acaso con mayor fuerza en Esquilo, Eurípides y Aristófanes, poetas de tesis y de tendencia militante, que caducan con sus propias tesis. En Horacio y Virgilio, en el sensual Ovidio, en el mural de pasiones de Dante y en la regocijante picardía de Bacaccio. En el genial clásico francés, Molière, heredero de Plauto, y en toda la literatura española «transida de innato realismo» desde el Mío Cid, hasta el Buen Amor del Arcipreste de Hita, desde el misticismo de la Doctora de Avila, hasta los dramas épicos de Fuenteovejuna, Peribañez y el Alcalde de Zalamea. Y si el *leit-motiv* de la Comedia Humana de Balzac es el Dinero «que rueda en todas las conversaciones, ya Quevedo se había anticipado en la denuncia del poder corruptor del vil metal en su «Poderoso Caballero es don Dinero».

El realismo que alcanza dimensión universal en el siglo XIX en los tremendos murales sociales de Balzac, venía de corrientes artísticas más remotas, desde aquella terrible obra de tesis y de marcada tendencia reivindicadora que es la Biblia, el más elevado grito de un pueblo sojuzgado, hasta el documental histórico de los dramas de Shakespeare. Y luego la brillante escuela de los novelistas ingleses y norteamericanos con su penetrante descripción de los estratos sociales, como fuera la novela rusa, espejo de la realidad, en Tolstoi, Gogol, y Dostoiewski.

El realismo, como reacción contra el romanticismo decadente, irrumpe cuando las condiciones sociales estaban ya maduras para la genial de-

nuncia del capitalismo contenida en la Comedia Humana. Y no se nos diga que afiliamos a Balzac entre los escritores de «tendencia». ¡Nos libre el cielo de tal afirmación! Creemos con Engels que «más vale para la obra de arte que las opiniones (políticas) del autor permanezcan escondidas. El realismo de que hablo se manifiesta aún fuera de las opiniones del autor. Permitidme ilustrar la cuestión con un ejemplo; Balzac, en quien estimo un maestro del realismo infinitamente más grande que todos los Zolas, pasados, presentes y futuros, nos da en su Comedia Humana la historia más maravillosamente realista de la *société* (en francés en el texto) francesa, (especialmente, del *monde parisien* al describir bajo la forma de crónica de las costumbres, casi año por año, de 1816 a 1848, la presión cada vez más grande que la burguesía ascendente ha ejercido sobre la nobleza que se había reconstituido después de 1815 y que (*también que mal* en la medida de lo posible, levantaba la bandera de la *vieille politesse française*) (en francés en el texto). Describe cómo los últimos restos de esta sociedad, ejemplar para él, sucumbieron poco a poco ante la intrusión del arribista vulgar de la gran finanza o fueron corrompidos por él; cómo la *grande dame*, cuyas infidelidades conyugales no habían sido más que un medio perfecto de adaptarse a la manera cómo se había dispuesto de ella en el matrimonio, cedió el lugar a la burguesa que se procura un marido para tener dinero y trajes; alrededor de este cuadro central agrupa toda la historia de la sociedad burguesa, en la que yo he aprendido, aún en lo que concierne a los detalles económicos (por ejemplo, la redistribución de la propiedad real y personal después de la revolución), más que en todos los libros de los historiadores, economistas y estadistas profesionales de la época tomados en conjunto».

(Carta a Miss Harkness, Abril de 1888) Engels.

El realismo de Balzac es una penetrante crítica a la corrupción burguesa, cuando ya la burguesía había virado a la derecha conservadora por miedo a las masas, ella que en una época fué revolucionaria y buscó el apoyo del pueblo contra la nobleza. Surge este realismo a la luz de la investigación científica, bajo el relámpago de la duda cartesiana y del método baconiano. El criticismo del siglo XIX irriada las esferas estéticas cuando llega la hora de la investigación de la naturaleza y del descubrimiento de sus íntimos secretos. Se inicia una revisión general de la cultura y de los conceptos considerados como verdades científicas; se vé lo clásico con mirada crítica, se vertebran las ciencias, se abre paso la lingüística indoeuropea con el método comparativo que prueba el parentesco de una amplia familia de lenguas europeas. Es la hora de la Revolución industrial en Inglaterra, de la máquina de vapor, las fábricas textiles y las aventuras imperialistas de la flota inglesa. Y de las entrañas de las minas, fábricas

y factorías europeas, surge el clamor de la lucha social, las huelgas y el Manifiesto de 1848, síntesis del pensamiento de la nueva clase. En esa caldera hirviente bullen los temas de Balzac y de Zola. Todos los caminos conducen al realismo, aún por los atajos del criticismo kantiano, con su tercera posición. De aquí, al Positivismo de Comte, falta poco. El método de investigación de la realidad en las manos de Balzac es un agudo instrumento para sus amplios murales que describen la sociedad de su época.

Balzac levanta, gracias a su formidable realismo, los tipos universales que emergen de las entrañas de la sociedad burguesa. Se vino abajo la fórmula estética de Milá Fontanals: «El arte es la realidad idealizada;», para dar paso a la fórmula precursora: «El arte debe ser la expresión fiel de la vida».

Es la reacción más clara y violenta contra el romanticismo nacido de la entraña de la Revolución Francesa y que a su vez había reaccionado contra el neoclasicismo francés que dio sus grandes figuras en Ráeme, Corneille, Moliere, convirtiéndose después en frío academismo, en cuyas formas rígidas se ahogaba la vida. Pero el romanticismo cae en el abismo del alma, se fuga de la realidad para vivir un mundo de ilusiones, de idílicas lágrimas sentimentales. La agitada era social de 1848, llamada de las revoluciones en Europa, debía derribar la torre marfilina sobre el túmulo romántico. La crítica *más aguda de los «nuevos ricos»*, de la voraz burguesía que se alza en el mundo con sus trágicos signos, está trazada por la mano genial de Balzac en su Comedia Humana, de cara a la Divina Comedia de Dante.

Luego el naturalismo de Emilio Zola en su novela experimental, refleja la etapa positivista, evolucionista y materialista en su descarnada y astrosa realidad. Esta nueva orientación literaria recoge la herencia realista de Balzac, pero sin la magistral penetración de aquél, se convierte en copia fotográfica de la realidad, verismo morboso, extravagante y monstruoso, en aberrada desnudez deforme. El naturalismo fue certeramente enjuiciado como la «gran demagogia del realismo» por los discípulos de Zola, en su famoso Manifiesto de los Cinco que cava la sepultura del naturalismo documental, experimental y sin salida, sin interpretación de la realidad.

De nuevo el arte y la literatura se orientan a las regiones siderales, hacia el ensueño y la abstracción cuando la aguja social marca una nueva crisis. Sofrenando del naufragio surge el surrealismo deshumanizador del arte, reflejo desesperado de la hora. Llega la época introvertida del inconsciente con sus alucinaciones rutilantes y su visión desintegrada de la realidad. El minuto del símbolo y del impresionismo que aplica en literatura las manchas arbitrarias de la pintura francesa.

La bandera de la deshumanización del arte, la portan los pálidos arquetipistas que temen contaminar el ánfora inmaculada de las formas bellas. Se habla de poesía pura bajo el signo angustiado del tratado sobre la Desesperación de Kierkegaard desde la neblina danesa. Ibsen con su fina antena dramática recoge el torturado grito de pavor.

Entre las dos guerras mundiales, los «ismos» afloran con sus paraguas de hongos sorteando las tempestades. Se torna a las viejas fórmulas del «arte por el arte», con su serpiente mordiendo la cola en la cabal síntesis de Nietzsche, a la fuga hacia adentro, nueva forma de la evasión romántica. Así se cumple el aforismo de Plejanov; «allí donde existe el desacuerdo insoluble entre la gente que se ocupa del arte y el medio social que le rodea, surge el arte por el arte».

Pero sobre el cadáver deshumanizado del arte puro, se levanta pleno de humanismo vivificador, el nuevo realismo nutrido de verde clorofila. Porque «toda teoría es gris, amigo mío, sólo es verde el árbol frondoso de la vida», en la sentencia de Goethe. Se alza sobre los errores del realismo del siglo pasado, aprovecha las mejores experiencias críticas del arte realista, se llena de humanidad coral hasta acallar el monocorde sólo lírico. En la exacta interpretación de Héctor P. Agosti, el ideal estético del nuevo realismo «consiste en la traducción de la realidad a través del temperamento, porque el hombre, en última instancia, vuelve a señalarse como medida y finalidad de las cosas». A la luz del materialismo dialéctico, el nuevo realismo tiene una raíz discursiva y dialéctica, es dinámico, ni menudamente objetivo, ni engreídamente subjetivo. Restablece el equilibrio del fenómeno literario, puesto que asignando importancia a la realidad sociológica, mantiene también en pie la jerarquía estética del proceso artístico.

El nuevo realismo defendido por Máximo Gorki en el Primer Congreso Mundial de Escritores entre las dos Guerras, sabe interpretar la realidad, y ofrece salidas vaticinadoras al futuro. Supone que los sucesos ejercen una acción sobre el artista, pero que el artista a su vez, traslada la reacción de su conciencia sobre la realidad exterior que lo estimula, casi siempre en consonancia con las ideas generales de su tiempo. Es como una pugna de intercambios entre la realidad del mundo y la conciencia del artista, entre el sujeto y el objeto. La conciencia artística del realismo recoge la fórmula de Engels: Los personajes típicos en situaciones típicas, y estas situaciones albergando en sí mismas la posibilidad de una nueva realidad pronta a estallar. Tal es el realismo dinámico, que no debe ser el manifiesto político puesto en verso o en prosa, sino en la fórmula de Engels: «La acción debe resaltar de la situación sin que vaya implícitamente formulada», aunque

ésto lo olvidan con frecuencia los jóvenes poetas que se orientan a la literatura social.

Este realismo, definido por Agosti certeramente como «dinámico», porque aparece determinado por las circunstancias sociales, traduce la realidad a través de un temperamento. Así el artista irrumpe con su propia tonalidad psicológica, porque la creación artística es en definitiva, «un misterioso proceso de conclusión individual».

Ahora el realismo emprende la reconquista de los valores estéticos de la forma y de los valores éticos del contenido, en un perfecto equilibrio que le acerca a los ideales clásicos conjugadores de la intuición y del sentimiento.

Si en la tesis de Bousoño, el realismo es una constante histórica con distintas modulaciones en el tiempo, los caminos del realismo lindan con el clasicismo al restablecer el equilibrio del fenómeno artístico: realidad social, jerarquía estética. O para decirlo en términos dialécticos; en el momento de la creación artística se establece una unidad de contrarios entre el mundo externo y la imagen que de él surge en el artista, cuyo proceso se resuelve así:

Tesis: la realidad objetiva plena en su belleza ontológica.

Antítesis: Su transformación en elementos artísticos en el seno del medio social o de la época y, por lo mismo, en la mente del creador,

y Síntesis: la obra de arte.

En la doctrina del nuevo realismo, siguiendo el pensamiento de Agosti, el arte no es sólo una reproducción sino también una revelación, donde las formas lúcidas del conocimiento reciben muchas veces el impulso y el anticipo de cierta intuición germinadora. Así el artista, consciente de su virtud vaticinadora —como en los tiempos clásicos— incorpora una voluntad de transformación, una responsabilidad social que no puede eludir un compromiso histórico con el fragor de batalla como en la «crisis» griega.

Porque el nuevo realismo, en la exacta definición de Luis Aragón, «cesa de estar dominado por la naturaleza al apropiarse de las realidades sociales que procuran modificar a la misma naturaleza». Desde luego, el artista no es tan sólo una conciencia reflexiva, sino una conciencia emocional, obligado a responder como individuo a pesar de los afanes que puedan preocuparle como miembro de la colectividad. La respuesta personal

no significa un arte huido o neutral. Incorpora, el nuevo realismo, una voluntad de tendencia, pero el artista traduce, a pesar de todo, la realidad que más cerca está de su corazón, la que más siente en su intimidad de hombre, acompasado con el inmenso latido colectivo.

Enrumbado en el nuevo realismo, Agosti predice adivinatorio y concluyente:

«Si el artista moderno, aquel que pretende ser de «su tiempo» y que, en efecto, ha encontrado medios de expresión dignos de esta época, consintiera en abandonar los temas trillados, por aquellos que reclama el mundo actual, recorrido por inquietudes y aspiraciones maravillosas, podría suscitar una curiosidad y pasiones muy grandes. Sería entonces el alba de un nuevo Renacimiento».

Por otros senderos estilísticos, Carlos Bousoño define la poesía realista, como una sensibilidad lírica volcada hacia el exterior: «Así diremos —concluye— que poesía realista no es cosa aparte de poesía efectivo-conceptual». «Y así como la novela realista de la pasada centuria tuvo siempre una extraña propensión a sustentarse sobre una recia tesis, ¿podrá maravillarnos que hoy, nueva época realista, surja en muchos la apetencia por una poesía social o por una poesía comprometida?»

Bousoño caracteriza el realismo como «afectivo-conceptual», y por tanto, la poesía realista contemporánea, renovadora de los afanes formales de donde emanan contenidos dramáticos, es poesía de pensamiento, dispuesta siempre al compromiso social. Poesía que resuelve dialécticamente la pugna entre las formas y los temas, e irrumpe en esta hora crucial, con una tendencia definida restaurando el realismo aterrador de la obra de tesis más grande de todos los siglos: La Biblia, cuajada del dolor de las razas perseguidas y de los pueblos sojuzgados.

Junio 1958

BIBLIOGRAFIA

Defensa del Realismo, Héctor P. Agosti, Buenos Aires.

Tratado de Estética, Luis Vidales, Colombia, Biblioteca de Escritores Cal-
denses.

Teoría de la Expresión Estética, Carlos Bousofto, Edit. Credos.

La Poesía de Vicente Aleixandre, Carlos BousoQo, Edit. Gredos

Génesis del Realismo, G Alfredo Jácome, Rev. de Filosofía y Letras, Ecua-
dor, 1954.

Arte y Literatura — Marx y Engels., México, 1938.

El Arte y la Vida Social, Plejanov.

La Idea del Tiempo en Eliot

«The Waste Land»

por

Irma Lanzas

1958-2

Páginas 145-161

El trabajo que se publica a continuación es parte del Capítulo III del ensayo inédito: «Eliot, Crítica y Poética».

Basta penetrar un poco en el mundo de T S. Eliot, e improvisadamente nos damos cuenta de estar moviéndonos en un ámbito abierto —fuera de los límites, de una cultura nacional o de una época— que nos permite entrever el campo vastísimo en donde se entrelazan las manifestaciones artísticas más antiguas con las más recientes de la humanidad.

Si un inicial encuentro con la poesía de Eliot puede ofrecer algunas dificultades para la penetración inmediata «en el sentido de que nos da el lenguaje poético particularísimo, no comprensible a profundidad cuando se carece de los apropiados elementos interpretativos» sucede todo lo contrario al enfrentarse a su obra ensayística la cual —exenta de complicaciones— aún cuando analiza los más escabrosos problemas es capaz de establecer desde el primer instante una comunicación directa con el lector. En Eliot, como en Dante, la poesía surge y crece en el mito. La simbología, que es la parte central adquiere su verdadero significado sólo a la luz de éste; el mito es, entonces, como una atmósfera que da a cada palabra, a cada señal, una determinada tonalidad, una coloración, un santido. Fuera de él las imágenes flotarían desarticuladas y toda la construcción poética se nos presentaría con graves deformaciones, y en algunos casos hasta incoherente.

Esta natural diferencia de «técnica»—la una inherente a su manera de hacer poesía, la otra a la prosa— no debemos pensar en dos esferas distintas como si el autor se moviera en campos separados. Al contrario, toda su obra está recorrida por ciertas ideas medulares que desarrolla en los diversos sectores: así, por ejemplo, sus preceptos sobre poética dispersos en los ensayos de «The Sacred Wood» los encontramos realizados en «Gerontión» o en «The Waste Land».

Esta perfecta unidad no existe solamente en sentido transversal. Si se observa toda su producción literaria no se encuentra, como en ciertos

autores, un subseguirse de etapas que media vez superadas son substituidas por otras con problemáticas y caracteres completamente nuevos y distintos. Puede verse así que anotaciones que aparecieron en forma embrionaria en sus años juveniles las reelabora más tarde; problemas, posiciones que plantea en una obra son solucionadas posteriormente en otra: «La posición de crítica de *The Waste Land* es modificada en *Wednesday*, y *Ash Wednesday* puede ser comprendido más fácilmente después de leer *The Quartets*»¹.

Al referirme a la amplitud del panorama que nos presenta Eliot debo señalar que, para él, este mundo en que se entrelazan pasado y presente tiene un particular carácter: no es simplemente una colección de conocimientos de la antigüedad y la modernidad —como el que nos podría dar un erudito— sino un todo orgánico, regido por el principio de que en el campo del arte no existen obras que puedan considerarse viejas, y que todo aquello que se ha producido en los siglos anteriores tiene la misma actualidad de lo que se produce hoy.

En el ensayo «Tradición y Talento Individual de «*The Sacred Wood*», encontramos el siguiente párrafo: «El sentido histórico implica no solo la intuición del ser pasado del pasado sino también aquél de su presencia; el sentido histórico obliga al hombre no solamente escribir con la propia generación —o con las cenizas de la anterior—, sino con el sentimiento de que toda la literatura de Europa después de Homero, y con ella toda la literatura de nuestro país, tiene una simultánea existencia y forma un orden simultáneo. Este sentido histórico, que es a la vez sentido de lo sin tiempo y de lo temporal así como de lo temporal y de lo sin tiempo— es lo que forma a un escritor tradicional: y es igualmente lo que da a un escritor conciencia de su puesto en el tiempo, de su contemporaneidad».

Este «sentido histórico» así concebido es una especie de transfondo en la actividad creativa de Eliot, pero un transfondo vitalísimo que condiciona y determina su hacer artístico. Recorriendo su producción poética podemos encontrar como poema predominante una continua elaboración en torno a la idea del tiempo. En los poemas juveniles hallamos la figura de un Prufrock que transcurre anulado en un ambiente sórdido y banal, que se mueve en una atmósfera viciada de supercialidad, que pasa analizando las situaciones, los gestos, las palabras, sin encontrar en ellas más que un exasperante vacío. La meditación de Prufrock descubre una sociedad completamente ayuna de esencia histórica, una sociedad que, aletargada y sonámbula, transcurre inconsciente de su tiempo en medio de lo rutinario

1 Helen Gardner. Revista «*The Penguin New Writing*». Otoño 1946

y lo frívolo. La sensación de fracaso que recorre todo este poema deriva esencialmente de la imposibilidad de dar un sentido al tiempo. Prufrock sabe que es necesaria la rebelión, es preciso realizar una ruptura para que advenga el cambio, pero al mismo tiempo reconoce su incapacidad: es un tímido, tiene miedo, no es un profeta, ni un Hamlet, es apenas un cortesano oscuro y, en ciertos momentos, un bufón.

En el «Portrait of a lady», que sería el correspondiente femenino del «Alfred Prufrock», vemos que la atmósfera se torna tan pesada que llega a ser desesperante. Esta dama de edad madura, que invita a sus amigas a tomar el té por las tardes, entre floreros con lila y música de Chopín, no puede ni siquiera darse cuenta de su propio vacío:

«Yet with these April sunsets, that somehow recall

My buned life, and París in the Spnng,

I feel Immeasurably at peace, and fin the world To be wonderful and you-thful, after all»².

Si Prufrock es incapaz de realizar una transformación reconoce al menos la vacuidad de sus momentos. Ella, en cambio, decrépita, rechazada cada vez que se ofrece, encuentra que «el mundo es maravilloso y juvenil» Ambos son el símbolo de la sociedad actual, pero en «Portrait of Lady» la completa ausencia de una noción histórica que dé un valor a la existencia llega a ser nauseante.

He creído conveniente determe un poco en los anteriores poemas porque ellos son una especie de preámbulo que prepara la llegada de «The Waste Land», el más estupendo mural de nuestra época. Quiero iniciar la referencia a este poema con el juicio de Helen Gardner, una de las mayores comentaristas de la poesía eliotiana: «Ningún otro poema ha mostrado nunca un más grande sentido de la presión del pasado sobre el presente y de su existencia en el presente».

En «The Waste Land» la noción del tiempo es transportada al terreno de los problemas de mayor relevancia en la vida moderna Esta tierra agrietada y desierta —nuestra época— en donde la vida es una, “no vida» y el amor pierde su sentido de fuerza generadora prostituyéndose por el aburrimiento, no es más que el Itígar «en donde estamos muriendo con

2 —SÁNCHEZ. Luis Alberto. “Nueva Historia de la Literatura Americana”, Edit Americalee, Buenos Aires, Argentina, 1944, pág 420

un poco de paciencia». Aquí todo es terriblemente vano, como las preocupaciones que hacen de la existencia una transacción comercial o una partida de ajedrez. La razón de todo éso —nos dice siempre Eliot— reside en la concepción fragmentaria que se tiene de la realidad. Por eso es que a un cierto momento se pregunta:

«What are the roots that clutch, what branches grow

Out of this stony rubbish?»

Y la respuesta es definitiva:

«Son of man, You cannot save, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats, And the dead tree gives no shelter, the
cricket no And the dry stone no sound of water». relief³,

Y llama después a refugiarse bajo la roca roja «único lugar donde existe sombra» para adquirir así una visión unitaria «sentido de lo «sin tiempo» y de lo temporal» que dé un valor a la existencia. En seguida continúa diciendo:

«And I will show you something different from either

Your shadow at morning striding behind you Or your shadow at evening
reaching to meet you»⁴

La sombra que va detrás es el pasado, la que viene al encuentro es el futuro, pero al hombre, faltándole una visión de conjunto —el sentido histórico—, no le será mostrada más que su espantosa realidad presente, desmenuzada y, por ello, estéril: «Yo os mostraré el miedo en un puñado de polvo».

Presentándonos una serie de escenas diversísimas, en las que discurren personajes que expresan la banalidad y el fracaso de sus vidas, Eliot

3 «Qué raíces se aferran, qué ramas brotan — de estos escombros? Hijo del hombre. — no lo puedes decir o imaginar — porque conoces sólo un cúmulo de imágenes quebradas — en donde bate el sol, — en donde el árbol muerto no da abrigo — y el grillo no consuela. — ni da la piedra árida — el sonido del agua».

4 «Y yo te mostraré algo distinto — de tu sombra que viene en la mañana — tras de ti caminando. — o de la sombra que te va al encuentro — en el atardecer».

nos describe esa fragmentariedad. Así por ejemplo, encontramos una mujer que evoca una estación invernal pasada (y cuya existencia es devastada e inútil coreo una estepa bajo el hielo); la cartomante, pávida, con un resfriado crónico, que predice el futuro y teme a la policía (ridiculización de la charlatanería moderna); una conversación desesperadamente superficial en un restaurante (relevada por el continuo grito del camarero —«HÚRRY ÛP PLEASE ITS TIME»— repetido como un reloj o una gota de agua), que muestra una mujer arruinada física y moral mente después de haber tenido cinco hijos y un aborto; la escena primera de «A. Game of Chess» en la que otra vida frívola —que se resuelve en sí misma mientras espera la llegada de la muerte— parece reflejar la situación de incongruencia y vacío de todos los personajes con las siguientes palabras:

«What shall I do now? What I do?

I shall rush out as I am, and walk the Street

With my hair down, so. What shall we do tomorrow?

What shall we ever do?

The hot water at ten.

And if it rains, a closed car at four.

And we shall play a game of chess,

Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door»⁵.

Y así, más y más escenas que se subsiguen dando en total la visión de una época desarticulada, reducida a innumerables esferas ínfimas impregnadas de una pavorosa futilidad

La simbología del poema es enormemente útil para mostrar esta «presencia del pasado en el presente». Eliot ha tomado, además del título y del esquema, gran parte de las referencias simbólicas del libro de Jessie L. Weston «From Ritual to Romance», sobre la leyenda del Graal. En éste

5 «¿Y ahora, qué haré?, ¿qué haré — saldré así como estoy, — recorreré las calles — con mis cabellos sueltos, así — y mañana qué haremos? — ¿qué haremos siempre? — El baño caliente a las diez — A las cuatro, si llueve, un automóvil cerrado. — Y jugaremos una partida de ajedrez — apretando nuestros ojos insomnes, esperando que alguien llame a la puerta»

la Weston demuestra que la leyenda tiene sus orígenes en un mito de vegetación, en el que se destaca la personalidad de un soberano o semidiós que ha sido herido a causa de una culpa, perdiendo, como consecuencia, la virilidad: A su vez esta incapacidad de generar la vida se extiende a todo su reino, por lo que, para liberarse y liberar a los demás, deberá someterse a una expiación. Entre algunos pueblos este rito consiste en el ahogamiento de un fantoche que representa la figura del Rey, lo cual hará tornar la fertilidad a la tierra. Gran cantidad de elementos de esos ritos pertenecientes a cultos antiquísimos, fueron después adaptados a leyendas cristianas. Así la copa y la lanza, que eran símbolos sexuales (servían a llamar la fertilidad), se identifican con la lanza de Longinos y con la copa de la última cena en la leyenda del Graal. Transcrito el motivo a la poesía, encontramos toda esta gama de símbolos como vientos que arrastran el olor de civilizaciones casi perdidas, como corrientes internas que llegan al hombre de hoy, desde sus orígenes mitológicos y misteriosos

Además de la simbología, el lenguaje se manifiesta en «The Waste Land» como una perpetua presencia de lo antiguo en lo actual. Versos de Safo, Dante, Shakespeare, etc., son tomados literalmente y empleados para describir pasajes de la época presente. Eliot nos confirma así cómo las voces de ayer están eternamente vivas, y tienen, con las de ahora, «una simultánea existencia».

Bolonia, 1958

Alfredo Espino, Poeta Nacional de El Salvador

Por Oswaldo Escobar Velado
1962-1 y 4
Páginas 112-121

No se puede hablar de Alfredo Espino sin acercarse deliciosamente a la campiña nuestra.

No se puede hablar de él y olvidarse del río y el zenzontle sonoro. No nos podemos imaginar al poeta si borramos de nosotros ese mundo aromado de la milpa y ese resignado cansancio que se esconde en los ojos de los bueyes. Porque Alfredo Espino, es, en síntesis: la tierra cuzcatleca hecha poesía. Ambos —él y la tierra cuzcatleca— se compenetran a tal grado que la tierra nuestra perdería su belleza si él no existiera en la lírica salvadoreña, y él, hubiera sido menos poeta, si hubiera nacido en otra parte.

¿Qué sería de los pericos sin la voz de Alfredo Espino y qué de nuestros vientos de octubre? ¿Qué suerte habría corrido nuestro paisaje sin él —pintor de frases bellas y prístinas— no lo hubiera aprisionado en sus estrofas?

Yo no puedo imaginarme a esta pequeña Patria, a la que amo tanto, sin su poeta más vasto, más tutelar y más sencillo.

Vasto, porque él es toda la tierra nuestra. Tutelar, porque es la voz del hombre del campo que cotidianamente siembra la semilla nutricia. Y sencillo, porque lo entienden hasta los niños de las más pequeñas aldeas.

Vasto, repetimos, con vastedad de alas. Quién tuviera dos alas para el vuelo, dijo. Y él que las tenía, todavía las sentía pequeñas, en su anhelo de infinito, de supremo contacto con ese cielo que astronómicamente está lejos de nosotros.

No escanció el vino de sus versos en copas de cristal sino que prefirió guardarlo en sus Jícaras Tristes. Y él nos lo ofrece con el mismo gesto simple y campesino con que un labrador de nuestra tierra nos ofreciera un sorbo de agua fresca y limpia.

Alfredo nunca supo de las torturas de Verlaine ni de las complicaciones cerebrales de Julio Herrera y Reissig. Su verso tiene la sua vidad del

murmullo de la fuente cantarína, la agilidad del venado corriendo en la llanura y la dulzura del pájaro que amanece cantando entre las ramas.

Su credo estético —se le ha señalado como un romántico— tuvo por norma cantar lo nuestro.

Su consigna puede quedar expresada en el marco suave de estos bellísimos versos:

“El terruño es la fuente de las inspiraciones:

A qué buscar la dicha por suelos extranjeros,
si tenemos diciembres cuajados de luceros
si tenemos octubres preñados de ilusiones!”

¿A qué pues, buscar temas o leit-motivs en otras partes, si aquí tenemos todo? Todo en nuestra tierra tropical y fecunda. Cielo, paisaje, clima, pájaros, mar, todo, todo inmensamente salvadoreño y bello. Para qué cantarles a las princesas de las cortes de Versalles, si aquí no- más están nuestras princesas indias con toda una leyenda escondida en la ternura de sus negros ojos?

“En el umbral del rancho está María;
las sombras de sus ojos son rivales
de esas sombras que dan los cafetales
cuando se empieza a adormecer el día”.

Si no tenemos álamos ni abetos, ni castaños, tenemos en cambio limoneros y maquilishuats florecidos.

“Por las floridas barrancas
pasó anoche el aguacero
y amaneció el limonero
llorando estrellitas blancas”.

Dice Lamartine, con mucha razón, “que somos hijos de la tierra. La vida que alimenta su savia y corre por nuestras venas es la misma. Todo cuanto la tierra, nuestra madre, parece experimentar y decir a nuestros ojos en sus formas, en sus aspectos, en su fisonomía, en sus melancolías o en sus esplendores, tiene eco en nuestro ser. No se comprende bien un sentimiento sino en los sitios donde ha sido concebido”. Y es tan cierto, que la tierra salvadoreña, se manifiesta completamente en nuestro poeta Alfredo Espino. Ya dijimos, que Cuzcatlán y Alfredo Espino son una misma tierra, son un mismo poeta.

Su gran proclama de amor la encontramos en “Cantemos lo Nuestro”:

Qué encanto el de la vida, si los natales vientos
en sus ligeras alas traen ecos perdidos
de música de arroyos y música de nidos,
como mansos preludios de blandos instrumentos!
Qué encanto el de la vida, si al amor del bohío
y entre un intenso aroma de lirios y albahacas,
miramos los corrales donde mugen las vacas y
oímos las estrofas del murmurante río. . .!
El terruño es la fuente de las inspiraciones:
A qué buscar la dicha por suelos extranjeros si
tenemos diciembres cuajados de luceros
si tenemos octubres preñados de ilusiones.
No del pagano monte la musa inspiradora
desciende a las estancias de pálidos poetas:
es nuestra musa autóctona que habita en las glorietas
de púrpura y de nácar, donde muere la aurora.

Es nuestra indiana musa que, desde su cabaña,
desciende coronada de plumas de Quetzales a
inspirarnos sencillos y tiernos madrigales olorosos a selvas y a flores de
montañas.

Vamos, pues, a soñar bajo tibios aleros de naranjos en flor...cabe los
manantiales:

Octubre nos regala sus rosas vesperales

Diciembre las miríadas de todos los luceros.

NACIMIENTO DEL POETA

Alfredo Espino nació el 8 de enero de 1900 en la ciudad de Ahuachapán, a escasos ocho días de haberse iniciado este siglo de luchas torturantes para el mundo.

Desciende de una prosapia que hizo del arte su mejor religión. Fueron sus padres, Alfonso Espino —que también fue poeta— y Enriqueta Najarro de Espino. Sus abuelos también fueron exquisitos literatos: Antonio Espino y Antonio Najarro.

Alfredo es hermano de ese gran escritor salvadoreño que se llama Miguel Angel Espino, autor de “Hombres contra la Muerte” y de la “Mitología de Cuzcatlán”, cuya vida, por un mandato inexorable del destino, se está, poco a poco, apagando, y para desgracia nuestra y para que nos duela, olvidado de muchos en una tierra extranjera que no le podría prodigar nunca toda la ternura que se merece en sus últimos días.

Por hablar del dolor de Miguel Angel, ya casi me olvidaba de Alfredo. Perdón señores.

Decía que Alfredo nació en 1900. Desde niño, gustó de la pintura, de la música y de los versos. Este dato de su inclinación a la pintura y a la música tiene una gran importancia, puesto que en su poesía es un verdadero pintor de acuarelas bucólicas y un músico perfecto.

Veamos cómo este poeta, al escribir pinta maravillosamente:

Amaneciendo... lejos aletea
el gallo melancólico... Una franja de suave
rosicler y de naranja se inicia sobre el
cerro de la aldea

En las turgentes lomas cabecea la grácil
arboleda de la granja y en la senda, al
saltar de piedra en zanja

la hacendosa carreta bambolea...

El campo se despierta. Cómo brinca
la alegría en los patios de la finca entre
una algarabía de terneros!

Todo bajo la luz de los paisajes
cuando van despertando los boscajes
con su alegre clarín los clarineros...

MAÑANITA EN LOS CERROS

Es el mes de las lluvias, y por este
motivo, la tierruca viste un traje
de tupido verdor, y entre el ramaje
se ve un poquito menos lo celeste.
La casuca de campo está más blanca
bajo la blanca lumbre mañanera
Ha crujido un bambú. La enredadera
está besando cielo en la barranca.

“Besando cielo”, dije, y no he mentido
porque en toda hondonada silenciosa
un poco de agua azul no es otra cosa
que un cielito entre flores escondido. . .

Se hace frescura el viento campesino en el
sendero angosto.

Cómo se ve que agosto
acaba de pasar por el camino!

Hemos andado mucho, y todavía no se
acaba el sendero;

pero gracias al último aguacero
ha amanecido tan amable el día!

De la paz de los ranchos unos perros me
salen a mirar...

Se me recoge el alma al penetrar al silencio oloroso de los cerros.

Olor, olor a monte, a valle, a loma!

Cuánta canción de amor me trae el viento!

Ya en mi oído no cabe tanto acento!

Ya no cabe en mi pecho tanto aroma!

Corto el tránsito de Alfredo por la vida. Un día de 1928, de fecha 24 “bajo la pedrería de esos soles de Mayo” cerró sus ojos para siempre. Se apagó la estrella luminosa, se extinguió la llama de su lámpara, y se fue... sin hacer ruido, como se van los pájaros cuando se apaga la tarde.

Poco tiempo antes de morir se había graduado como doctor en Jurisprudencia y Ciencias Sociales de nuestra Universidad Nacional. Fue un poeta que no le quedó tiempo para ser un abogado. Esto, para dicha suya, porque esa carrera profesional es demasiado ingrata para que los poetas lleven la maldición de tener que vivir de ella.

DELIRIO DE LAS ALAS EN ALFREDO ESPINO

Dice Alberto Masferrer, en el prólogo de “Jícaras Tristes” —libro único de Alfredo— que “uno solo de sus poemas, ese de las DOS ALAS PARA EL VUELO, le daría material para un libro, si él fuera capaz de escribirlo”, añade humildemente: “Porque en verdad, ahí está escrita la historia de todo un hombre que amó y padeció: ahí está simbolizado el desengaño eterno de que prescribiera Budha, la queja en que Job añoró la paz de los que no nacieron, y el suspiro melancólico de Moisés, cuando dijo de todas nuestras venturas, que son “flor de heno secada por el aliento de la tarde”. Don Alberto Masferrer al pensar así se refiere al poema “ASCENSION”, uno de los más bellos y conocidos de nuestro poeta.

En ese poema, “ASCENSION” las alas toman un sentido de profunda filosofía; quién tuviera dos alas para alejarse de lo rastrero del mundo, de las codicias, de las infamias humanas. Quién tuviera dos alas para acercarse a Dios y comprender todo el misterio del hombre frente a su propia vida. Dos Alas! Quién tuviera dos alas para el vuelo!

ASCENSION

Dos Alas! ...Quién tuviera dos alas para el vuelo!...

Esta tarde en la cumbre, casi las he tenido

Desde aquí veo el mar, tan azul, tan dormido

que si no fuera un mar, bien sería otro cielo! ...

Cumbres, divinas cumbres, excelsos miradores...

Qué pequeños los hombres! No llegan los rumores

de allá abajo, del cieno; ni el grito horripilante

con que aúlla el deseo, ni el clamor desbordante

de las malas pasiones... Lo rastrero no sube:
esta cumbre es el néctar del pájaro y la nube.
Aquí he visto una cosa muy más dulce y extraña,
como es la de haber visto llorando una montaña...
el agua brota lenta, y en su remanso brilla
la luz; un ternero viene, y luego se arrodilla
al borde del estanque, y al doblar la testuz,
por beber agua limpia, bebe agua y bebe luz...

Y luego se oye un ruido por lomas y florestas, como si una tormenta
rodara por la cuesta:

Animales que vienen con una fiebre extraña
A beber las lágrimas que llora la montaña.....
Va llegando la noche. Ya no se mira el mar.
Y qué asco y qué tristeza comenzar a bajar...
Quién tuviera dos alas, dos alas para un vuelo!
Esta tarde, en la cumbre, casi las he tenido,
Con el loco deseo de haberlas extendido
Sobre aquel mar dormido que parecía cielo)
Un río entre verdor se pierde a mis espaldas
Como un hilo de plata que enhebrara esmeraldas...

En otro poema: “Eta era un ala”, la viejecita que adoraba a los niños de azuñ, que era tan tempranera como las palomas, una noche de tantas ya no volvió a asomarse al corredor, y fue entonces que el poeta supo el cuento triste: ESTA ERA UN ALA CANSADA DE VOLAR! Aquí, en este

poema también, el elemento “ALAS” es otra invitación a la filosofía, a la meditación serena sobre la vida y sobre la muerte.

Otras veces las alas en Alfredo, representan una mitigación para el dolor y las compara bellísimamente con las manos de su madre, y son, aquí en el pecho las manos de la madre como dos alas blancas sobre nuestro corazón, y cuando nos acosan las maldades son dos alas de paz sobre tempestades. Me refiero al poema LAS MANOS DE MI MADRE.

Los poemas donde Alfredo empleó el elemento o la palabra ALAS son para mí los poemas más bellos del “Jícaras Tristes”.

EL ARTE EN FUNCION SOCIAL EN ALFREDO ESPINO

Algunas personas, entre ellas algunos intelectuales, no se explican sino como una manifestación milagrosa que un hombre triste, retraído y tímido como era Alfredo Espino llegara a ser la manifestación más auténtica del pueblo salvadoreño, pueblo que según ellos es un pueblo alegre, trabajador y de gran dinamismo.

Acepto para nuestro pueblo el calificativo de trabajador. No hay nadie que pueda negarlo. También acepto que tiene un gran dinamismo para sus acciones. Pero niego con toda mi fuerza, que seamos un pueblo alegre. El pueblo salvadoreño es como era Alfredo Espino, triste retraído y tímido. Razón de nuestra tristeza, las grandes injusticias de carácter social, nadie—como no sea este gobierno—se ha preocupado de que haya condiciones de trabajo para el obrero y campesino, de acuerdo con la dignidad que se merece toda persona por el mismo hecho de serlo.

Alfredo cantó esta tristeza, recogida del SUBURBIO, de nuestra propia realidad social:

Risas, cánticos, voces, confundidas en una

Sola nota impresiva, vuelan del arrabal.

En la calle hay tristeza. En los charcos hay luna.

Un jardín es el cielo, con lirios de cristal...

Suburbios de las pobres mesnadas sin fortuna.

Mujeres de alma virgen y de carne sensual.

Tristeza de la vida que a mi pesar se aduna!
Pobres rosas morenas de los fangos del mal!
Traficantes de vicios. Mercaderes de amor.
Nadie sabe la angustia del callado dolor.
Para las pobres vidas toda piedad se cierra...
Tristes desheredadas de pensativa frente:
Nada os guarda la vida...Son vuestros solamente
Los lechos de hospitales y el frío de la tierra...

Algunos intelectuales partidarios del arte por el arte, afirman, que Alfredo Espino, gracias a Dios, no se vio metido en eso del arte y la lucha social, y que sin embargo es en la actualidad el poeta más representativo de El Salvador.

Yo no concibo el arte por el arte mismo. Me parece muy estúpida la posición de Oscar Wilde que afirma que todo arte es verdaderamente inútil. El arte por el arte es como el dinero por el dinero. Si un hombre llega a ser rico, que sepa para qué sirve la fortuna y que desempeñe en la vida con justicia y acierto, su función social como hombre, que comprenda sus deberes y derechos y que sepa que lo único que lo diferencia de los demás es la forma que él pone al servicio de todos, para bien suyo y de la comunidad. El prototipo del avaro ya se irá quedando para las leyendas y cuentos de los niños de las próximas generaciones.

Todo arte debe tener una función en servicio del pueblo. La poesía de Alfredo Espino la tiene, y es precisamente por ello que ha cuajado, por decirlo así, en el alma nacional. Es el poeta del alma nacional salvadoreña así como don Alberto Masferrer es, aunque no quieran sus detractores, uno de los niños de las próximas almas nacionales.

“Un rancho y un lucero” y “ASCENSION” son el mejor testimonio de lo que dejamos escrito.

Fue la voz de un poeta, así tenía que hacerlo, la que concibió la idea, que la intelectualidad de El Salvador glorificara la memoria de Alfredo Espino. A José Luis Silva, poeta y abogado, ya fallecido, debemos agradecer,

el Decreto N° 8 de la Asamblea Nacional Legislativa de nuestra República, que en el mes de marzo de mil novecientos cuarenta y siete, consideró como deber patriótico glorificar la memoria de quienes como el poeta Dr. Espino han contribuido de manera descollante a dar timbre de honor al nombre de la República y a las letras nacionales. Se ordenó la impresión de sus obras —Jícaras Tristes— en un número de cinco mil ejemplares.

Lástima que a Alfredo Espino se le haya glorificado oficialmente cuando ya se encontraba en la inmortalidad, glorificado por su pueblo y por los niños de las escuelas. Debió haber recibido este homenaje del gobierno en vida, porque los poetas cuando son verdaderos, como lo fue Alfredo, valen más para un pueblo que el más hábil de sus políticos y banqueros.

A Nicaragua se le conoce en Europa y en el mundo porque es la tierra de Rubén Darío, y a El Salvador porque es la tierra de FRANCISCO GAVI-DIA, ALFREDO ESPINO Y ALBERTO MASFERRER.

Apuntes Sobre la Generación Comprometida¹*

Por Roberto Ármijo
1962-1 y 2
Páginas 122-136

CAPÍTULO I ¿SOMOS O NO SOMOS UNA GENERACIÓN?

Los pocos escritores que se han ocupado de nosotros, no quieren aceptar que nuestro movimiento literario conocido con el nombre de “Generación Comprometida”, sea en el estricto sentido literario una generación. Aprovecho esta oportunidad para afirmar categóricamente que sí somos una generación, y a continuación siento la tesis que respaldará nuestros puntos de vista.

Si enfocamos la promoción de escritores y poetas surgidos a la vida literaria del país aproximadamente hace trece años —reforzada con el apareamiento de otros nombres en años posteriores— a la luz de la teoría orteguiana de las generaciones, el espíritu de nuestro movimiento, perdería ese móvil vital que lo anima, y caería irremediabilmente en un marco no acorde con la esencia estética común que hace de nuestro grupo la cualidad más relevante, más apropiada, para considerarnos una generación, en el estricto sentido de fenómeno literario. El crítico que utilice la teoría de las generaciones para movimiento literario, pecaría de ingenuo, de ignorante, ya que ocupar para la interpretación de un hecho típicamente artístico el instrumental de una teoría propia para esclarecer la realidad primaria de la historia, no redundaría en nada beneficioso para el aclaramiento de lo que le preocupa. Su enfoque a la postre, caería en la atmósfera metafísica, que los críticos de la teoría orteguiana, encuentran en el esquema de su exposición clasificada en el marco de la corriente de pensamiento conocida con el nombre de “determinismo social”. Lo natural, lo indicado, sería apreciarnos dentro de lineamientos propios para clasificar e interpretar el movimiento artístico, sin alejarlo de sus raíces vitales y espirituales, y enmarcándolo en su esencial sentido literario. Nosotros, dentro del marco general de la sociedad salvadoreña, pertenecemos a un núcleo específico que agrupa a elementos espirituales comunes, nacidos de ansiedades afines, y de aspiraciones y preocupaciones similares. Somos una realidad literaria animada por las mismas cuestiones estéticas, y nos aferramos todos en el mismo suelo nutricio, en la misma áspera raíz, conscientes de

1 * Conferencia pronunciada el día 22 de febrero de 1963 en el Paraninfo Universitario

nuestro papel, de nuestro destino. Lo justo, lo valedero es comprendernos, mirarnos a través de una lente delimitadora, clara, y no empañada por la malicia y el propósito avieso, mal intencionado. Acercarse a nosotros con la comprensión a flor de pensamiento, y analizarnos con estricto enfoque artístico, deslindando, apartando y aceptando lo que de valedero y promisorio en nuestra obra se encuentra.

Como elementos de juicio en que nos apoyamos para considerarnos una generación, contamos con atributos necesarios, íntimos, esenciales, para tipificar nuestro movimiento como una generación en el amplio sentido del concepto. En el campo puramente biológico, nuestros nacimientos fluctúan entre las fechas de 1930 a 1939; aparecemos a la vida literaria, en 1950, y de esa fecha a 1959, surgen los demás; es decir, que nuestras edades se mantienen en ese ritmo característico que nos hace a todos nosotros coetáneos. En lo puramente espiritual, nosotros conscientemente hemos realizado los mismos temas, y hemos elevado las mismas consignas literarias; sentimos las mismas preocupaciones, y abogamos por los mismos ideales. Sustentamos la misma preocupación común de acercarnos al hombre, y esgrimimos la misma orientación testimonial de la poesía, y defendemos una similar actitud sincera ante la vida.

En nosotros palpita la convicción que estamos dando en nuestra obra una sustancial contribución al patrimonio cultural del país; y conscientes nos ocupamos por tratar a la poesía como una disciplina difícil, que requiere del trabajo de todos los días, y sobre todo, de una paciente saturación de riqueza interior, madurada y alimentada por una larga experiencia. Pero lo más hermoso es que nuestras preocupaciones no sólo se limitan al campo de la literatura, sino que también buscan los fueros de otras disciplinas como la política, el periodismo, la investigación histórica y las cuestiones sociales. Casi todos nosotros hemos sufrido las vicisitudes políticas del medio, ya que por nuestras ideas defensoras de la libertad, de la democracia y la justicia, nos hemos visto perseguidos, en exilio, y sufriendo en diversas ocasiones largos encierros.

Todos estos puntos son primordiales para ubicar el espíritu de una generación, ya que a través de ellos se sienten los mismos impulsos, las mismas metas, que vuelven la obra hecha, un todo homogéneo, animado por similares objetivos y anhelos. Se nos ha tachado de iconoclasia, de indiferencia a viejos valores; pero todas estas impugnaciones coinciden, y nos retratan más para ser considerados miembros de una generación. Y como muestra más exacta, ahí está nuestra obra, con ella hablamos, y con ella nos defendemos. Nuestra obra es la única que puede hablar por nosotros.

CAPITULO II

¿QUE ES ARTE COMPROMETIDO, POESIA EN FUNCION SOCIAL Y ARTE TENDENCIOSO O PARTIDISTA?

Ya era tiempo que se exigiera de nosotros la aclaración de malos entendidos en lo concerniente a la función poética de nuestro movimiento impropriamente conocido con el nombre de “Generación Comprometida”; digo que ya era tiempo, porque atañe a nosotros como miembros deslindar los campos, y sobre todo, dar luz sobre una serie de propósitos estéticos que animan nuestra obra.

Se nos acusa de una orientación marcadamente izquierdista en nuestra producción, y algunos llegan a decir que somos unos desorientados, unos ilusos atiborrados de concepciones existencialistas, y cegados por una marcada iconoclasia que nos impele a desechar la obra de escritores y poetas de generaciones pasadas.

Como esas afirmaciones sufren de una falta de comprensión, de una certera cualidad crítica y sobresale la falsa perspectiva estimadora, toca entonces a nosotros, aceptar lo positivo, y desechar apasionadamente lo superfino y tergiversador de esta festinada crítica provinciana, que todavía no está a la altura de interpretar meridianamente el esfuerzo y las inquietudes de una generación que agrupa a un considerable número de poetas y escritores ávidos de entregar una obra digna y alentadora.

Es difícil, en realidad, en ambiente como el nuestro, venir a hablar de cuestiones que interesan únicamente a un limitado número de personas. Entre nosotros, todavía impera la leyenda romántica que consideraba al poeta como una criatura fuera del tiempo y el espacio, enamorada de la soledad y que necesitaba del alcohol y los estupefacientes para sentir con más lucidez la tragedia de su destierro. Nosotros ya no podríamos vivir bajo esa sombra mágica de los paraísos artificiales y bajo la advocación de las deidades dionisiacas. La época que nos ha tocado vivir, exige de nosotros responsabilidad y conciencia de nuestro destino. Los mitos románticos quedan bajo los escombros de un pasado, que si regresa a nuestras meditaciones, es con un rostro grotesco, ridículo, que nos hace dibujar alguna que otra sonrisa.

Dirán de nosotros que somos unos presuntuosos, amantes del asombro y de las celadas artísticas, pero la mente inteligente, penetradora, verá en nuestras actitudes un aliento vitalizador, revolucionario. Creo que la falta más representativa en la crítica que se ha hecho sobre nosotros, está en su falsa perspectiva, en su manera opaca de llegar a nuestra obra. Han

carecido de gusto, de intuición para comprendernos. Nos enjuician con un criterio no acorde con el quehacer artístico de nuestra época, usan elementos valorativos propios para estimar la obra de sus coetáneos, no de nosotros. Su error, su falla lamentable, está en la actitud estática de sentir, de gozar el acto poético. Se olvidan que la sensibilidad es susceptible de cambios, dialéctica como el espíritu. Pero también se ha hecho otra crítica más saludable, ventilada ya por el goce nuevo, por la interpretación intuitiva segura, inteligente; pero ha prevalecido el criterio mezquino, el maridaje y el compadrazgo de capilla, de cotarro literario; y se comprende el por qué, la razón, todavía entre nosotros pervive la mala intención, la ceguera política, el dogmatismo literario de grupo, que no quiere ver o no entiende, la obra del joven que mira y siente el mundo con criterio revolucionario, lúcido, pero en cierne y limitado. Su limitación se entiende, se justifica; podría existir mucho genio, mucho fervor y belleza, en la obra del escritor novel, del poeta joven; pero estas cualidades son reveladoras de la obra posterior, son como destellos de su personalidad. La precocidad no denota madurez, al contrario, en el artista implica tragedia, morbosidad. Toda gran obra, es fruto del trabajo paciente, del bregar de todos los días. La literatura mundial, ofrece casos aislados de un Chátterton, un Rimbaud, un Lautréamont, un Novalis; pero estos casos, son islas solitarias, rodeadas por el polifónico mar de excelsos nombres que dieron su obra a través de lenta madurez interior. ¿Entonces por qué esa actitud de nuestros críticos de estimarnos a la luz de otros nombres de nuestro panteón literario? ¿Por qué esa carencia de perspectiva? Seríamos injustos con nosotros mismos considerarnos ya dueños de una obra madura, apenas entregamos un borde de la estrella que nos quema; pero en lo que sí estamos seguros, convencidos, es que no tocamos el vacío, que no andamos por el aire; en nosotros arde una conciencia creadora, una reflexiva actitud para escoger nuestros temas.

Es cierto que entre nosotros hay algunos que todavía se creen pontífices del arte, sacerdotes de la gran poesía, este gesto, creo que es saludable; con el tiempo, cuando tengan más conciencia de su obra, dejarán abandonada esta actitud; por ahora perdonémosles esa presunción, considerémosla necesaria para el joven artista.

Cada época trae su modalidad propia, y en el ambiente artístico pretérito tomaba características avasalladoras, exóticas. Imaginémos la sorpresa del buen burgués del siglo pasado, contemplando a Geraldo de Nerval por las calles adoquinadas de París con su querida langosta amarrada de un fino cordel, o a fines del siglo a Verlaine soñando con mágicas ventanas que daban a mares brumosos, a través del cristal de su copa de ajeno, y hoy, a Dalí, con sus inmensos bigotes, haciendo de sangriento histrión.

Se nos tacha de abogar por una poesía en función social, recogedora de las contradicciones sociales que agrietan el edificio de la cultura occidental. Se nos dice que nuestro poema, nuestro cuadro y novela, es izquierdista, no por el llamado profundo del tema desarrollado, sino que, por el prurito de estar a la moda, y para que no nos endilguen el mote de escritores fugitivos o de poetas puristas. Es lamentable en verdad, todavía leer en revistas y periódicos estas apreciaciones infundadas, bizantinas. ¿Cómo podríamos nosotros escribir como lo hace Vicente Rosales y Rosales? ¿Cómo podríamos inspirarnos en temas que no sentimos y que no nos interesan? ¿Por qué seguir objetivos poéticos ajenos a nuestro íntimo testimonio de interpretar y gozar la poesía?

Creo que entre lo más interesante que ofrecemos en nuestra obra, está la preocupación sincera de velar y defender concepciones justas, humanas, que por ahora se ven pisoteadas, atropelladas. Grande, excelso, podrá ser el arte que busca paisajes interiores, preocupaciones subjetivas. Respetamos la obra de un Rilke, de un Valéry, de un Eliot. Las apreciamos y les damos el puesto ilustre que merecen en el patrimonio mundial de la cultura; pero lamentamos firmemente la actitud despreciadora de Rilke por el hombre, por la humanidad que moría víctima de la vesania e impudicia de los políticos, mientras él se desvivía por su muerte personal y su soledad solitaria. Yo, en lo personal, tengo a Eliot como una de las mentalidades más robustas de la época, lo admiro en su doble personalidad de gran poeta y crítico brillante; pero repudio en él sus convicciones reaccionarias, su indiferencia política y su añoranza por edades pretéritas, donde según sus palabras, el hombre vivía en ferviente estado religioso, sincero para aceptar el dogma y pronto para gozar el fruto de su entusiasmo místico.

No, cada época ofrece al poeta materiales precisos. La poesía de un Dante, es grande por la fidelidad maravillosa que ofrece para penetrar y conocer las contradicciones que agrietaban la majestuosidad de la cultura católica. Dante es genial, inmenso, por su viva intuición y conciencia de reflejar el súbito drenamiento que sacudía el medioevo. Todo artista representativo, toma sus objetos, sus materiales, de la realidad que lo envuelve. Tal vez, nosotros carezcamos por nuestra juventud, de cierta madurez interior, madurez que se adquiere con la vida y con una paciente mirada escrutadora del mundo; pero ya en nuestros esfuerzos creadores, palpita esa honradez subjetiva, que late también en el hombre, en los hombres que conviven con nosotros. Los malentendidos abundan, proliferan en nuestro medio estéril de crítica inteligente, sana y constructiva. Lo poco que se ha escrito sobre nosotros no tiene esa profundidad que requiere el análisis de un hecho literario. Sobran las exigencias, las injustas peticiones de obra grande. ¿Cómo podríamos nosotros entregar obra madura, cuando lo pro-

pio está en el despunte, en el destello prometedor? Se ha pecado desde el principio, desde la entrada de sus trabajos, de irresponsabilidad.

¿Por qué hablan de esa función social de la poesía como algo que nosotros hemos descubierto? ¿Por qué aseguran que estamos influidos por las corrientes de la literatura soviética y de las corrientes existencialistas? Estas apreciaciones infundadas se excluyen mutuamente.

“Generación Comprometida” ¡Vaya, qué bonito nombre! Regresa un joven escritor de Europa, y jubiloso dice que escribiremos literatura comprometida; esta frase sirvió para acuñar el mote de un arte comprometido con qué, con el arte o con el pueblo. Ahora aprovecho la oportunidad para dilucidar tanto mal entendido.

Nadie puede *a priori* calificar una generación, un movimiento, de comprometido, cuando no se ha visto la obra comprometida. Los críticos han confundido arte comprometido, con arte en función social y arte partidista. El arte comprometido es relativamente temprano, nace con las interpretaciones literarias de los escritores existencialistas franceses. Es Sartre quien teoriza en su famosa revista “Tiempos modernos”, sobre esa concepción artística de arte comprometido. ¿Pero comprometido con qué? ¿con el pueblo, con un movimiento filosófico o con una ideología revolucionaria? Evidente es la orientación seguida por los teóricos del existencialismo de soslayar el problema en sus conclusiones. Para ellos el arte, aparentemente debe llevar función servicial, pero este término lo entienden no como una función revolucionaria, sino como una actitud renovadora. En verdad, dicen, el arte debe estar comprometido, comprometido con el hombre y su libertad; pero para ellos el espíritu que anima el anhelo de libertad, no es una categoría volitiva, vital, sino una idealización, una abstracción. Y en su afán, entretejen definiciones que a la postre caen en una metafísica solapada, sustrayendo de la realidad palpitante, el verdadero destino del arte.

El compromiso del escritor existencialista busca más que una radical transformación de la sociedad, una mediación. Tocan la superficie, defienten la integridad de la justicia, de la libertad; pero irremediablemente, por su miedo de profundizar, de tocar la llaga real del problema y por su estar y no estar a gusto con el régimen burgués, echan pie atrás cuando miran que el proletario lucha por la revolución. A la postre, el arte comprometido del existencialista, por su origen, siempre será arte hecho y detentado por élites y camarillas. ¿Entonces por qué confunden nuestros críticos arte comprometido con arte en función social? nuestra poesía —dicen— aboga por un acercamiento al hombre, es poesía en función social, comprometi-

da. Su ignorancia los hace afirmar que la función social de la poesía viene del realismo socialista, actitud artística nueva, temprana. No, ¡por favor, ya no cometan tantos desbarros!

La poesía en función social, data desde los tiempos de Coleridge y Wordsworth, los primeros poetas que teorizan sobre una poesía testimonial, fruto de la época; mientras que el arte partidista, fruto del realismo socialista, es una actitud nacida del surgimiento ideológico del materialismo dialéctico *y* de su implantación después de la revolución bolchevique. El arte partidista, que nuestros críticos confunden con el arte funcional o testimonial, es diferente al arte comprometido. ¿Por qué? Sencillamente porque el arte con espíritu de partido es fruto de una concepción filosófica diametralmente opuesta a la concepción que sustenta el arte comprometido. En el fondo de las teorías estéticas del arte comprometido, ríe el viejo Platón.

Coleridge en su defensa de la poesía de Wordsworth, habla por vez primera de la función social de la poesía, y el mismo Wordsworth, en el prefacio de su *Lyrical Ballads*, sienta la teoría estética de sus personales convicciones políticas. La Revolución Francesa había apasionado a las mentes más lúcidas de la época, y en su frenesí democrático, los más inteligentes poetas de la hora, elevan a los planos de la poesía las concepciones revolucionarias del liberalismo. En Inglaterra, surge esa actitud nueva de pedir de la poesía un acercamiento al hombre. Cabe a tres grandes poetas ingleses esta gloria: Coleridge, Wordsworth y Shelley. Estos defendieron en sus poemas la libertad, los derechos del hombre y elevaron a categoría de poema por vez primera el clamor de los oprimidos, ya de una manera consciente, reflexiva. Sugestivas son las siguientes palabras de Wordsworth, escritas en una carta que acompañaba a un ejemplar de sus baladas, ejemplar obsequiado al político de moda de la época, Charles James Fox: “En los últimos años, debido a la expansión industrial a lo largo del país, a las elevadas tarifas de correos, a los hospicios y fábricas, a la invención de las cantinas, etc., y a la creciente desproporción entre el precio del trabajo y el de los artículos de primera necesidad los lazos familiares entre los pobres se han debilitado y en muchos casos se han destruido por completo”. Como ven, el poeta inglés sentía el clamor de las masas obreras sumergidas en angustiada situación económica, y como portavoz de su época, conscientemente puso su poesía al servicio de las circunstancias, actitud elevada y humana; eso sí, que lo hizo con inteligencia y con genio.

Más tarde, es Shelley, quien encarna ese ideal social de la poesía, afán que lo impulsó a escribir su famoso libro “*Defensa of Poetry*”, tratando de teorizar sobre la función de la poesía: “El más fiel heraldo —dice— com-

pañero y seguidor de un gran pueblo que despierta a la tarea de realizar un benéfico cambio de opiniones o de instituciones es la poesía. En tales períodos se produce una acumulación del poder de recibir y comunicar intensas y apasionadas intuiciones sobre el hombre y la naturaleza: a menudo, las personas en quienes tal poder reside tienen, si consideramos ciertos aspectos de su idiosincrasia, escasa correspondencia con el espíritu del bien del cual son ministros. Pero cuando reniegan y abjuran aún se sienten forzados a servir a ese poder entronizado en su alma”.

Las sugerencias de Wordsworth, coinciden con apreciaciones de Goethe, Novalis y otros grandes poetas del siglo. Con pequeñas variantes, el famoso consejo del autor del Fausto, a los jóvenes poetas de Alemania, el de inspirarse en temas que les proporcionen las circunstancias, es la misma sugerencia de Novalis: “te inclinarás por lo que te inspiren las cosas más corrientes o las que tienes siempre a la vista. Así, bien puede decirse que la poesía se basa en la experiencia”; y la misma de Wordsworth: “inspirarse en incidentes de la vida cotidiana”.

No obstante, que estos tres poetas encarnaban tres ideales poéticos diferentes, en lo profundo e íntimo del conocimiento creador coinciden. Entonces, que no vengan nuestros críticos a decir que nosotros abogamos por una poesía en función social, como si nosotros fuéramos los primeros que defendemos esta posición artística.

Cada época busca su manera estricta, típica, de expresión. Las circunstancias obligan a los poetas más inteligentes a recibir el material de sus obras de la bullente marea social que les rodea. Y a veces, el llamado los hace colocarse a la vanguardia, y hasta los impela a tomar partido. Ciertas épocas agitadas, revolucionarias, urgen de un arte que se acerque al momento histórico, y el estudioso de las disciplinas sociales encontraría puntos de apoyo para su interpretación, leyendo la obra de los poetas y escritores representativos de la época. A veces ese espíritu circunstancial fue tomado inconscientemente por el poeta, y otras veces, buscado con paciencia, con morosa dilección. Nuestra época, transicional, difícil y terrible, busca también su patrón artístico, y de ahí, esa marcada intención partidista del arte —actitud que nuestros críticos confunden con arte en función social— intención que nació con el surgimiento del materialismo histórico, de la implantación del materialismo dialéctico como sistema filosófico de interpretación certero, científico.

El Realismo Socialista, es la ideología estética propia de la concepción filosófica del materialismo dialéctico, se alimenta de esta filosofía y tiende a crear obra artística animada por los lineamientos estéticos de esta posi-

ción filosófica revolucionaria. Los enemigos del marxismo-leninismo, han acusado al Realismo Socialista, de ser una orientación artística dogmática, sectaria, y que obliga al escritor a inspirarse en temas políticos, propagandísticos. Su ceguera los hace afirmar que el Realismo Socialista, impide al poeta, al artista, a soñar libremente, y que los patrones orientadores son los mismos para el poeta americano como para el poeta soviético.

Si en rigor de verdad el marxismo-leninismo implantara esa concepción sectaria del arte, estaría contradiciendo la esencia misma de su espíritu dialéctico. ¿Por qué el poeta centroamericano, por ejemplo, tendría que escribir igual que un poeta soviético o chino? ¿Cómo podríamos nosotros aceptar al Realismo Socialista como una concepción estática, distribuidora de cánones para trasuntar la realidad en obra artística? Entonces que sucedería, la esencia dialéctica, espiritual de la concepción realista del socialismo literario, caería en pura retórica, en una nueva escolástica.

No, señores, el Realismo Socialista, es Una actitud vitalizadora, lúcida, enemiga de toda metafísica, dialéctica en su esencia, en su espíritu. El artista de cada país tiene que aplicar modalidades realistas distintas. El escritor chino, trasunta la realidad con expresiones nacidas de la circunstancia específica de la realidad china; el argentino mirará su mundo, con íntimas condiciones, distintas del escritor soviético; pero el argentino con el salvadoreño, por ejemplo, variará, en algunos puntos de forma y tradición nacional; pero en su esencia, la contemplación se hermanará porque el mundo donde viven sufre la misma enajenación y su estructura es la misma.

Con pocas palabras, he querido explicar la ideología estética del Realismo Socialista, actitud menospreciada por los ideólogos del arte burgués. Estos teorizadores del arte idealista, olvidan que el Realismo Socialista, en su naciente manera de admirar y estimar el mundo, la realidad circundante, ya existía en el realismo; la única diferencia está en que el Realismo Socialista, se apoya en el materialismo dialéctico, mientras que el realismo como manera de trasuntar la realidad en obra literaria, no tiene apoyo en la dialéctica marxista, sino en personales acercamientos de grandes escritores al mundo objetivo, acercamientos que en hombres de genio, inconscientemente revelaron en el fondo una crítica del momento histórico que les tocó vivir. Así como el Liberalismo tiene su ideología estética, el marxismo tiene la suya: El Realismo Socialista.

Hubo un tiempo que los escritores de la burguesía naciente, deslumbraron a las clases aristocráticas con sus obras revolucionarias. Venían con modalidades artísticas que se consideraban perniciosas y los ideólogos de

las monarquías feudales combatieron a estos escritores y a sus ideas extremistas. Cuando la burguesía llega al poder, el arte como super-estructura sufre un virón, y nace así la manifestación de un arte conservador, exaltador de la sociedad burguesa, y otros fenómenos literarios complementarios, frutos de la consolidación de la burguesía: el romanticismo de las clases aristocráticas desplazadas del mando; el romanticismo revolucionario de la media burguesía; el romanticismo torremarfilista de las élites ilustradas, que no estaban ni con la alta burguesía ni con el pueblo.

Ahora, los fenómenos se repiten con modalidades distintas, ante el arte deshumanizado de la burguesía facista, está el Realismo Socialista, encantador del impulso revolucionario. De Europa viene esa proliferación de ismos, de escuelas, que drenadas por la confusión y las contradicciones de la sociedad en que alimentan sus vuelos, traen ese hálito enfermizo, ingrátido, de un mundo en crisis.

Los escritores, los poetas, pintores de Europa, ansiosos vuelven a buscar los parajes de la soledad, de los estupefacientes para soñar, y sobre todo, se esconden en el misticismo, para apagar esa sed de fuga, de vuelo; para descansar del tedio, de la fatiga y castigo de un mundo, que aunque aparentemente odian, en el fondo temen perder.

Ortega y Gasset, uno de los ideólogos más inteligentes de la burguesía europea, señalaba perplejo esa búsqueda ultravital del artista moderno, ¿por qué esa deshumanización del arte? ¿Por qué el arte ha sufrido este cambio brusco? Proliferan los movimientos que tienden a idealizar un mundo que se pierde, que se desmorona. El poeta, el pintor, ya no ama el mundo cambiante, diverso y lleno de vida. El fruto de sus creaciones revela una naturaleza muerta, invertida, hie-ratizada. ¡Vuelve el bizantinismo de las épocas de crisis a sentar su señorío! Ya no se quiere la realidad, cada artista se crea la propia, y la goza, la sueña y estupefacto la eleva a los planos de la idealización kantiana. Para qué el mundo, si cada artista lleva su íntimo orbe. Se hunde en él, y desde allí, como en la cueva de Platón, se pone a mirar, a recordar arquetipos eidéticos. El hombre ya no es de carne y hueso, es cifra pura, abstracción. La burguesía entonces estimula al artista, le compra sus cuadros, le edita sus libros, y taimadamente sonríe ante las gracias ilusorias de una Dalí, de un Moravia o de un Bretón...

En todas las épocas de crisis, el arte refleja con exactitud el drenaje, el desmoronamiento de los valores. Aunque se quisiera esconder la llaga, ésta aflora tumefacta y mefítica, en la obra purulenta, fugitiva, de los escritores que la burguesía bautiza de excéntricos, geniales o desarraigados.

El pintor abstracto ya no quiere gozar la naturaleza, se refugia en símbolos, en inextricables paisajes sensoriales. El poeta, ama a Bergson y extático exulta a la inspiración como fruto de ciegas fuerzas demoníacas, y se vuelve adorador de los mitos oníricos y sexuales, creyendo que en los arrobos de la escritura automática, en las desvertebradas creaciones surrealistas hallará la fuente de la gran poesía. Echa a un lado el procedimiento reflexivo, paciente, de escribir sus poemas, y se interna en su yo, en su mundo subjetivo y en el aliento místico, despreciando las enseñanzas de la naturaleza, de la sociedad que le rodea.

Hoy más que nunca sufrimos esa desvalorización del arte, esa estilización del fenómeno artístico, con la proliferación de obra hieratizada, fría, sin calor y tuétano. La única esperanza que nos queda es retomar al hombre, a la realidad. Poner nuestros pies sobre la tierra castigada por la desenfadada sed de evasión, y mirar con ojos de tierra que morirá, la ventana del nuevo arte, arte que nacerá del hombre, arte humanista, que Aníbal Ponce clama como el perfecto para nuestra época.

He sido demasiado prolijo en hablar sobre las cuestiones que animan a nuestra generación; pero urgía delimitar los campos, adatar malos entendidos, y ofrecer una visión de conjunto de nuestros personales y generacionales puntos de vista. Tal vez, no seamos todos nosotros conscientes con los temas que tratamos, ya que es común encontrar en un movimiento literario ciertas diferencias de criterio sobre cuestiones tan apasionantes como son las constantes artísticas.

Alguno de nosotros afirmará que su poesía está comprometida con el pueblo, pero en sus personales convicciones ideológicas defiende situaciones distintas a sus creaciones artísticas. Otros afirmarán que el arte de escribir poesía no necesita de afiliarse en un partido determinado, ya que esta es una disciplina espiritual desinteresada que puede nacer en cualquier circunstancia; por homogénea que sea la orientación artística ofrecida por una generación, siempre habrá divergencias en cuanto el objeto y camino artístico a seguir; pero siempre habrá un limitado número de miembros que se compenetrarán conscientemente de su papel. Estos fenómenos considero yo hasta necesarios en todo grupo generacional porque revela la dinámica primordial en toda generación. Después, cuando el tiempo ha entregado el lapso prudencial para valorar lo realizado, se deslindan las opiniones; desde un ángulo el observador puede clasificar e interpretar justamente la madurez alcanzada.

Nosotros por ahora, no podemos anticipar criterios sobre el espíritu de nuestro movimiento; hasta ahora hemos carecido de la crítica nacida de

nosotros mismos, ya que toda generación está obligada a crear su crítica, su personal interpretación porque compete a nosotros dilucidar muchas cosas que otros no podrían desentrañar, por la carencia de inteligencia similar a la nuestra, o porque tienen otra sensibilidad estimativa.

CAPITULO III
NO PUEDEN HACERSE CONCLUSIONES DEFINITIVAS.
LA GENERACION EN PROCESO Y AUN EN BUSQUEDA.

(Estilo, desarrollo de temas, pasión, luchas, revolución)

No pueden hacerse conclusiones definitivas. La experiencia enseña que las apreciaciones *a priori* carecen de esa rigurosidad necesaria de toda crítica apegada a la justeza, a la sindéresis. En un movimiento como el nuestro, se pecaría de insensatez y de desconocimiento de la elemental justicia estimativa, la petición prematura de obra acabada. La tesitura creadora se valoriza después que el aliento promisorio ha cuajado en obra rica, trascendente.

Perdura la crítica que se afianza en el conocimiento paciente, seguidor de las huellas de los elementos que prometían más; entonces, es oportuno confrontar con generaciones pasadas, la obra ofrecida y enmarcar con imparcialidad dentro del concierto cultural del país, el grado de honor que la generación se merece.

Señalando esta premisa fundamental para la valorización de nuestro movimiento, quiero también con la prontitud que el desarrollo de mi tema requiere, hablar de otras cualidades condicionadas al móvil estético que impulsa a nuestra generación.

Estilo

En su mayoría la obra producida por nosotros, carece en su concepto estético de arte acabado, de una línea artística de altura. Las condiciones mismas de nuestra producción, todavía agitada por el sobresalto y la ardentía juvenil, imposibilita a nuestro poema, cuento, ensayo, cuadro, de esa profunda y maravillosa fuerza del arte pleno, vigoroso, que sólo se alcanza cuando el empuje espiritual se ha atemperado, y el artista advierte que la realidad ilustre, gloriosa, de la obra madura, está en la apretada síntesis y no en el desvarío y la embriaguez primicial. Pero no obstante así, nosotros, tenemos un estilo, y es la pauta seguida en la actitud de servicio, en la consciente afirmación de ofrecer nuestro arte, a una causa humana, a una orientación de búsqueda del hombre. Por lo tanto, nuestro estilo, está saturado de vida, enriquecido de sople vital, de sangre y conciencia.

Desarrollo de Temas

Nuestra promoción ha proyectado su ansiedad artística a casi todos los ámbitos de las disciplinas espirituales. Los escritores pertenecientes al grupo se han preocupado también por cuestiones que requieren cualidades científicas, y una especial y concienzuda labor de investigación y estudio; es decir, que no ha prevalecido esa afición unilateral por la poesía y el cuento, sino que ha buscado los fueros del periodismo, la historia, el ensayo, el teatro y la crítica. Debido a esa profusión de objetivos, han sobrepasado los temas tratados, y se ha sentido ese palpar ansioso de abarcar disciplinas disímiles. Pero lo hermoso, lo laudable, es el hecho que en todas estas actitudes, se advierten el mismo espíritu, el enfoque común y el aliento revolucionario; en el tratamiento, asunto y desarrollo.

Ya anterior a nosotros, el Grupo Seis había rozado estos temas, pero lo hizo con tanteos brillantes, que carecieron de la meditada y reflexiva actuación que en nosotros encarna un ideal, un anhelo consciente.

Pasión

Somos apasionados, ¿Qué seríamos si nos faltara pasión? Nuestro obstinamiento nos hace rechazar lo superfino, lo palabroso que se ha hecho por los escritores de generaciones pasadas. Ante todo nos comprometemos a valorar en su justo mérito la obra de los más ilustres escritores salvadoreños y nuestros juicios llevarán ese filo apasionado que Baudelaire urgía para toda gran crítica. Con pasión miraremos la obra legada, y con criterio apasionado deslindaremos vanos elogios, exaltadas apologías de una producción en la mayoría huera, improductiva.

Nos separan circunstancias específicas, ¿es verdad? pero si observamos su obra es desde la perspectiva exigente, de ánimos jóvenes, que con un abierto horizonte y muchos años de frente, se detiene un momento a equiponderar, a sopesar y estimar la obra de nuestros viejos valores, considerándolos dentro de la magnitud de su experiencia vivida, experiencia quemada en varias decenas de años y como responsables de la cosecha dejada.

Lucha

Un abogado y escritor de cuyo nombre no quiero acordarme, en uno de sus libros titulado “Patria y Juventud”, en capítulo dedicado a los jóvenes intelectuales de El Salvador, interesado en justificar la iconoclasia que se nos asigna, en párrafo presuntuoso trata de afirmar solapadamente la

justeza de tal calificativo. Dice de nosotros que difícilmente aceptaríamos las influencias de Serafín Quiteño, Claudia Lars, Pedro Geoffroy Rivas y Hugo Lindo. No rechazamos la influencia de Geoffroy Rivas, ni negamos el puesto ilustre que Quiteño y Claudia ocupan en las letras salvadoreñas; pero de estos dos últimos no podríamos sentir sus influencias, porque sus concepciones personales de apreciar y trasuntar sus experiencias estéticas, difieren de las nuestras. De Geoffroy Rivas lamentamos sinceramente su alejamiento cada vez más de las posiciones que en su juventud defendiera con bizarra hidalguía.

Esta misma impugnación podría hacerse a otros escritores de nuestro panteón literario, que se dedicaron a escribir el arte por el arte mismo, y si alguna preocupación funcional asomó en sus escritos, fue obra de la intuición y del íntimo sentir, que de una consciente actitud artística. Pocos nombres podrían salvarse, entre ellos, con luces y sombras, Alberto Masferrer.

Sustancial es la diferencia que nos

separa. Nosotros, modestia aparte, hemos defendido con peligro de nuestras propias vidas, nuestros ideales, y como testimonio fehaciente ahí están Tirso Canales, en la cárcel; Roque Dalton, en el exilio; y nosotros viviendo ese sobresalto cotidiano por la estrecha vigilancia policiaca y de los exilios que en diversas oportunidades hemos padecido.

Como nos ven los viejos

Los escritores que se han ocupado de nosotros, con apresuramiento se han concretado a externar unas cuantas frases rimbombantes, y a clasificarlos en ficheros que parecen más directorios telefónicos, que artículos críticos; pero poco a poco ha ido surgiendo una crítica más inteligente que ha tratado de investigar con más seiredad nuestra obra; pero hasta ahora falta el trabajo sereno, limpio de tendenciosas e imparciales apreciaciones, y como la esterilidad manifiesta de personas dedicadas a la investigación liteiaria de nuestro país es un hecho, responde a nosotros la tentativa de crear nuestra propia crítica, sanándola de esa inveterada manifestación provinciana de glosar poemas y de elogiar por elogiar.

Sabemos que nos espera una tarea difícil, pero por su misma dificultad, nosotros ansiamos hacer armas. El tiempo y nuestra dedicación dirán la última palabra...

La enajenación de la realidad en la poesía contemporánea

Por Roberto Armijo
1964 3 y 4
Páginas 129-144

I

La problemática actual del arte contemporáneo plantea al estudioso de las disciplinas artísticas, una serie de interrogaciones apasionantes. Podría cualquiera utilizar medios certeros de investigación para dilucidar tan interesantes problemas; pero siempre el arte contemporáneo planteará dos difíciles alternativas: realismo e irracionalismo.

La primera manifestación es fruto de la herencia clásica, enriquecida con aportaciones geniales en diversos períodos históricos. La segunda, es fruto de las etapas de crisis, y se ha manifestado en ocasiones diversas de la historia. El realismo trasunta en imágenes autónomas el adecuado reflejo de la realidad que influye con ímpetu en la vida del artista. El irracionalismo evade la realidad, y su reflejo la deforma y la invierte. De ahí que surgiera una difícil problemática que volvió el arte contemporáneo un caótico acontecer de fenómenos literarios.

Vivimos en el ámbito de influencia del actual momento artístico, y se cierne sobre nosotros el peligro cuando carentes de un sentido creador auténtico, podríamos caer hechizados ante las seductoras novedades que depara el arte contemporáneo. Novedades que en el aspecto formal han revolucionado el arte.

Cuando el poeta, el escritor, el artista, se olvidan de la realidad en la que sufren, luchan y sueñan; y no son consecuentes con su destino creador fecundo, histórico, traicionan conscientes o inconscientes su época.

Ya Goethe decía que en toda época de crisis se reflejaban en el arte la deshumanización, el misticismo o el individualismo. Cuando la sociedad se agita animada por contradicciones sociales, en la obra de los artistas más conspicuos palpitan estas circunstancias conflictivas específicas.

Vivimos un momento histórico difícil; y el arte como forma de la conciencia social, recoge los elementos contradictorios de la sociedad. En largos años el arte ha tendido a deformar la realidad, y el artista, confuso, temeroso o valeroso, se ha enfrentado o se ha evadido de la realidad.

Por consecuencia el panorama ofrecido por la poesía contemporánea —forma dilecta del arte— también muestra esa tragedia que sacude el organismo todo de la sociedad. El origen de esta deformación espiritual de la poesía es la que intentaremos demostrar.

II

¿Cuáles son los orígenes de la poesía contemporánea? ¿Qué causas, o qué eslabones intermedios ¹ determinaron estas deformaciones? ¿Qué designios de clase influyeron para desviar la poesía del adecuado reflejo de la realidad?

Estas interrogaciones apasionantes surgen a nuestro paso. La crítica no ha podido precisar con justeza los orígenes de la actual inhumanidad de la poesía. Cuando ha enfocado el panorama artístico de los últimos tiempos, se ha interesado únicamente en estimar las obras desde el punto de vista de sus hallazgos formales. Las soluciones que se han dado no responden a cabalidad con el problema porque han faltado los enfoques que profundicen en la, entraña misma de la sociedad. Las tentativas subrayan los alrededores de la cuestión, sin ahondar en el hecho mismo, sin historiar en la fecunda problemática social, que ha condicionado esta posición antirrealista.

El romanticismo con sus lejanos ecos históricos que se proyectan a estadios diversos de la humanidad, facultó el surgimiento de esta tiránica intronización del irracionalismo en la poesía. El romanticismo es la fuente exúbera que alimentó esta riqueza desplegada del espíritu, que henchida de vida terminó desfigurando la esencia misma de sus nobles impulsos. Desplegó una visión nueva, una anchurosa libertad del espíritu que surgía destruyendo rígidas fórmulas escolásticas. Suceso que inauguraba derroteros maravillosos para el creador. Se buscaba profundizar el mundo desconocido del hombre, y se deseaba el retorno a la ingenua pureza de la vida, de la naturaleza.

Rosseau revolucionaba la arcaica escolástica del arte, y con genial intuición preconizaba la independencia y libertad del hombre.

La influencia decisiva del autor del “Contrato Social”, sería extraordinaria en el desenvolvimiento artístico que se avecinaba. La obra del filósofo

1 Eslabones intermedios son peculiares formas idiosincráticas de un pueblo, como las culturales nacionales, las diversas manifestaciones de la tradición, por ejemplo; el folklore. También podrían denominarse eslabones intermedios a la psicología de una clase, de una época.

fo se leía en los círculos más exigentes de la cultura europea, y se estimaba su genio por la inusitada presentación de valores que se apartaban de las fórmulas literarias estereotipadas.

Los estudiosos de la poesía están de acuerdo en conceder al romanticismo la significación más representativa en el surgimiento de las corrientes artísticas de vanguardia. Pero la variada presencia de ismos literarios del actual movimiento poético, permite al investigador auscultar los orígenes en las múltiples características que ofrece.

El romanticismo fue un movimiento espiritual que se proyectó por todos los ámbitos de Europa. Pero algún país dio su específica formación al romanticismo, enajenándole en ciertos atributos esenciales; por ejemplo: Alemania. El romanticismo alemán, por influencia de circunstancias históricas concretas, tergiversó los más nobles postulados del movimiento. Mediatizó las ideas democráticas que le animaban, y proporcionó a las élites aristocráticas feudales, elementos para crear una cultura de pura cepa idealista aristocratizante. El esbozo democrático que Lessing, Shiller y Goethe realizaran en sus geniales tentativas por apartar el arte de la vía ideal que tomaba, fue vano para contener el impulso irracional que poetas de la calidad de un Novalis, un Kleist, aportaban. Fue tan luminosa la influencia que un Novalis diera a la poesía alemana, que la producción excelsa de un superior talento como Goethe fue relativamente opacado. ¿Qué causas favorecieron la deformación ideológica del romanticismo en el caso específico de Alemania? ¿Por qué sufrió el romanticismo una deturpación ideológica y negara su espíritu democrático? Un vistazo a la sociedad alemana, con sus peculiaridades idiosincrásicas, nos proporcionara los elementos certeros para elucidar las influencias deformadoras de el romanticismo alemán, y la intensa repercusión que tuviera en las actuales corrientes de vanguardia.

III

La Revolución Francesa sacudió los cimientos de las monarquías europeas. Los sectores más reaccionarios se atrincheraron en sus bastiones con el fin de contener el avance de las ideas del liberalismo. Los intensivos esfuerzos ideológicos realizados por la reacción para detener el incontenible enriquecimiento del arte que abandonaba los círculos privilegiados para volcarse por cauces populares, en algunos países europeos, adquirió pujanza inusitada. Alemania se destacaba por sus peculiares realidades sociales. Las clases detentadoras de la cultura alemana con prescencia extraordinaria comprendieron el peligro que implicaba el romanticismo, si no asimilaban de él lo aprovechable, y distorsionaban

lo que se oponía a sus designios aristocráticos. De ahí el surgimiento de formas ideológicas que se apoyaban en ideas idealistas. La poesía como una de las formas de la conciencia social más sensible, recibió el influjo de estos designios que la separaban de los nobles ensayos democráticos de un Goethe, un Shiller y un Horderlin. No podrían estos geniales poetas detener el florecimiento de un romanticismo que se apoyaba en los postulados de unas clases que se atrincheraban y que deseaban tergiversando el espíritu del romanticismo, volverlo forma espiritual de sus ideas. Tradiciones específicas de la nación alemana, y la influencia decisiva de las fuerzas sociales imperantes dieron al romanticismo alemán la fisonomía deformada que presenta.

Francia, país que recibiera en su anchurosa magnitud la influencia avasalladora de la Revolución Francesa, también sufrió corrientes distorsionadoras del romanticismo, corrientes que correspondían a las supervivencias de élites aristocráticas que añoraban sus pasadas glorias. El pontífice de este Romanticismo fue el autor de “El Genio del Cristianismo”

Inglaterra que vivía un relativo equilibrio social, donde se neutralizaban los choques violentos de clases, permitió el florecimiento del más democrático movimiento romántico. Poetas de la categoría de un Sheller, un Wordsworth y un Coleridge, profesaron ideas avanzadas que estaban a tono con el sentido democrático del liberalismo. La burguesía inglesa anhelante de mercados, se permitía ideas que estuvieran en contra de los intereses de los sectores reaccionarios de la aristocracia inglesa.

Los críticos están de acuerdo en considerar cuna del actual auge de corrientes artísticas de vanguardia, al romanticismo alemán.

Ya fueron apuntadas las influencias que poetas de la estatura de un Novalis, Jean Paul y Arnin, dieran a la poesía moderna. En las producciones de estos admirables artistas palpitan con magnitud excelsa, los elementos líricos, la atmósfera esencialmente antirrealista, vaga y maravillosa, del irracionalismo poético vanguardista. Novalis con su idealismo mágico ha sido el poeta que más ha influido en la poesía contemporánea. En sus escritos y poemas, dejó los lineamientos estéticos de una Lírica que desconocía la realidad objetiva. Poesía que animaba un sentimiento místico que se apartaba de la historia. La búsqueda de la imposible flor azul de que hablase en su Enrique de Ofterdingen, es la búsqueda sonambúlica realizada por el arte moderno, que negando las tradiciones más hermosas de la cultura humana, ha virado a posiciones ajenas al contacto con la vida. El surrealismo coloca entre sus precursores ilustres al genial poeta alemán.

Otro precursor conspicuo del surrealismo es Nerval. ¿Pero quién es Nerval? El autor de “Aurelia y los Sueños” es el hermano gemelo del poeta alemán. Conoció y tradujo mucha poesía germana, y fue un eterno enamorado del romanticismo alemán. La concepción de la belleza que definiera Nerval y el clima lírico exquisito, la atmósfera irreal de su poesía, guardan muy mucho del aura lírica del autor de Himnos a la Noche.

La seducción cada vez más creciente del romanticismo alemán llegó a influir en temperamento tan delicado como el de un Coleridge. Coleridge que testimonia su fe en la poesía como vehículo expresador de las circunstancias sociales, permitió que su poesía se invadiera de esa cálida atmósfera de sueño, de sortilega sorpresa. Coleridge es otro precursor de la lírica contemporánea.

Poe, también es aceptado como un antecesor brillante de la poesía moderna. Sus composiciones están penetradas del contagio mágico que se exige a la poesía moderna. Obras críticas del autor de “El Cuervo” como *Marginalia*, revela que conoció y admiró a los poetas alemanes. Pilar magnífico de la poesía contemporánea es Baudelaire. ¿Acaso no fue Baudelaire el que tradujera a Poe? La estética del autor de “Los Flores del Mal”, está sustentada en las ideas de Poe. La grandeza de Baudelaire está en haber dado forma en toda su excelsitud, a las ideas que en la poesía del malogrado norteamericano apenas se sugerían.

Sin embargo, Maritain en su obra *La Poesía y el Arte* plantea como esencial la deslumbrada ruptura que desgarrar la poesía contemporánea, cuando señala la extraña mixtura ofrecida por ésta, al asimilar el aura poética de distintos genios que sustentaran ideas artísticas formales diametralmente opuestas. Maritain enfoca su crítica desde un punto de vista formal. Echando a un lado los problemas ideológico- artísticos decisivos.

Se aceptan como precursores a poetas disímiles en cuanto a las ideas artísticas formales que sustentaran, poetas que dieran impulso a verdaderas concepciones revolucionarias. Los críticos hablan de Baudelaire, de Rimbaud; de Lautréamont y de Mallarmé. En las creaciones inconfundibles de cada uno de clips, está la ruptura creadora que apuntara Maritain. ¿Podría un Lautréamont coincidir con el lúcido temperamento equilibrado de Mallarmé? ¿Podría Rimbaud con sus delirantes ansias irracionales, compararse con Poe y Baudelaire? Estas interrogaciones apasionantes nos obligan a historiar un poco.

IV

Es un hecho que la poesía moderna latía en las voces excelsas que en el pasado siglo fueran fruto del movimiento romántico. En la entraña pródiga de esta actitud sugerente de interpretar la vida, palpataba la savia que daría impulso a la poesía actual. Las concepciones del arte contemporáneo latían vividas en el romanticismo.

Fue Gerard de Nerval el primer poeta francés que rompiera con la estética romántica francesa, y el primero que evidenciara en la lengua de Rousseau, el germen sugeridor del futuro simbolismo. Con él se inicia el fecundo nacimiento de la nueva poesía francesa, que acentuaba la atmósfera simbolista del verso. Sus composiciones estaban animadas por subyacencias líricas irreales, seductoras, que hacían su poesía más aérea, más vaga. Voz iluminada y deslumbrada entre la exúbera elocuencia retórica de los Hugo y Lamartine.

Gerard de Nerval logró crear en sus poemas una atmósfera lírica finísima, frágil, veladora. Ingrávida presencia de hallazgos eníricos. El conocimiento que Nerval tuviera de varios idiomas europeos, y su gran cariño a la poesía romántica alemana, y su personal temperamento solitario y místico, hízole recibir la contribución sugestiva que le deparara el acento de Novalis. El idealismo mágico del autor de *Himnos a la Noche* está patente en la famosísima fórmula estética de Nerval: “*efusión del sueño en la realidad*”.

Baudelaire vio en Nerval un hermano gemelo del malogrado Poe ¿Serán coincidencias las semejanzas de criterios estéticos que sustentaran un Novalis, un Keats, un Poe, un Baudelaire, un Mallarmé y un Valéry? ¿Será coincidencia que el ideal que alentaba la estética de Poe, fuera el ideal estético de Novalis? ¿Podría Baudelaire considerarse también aceptador de la idea teológica de la belleza que en varios ensayos suyos sobre teoría estética apareciera sin precisar? ¿Podría la poesía contemporánea ofrecer la clave de la enajenación de la realidad en la contradicción señalada por Maritain? ¿O es factible en los orígenes distorsionadores de la realidad, el comulgamiento de elementos estéticos formales diametralmente opuestos, como los de un Rimbaud y un Valéry; como los de un Mallarmé y un Rimbaud; o los de un Lautréamont y un Baudelaire, o los de un Nerval y un Lautréamont?

Lautréamont, el extraordinario adolescente autor de los “Cantos de Maldoror”, es considerado con Rimbaud, el precursor más ilustre de la poesía contemporánea. La influencia de ambos privilegiados buscadores

de aventuras, son veneradas por los teóricos del surrealismo, pero también veneran a Baudelaire y Nerval, a Coleridge y Novalis. ¿Pero no es Baudelaire el que viviera siempre en dolorosa lucha con el ángel, y afirmara que el verdadero artista era el que lograra dominar las fuerzas ciegas del demonio creador? ¿No es Poe y Mallarmé los que teorizaran que se necesitaba para escribir, un clima espiritual sereno? Entonces, ¡qué! ¿Y Lautréamont y Rimbaud, qué proclamaban? ¡No es Rimbaud el que preconizaba la expropiación absoluta de los sentidos! ¡No es Rimbaud —él afirmaba con obsesión— el que decía que el poeta descubridor de profundos secretos sería el que tuviese la entereza de pisotear sus propios enigmas! ¡Las divergencias artísticas formales no son las esenciales como afirma Maritain!

V

¿Qué causas específicas permitieron a la poesía abandonar la noble tradición reflejadora de la realidad? ¿Por qué buscó rumbos que la alejaban del adecuado trasuntar la vida? ¿Por qué apuntó hacia el inhumano recoger acentos que invertían la realidad? ¿Por qué el poeta evidenció su desapego con el momento histórico que vivía, *y se puso al servicio de las fuerzas distorsionadoras de la realidad?* Plejanov dio algunas razones inconcusas. Señalaba Plejanov que cuando el artista entraba en desacuerdo con la sociedad, trataba de refugiarse en el arte. ¡En este desacuerdo vibra latente la tragedia que deteriora el arte contemporáneo!

El poeta como miembro de la sociedad, es avasallado por las fuerzas imperantes. El poeta recibía cúmulo de incentivos del ambiente que le rodeaba. En sus obras reflejaba sentimientos de clase. Cuando el poeta descubrió que la sociedad en que vivía estaba de espaldas a la vida, al espíritu, reaccionó. ¿Pero cómo? Hubiera sido aceptable su reacción si hubiera testimoniado adecuadamente su juicio, reflejando las contradicciones históricas que sacudían el seno de la sociedad en que viviera; pero entró en desacuerdo con las nobles ilusiones y luchas redentoras de los que sacudían su apatía de siglos y estaban conquistando sus derechos, porque prefirió la huida, la evasión, la torre de marfil: al compromiso, a la función testimonial; realizando entonces inconscientemente la apología de la sociedad que despreciaba, ya que con su actitud servía a los designios de la burguesía reaccionaria que deseaba encontrar sin obstáculos el camino. ¡Y he aquí el origen del vanguardismo!

Desde mediados del siglo pasado en el panorama literario de Europa, se evidenciaba el divorcio entre los artistas y la sociedad. Las actitudes de desacuerdo con las fuerzas sociales que se movían en el marco histórico, fueron cada vez más patentes en las producciones de los talentos más so-

bresalientes. Había un absoluto desprecio por la vida, y el espíritu derrotista y desencantado de los más conspicuos escritores y poetas de la época, recibía de la sociedad la influencia enajenadora que los avasallaba. El poeta vivía en franca oposición con la sociedad, y veía con igual indiferencia a la burguesía y al pueblo. No creía que las masas conquistaran la cultura y desarrollaran un papel de altura en el ámbito del espíritu, y menospreciaba sus esfuerzos por alcanzar un puesto digno en la sociedad. ¿Con qué contaba entonces el pueblo? Los artistas se apartaban y huían su contacto; y con la misma magnitud despreciadora, se reían de la burguesía. La situación artística entonces se volvía cada vez más desesperante, y ansioso buscaba el poeta una salida fácil, y esta salida fue el irracionalismo.

Hubo en esta actitud, una influencia que se hundía en la realidad social, desgarradora, asfixiante, que vivía el artista. Pesaba sobre su ánimo una poderosa carga, que le volvía esclavo de las circunstancias, y reaccionaba entonces como un nihilista que buscaba en la anarquía desesperada, romper el muro que le detenía, o se refugiaba en el misticismo, en el subjetivismo extremo, o en la huida a lo lejano: al exotismo o la torre de marfil. Estas eran posiciones, respuestas dramáticas a la dura situación que sobrellevaba.

Cuando el poeta se refugiaba en su torre de marfil, tranquilizaba su ánimo desconsolado, angustiado, con la firmeza esperanzadora de construirse un mundo ideal, que le apartara de la mezquindad que le rodeaba. Hastiado, ahito de tanta miseria e incomprensión, veía en su personal visión poética ideal, deformada, ajena a los acontecimientos sociales, el rincón apacible, seguro, donde podía a sus anchas dedicarse a soñar. O cantaba los elementos singulares de la sociedad con enfermiza fruición. O hacía de su angustia personal una entidad ontológica trascendente.

Los más, en la desesperación, en la anarquía desorganizada, delirante y deslumbrada, veían la segura respuesta, y se regodeaban con erigirse en heresiarcas, en apóstatas y en profanadores de la realidad. En estas dos actitudes señaladas: la evasiva y la anárquica, están las raíces de la actual poesía contemporánea. La primera, surge en la obra de Mallarmé y Valéry. La segunda en Lautréamont y Rimbaud.

El siglo XX hereda esa secuela poderosa de la corriente lírica del ochocientos, y el poeta que surgía con el nuevo siglo, sentía en carne misma la tragedia tremenda que enloqueciera a los poetas malditos. La situación tomaba visos más agudos porque en el seno de la sociedad burguesa, se habían profundizado más las contradicciones de clases. La burguesía demostraba su aversión por todo lo que implicara fruto del espíritu, y teme-

rosa afirmaba su posición privilegiada, y buscaba la defensiva. Se interesaba nada más por el arte que exaltara sus designios. Perseguía al que se apartaba de su línea ideológica.

En los primeros años del siglo, advienen al sagrado recinto de la cultura, diversas concepciones artísticas. Las circunstancias históricas alentan el surgimiento de múltiples posiciones artísticas, que en la rica fuente de la vida social hallaban inéditos incentivos para el desarrollo de motivaciones que se convertían en actitudes poéticas sugerentes. Sin embargo, el ser social fecundo, pródigo de elementos condicionadores no era reflejado adecuadamente por el poeta. Predominaban el afán distorsionador, el empaque místico, el toque individualista. Se olvidaba la corriente exuberante del realismo, y advenía un acento futurista que recibía el complejo industrial con su automatismo deshumanizador, y se acentuaba el señorío de un naturalismo estático, conservador, que buscaba el término medio sin ofrecer su juicio sobre el mundo que veía. El naturalismo influía el arte todo —el vanguardismo es esencialmente naturalista— y en la poesía misma estaba latente. La burguesía simpatizaba con esta actitud artística conservadora.

Proliferaban los ismos de vanguardia. Las dos posiciones poéticas heredadas del ochocientos se sentían palpar en las distintas corrientes vanguardistas. La poesía pura —subjetiva intelectual— tenía en Valéry su máximo hierofante; pero una vez sacudida Europa con el pavoroso incendio de la primera guerra mundial y surgido en el ambiente europeo un profundo desencanto, incontables grupos de vanguardia, cada cual más angustioso y arbitrario, trastornaban con su desenfrenada anarquía, la provincia noble de la poesía. Es esta la época del surrealismo, del futurismo, del imaginismo, del expresionismo, del dadaísmo, del creacionismo y del ultraísmo. En todas estas posiciones poéticas de vanguardia, la realidad estaba enajenada, desvalorizada.

La influencia de las circunstancias estaba palpitante en la obra de los poetas. No buscaban la manera de erigirse en testigos fieles y sinceros de la etapa crítica que vivían. Temían comprometerse. Poderosa era la influencia que se recibía de la sociedad deteriorada. Poco a poco, los más conscientes fueron tomando partido, y de los movimientos más importantes, partían los poetas más representativos a colocarse en las posiciones más consecuentes con la realidad. En el marco de la época había alcanzado un grado de influencia innegable, la masa trabajadora, que por siglos había permanecido relegada de los sagrados predios de la cultura.

Las exigencias se agudizaban, y la burguesía temerosa y a la defensiva, se atrincheraba echando manos de una ideología que cada día demostra-

ba su profunda drenación. En el horizonte de la cultura se sentía el advenimiento espléndido del realismo. La poesía como forma dilecta de la conciencia social, estaba pronta para enriquecerse con el hálito humanista que se avecinaba.

V

La dramática bifurcación que a principios de este ensayo señaláramos, planteó la alternativa difícil: realismo o irracionalismo. Hubo una decisiva contribución ideológica de la burguesía, que urgida por los acontecimientos sociales que en el marco de la sociedad se debatían, buscó expresiones artísticas que desviarán de la cultura el peligroso giro que implicaba la irrupción de un acento testimonial. En esta actitud defensiva de la burguesía, participaban por contradicciones nacidas en la subyacencia misma del sistema capitalista, elementos que inconscientemente favorecieron el apareamiento del realismo crítico que descollante venía a enfocar con precisión la grieta que drenaba el mundo de la vida social.

La poesía recogía con más ímpetu estas fuerzas sociales contradictorias. Su bifurcación fue el acento luminoso, la tragedia deslumbrada de la cultura del siglo XX. Sólo así se explica el insurgimiento de variadas temáticas que buscaban la salida fácil, subjetiva, vadeadora. Y la otra testimonial, humana, realista.

La burguesía alentaba el arte que buscaba el derrotero deshumanizado. En la entronización de elementos ajenos al adecuado enfoque de la realidad, se debió que la poesía buscara cada vez más un giro místico, abstracto, irracional. La raíz de esta desviación espiritual, palpataba en las contradicciones del momento. Inluían en la superestructura, y el artista como miembro de la sociedad, se veía sin desearlo víctima de los aconteces que en el mundo social se enfrentaban con aguda colisión.

Fue entonces que las masas trabajadoras exigían cada vez más su puesto en el concierto de la cultura, y traían un reclamo que pedía remozación de valores donde participaran con la dignidad que sus esfuerzos le deparaban. Ya un profeta de la poesía, el norteamericano, Walt Whitman, había recogido con genial presciencia el acento coral de un nuevo lirismo que daba cabida al mundo espiritual íntimo del poeta, y al mundo amplio, del hombre colectivo. Con seguridad extraordinaria Walt Whitman intuía que languidecería la lírica que acentuara nada más el giro individualista. Consideraba extemporánea a la poesía que continuara exalzando los mitos románticos. Se necesitaba inyectar savia remozadora donde participara la sentimentalidad de la muchedumbre.

Grandes poetas habían tanteado esta generosa acogida, pero la hora social no estaba propicia para que la poesía recibiera con dignidad y tesitura creadora ese inédito latido poético. Caso singular fuera el de Lautréamont que en sus Prefacios dejara extraordinarios resplandores que apuntaban a ese cauce sugerente que se necesitaba. El singular autor de los Cantos de Maldoror, en sus Prefacios a las poesías perdidas llegó a profetizar que la poesía futura dejaría los lánguidos mitos románticos. El poeta —decía Lautréamont— debería convertirse en el hombre más útil de la tribu. La poesía mañana será hecha por todos, —escribía en otro de sus pensamientos—. La muerte impidió a Lautréamont plasmar sus singulares proyectos. Antecesores ilustres tuvo la temática testimonial. El romanticismo inglés fue pródigo en poetas que defendieran la función social de la poesía. Coolidge y Shelley se entusiasmaron con la doctrina liberal, y Wordsworth testimonió una profunda preocupación por convertir a la poesía en vehículo receptor de los problemas palpitanes que animaban la sociedad inglesa.

Heine en Alemania fue también un fervoroso defensor de los principios democráticos, y creía que la poesía podría ser la forma dilecta que recogiera los incentivos plenos de vivencias históricas.

¡Pero es Walt Whitman el creador ilustre del lirismo futuro!

Walt Whitman encontró en la extraña fecunda de la sociedad norteamericana, henchida de fuerzas sociales virginales, la fuente maravillosa de su poesía. Norteamérica nacía rebozante de inquietudes. Nación que despertaba acunada por una incesante aspiración de grandeza que recibía múltiples corrientes de extrajeros que veían en las tierras feraces y desconocidas, el sitio propicio para desplegar sus proyectos de conquista. Los Estados Unidos recibía una fuerte inmigración proveniente de los países europeos.

Walt Whitman nace en este instante expansionador de la joven nación. Su sensibilidad estaba pronta para captar las motivaciones que enriquecía un pueblo que luchaba con ahinco por superarse. Surgían ciudades, puertos, fábricas. Se construían vías férreas, carreteras, navíos. Los Estados del Norte se industrializaban rápidamente. El gran poeta fue testigo de la influencia decisiva del ser social norteamericano en la vida del hombre. Poco a poco fue compenetrándose de la admirable riqueza vital, que alzaba de una tierra feraz, pródiga, los cimientos de una nación que llegaría a ensanchar en toda su plenitud las generosas fuerzas creadoras que palpitaban en su entraña.

Se cometería un error incalificable, desconocer la concreta situación histórica que viviera Walt Whitman. En la vigorosa pulsación social de su joven país vio los cimientos de la poesía futura. Estaba en lo cierto cuando

creía una necesidad escribir una poesía donde viviera henchida de anunciación el acento sentimental de las muchedumbres, que despertaban con afán a construir su diaria esperanza. Descubierta esta visión lírica que permaneciera oculta en la producción de los románticos, por las específicas realidades históricas; Walt Whitman comienza a pergeñar sus “Hojas de Hierba”, donde palparía la representación del abigarrado mundo social que rebozaba ansias civilizadoras.

El noble acento realista volvía a la luz anchurosa del espíritu. Situaciones específicas habían ocultado sus humanos frutos porque hubo interés en sepultar su tradición que se remontaba a todos los estadios de la cultura de la humanidad.

Realista fue la poesía de Esquilo, Sófocles y Eurípides. Inmortal la poesía de Horacio, Virgilio y Lucrecio. Dante en la edad media, con vigoroso reflejo representa con excelencia las conflictivas relaciones sociales de la época, no obstante que tuviera su personal interpretación poética influida por la religión que como forma ideológica predominante pesaba sobre las demás formas de la superestructura.

En el Renacimiento surge la poesía excelsa de poetas de la calidad de un Shakespeare, un Racine y un Quevedo, donde palpitan las esenciales circunstancias históricas que vivieran.

Realista fue la producción de poetas y escritores que en los instantes esforzados de la burguesía por alcanzar el poder, recogieron los anhelos de las masas campesinas y trabajadoras. El realismo siempre fue presencia en la cultura, pero hubo períodos que estuvo como opacado por motivaciones concretas nacidas en la entraña misma de la sociedad.

Caso excepcional fuera la espléndida pujanza del realismo en la Rusia del siglo XIX. Contradicciones de la sociedad rusa favorecieron el feraz nacimiento de una cultura que recibió de las tradiciones campesinas, y del anhelo de las masas rurales de liberarse de las tiránicas cadenas del régimen de servidumbre, la savia de un auténtico y extraordinario hálito realista, que fuera luminosa presencia en la obra de los más geniales escritores de esa época: Pushkin, Gogol, Turguenev, Lermontov, Ostroviski, Saltikov Tchudin, Tolstoi, Dostoievski, Belinski. Esta enorme pujanza del realismo fue cauce pródigo que alimentara las producciones de otros grandes que surgirían después: Chéjov, Korolenko y Gorki.

La riqueza ilimitada del realismo que existiera en todos los períodos históricos de la cultura de la humanidad, venía siempre alimentando el

espíritu creador del hombre. Por relativos instantes se veía oscurecer su fuerza luminosa, pero el realismo vivía en la vertiente de la tradición porque en las manos sencillas, silvestres del cantor anónimo, palpitaba pleno de esencias vitales. Sólo así se explica que cuando el arte fuera avasallado por los designios de las clases detentadoras, en los apartados villorrios y en las regiones rurales, el realismo estaba vivo alumbrando el humilde acento popular.

En Rusia se ventila en 1917 el acontecimiento más impresionante de la época. Las masas trabajadoras en audaz golpe revolucionario derriban a una de las más tiránicas monarquías europeas. Las fuerzas triunfantes le movían los cimientos de la cultura, y adviene un inédito acento que recogía la contribución extraordinaria de valores nuevos. Los poetas se eligen en interpretadores entusiastas del magno acontecimiento. La realidad espléndida que se abría para la cultura estaba latente en la acogida que la intelectualidad de avanzada daba a este audaz golpe revolucionario. Exigencias alentadas por la implantación profunda de la revolución volvían presuroso el poema, el cuento, la novela, el cuadro. El artista se tenía que multiplicar con inusitada fuerza para dar respuesta a la clamorosa petición que exigían las masas trabajadoras. Hubo cuidado en responder a cabalidad, pero surge entonces un giro que insinuaba un peligroso derrotero para el artista, giro cargado de aconteceres que llevaban el arte a un formulismo, a un esquematismo abstracto, que abandonaba la pureza sensible que el fruto de la creación conlleva. Influyó muy mucho en esta acentuada enmarcación del arte, estereotipadas ideas partidistas, y la equivocada vía que dieran al arte escritores y políticos, que creían que el arte surgía por simples decretos.

Se cometería un error imperdonable, desconocer la poderosa influencia que la Revolución Rusa tuvo para el nuevo y poderoso surgimiento del realismo. El acontecimiento revolucionario invitó al artista al acercamiento al hombre, a la realidad circundante.

El radical virón que sufriera la cultura, fue notoria en las provincias de la poesía. El realismo por decisivas influencias ideológicas (en la sociedad socialista), convertía al poeta en un consciente interpretador del momento azoroso que se vivía. La necesidad de animar el realismo crítico con un método científico, que fuera fruto de la asimilación crítica de la cultura pasada y de las tradiciones más hermosas de la historia, y que se apoyara en una visión consecuente con la realidad, dio origen al realismo socialista, cuyo espíritu creador estaba iluminado por el materialismo dialéctico. Esto sin desconocer que hoy más que nunca el realismo crítico (en el mundo occidental), podría ensanchar su luminosa influencia, ya que el instante

es propicio para que se enjuicie el mundo en que se vive, sin desconocer la perspectiva futura de una sociedad más justa, la sociedad socialista.

De ahí el incontenible despertar de la poesía. En cada país del mundo surge el poeta que se acerca a la nutricia palpitación del hombre. En América, Europa, Asia, aparecen voces que nacen a cantar la gloriosa resurrección de una esperanza mundial. Sin embargo, la prueba testimonial exige sinceridad y valentía porque vivimos en la encrucijada difícil de un mundo que agoniza y que todavía a la defensiva influye y trastorna y deforma la realidad. La alternativa es única realismo o irracionalismo.

BIBLIOGRAFIA

El Asalto a la Razón, *Georg Lukács*.

Función Actual del Realismo Crítico, *Georg Lukács*

El Reflejo en la Obra de Arte, *Georg Luckács*.

Estética y Marxismo, *Adolfo Sánchez Vásquez*.

El Arte y la Vida Social, *Plejanov*,

Función de la Poesía y Función de la Crítica, *T. S. Eliot*.

El Arco y la Lira, *Octavio Paz*

El Laoconte, *Lessing*.

Ensayos, *Valéry* La Poesía y El Arte, *Maritain*.

Ensayos de Estética Marxiste, *Academia de Bellas Arles, Moscú*

Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844, *Carlos Marx*

9 Poetas jóvenes de El Salvador^{1*}

Piedra y Siglo
1968-6
Páginas 105-136



INTRODUCCION

La Universidad presenta a sus lectores a nueve jóvenes poetas de El Salvador, quienes forman el Grupo Piedra y Siglo. Se trata de voces inquietas, rebeldes; traen el ímpetu necesario para romper con lo establecido y crear, construir nuevos caminos dentro de la literatura salvadoreña. Tienen indiscutible talento y vocación y se hallan en plena búsqueda, algunos ya seguros en cuanto a temas y formas.

El Grupo Piedra y Siglo se fundó en 1966. Desde ese año ha desarrollado intensa labor: conferencias, charlas, estudios, publicaciones. Juan Felipe Toruno les ha proporcionado una página mensual en *Diario Latino* para la divulgación de sus ensayos, poemas, cuentos, etc. Varios de estos poetas han triunfado en certámenes literarios dentro y fuera de Centroamérica.

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

Integran Piedra y Siglo Jorge Campos (1938), Ricardo Castro Rivas (1938), Jonathan Alvarado Sacaray (1938), Ovidio Villafuerte (1940), José María Cuéllar (1942), Julio Iraheta Santos (1940), Uriel Valencia (1940), Luis Melgar (1943) y Rafael Mendoza (1943).

Cualquier juicio que pueda emitirse sobre ellos será prematuro. Basta decir que han asumido una gran responsabilidad: la de ser escritores en un país atrasado, hostil en cierta forma al hombre de ideas. Sus posiciones estéticas, la ubicación política que, como ciudadanos han adoptado en la lucha por la liberación y democratización nacional, son claro antecedente de que Piedra y Siglo tiene una tarea histórica por realizar. Así lo afirman sus Manifiestos que incluimos en este número.

Promoción nueva en el proceso literario salvadoreño, Piedra y Siglo enjuicia con severidad a los poetas y escritores que, desde 1950, se dedican al quehacer cultural del país. Ello es saludable, interesante; implica, para los que llegan, superar en todos los aspectos la obra alcanzada por los otros. No hay “generaciones perdidas”, todas aportan algo, todas siembran una inquietud, lanzan un mensaje, y las que vienen necesariamente se afirman sobre las anteriores. Es como retomar posiciones, rectificarlas o ratificarlas con el vigor renovado de la misma vida.

Piedra y Siglo hará en tal sentido lo que otras no hicieron o no pudieron hacer: influir en el medio, transformar, cambiar las injustas estructuras del país. El momento revolucionario que vive América Latina y las propias aspiraciones de Piedra y Siglo dentro de la sociedad podrida que padecemos, obliga a sus integrantes a algo más vital, dinámico, de lo que pretendieron los grupos precedentes tanto en literatura como en política, sin separar, desde luego, lo uno de lo otro.

La muestra poética que presentamos es, desde luego, incompleta. Proporcionó los materiales y fichas bio-bibliográficas el poeta Uriel Valencia. Más adelante publicaremos, en la medida de las posibilidades de la Revista, selecciones individuales. Piedra y Siglo tiene la palabra. — N de la D

Piedra y Siglo

Primer Manifiesto

En un instante del siglo en que la incertidumbre, la deshumanización y la mediatización de los valores agobian al intelectual, germina la última simiente literaria del país: “PIEDRA Y SIGLO” Simboliza este nombre la perenne angustia de la humanidad La carne del poeta, su palabra, es la

arcilla del tiempo con que ha edificado el mundo su evolución, pues nadie como aquél es en primer grado, el móvil de todo avance en la humanización del hombre

Consustancial al escritor es la capacidad de captar de manera fidedigna la realidad, para volcarla luego en imágenes estéticas con el toque mágico de su individualidad

Inauguramos la palabra nueva sin otra obligación que la del verdadero artista con su sociedad Así, estamos comprometidos con nosotros mismos, con la verdad, la “belleza” y la justicia No favorecemos el arte por el arte Nuestro credo es la lucha por formar hombres mejores, por una sociedad más humanizada El don de la palabra será en nosotros vínculo unitivo y constructor. Por ello, no podremos jamás callar nuestras ideas Mientras nuestra obra propugne la integridad del arte en función del hombre, estaremos de pie para defenderlo .

Quede a la posteridad el que nosotros podamos conquistar un lugar válido en el amplio y complejo escenario del arte centroamericano

Segundo Manifiesto

Las concepciones estéticas sirven de base a las expresiones artísticas; pero también del arte se derivan concepciones estéticas Tanto el criterio estético como la expresión artística, se alimentan del mundo, de las circunstancias, para determinar su contenido emotivo o racional Esto nos mueve a pensar que no hay hombre inespacial e intemporal, es decir, que solamente hay seres dentro de un marco histórico De ahí que nuestro grupo “PIEDRA Y SIGLO” no surja del capricho; es una generación de jóvenes con inquietudes artísticas que tratan de asimilar su tiempo para expresarlo Sustentamos el principio de la creación a través del intercambio intelectual, rompiendo así con los viejos cánones de la creación aislada y del trabajo estrictamente individual. Esta es una época de intercomunicaciones y no un mundo de soliloquios Así entendemos el arte de nuestro tiempo.

El objetivo que nos agrupa es el de nuestra superación; no ignoramos que uno o varios de nuestro grupo, por una u otra circunstancia, se quedará o se quedarán a la zaga en el viaje a la meta que nos hemos señalado Este fenómeno se advierte en toda promoción a la que alienta un viento nuevo, una visión inédita, crítica, en relación con la obra de generaciones anteriores Para el caso el tiempo es la dura prueba del hombre Lo niega o lo salva Lo niega cuando su labor no fue cumplida, le faltó esfuerzo o dedicación para entregar el fruto deseado Lo salva, cuando hubo empeño y trabajo

en la conquista de sus aspiraciones Entendemos que al decidir nuestra actitud frente a la vida, como hombres y como artistas, la contradicción es inevitable, ya sea que nuestra rivalidad, entre unos y otros sea consciente o involuntaria El futuro dirá si las diferencias se resuelven en el diálogo o en el soliloquio Nosotros preferimos el primero

También guardamos una postura moral; nos mantendremos alerta cuidándonos de los vicios que han doblegado a nuestros intelectuales; los que en su mayoría han preferido la coquetería política a la defensa de sus convicciones

Nos abstendremos también del elogio mutuo, de la censura acerba y el prejuicio a determinadas obras de arte, sin calibrar previamente sus contenidos. Sin embargo, reconocemos que somos por una parte el fruto de nuestro tiempo y por otra herederos de la creación artística que nos antecedió. Del pasado nos interesa rescatar a nuestros verdaderos valores; ellos viven, en su mayoría, desconocidos o confundidos con alguno que otro farsante. Con esto pretendemos cimentar el positivo afán de la crítica, para ubicar a cada quien donde le corresponde.

Ahora bien, renunciamos a toda valorización que no sea certera, para exponer nuestro criterio razonado No nos deslumbra la fama de uno u otro intelectual, todos serán sometidos nuevamente a la crítica, en la justa medida de nuestras posibilidades Crítica que hasta ahora —con limitadísima excepción— está determinada por el piropro y el concubinato

Además, no estamos dispuestos a medrar con nuestra posición ante la sociedad; vamos a conquistarla, que es distinto Pensamos que no es justo que el artista sea relegado a segundo plano, cuando, como nombre que es, tiene que luchar para subsistir, para no convertirse en víctima del medio. Su actitud tiene un sitio de responsabilidad como hombre y como artista.

Si consideramos que todo lo que al hombre concierne es dinámico, la conclusión será: que la vida no obedece a consignas, ni se formula en dogmas, y nosotros nutrimos nuestro pensamiento y el contenido de nuestro mensaje, en ella Somos militantes de la “belleza” y principalmente de la justicia y de la verdad Con ésto no queremos tergiversar el concepto social del arte; exigimos que éste sea un instrumento de orientación, para contribuir a un cambio que signifique la sustitución de las viejas estructuras político-económicas, enajenadoras de la expresión humana

En cuanto al desarrollo creador, entendemos que el arte es en primer término, una norma de trabajo que implica conocimiento Que la forma y

el contenido pueden guardar, perfectamente, el equilibrio del valor objetivo y subjetivo La realidad es visible o sensible, y la conformación de ideas, puede darse fundamentalmente con imágenes objetivas y sensitivas No somos partidarios de las estéticas rígidas que limitan la creación La trascendencia depende de la percepción que cada uno tenga para captar y expresar la realidad misma Decía Brecht (OC, p. 344): “El mundo de hoy, no puede ser descrito a los hombres de hoy, únicamente si les es presentado como transformable”. ¿De qué otro modo pueden explicarse los viajes al cosmos, cuando éstos significan el triunfo del pensamiento y la derrota de los escolásticos? Esto nos demuestra, que no es tiempo de escudarse en pseudo-expresiones que irrespetan y subestiman el potencial de asimilación de los pueblos Nosotros lo advertimos, por toda la basura que se les arroja, saturada de una cursilería sexual que ya rebasa; por los panfletos que les ofrecen, para halagarlos en su propia miseria Por el cinismo con que se les trata al explotar sus propias manifestaciones y al abordar sus costumbres, sin el más mínimo sentido de responsabilidad Nos preocupa hondamente esta situación, porque no es posible que el artista se pierda en el paisaje de su propia realidad El arte es mensaje nato en el hombre, y morirá con el hombre.

Rafael Mendoza

Ricardo Castro Rivas

Julio Iraheta Santos

José María Cuéllar

Ovidio Villafuerte

Jorge Campos

Jonathán Alvarado Saracay

Luis Melgar

Uriel Valencia

Jorge Campos^{2*}

2 * 1938 Santa Tecla

Escribe: Poesía, ensayo y cuento

Libros Inéditos:

-Tres Instantes en la Vida de un Hombre (Poesía)

-Poemas de Sol y Niebla (Poesía)

-Lectura de Periódicos (Cuentos).

-Ensayo sobre Oswaldo Escobar Velado (Ensayo)

-Nazim Hikmet (Ensayo)

-Presencia de un Poeta Asesinado (A Otto René Castillo)-(Ensayo)

Dirección:

6° Calle Poniente 3 8, Santa Tecla. El Salvador, C. A.

VIENTO AZUL DE OCTUBRE A ERNESTO GUEVARA

—¡Fuiste como un sol de repente en el invierno! — Vicente Huidobro

Cobardes tuvieron miedo llevarte al banquillo de los acusados.

Saben que habrías sido como George Dimitrov fuego y razón en la
palabra

Con tu verdad condenarías;

en la sala de los jueces ibas a ser más grande que el calumniado del
Reichstag

En las ciudades y montañas de América

un viento de pesadumbre se desborda con las multitudes,

tu ejemplo grandioso inspira cantos corales y

abre nuevas puertas para nuevos combates

El misterio es al hombre como el árbol al bosque, como el pez al mar;
sólo tu palabra, sólo tu heroísmo

Llegas al infinito de los sueños

y en las noches sin tregua

tu corazón se reparte entre los hombres.

Lejos nos quedaba la esperanza

y ahora, aproximamos nuestros pasos a un amanecer de fuego

Este continente herido empieza a reconstruir su historia

Muchos ya los monumentos falsos

Y tu cadáver más grande que los Andes, alumbrará por siempre

Tu anhelo de combatiente muerto

no lleva crespones, no guarda silencios.

Estruendo eres Gloria

Con tu muerte

POEMA DE LOS SOLES O EPOCA DE LOS NAHOAS

Fue en el cuarto sol

donde sucumbió la espectación y el llanto

se apagó el fuego y se calmó la lluvia

el huracán azotó las montañas y por fin los dioses encarcelaron la ira

en el corazón de los caracoles

Era el tiempo de los puños alzados al viento

de la esperanza naciendo al pie del horizonte

los ríos bordaban la alegría

los pájaros cantaban en medio de los bosques

y el hombre volcaba su corazón en la lluvia

la identidad de las piedras y los ojos ansiosos junto a la tormenta y el misterio de la niebla.

La fe y la esperanza en el relámpago

el grito final en el trueno

todo para después cuando la calma

cuando la vida era al crepúsculo

fecundación alegre que la casta ofrecía en el tiempo

Era la siembra y el fruto deslumbramiento del quinto sol
el águila
reposaba en el nopal.

TRES INSTANTES EN LA VIDA DE UN HOMBRE
(Fragmento)

Fósforo de la conciencia,
habitante del subsuelo, en esta tarde el sol se llama ocho de junio
Te pierdes de mis ojos bajo un puño de tierra
pero mi grito estrangula los silencios que ocultaron tu nombre
Ellos rezaron por ti falsas lamentaciones que apenas entiendes
y yo busco el fuego y los cielos de cobalto aquellos dos caminos que
conocí cuando niño

Inútil encontrar a Dios entre metales ardientes
Todos llenos de asombro rasgaron mi pañuelo de
crespón porque negué la luz y negué las sombras,
me señalaron con infundados odios cuando fui tras la huella de tus
huesos

—ellos me llamaron loco desde que presentí tu muerte—

En el minuto de los naufragos tus últimas palabras

fueron la tierra de mi salvamento

Solamente tú sabes cómo creció mi sufrimiento

Corría desesperadamente el viento huracanado de septiembre.

Humedad de este abrigo de mundo que amo y nos separa
en esta fuga audaz por donde se despiertan los escarabajos.
Largo tu camino por los estrechos túneles de los árboles y la hierba.
Aquellos que no saben mi dolor te llaman ochenta mil
en férreas cifras que registran cuando hablan de la mortalidad del
mundo.
Setenta cuerpos por segundo van como tú en busca de Dios y ojalá lo
encuentren
—Yo siempre creí en ti y espero tu última palabra—
Ellos vieron en mí tu sangre derramada
Los que me condenaron sin escuchar una palabra,
ellos, no podrán olvidarnos tu memoria y mi memoria
coro de voces irrumpiendo el nocturnal silencio de los bambúes
donde escribí los primeros versos de mi infancia
Es inútil ellos no podrán con su máscara de miserables,
con el odio irracional que les quema las manos,
con sus cálculos de cuervo Ellos esperaron que silenciara
el trino de los pájaros para arrancarte los ojos
esperando tu retorno entre girasoles y mirtos indagaba la noche

Ricardo Castro Rivas^{3*}

CUESTIONES DE PRINCIPIO

Caen las dinastías y el sol se levanta

Ríe a carcajadas olvida alumbrar el camino

a los camaleones y cerrar las orejas a la lechuza.

Erguidos plumeros

las palmeras sacuden las nubes repletas de moscas de hierro oxidado

Agua oscura brota del ojo de un ciego

y hay un zig-zag trágico en la hamaca sonámbula

Llega la invasión de la niebla

con profundos fantasmas en carrera de obstáculos.

Quien llegue primero viajará al mítico planeta y

hará el amor con un cisne de vidrio

bajo la mirada perdida de Marilyn Monroe

y el fuego fatuo de la mariguana

3 * 1938 San Salvador

Escribe: Poesía, Cuento y Ensayo

Libros inéditos:

-Viaje al Otro Lado de la Piel (Ensayo)

-En esta orilla del sueño (Poesía)

-Teorías y Silencios (Cuento)

-Honda Mujer de Amor (Poesía)

Dirección:

6° C P 3 8 Santa Tecla El Salvador C A

mientras el sol se pone serio
y enreda sus cálidos pelos para calentar el lecho
donde engendraron los duendes
y el ombligo de Darwin quedó enterrado entre cenizas
y la semilla del poema fue sembrada
y crecida ahora rasga los ojos de los otros
que medran nebulícamente entre mingitorios
donde corre el ámbar derretido y humeante
Temeroso incúbase en los sexos de las putas
que maldicen el día que amaron con los ojos cerrados
y quedaron sexo al garete entre vahos de alcohol
y trasnochadas guitarras en espera del levante del sol
y la caída de esta dinastía

CRONICA SOBRE HEROES Y TUMBAS
(Carta para Alejandra Olmos)

¿Sabéis que cuando pienso en el anillo de hierro escondido bajo la piedra,
por la mano de un demente, me recorre el pelo un estremecimiento?

Lautreamont

Mentira No todo está permitido

Bien sabes que Iván Karamazov

estaba equivocado Existe

Como tu Como yo Mientras existamos

Por eso duele tu vivir, Alejandra

La vida ciega de tu padre

La vida errante por Europa y Asia, buscando su propia búsqueda entre
laberintos y desiertos,

por subterráneos y cavernas

hasta llegar donde el Gran Viejo del Cielo

y perder los ojos en el pico de los buitres

Mentira No está permitido Es prohibido

En la lucha, Maldoror pagará por su crimen.

Pagarán todos los que ansian la meta

Siempre estarán Ellos vigilantes de nuestros pasos cautelosos y
nuestros ojos Siempre estará allí Wanda robándome sin querer tu amor
incomprensible

Y Molinari como un dios dirá que es imposible amarte Sin comprender

También Bordenave actuará en la sombra

Sin comprender

Como no comprendió Marcos Molina aquella vez que te desnudaste en la
playa frente a la tormenta y las olas

Gritará como siempre su miedo cerval al sexo y a Dios

Correrá desamparado por la arena y las pampas

Entonces (no en sueños sino vívidamente)

te internarás en el bosque

y caminando desnuda bajo la lluvia

desafiarás los relámpagos y gritarás que Dios no existe Y se apartarán los rayos de ti

Inmune Victoriosa Vindrás a mí como la seda

Con misterio Dejándote escudriñar en el lecho

sin que pueda hallar tu secreto ni tú lo reveles

En la oscuridad (estoy seguro)

el clarinete y los ojos húmedos del tío Bebe estarán espiándonos el amor desnudo

Gozándose en su locura de notas monocordes Será entonces cuando la voz de Gardel

llegue como desde el fondo de un pozo de llanto Y tus huidas al mundo que no conozco

Y tus silencios

Y tus revelaciones brumosas

mientras gustamos el vodka del loco ruso,

el Iván Petróvich de las drogas malignas y los conciertos de Brahms

Y de nuevo tus huidas

y mi desesperación

La angustia, la obsesión

Mi amor atormentado y atónito

Mientras Bruno lame mis heridas

y habla de Gorgina Y comprende

Y yo sueño (o pienso) cuando dijiste

te necesito porque somos iguales

Y tras desaparecer entre la indecisión y las calles, me dejaré llevar por
mis pasos a través de Avenida de Mayo o La Plata con mi desempleo y mi
hambre

Hasta que Tito D'Arcángelo me invite a beber
y el fuego caiga en mi estómago
mientras pienso dolorosamente en tus cosas

Sí, Alejandra. Es como si nada

Como encontrar a Borges sin conocerlo y tras charlar con él quedar con la
impresión de no haberlo conocido

Así eres tú. Incomprensible Desconocida siempre

Dime quién eres

No tu linaje de sombra No

Sino tú misma, Alejandra Olmos

Sé tú misma. Déjalos

Olvida ya la tragedia de Quebracho Herrado

Al fin tío Pancho y Patricio están muertos.

Murieron fieles Creían en la Patria.

Tú no Cree en ti y en mí No me dejes,

Alejandra.

Olvida para siempre a la tía Escolástica.

Olvidemos la actitud de eternidad

que asumió desde el día que tiraron la cabeza

del coronel Acevedo por la ventana de su casa

El también creía en la patria
y lo decapitaron.
Tú no eres eso Vámonos. Desafiémoslos
Está mi amor Que eso te baste.
No debemos correr sesenta leguas hasta Bolivia
Qué nos importan los huesos del general La valle
Tenemos a Chichín, a D’Arcángelo, a Bucich
y su camión que rompe el aire
Deja a tu padre entre laberintos.
Déjalo que se pierda entre las alcantarillas
y los sótanos negros de Buenos Aires
Ellos son poderosos Ya está todo hecho
Iván Karamazov murió equivocado
Y Maldoror purga su crimen
Norma Pugliese está ahora magdalena,
arrepentida de las orgías sádicas con Femando
Tu padre ha perdido los ojos
para pagar el pecado de haber cegado los pájaros
Los anarquistas están liquidados.
Todo esta terminando Hasta la ciega aquella de París
que se acostaba con otros delante
de su marido paralítico

Todo está finalizando Todo. Sólo quedas tú

Ven Nadie nos verá Ni Ellos

Quiero salvarte

Quiero salvarte.

Hoy parto hacia la Patagonia

en el camión que rompe el aire austral.

Sólo tengo mi amor y creo más que nunca en la vida.

Debo apartarte de tu destino.

Porque esta noche llegarás a la Plaza de la Concepción

Entrarás por la puerta maldita

y sin poder evitarlo te acostarás con él

en una unión espantosa No debes hacerlo

El es tu padre, Fernando Olmos Y tampoco lo evitará.

Es su castigo por haber violado la región de tinieblas

Después

te espera la muerte Morirás con tu padre, incendiados

Quemados por vuestro mismo fuego

Y yo quiero evitarlo

Y yo quiero evitarlo

Aquí está el camión con su ruta austral

Partiremos con la Cruz del Sur en los ojos

Debes venir, Alejandra. Burlemos el destino

Mi amor atónito Mi vida alucinada
Mi obsesión Mi angustia está esperando

Jonathán Alvarado Saracay^{4*}

CESAR VALLEJO

César Vallejo,

por ti llevo el traje de un abismo

conmovido de dolor

César de fuga Todo ocurrió

“un día que Dios estuvo enfermo”

El don de la Poesía nos lastimó de muerte

Tú sabías guardarla

como la estela de un relámpago

Tus huesos,

luz en la mansión del siglo

Hoy le sentí pasar

4 * 1938 Santa Ana

Escribe Poesía

Libros Inéditos:

-Conmovida Presencia (Poesía)

-Poemas al Maestro (Poesía)

Dirección:

Departamento de Letras,

Facultad de Humanidades,

Universidad de El Salvador C A

La hojarasca de mis alucinaciones,
soplaba débilmente la fluidez del insomnio.

CUANDO NO QUEDE NADA

Le golpearon,
laméntase de haber nacido
En su carne el tiempo transcurre
con el dolor de todo lo que le rodea.
Todos los días nace, todos los días muere;
siempre lleva el dolor de tantas madres
y eternamente pena
el corte umbilical desde su origen.
Cada instante,
el dolor de otras madres se le agrega,
llega la que no espera
y aún está penando
con la agonía insomne de la madre futura;
el hombre es uno solo
y lo será hasta el último
Cuando no quede nada,
ni la mínima célula,
ni el ansiado vestigio,

ni la piedra de toque,
ni la voz ni el silencio
Cuando no quede nada
será la nueva célula
gestada por el agua
Desde el principio al fin
el hombre es uno solo.

Ovidio Villafuerte^{5*}

RITUAL DE PIEDRA EN AVENTURA DE HONDA
(Fragmento)

En una lágrima,
desnudaba el dolor mi dura pena,
como perla sagrada que brotara
del corazón ardido de mi madre

5 * 1940 Sonsonate

Escribe Poesía:

Libros Inéditos:

- Ritual de Piedra en Aventura de Honda (Poesía)
- Debajo de la Piel (Poesía)
- En la Era del Alba (Poesía).
- Cuzcatlán en la Sangre y la Protesta (Poesía)
- La Agonía del Pájaro da con la Pluma en Tierra (Poesía)
- Toda expresión de Luz (Poesía)

Dirección:

16° Av N° 3 3 Sonsonate, El Salvador C A

Todo era un caminar con ojos hacia adentro;
yo era casi la llama donde el tiempo quemaba su joroba.

Lo cierto es que los aires golpeaban las paredes,
eran alas de besos y hojas secas,
como linterna sola,
de un ángel de silencio tumbado en mi recuerdo
Toda su luz atravesaba el muro,
los caminos alzaban turbadas mariposas,
y es que yo he sido el árbol, de un otoño sin prisa
que me habitó de hormigas y de brumas
Era mi soledad, un vaho de tristeza,
casi luz de paisajes que guardo en la memoria,
como una estrella lejana que se oculta,
por donde el hombre asoma con la bestia y el ángel.

MIENTRAS LA NOCHE PASA

Aquí en este país, donde los niños y la hierba crecen con el dolor de
antiguas madres,

no es extraño sentir

la pezuña del odio y de la muerte.

Nosotros somos incapaces de asesinar a un perro a sangre fría,

más al hijo de perra le da igual,

le da lo mismo asesinar un niño que arrastrar el cadáver de un obrero en
el césped

¿Hasta cuándo la furia dejará de golpearnos?

Treinta mil campesinos masacrados pueden dar

testimonio de lo que es la

barbarie

Nosotros no podemos resignarnos,

mientras la noche pasa nos crecerán las uñas y le daremos muerte a

la impotencia

Está bien por aquéllos, los cobardes;

por los que están conformes con un palmo de tierra hipotecada

A ellos les vale un bledo que en la casa del rico las domésticas sean

violentadas.

No les importa el niño que duerme a la intemperie,

ni la mujer del campo que rueda en los burdeles

Ellos la van pasando y eso basta,

aquí en la capital, la miseria se prende en las paredes

Somos testigos de un pueblo desnutrido,

el hambre no perdona, se larga por las calles

hurgando en los barriles de los restaurantes y los comedores

Y qué quieren que diga Que digamos que por abril y marzo se revienta de
luz el maquilishuat

Que tenemos volcanes y que es una desgracia
que ya el Izalco no ilumine las noches del hotel de montaña
Qué nos importa la indestructible catedral del dogma,
si el obispo bendice la sodoma burguesa
Mientras la noche pasa se afilarán los dientes y le daremos muerte a la
impotencia.
No, les pedimos no vengan si no tienen agallas para sentir la angustia de
un pueblo atropellado.
Aquí, como en cualquier país del mundo suceden casos similares;
es decir, aclaramos
que con algún atraso eri relación del tiempo y del espacio.
Y es que no estamos solos, mientras se rompe el cascarón del miedo
contamos con la fuerza de nuestros propios muertos.
Parece que fue ayer, y esto es reciente,
hace unos pocos días apareció un obrero con la mano derecha mutilada,
desfigurado el rostro a culatazos y con el cráneo destrozado, como la viva
luz que no se apaga
Acto seguido y en fecha sucesiva, un hombre más era lanzado al mar en
puro hueso,
después de ser rociado con ácido muriático
¿Qué quieren que se diga? Que aquí los árboles tienen copas frondosas de
luciérnagas mientras la noche pasa
Que el presidente Johnson va a pasar vacaciones a su rancho
o que un poeta delira en coronar su verso en la asamblea
Todo esto quieren que se diga, mientras Viet Nam se pudre de cadáveres

y el fruto de los árboles no llega hasta la mesa de los pobres.

Que vigilia severa en su ternura,
mientras los muros se derrumban, a las madres del mundo
les crecerá la luz entre los huesos
y será desterrada la impotencia.

ECCE HOMO XX

(A Mario Salazar Valiente y José Antonio Merino Luna)

Escudriño al mundo,
en lacerante siglo donde crece la angustia
¡Soberbio tiempo el mío,
en lámparas eléctricas, los hombres aprisionan el relámpago!
Sufro la ciega forma de existir
y me abandono al aire de un ritmo acelerado
La soledad anida en la pupila,
cuando en urbes extrañas
los días van pasando como bestias cansadas
Múltiple Repartido como el átomo,
el corazón del hombre, es un fluido vital —diluido— entre poleas
y engranajes
¿Qué importa?
Cuando la vida muerda la integridad del polvo,
la eternidad retornará del agua

con la guitarra núbil de una mujer desnuda

Iluminado vivo

y la verdad no surge;

la voluntad del hombre va en cadenas

Del agua al fuego, el universo se le viene encima.

Regreso,

como el Papa me escudo en la inocencia

y al pederasta digo, que otras tierras alumbra la mondárica luna de
Gomorra

Enciende un cigarrillo y muere en él,

que the Párliament sufre la linfática sed de los anuros,

mientras Shakespeare, arde su luz en las estanterías

Este es el siglo; basilisco furioso que en el aire sacude su neurosis

¿Hasta qué punto podrá fundirse el hombre entre las máquinas?

La desazón persiste,

frágilmente resisto la dinámica furia de las cosas

¡Ah, lograr expresarme con la evidente plenitud de un bosque!

Ser y hacerme sentir como la lluvia,

poder volcar el sueño en tierra firme

y asistir a los parques cuando el verano prenda en los almendros

—¡Desdichado de mí, la palabra es al hombre como la flor al ojo
indiferente!

A estas horas,

revolcada de perros y de sombras,
la noche azota los tejados
Difícilmente se ha de vivir en paz consigo mismo.
Las multitudes pasan
y el insecto nocturno merodea la luz de las bombillas
Hombre del siglo veinte:
¿No tienes una capa?
—Se está mojando el aire del camino—
En melenas estalla la expresión de los beatles,
la Reina asiste a los hipódromos
y el viejo Russell, disuelve en su pañuelo, una inmensa bandada de
palomas
Nada seré
El sol quema duraznos en la mujer que viste minifalda.
¡Ojalá me equivoque,
el poeta es el día y agoniza en su luz la mariposa! ¿Qué turbada quietud
mojó mis pasos?
Cuando desnude el sueño entre mis huesos,
nada habrá de importarme,
la fuerza acumulada en las turbinas
ni el vértigo posible que causarán los viajes espaciales
¡Falta me harán los ojos!

La cibernética,
no podrá señalarme los venideros días que le esperan al hombre

José María Cuéllar^{6*}

ODA AL COMENZAR LAS LLUVIAS

Madre, han llegado las lluvias

Los campos reverdecen

y las cosas se vuelven más pequeñas

Las libélulas ponen huevos azules en las charcas

de los caminos hondos (como la soledad de las camisas rotas)

¡Te das cuenta Madre mía, otra vez las lluvias!

Y tú diciendo que el invierno se alejará en tus canas

Que las mejillas de una niña muerta son más tibias que este invierno
helado,

6 * 1942

Escribe: Poesía y Ensayo

Libros Inéditos:

Dos Cantos a la Patria Antigua (Poesía)

Bajo un sol de Naranjas (Poesía)

Bajo la Flor Desnuda de la Luna (Poesía)

Escrito en un Muro de París (Poesía)

Dirección:

Biblioteca, Facultad de Economía

Ciudad Universitaria

San Salvador, El Salvador, C A

que las ventanas permanecen ciegas,
y las llaves se abandonan como insectos agónicos;
que los niños se alejan con la emoción de abandonar la primavera
Pero la realidad es que en nuestros corazones siempre llueve. Tú lo sabes

Pero no te preocupes, madre, y goza el canto del insecto
y su huida hacia las lagunetas.

Tú me has contado que en tu infancia recogías
flores blancas del camino y comías el primer fruto
de los bosques Tú me has contado Hazlo madre sí quieres;
porque las lluvias han llegado

NUEVA MANERA DE HACER UNA ELEGIA

Porque no conozco los álamos
las acacias ni los tilos
Robert Frost habla de los álamos y de los abedules.
Debo compararlos a una muchacha acurrucada
que se peina o se mira la redondez del ombligo.

Un niño de 1875
puede ver cómo la tormenta aúlla
y encogerse de hombros;
pero en los ojos se le amontona el miedo
cuando cepilla el aire

la corteza de los abedules
Desde 1875 han caído los árboles,
y todos se quedan como si tal,
desde 1963 han estado los árboles de pie
Y entonces sí
ha nacido una nueva manera de hacer
una elegía.

ELEGIA AL COMENZAR EL INVIERNO

Las hojas sucumben como amargos enjambres de raíces de luto.
Porque el día ya no tiene palabras y estamos mudos junto a la mañana
Llega el ay de los ríos donde crece la angustia de los huesos
(Ellos van a un punto y la lluvia encierra sus cadenas)
Estamos solos rompiendo los cristales de todos los juguetes
y de todas las sonrisas; junto a las muchachas que mueren con el sol
vestidas de amarillo
Los frutos anuncian la nostalgia de los días pasados
Humedecen los ojos desde la primera piedra que lanzamos al pájaro
silvestre,
desde la honda que apagó su Universo
cuando desviara el tiempo sus agujas precoces
Hoy hilamos ante el mantel de la mesa la soledad; ante la cuchara

y la cuna donde naciera el futuro invierno
que arrastra nuestros ojos y nuestra voz hacia la fría herida de la tierra
Todo el silencio de la vida va apurando su paso hacia los huesos,
hacia el hervor de las manos que aprisionan el último suspiro del sol.

EL QUETZAL

Amo tu piel de rumorosos bosques
Amo tu altivez de esmeralda en el hombro del guerrero
Amo tu vuelo de leyenda, tu plumaje de savia
Todo amo de ti, ave sagrada de los grandes labradores de la piedra
Como una brasa nupcial,
como lumbre de jadeíta desatada, en las venas del aire
Como flecha en el dormido corazón de la tierra,
se apaga tu verde, fecundador de los ríos y la
fuerza de los dioses
Ave grabada en el duro rostro de los templos,
en su noche de claros enjambres de dinteles y flautas
Ave hermana del maíz y la víbora,
tu mineral ausencia golpea mi silencio
Poco a poco se va quedando sola la madera.
Poco a poco se va quedando solo mi corazón

Julio Iraheta Santos^{7*}

MIRA MIS OJOS ESPOSA

Mira mis ojos esposa

Mira como te copian todo el día

De la cocina a la pila

despilfarras el ocio,

piensas en la leche de los niños,

haces cuentas del sueldo que no tienes, le cambias pañales a la vida

y refunfuñas por tu suerte

Mira mis ojos esposa

Si yo pudiera abrir un tallercito

y poner un letrero que dijera:

“SE HACEN Y SE REMIENDAN VERSOS”, pero la gente pasa indiferente

7 * 1940 San Salvador

Escribe Poesía, Cuneto y Teatro

Libros Inéditos:

Canción sin fondo (Poesía).

Poemas en blanco y negro (Poesía)

Nuevas lamentaciones (Poesía).

Ventana frente al mar (Poesía)

Palabras de un hombre sin domicilio (Poesía)

El pan de cada día (Teatro)

Dirección:

Santa Tecla 7° Av Norte N° 1-5.

El Salvador C A.

y no repara en mi trabajo
Mira mis ojos esposa
Hoy has andado 100 kilómetros
en casa. Yo muero de mirar y me retiro
y a la esquina llego a pajarear tristezas,
mientras, sangro y arrullo
el último poema.

ESTE TRAJE DE GORRION

¡Intrusos!
a fuerza de sermones querían que escuchara campanillas:
“Buenos días, doctor”
“Mi coronel, ordene”
Resultó que escapé por los tragaluces de las aulas,
que me sedujo el sabio temblor de los follajes
y desde entonces mi sudor fue el mundo
Bella y cruel, dije, será esta camisa
Sobre su tráquea el ritmo de anuncios
fluorescentes,
la píldora buscando en una lágrima el rostro de los niños,
guitarras sacudiendo sus violentas caderas
y el hombre oyendo atónito el tam tam que emerge de la selva

con augurios funestos

Tomo mi alma y fotografío el largo metraje de esta pesadilla.

Perdido en un río de burbujas hediondas y letales
me miro lapidado por autómatas que rugen como en un estadio,
vaciado por murciélagos que acumulan en mi cuerpo sus horribles
chillidos de plástico

Fiera ironía ser blanco de los cazadores,
sin embargo, estoy bien con este traje de gorrión
Soy una estatua educada que glorifica la palabra:

“Buenos días, mamá

Buenas noches, papá

No importa que la indiferencia os ciegue
Bien se yo que no puedo ser el primogénito
de vuestros desvelos,
el buho dócil que llegue con su cartoncito
a inaugurar un negocio fértil en jaquecas,
intestinos o vueltegos de juzgado”

Todo da igual.

Desde aquí observo la mala señal que responde en el alma
de las puertas,
señal que yo devolveré cuando pase frente
a las arcadas de los templos

Aquí estoy.

Aquí me quedo escuchando y narrando
vuestras fruslerías y maquinaciones: “Japi verdi tu yu “

“Avenida Melvin Jones

Colonia Escalón Wall Street”

Aquí estoy con suficiente gas para mi lámpara, cantado, meditando.

“Para America Latina

que vive nuestra emoción,

con la voz del corazón

canta Cuba campesina

“Allí está él con su cara de cristo mirando el vuelo de las águilas,
con su barba de cristo redimido golpeando a los mercaderes de la tierra

Allí están sus manos en las miles de manos que navegan por la vieja
Europa.

Allí están sus manos donde el puma llena la noche de luciérnagas

Allí está él”.

Este gorrión hurga las corolas, no enloquece

Perdóname Frufrú

Muchas arrugas tienes en el alma

Es mejor la otra cara del mundo

VIGILIA SOBRE LA ARENA

I

Un mar arrastra tu vigilia.
En tus huesos comienza la humedad de la hierba,
el hediondo gusano,
y nadie te rescata de la herrumbre,
de ese nicho donde amas tu niñez
violada en la primer canícula incisiva
Muerto en vida padeces la terrible orfandad
Tu amargura no encuentra el horizonte
Es inútil que rompas tus harapos
Ya nada puedes con tu lepra
Ojos sin lumbre
Costra
Invierno
Sólo sabes que el hombre
está lleno de ceniza,
que ha vendido su primogenitura
y hoy muestra en las esquinas
la suciedad de su alma

II

Sucedo que el tiempo
está lleno de tímidas hormigas

y violentadas cigarras

Como un Quijote el hombre cabalga

y en sus locas andanzas derriba un bosque

de fantasmas,

corta el vuelo de elegantes albatros

y encuentra su destino en una lágrima

Fieras ventiscas muerden entonces los caminos La lluvia vuelve a mutilar
el fuego,

con alas pavorosas desnuda los follajes

y nos llena de miedo

III

Bajo cielos enemigos

busco a tientas la esperanza

Cuchillos eléctricos sacrifican mis ojos

y me dejan tendido en los peñascos

Entonces surge el puerto inolvidable.

Vuelve Homero a cantar bajo los astros

Con su ceguera alumbra la crónica del mundo

y otra vez en las plazas baña el mar

las estatuas

Uriel Valencia^{8*}

DE LA NARRACION

eras el trovador

resucitabas el tiempo de los calendarios

(recuerdos prisioneros a los refugios evocados)

aterrorizado

ibas construyendo fiel y sumiso la concepción confusa de la memoria,

de ojos angustiados el dolor y la risa ciega de los rescatadores

modelabas constante el loco retrato del ensueño,

el extraño relato de la vida,

el mecánico juguete de la muerte.

8 * 1940, Metapán

Escribe Poesía, Cuento y Ensayo

Libros Inéditos:

-Fruto de soledades (Poesía)

-La Realidad y el Sueño (Poesía)

-La piel de los Sollozos (Poesía).

Pequeña Crónica de un Desconocido (Poesía)

-Testimonio de un Poeta Desaparecido (Poesía)

-De teorías y Silencios (Cuento)

-La Narración (Poesía)

-Disectomía Literaria en Walt Witman (Ensayo).

-De los nombres Ocultos (Poesía)

Dirección:

Multifamiliares "Atlas" Edificio "C" Número 21, Santa Ana, El Salvador, C A

era un intento por despertar la in certidumbre
bajo un río de antiguos amuletos;
luego volvías,
...idéntico,
ignorando otra vez el llanto,
el gigantesco paréntesis de la ebriedad
del cosmos,
ligeramente arañado por la mano del hombre demente,
acorralado de chillidos,
el amor hincaba sin preguntar sobre el gesto hermoso de los niños, su
cuchillo,
y el corazón de los árboles ocurría sutilmente
despedazándose
para contribuir también al reino del silencio
después había que encender la música, el parlamento,
el umbral desconocido del fuego.
pánicamente secreto, aplanchado por unos cuantos héroes
(modelados de propósito)
por las calles, violentos y deliberados trepan la fama
esta es la narración.
escaleras amarillas, obreros apelillados para que existan basureros
las joyerías penetran los oídos,

la piel y los poros de la rebeldía,
de la palabra que garabatea la supervivencia:
la inmortalidad de los unos y los otros
tú mismo Oh Narrador! has desfilado sin murmurar los años,
sin razón sin muerte,
sin conspiración siquiera
es como decir, has encontrado un siempre una migaja de eternidad para
mientras

RECORDACION DÉ CESAR VALLEJO

(A Milton Eduardo Valencia)

todos los túneles conducen a la muerte a la
alternabilidad del amor y el odio
a la recopilación de todos los nuncas y los siempres
al desasosiego que despiertan los muelles y los alfileres que la soledad
adversan
a la recolección de todos los muertos con sus húmedas leyendas
a la simplicidad de los caminantes que almacenan la inmortalidad del
tiempo.
y tú hermano en el metro de París o en las escalinatas de las callejas
oscuras de Roma
bajo el enorme paraguas del exilio

y tú sobre la nieve y los adoquines de Lima con la tempestad y el genio

del siglo

y tú con las quenas sagradas bajando por los Andes

por los arcos de la desesperación

y el silencio,

y luego nosotros con el miedo grotesco de seguirte

de reconocer la vergüenza y

la complicidad de la burla

y luego nosotros en la desesperación de amarte

de sentirte aunque estemos vacíos

y luego nosotros mirando tu retrato de poeta solitario

estrujando tus poemas con una locura caníbal

y luego nosotros despedazados (como escarabajos negros)

aniquilados por la maldad en Harlem

asesinados sin razón

inmovilidad degradante que socava

que cubre la inocencia como una noche de trapo

que relincha desde las raíces apelilladas de la

tierra

desde la pestilencia de los basureros

y luego nosotros

tetracordios

anfiteatros con el turno frustrado
y luego nosotros con un poco de amor para la muerte
acorralados
por las pezuñas de la cobardía.

EN MENFIS CON UN DIOS NEGRO

(Al Dr Martin Luther King)

“¡Ay Harlem! ¡Ay Harlem! ¡Ay Harlem!

No hay angustia comparable a tus ojos oprimidos,
a tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro, a tu violencia granate
sordomuda en la penumbra, a tu gran ley prisionero con un traje de
conserje!”

“Oda al Rey de Harlem”

García Lorca la poesía saltaba de tus ojos,
tocaba el oído de un niño limpiabotas en la quinta avenida
se regocijaba limpiando
en los puertos el sudor de los estibadores.
crujiendo los rascacielos tu palabra, cambiando la historia
el tiempo nuestro es una fábula.
en la paz de tus manos
se gestaba el futuro de los negros
con un nuevo horizonte
y llegó la cólera de Carmichael

y el poderío negro se vengó de tu muerte
segó el lastre
sepultado por locos inmigrantes
sobre la piel del hombre, la furia,
corre el peligro de volverse a veces inocente
y es que un día de tantos
sale por las avenidas a romper el rostro de los opresores
el pedernal oscuro
de la pólvora.
pero tú, olvidabas las pezuñas de seda de la envidia,
y el remolón afilaba la leyenda absurda de tu muerte
hoy, desde un sueño,
la luz arroja la tempestad del sur
a la quietud del miedo;
el rompecabezas ambiguo del milagro
una grotesca lluvia el amor en Harlem
y las grúas tímidas de los obreros desmoróname a lo desconocido
un confuso alarido de cuervos trota su tempestad
hasta el corazón de los niños negros del mundo
y las barcas
mueven sus pestañas
con la indiferencia con que suele besarlas el mar

éste es un contrapunto de la historia,
patibulario, y aúlla
el silencio,
increíblemente alrededor de la verdad
y nos hace sentir culpables, deslizamos a hurtadillas
aterrados caminamos destruidos por la
imaginación
trazo con mi dolor el odio a la esclavitud
y la sed de venganza lame los cascos y los capiteles de los templos
congregados a la identidad
nos lanzamos a la torpeza de callar,
de morir simplemente por morir.
y es que estamos atrapados
intestinos hormigueros
aferrados a la penitencia de esperar
por los pasillos falderos de la sociedad,
alguien desea migajas de pan.
absurdos hasta el anacronismo. absurdos hasta la inmovilidad.
un día
de las sombras brotarán nuevas formas
para decir los huesos de la muerte
(estaremos presentes en el polvo con que ruedan los siglos)

y nacerá al estruendo y su esperanza,
una arcilla simple y bienhechora
la cosmovisión del mundo quedará perpleja,
al estallido unánime del amor que socavando irá
toda la tierra
la luz
al tiempo que nos toca,
en sigilo nos guarda su tormenta
bajo el fuego terrible que me habita,
la soledad de entonces ya derruida:
entre salmos y niños
caminará despierta

Luis Melgar^{9*}

POEMA

Nosotros vamos. El caballo es la muerte
El dolor inventa margaritas, como niño pobre
Nunca la angustia se dijo con tantas palabrotas como ahora
El problema radica en que los ladrones no son tontos.
Nos han quitado las palabras buenas
Aquí, por ejemplo, en la plaza Libertad
se echaron a la bolsa el nombre de los proceres.
Pero en día corriente los mendigos, los limpiabotas
los comemierdas de la pirámide social los milagros vivientes del hambre
los que tienen apenas un pedazo de sol y otro de luna,
quisieran derribar la estatua,
hacerla piedras de su cólera, a puteada limpia
Pero vamos, eras, andábamos, nosotros, ellos, siempre

9 * 1943, Suchitoto

Escribe Poesía y Cuento

Libros Inéditos:

- "Dos Viajes al amor"
- "Para una Ciudad que Muere" (Cuentos).
- "Poemas Metafísicos"
- "Del Tiempo y de la Muerte" (Cuentos).

Dirección:

Av. Las Flores N° 32 Colonia Las Rosas.

San Salvador, El Salvador, C. A

el nirvana es obligatorio una semana antes del sueldo;
la luz continuamente embotellada;
un viejo panza arriba preguntando por qué;
cada noche cuatro mil prostitutas en la ciudad
y el llanto a toda hora
la hora qué te importa
Poeta, no me vengas con sonrisas para viejas históricas
El dolor no tiene cara de policía, ni de perro salvaje.
Es la humanidad quien necesita un analgésico

SALVOCONDUCTO PARA CIEGOS

Hago constar
que este dolor y su edad
no son para decirlo en años
No como leer antes del desayuno:
200 mueren como perros después de Luther King
Roma acusa a Brigitte de usurparle feligreses
Descubren complot contra todo lo que es y contra lo que no es
Peligro de guerrilla contra Marte
Compre tonosex y sonría
Poetas, seguid cantándole a la luna
Nacer o no nacer That is the problema

Es más, mucho más que ir al trabajo sin desayunar

Mucho más que recordar los bigotitos de Hitler

o la bendición cardenalicia a Franco,

Porque esta no es la prueba final:

todavía son rojas las pesadillas.

El mar columpia la bandera de la libertad,

pero tiembla cuando los submarinos atómicos

le rompen la memoria.

Esta no es la prueba final:

ya en los días del caos

los sapos orinaban la luz de la mañana

Desde entonces anda cabeza abajo el mundo

y el invierno nos cala hasta los huesos

PIEDRA Y SIGLO

“El hombre es lo que importa”

León Felipe

No cantemos aún

Veamos cara a cara la limosna que nutre nuestros días

Un signo de vergüenza se yergue en la corona de Inglaterra

La medalla y la espada se rifan entre danzas porque la histeria ha
florecido libras esterlinas

Juventud de guitarras en que levanta el rostro
esta generación del grito en la pupila
Beethoven ensordece sus nueve sinfonías
Orgullosa Homero de ser ciego
Urbes de multitud autómatas, la vida está en la pildora, el amor morirá en
la cibernética
No cantemos aún
Revertida es la hora Por la verdad nos temen
García Lorca muere con sus lunas de niño y nadie lo defiende del tirano
El premio Nobel no es para Neruda
aunque el hombre resida en su bosque de odas
Sin embargo, Miss Universo tiene camarógrafos
El campeón de boxeo llena cuatro columnas del periódico
Russel alza su voz, pero Vietnam crepita la terquedad del odio
El cementerio crece su flor amarillenta con los niños
Compañero, no cantes La máscara no cae
Espera se liberen los surcos del encuentro
Entonces cantaremos
Ahora el perro de la calle lame sus propios huesos de abandono
Desmaya la abeja en cada flor muerde veneno
El púlpito suena Escuchan la moneda
Ya surgirán los templos donde Dios y el Cristo se hagan Hombre sin
mercaderes nuevos

Rafael Mendoza^{10*}

POEMA DE LAS LAGARTIJAS ASOLEANDOSE EN UN PALO

Las lagartijas subieron a los árboles
Hasta las ultimas ramas las amarillas
En busca de sol
Los niños *y* mis ojos se quedaron abajo
Viéndolas subir a rastras contoneándose
Meneando sus pequeñas y estiradas colas
Las lagartijas se asoleaban tranquilamente
Qué preciosas se miraban allá arriba
Un hilo de resol les adornaba el lomo
Ah quien fuera lagartija para subir a un árbol y asolearse
Aquí abajo puede patearnos un gendarme

10 * 1943 Sn Salvador

Escribe: Poesía y Cuento

Libros Inéditos:

- Vigilia de Sombras (Poesía)
- Con estricta vos (Poesía)
- Palabrotas con Dolor (Poesía)
- Letrillas (Poesía)
- Urbe II, (en preparación) (Poesía)

Dirección Postal:

6° Avenida Sur 535.

San Salvador, El Salvador, C A

O nos aplasta un gran camión repleto de soldados
Los niños y mis ojos se quedaron en el suelo
mirándolas
Tristes porque ellos son inútiles para esas cosas
Y no pueden subir hasta las ramas
Para estar tranquilamente bajo el sol
Las lagartijas bajarán de nuevo al suelo
Pero los niños y mis ojos
siempre han estado allí
viéndolo todo

RECONVENCION A BRIGITTE BARDOT

“En ese tiempo yo debía contai doce años. En casa me apaleaban macizo, en el colegio me tenían poi malvado. Como me gustaban mucho los caramelos de coco, no daba contribución para las misiones del Asia Pero trataba do olvidar mi orfandad, contando nubes o buscando lagartijas enlie las flores” AUTOBIOGRAFIA - R M

Ciertamente Brigitt
me hiciste más daño que todas las mentiras
que supe cuando era niño
en las viejas aulas de aquel centro
cuando creí a dios como un organillero
cuando mis compañeros

que hoy almacenan pisto e idioteces

eran los benditos del estudio

mediante dádivas cotidianas

Ciertamente Brigitte

me hiciste daño

Apareció tu cuerpo en los carteles

despojé de mí cuerpo los andrajos

y germiné a la vida

Ansié llegar a hombre recogerme

en los brazos de alguna copia tuya

para entender algo distinto

a la sombra de padre

a las patadas extrañas

a los desprecios de sangre

Ciertamente Brigitte

me hiciste daño

Como tus senos imaginaba el mundo

igual a tus labios repinté mil verdades

Me hiciste daño pero te doy gracias

Hoy puedo mirarte y recordar

que Brigitte es el nombre del filme

que la muerte vendrá con piernas de ramera a ofrecerme su almendra

y yo me iré tras ella
aunque ruja la farsa

CARTA A CHRISTIAN BARNARD, BOB DYLAN, GINSBERG, CARMICHAEL Y LA PILDORA

Les envío la presente porque me estoy hallando
y ya no mancho papel con babosadas
que sólo satisfacen a viejotas románticas y
señoritas “baby shower”
Estoy convencido después de escuchar los pájaros
que el silencio de los sepulcros
no lo percibe el hombre
y que nuestra labor será decirlo todo
abiertamente
mientras los señores que se juegan nuestra tranquilidad
desde una máquina IBM
no comprendan que enviar cohetes a la luna
(antes virgen)
es atentar contra la boca abierta de los niños pobres
Ciertamente camaradas
el mundo ha estado a punto de explotar
y gracias a nosotros
que inclinamos la balanza formalista

hacia la maravilla del NO definitivo
puede disfrutarse todavía del desorden mundial pues habernos quedado
tranquilos

significaría a la postre
la más aburrida concepción del universo
y del género humano (¿?)

Entonces hagamos de cada noche un dispensario no de sábanas
iluminadas ni majaderías tipo club sino de subversiones contra el odio

que habita en los mostachos de los coroneles
por lo demás
yo me quedo tranquilo

Usted
maestro de la válvula cardíaca
mecánico de vidas
podría llegar a trasplantarme un alma
por ejemplo la de León Felipe

Debray

Casals

Bertrand Russell o

Maurice Chevalier

para que no digan los golfos de cafetería
que se me va la onda o me tocó un mal viaje

Ustedes dos colegas
en esta amarga senda de poesía
no desesperen más porque el licor
procure más estupideces que un acre de dorada y verde hierba
por el momento continuemos la protesta
y que juzguen los robots la próxima arqueología

Tú
descendiente de los ayes del Mississippi
guerrillero de color
que en el seno de las más corrompida sociedad
elevaste el grito de los tuyos
para enseñarle al mundo que la sangre
jamás ha conocido diferencias de raza
no te apures negro
que el siglo venidero es de diamante

En cuanto a ti pequeña
con profundo dolor te comunico
que no estarás por mucho tiempo entre nosotros
pues aunque fuiste creada para dioses
hay alguien que te gana
hay alguien que amenaza a condenarnos a ti y a
nosotros

al desastre final
hav alguien más pequeño y que interesa más
a los científicos
el átomo

Un panorama de la novelística latinoamericana actual¹

José Roberto Cea
1970-2
Páginas 5-12

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 Ángel 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.

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

¹ * (Charla pronunciada en la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, de El Salvador)

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-Eurídice. 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 oprimente 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 ¿Como 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 Guimaraes 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 méto-

dos 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 Laúrence 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 pena 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 picareza 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 “Establiment” 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 *Manhatan 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 ago-

nía de Artemio en el lecho y continúa desarrollándose hasta que llegamos a la niñez del personaje, todo entrelazado en los distintos tiempos y espacios. Padecen 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 el 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. Avanzando 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 repararla” 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-líricos, 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 natura-

leza 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 deprimen, 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 Saínz, 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 Alegría 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 Alegría-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.

Escritores, revolución y cultura en América Latina

Óscar Collazos
1971-6
Páginas 138-148

¿Cómo abordar el tema Revolución y Cultura en la América Latina, sin caer en el discurso político, excluyente de otro análisis, o en la pura retórica literaria? ¿Cómo particularizar, en este texto, la actividad revolucionaria de los escritores latinoamericanos (ante todo novelista, poetas, dramaturgos, es decir, autores de “ficciones”), pretendiendo ubicar su actividad en la totalidad de una Cultura y en los fines de la revolución, inminente a escala continental? Como tal, el tema nos plantea opciones. Cualquier respuesta corresponde a la escogencia de una opción, que a su vez es la proyección de una voluntad militante o, mejor, de una necesidad militante.

Demos por anticipado un hecho ético si hablamos de Revolución y Cultura es porque, desde ahora, una y otras nos interesan como práctica, DESDE Y MAS allá de nuestro trabajo de escritores. La primera noción, la del escritor, nos ha venido del ejercicio de ciertos privilegios sociales: somos una minoría letrada que continúa una tradición, es decir, la minoría que se lanza a la aventura de crear formas y expresiones culturales en sociedades que cortan verticalmente a CREADORES y CONSUMIDORES. En cierta medida, el análisis de Umberto Eco podría definir parte de este mecanismo cultural.

La sociedad medieval estuvo siempre organizada de forma que una clase producía una cultura elaborada a su propia medida y la comunicaba (ya fuera empleando imágenes o por medio de la predicación en una iglesia desnuda y severa) a las clases subalternas, a las que no competía la elaboración de la cultura ni la responsabilidad de las cuestiones públicas¹.

Aclaremos la sociedad medieval está a siglos de nosotros. Sólo que, en alguna de sus formas, sobrevive tras ese proyecto complejo de nuestra conquista y la subversión precapitalista de nuestra independencia (D). No somos una clase social (los escritores), ni los templos que sirvieron a Calderón de la Barca son los nuestros. Esos templos, en nuestro tiempo, son arrebatados a la jerarquía eclesiástica, por una minoría subvertora, para rescatarle su papel reivindicativo y “cristiano”.

¹ Eco, Umberto: Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas. Ed. Lumen, Barcelona, 1969, p. 219

La contradicción más flagrante es que no siendo clase dominante ni hablando desde la complicidad del STATUS QUO, somos una minoría letrada, productora de mensajes y signos culturales que no se transfieren más allá de reducidos grupos que han entrado a gozar de la escritura. Pero, en este privilegio, también existen sus niveles. Miles de hombres “letrados” entran a la “cultura” bajo sus formas más alienantes: la prensa reaccionaria, dirigida por los intereses financieros de nuestras grandes ciudades; la televisión comercial o estatal, reproductora y difusora de mensajes oficiales o de propaganda embrutecedora; los folletines románticos, difusores de modelos sentimentales cargados de significación clasista; las historietas de aventuras, adelantando la defensa de empresas colonialistas o de poderes excepcionales depositados en una raza o en alguna nación con “destino manifiesta”. En una palabra, entre la minoría que selecciona su propio consumo cultural hay dos bloques mayoritarios bien definidos el uno vive condenado a la ignorancia, el otro al embrutecimiento de su precaria alfabetización ese precario instrumento de conocimiento que le ha sido dado en la escuela es orientado hacia la sistemática “indoctrinación” de su conducta diaria, y en última instancia, hacia la formación de una ideología que tanto en los países “avanzados” como en los explotados revive formas de banalización, cuando no claras formas de “zombificación”,² y pasividad en los últimos.

Somos una minoría que, a su vez, a pesar de ensancharse tras el desarrollo de modernas formas de producción y distribución industriales, se corta verticalmente de esas dos mayorías. No olvidemos que sólo ellas han hecho posible, en sus diferentes formas subversivas, el comienzo de un proceso revolucionario y sólo ellas decidirán su afirmación definitiva. Será un lugar común repetirlo pero nuestras formas de conspiración — desde el libro o desde la masturbación de una conciencia que no transfiere sino que se hace viciosa en su falta de práctica y acción— no sólo son toleradas sino encauzadas: nuestro lenguaje político se vuelve abstracción, nuestros privilegiados juegos de conciencia entran a un mecanismo que las clases dominantes miran con desafección y, muchas veces, hasta con complacencia.

2 René Depestre ha preferido la utilización de este concepto al de “alienación”, en un reciente Festival Africano de Cultura, realizado en Argelia: “Habitualmente se recurre al concepto de alienación para calificar esta pérdida fantástica de sí mismo, inherente a la situación colonial () Me animo a proponer otro instrumento, que en mi opinión es más aplicable al caso que nos ocupa: el concepto de zombificación. No es casual el hecho de que exista en Haití el mito del zombi, es decir, el muerto-vivo, el hombre a quien le han robado su espíritu y su razón y le han dejado sólo su fuerza de trabajo () Según este mito, estaba prohibido poner sal en los alimentos del zombi, pues el condimento podría despertar sus facultades creadoras La historia de la colonización es como un proceso de zombificación generalizada del hombre” Revista Casa de las Américas, La Habana, N° 58, p 27, 1970

Ahora, entonces, (quitémonos las máscaras): la Revolución no es una abstracción ni la Cultura una disciplina inocua que parasita a su sombra.

Razón tenía Sartre cuando, hablando de Franz Fanon, afirmaba que “su verdadera cultura es la Revolución” Fanon, como Che Guevara, Camilo Torres y tantos otros de nuestros mártires revolucionarios, respondieron a esta exigencia: su auténtica cultura estuvo marcada siempre por su intransigente militancia.

Hablar de Revolución es decirnos Aquí estamos, desde cualquier nivel o desde cualquier actividad, dispuestos a hacerla posible. Es decir: seremos militantes desde la Cultura, aún renunciando al precio de nuestras afiebradas búsquedas expresivas, o no tendremos más razones para que en nuestras páginas se escurra, pudorosa como una virgen una palabra extraña a nuestra acción cotidiana

Otra máscara: —¿Cuál Cultura? La que elaboramos, con nuestro lenguaje y nuestra experiencia, hombres mistificados, refinados y traumatizados por violentas transculturaciones, para imponer luego como producto susceptible de mercado? ¿La bella y conmovedora novela? ¿El desgarrado poema? ¿El aristocrático óleo? ¿El bien intencionado grabado político que acabará expuesto en una sala de exposiciones patéticamente vacía o en el cuarto del pequeño burgués que lo adquirirá para darle un destino precario en su ambición de poseer, él también, lo que siempre poseyó la alta burguesía, es decir, poseer otro de sus símbolos de poder?

Acclaremos: hablemos como creadores de “mensajes” problemáticos, desde una tradición letrada, frente al orden constituido, contra sus instituciones y su historia desfigurada. En esta condición problemática y crítica lo que nos diferencia de las demás expresiones tranquilizantes o embrutecedoras de la cultura oficial. Nuestro poema, nuestra novela o nuestra pieza teatral, testimonian —desde la perspectiva crítica de la antiélite— un malestar, un desajuste evidente entre el aparato dominante y su intelectualidad. Pero también, en el momento actual, una ruptura se evidencia: la paulatina creación de una cultura de “provocación” que despojándose de la vieja autonomía de la producción literaria, se da en términos de “intolerancia”³. Esta intolerancia empieza a poner en entredicho conceptos que, al menos en relativos períodos de parálisis social, tenía su razón de ser. Uno de estos conceptos, el de Escritor, cargado todavía de significados

3 “La lucha de una cultura de provocación (.) contra una cultura de entretenimiento se entablará siempre a través de una tensión dialéctica hecha de intolerancias y reacciones violentas” Umberto Eco, *Ibidem*, p 70.

románticos, tiende a ser insuficiente. Su complemento estaría en la necesidad de tomar conciencia de un hecho: la creación literaria, en el actual estado de los países explotados y neocolonialistas, se halla mutilada en las dificultades de comunicación o en el estrecho marco de circulación que le asigna una estructura de clases. Así, habrá necesidad de enfrentarse a otro concepto, el de Intelectual, como inseparable del primero. Y este concepto trae, inevitablemente, la disposición no sólo de nuestra conciencia individual sino la necesidad de provocación de la conciencia colectiva, fuera del marco específico de la comunicación escrita.

Y ello plantea otro problema este hombre que sale de su estudio, que va más allá de sus libros, que se desplaza hacia los sindicatos, los barrios populares o los grupos subvertores para establecer un contacto real con las bases; este hombre que no rehúsa sino que asume la organización militante (renunciando a su pasado individualista y sacralizado); este hombre debe hablar desde una perspectiva de clase, transformar su lenguaje cerrado y exclusivo, él mismo tener la convicción de ser clase oprimida y desde esta conciencia convertir en signos revolucionarios lo que fue símbolo de sus privilegios. Estar en poder de un aparato conceptual, pero también de un lenguaje que haga posible su transmisión a niveles distintos de la élite. Este hombre tendrá que asumir una nueva cultura, renunciar a la que fue suya y que, posiblemente, tanto ha amado en la soledad de sus libros. Esta nueva cultura apenas sí se describe SE HACE diariamente.

EN EL ACTUAL MOMENTO, varias generaciones de escritores y artistas (productores de mensajes culturales) conviven en un mismo momento histórico el de la expansión mundial del capital monopolista y el terror que esta expansión acoge para su supervivencia, asesorado por los grupos, clases e intereses dominantes nacionales. Estas generaciones, formadas bajo presupuestos culturales, ideológicos y políticos disímiles (unas con los valores de la élite, otras con los de la antiélite subvertora) se mueven bajo un mismo fenómeno: los primeros, con la conciencia de que sobrevivir como intelectuales significa sobrevivir, ya no sólo como testigos, sino como provocadores de conciencia y acción a escalas más amplias de la sociedad. Los segundos entregados a la vergonzosa tarea del poder dominante han dejado de ser intelectuales, no son más que perros guardianes de un sistema que los protege.

No obstante este signo común, los conflictos generacionales han evidenciado conflictos más agudos y considerables. Entre el joven que tenía veinte años cuando triunfaba el pueblo argelino sobre el colonizador francés y la rebelión cubana contra la dictadura batistiana y el imperialismo norteamericano, y el hombre que tenía cuarenta cuando estos aconteci-

mientos lo sorprendían estusiasmo con la sombra de Baudelaire, Valéry y Mallarmé, no se ha abierto un abismo. Simplemente, se ha producido un previsible conflicto cultural. No olvidemos que a los veinte años este muchacho está exponiéndose a la represión de las dictaduras de turno (la de Rojas Pinilla o de Pérez Jiménez) o lanzándose a las calles de Santiago Domingo para defenderse contra la invasión criminal de los usurpadores norteamericanos. No olvidemos que este joven ha empezado su cultura letrada con los ensayos de Sartre sobre el colonialismo, con LOS CONDENADOS DE LA TIERRA, la PRIMERA DECLARACION DE LA HABANA, el MANIFIESTO COMUNISTA, “La historia me absolverá”, las noticias sobre el asesinato de Lumumba o la guerra anticolonial en África y en Asia, o los escritores políticos del Presidente Mao.

Este joven está naciendo a la cultura en un momento en que casi todas sus expresiones letradas están penetradas por signos políticos. Llegamos a la cultura sin pudores. No fue menester nuestro desvirgamiento.

No olvidemos, tampoco, que aquel otro hombre de cuarenta o cincuenta años se ha iniciado en la cultura bajo sus símbolos más puros ha empezado sacralizando un oficio (el de escritor) o exorcizando un instrumento (su lenguaje) hasta la retórica El Sartre de ¿QUE ES LA LITERATURA?, en 1948, le indigna. Apenas sabe que mientras los vanguardistas latinoamericanos discutían a Marinetti o encendían velas al “Coup de dés ” de Mallarmé un hombre como José Carlos Mariátegui enunciaba y anunciaba el destino cultural, social, político y económico de la América Latina. Estos hombres, formados en la revista SUR de Buenos Aires o en CONTEMPORANEOS de México, no ven más allá de la literatura: ella es todo. Y siendo para ellos TODO, lo será para la humanidad entera. Se han desentendido tanto de lo que no sea literatura que han olvidado el casi 60% de analfabetismo continental o el virtual 1% de sus consumidores. Una virtud se les asigna, y con justicia fueron tercos y obstinados en una vocación Hacían su historia: poética, llena de rejugos, de amores, de batallitas “memorables” la otra Historia no les pertenecía. Es más: rechazaban su posesión:

Es cierto, algunos han leído a Romain Roland, otros a Barbusse, los más a Malraux Todos el “Manifiesto surrealista” y algunos, en el colmo del refinamiento, han hecho versiones-de-versiones-de-versiones de la poesía clásica china. Eran tremendamente puros. Conspiraban con la imagen ésta se volvía sobre ellos al rebotar contra una pared infranqueable: la dramática “ignorancia” latinoamericana.

No dejemos de reconocer que tal empresa no dejaba de ser seductora, incluso para las promociones y generaciones emergentes. Para estas, el

pasado cultural de sus “mayores” les atormentara quieren ser menos puros que ellos pero entrar en posesión de lo que ellos, en decenas de años, llegaron a acumular. Es así como, el mismo joven tetrado de veinte años, entre 1958 y 1960, asiste a un doble desgarramiento ahí está la cultura enciclopédica o la Biblioteca de Alejandría; Europa los seduce como una virgen, más allá, casi en sus narices, la realidad que le es contemporánea revolución en Cuba, marines en toda la América Latina, guerra de liberación en el sudeste asiático, descolonización en Africa, genocidios en Colombia, República Dominicana y Guatemala, dictadura “vitalicia” en Haití; “pillaje imperialista” en todo el Tercer Mundo.

Hoy, tras la solidaridad verbal o la responsabilidad social asumida por una y otra generación, surgen diferencias agudas, se encuentran en un punto polémico.

Nuestra fe por lo que hasta hace poco se llamó la Cultura no sólo se ha debilitado ha sido sustituida por una voluntad de ruptura que, por momentos, llega a niveles apocalípticos. Pero coincidimos, coincide nuestra desconfianza con un momento en el que la retórica penetra el campo de las teorías literarias la mistificación de la palabra, la delirante fiesta de un formalismo que vuelve a tentarnos en nombre de la “Ciencia”.

Es más: muchas veces, bajo el nombre de un “marxismo” que no habiéndose puesto en el cuerpo de la realidad (como explicación y motor de transformación) se instala como especulación se nos habla de revolución semántica. Y allí está la puta tratando de seducirnos. Puede llamarse, con su etiqueta de modas, de mil maneras: “Escojan entre Mallarmé y Jacobson o entre sus caricaturas europeas o latinoamericanas”.

—Qué significa el Marqués de Sade para el obrero, estudiante o sargento brasileño torturado?

—Qué quiere decir “estructuralismo” para el muchacho masacrado en Caracas, encarcelado en Montevideo, fetichizado por la “negritud” en Port-au-Prince?

—Qué es el “monólogo interior” para el condenado a veinte años de prisión, acusado de subversión y complot contra las “instituciones” legales?

—Qué quería decir Bataille, Levi-Strauss, TEL QUEL o la NEW YORK REVIEW OF BOOKS para los 18 hombres asesinados este año en la ciudad de Cali, Colombia? El juego continúa:

—“¡Claves para llegar a Jamer Joyce!” “Ensayo en torno a las polémicas de vanguardia!” “¡EL KITSCH en la cultura de masas!” “¡Susan Sontag y algunas especulaciones sobre el camp!”

“LA CABALGATA DE LA INFORMACION”:

SUSCRIBASE A “ZONA ROSA” Y BAILE AL RITMO DE JAMES BROWN, FUMANDO HACHIS IMPORTADO DE MARRUECOS!

FUME MARIGUANA DE MEXICO CITY Y OIGA A LOS ROLLING STONES! LEA EL ULTIMO ARTICULO DE NORMAN MAILER EN “LIFE” UN GRAN ESCRITOR DE NUESTRO TIEMPO DESCRIBE LAS PROEZAS DEL PRIMER HOMBRE EN LA LUNA. PERFECCIONE SU ESCRITURA CON METODOS ELECTRONICOS EL VERTIGO DE LA MODA

—Sade es el Teniente Andrade metiendo un hierro candente en el culo del preso político. Es el comisario Lavalle trayendo la picana.

¿Terrorismo de nuestra parte darle a la acción esta dramática alternativa? No olvidemos que la generación del 900 se la daba al suicidio.

No se trata, pues, de barajar posibilidades. Se trata de asumir opciones. Desde nuestra partida (como hombres de cultura) ya estuvimos viciados de inautenticidad. Nos sumamos a un coro que repetía: “¡Occidente!” y tras él la erudición llevó al desarraigo y la cultura a la enajenación.

No se trata, tampoco, de desarrollar aquí un discurso apocalíptico sobre el fin de la literatura, ni de invocar heroísmos verbales que nuestra acción no será capaz de corresponder. Si una realidad dramática se nos presenta es aquélla que nos llama a la multiplicación eficiente de nuestras fuerzas creadoras el libro y el mitin, la enseñanza metódica y el artículo clandestino, la obra y esa otra modesta obra de nuestra participación en un proyecto de organización y subversión colectiva

¿Qué nos queda distinto a la intolerancia? ¿Qué vamos a sacrificar la confortable seguridad de la novela en planos coincidentes en el tiempo o el espacio o el lindo cuento elíptico? ¿Que los sacrificaremos? ¿QUIEN sacrifica a quien? Entre la sofisticación y los pudores aristocráticos de la palabra se trata de sacrificar lo que hasta ahora se ha dado en llamar “creación literaria”. En tanto, habrá que plantearse la literatura como un problema de cultura. Es decir, un producto que funcione dentro de las relaciones simples y complejas que mueve nuestra colectividad, en el seno de una despiadada lucha de clases.

Lo que hasta ahora hemos llamado la cultura ha sido el usufructo y la expresión de nuestros privilegios. También la conciencia nos ha pertenecido y desde ella elaboramos un producto que volverá, convertido en objeto de mercado, a un consumidor hecho (des-hecho) por la élite ¿Por qué no, despojados de soberbia, considerar que fuera de la élite un pueblo construye formas culturales (en la defensiva o en la ofensiva, ante un medio represivo de sus auténticos valores) y que estas formas sobrevivirán más allá de los temporales y esquivos buceos de la experimentación literaria?

Desde la revolución en marcha se nos suele decir “La revolución ha convertido a una mayoría iletrada en letrada, le ha dado instrumentos culturales, no hay por qué negarle, ahora, la posibilidad de llegar a nuestras obras, que durante tanto tiempo fueron monopolio o privilegio de la élite” Pero y si, tras un proceso de alfabetización y un posterior estado de participación activa en la cultura, a esta mayoría nada le dijeran esas obras guardadas para la hora del paternalismo? ¿Y si en esa tregua que va de la subversión a la revolución y de ésta a la descolonización de la inteligencia popular, la cultura empezara a ser otra cosa? Si el cuadro que estuvo en la casa del magnate o el libro que no bajó de las estanterías dejaran de ser parte de SU nueva cultura?

Una discusión, que no terminará en mucho tiempo, seguirá ocupándonos: ¿Podrá la cultura seguir siendo creada sólo por una élite que, incluso en la revolución, resolverá el problema de la creación a un simple nivel de mecanismo individual?

La situación conocida como cultura de masas tiene lugar en el momento histórico en el que las masas entran a participar de las cuestiones públicas. Estas masas han impuesto a menudo hechos propios, han hecho valed en diversos períodos históricos exigencias particulares, han puesto en circulación un lenguaje propio, han elaborado, pues, proposiciones que emergen de abajo. Pero, paradójicamente, su modo de divertirse, de pensar, de imaginar, no nace de abajo: a través de las comunicaciones de masas, todo ello le viene propuesto en forma de mensajes formulados según el código de la clase hegemónica. Tenemos así una situación singular: una cultura de masas en cuyo ámbito un proletariado consume modelos culturales burgueses creyéndolos expresión autónoma propia⁴

SI EN LA REVOLUCION la creación de instituciones culturales abre la posibilidad de selección y distribución de nuevas formas culturales, la misma situación se hace imposible en períodos de toma de conciencia o

4 Eco, Umberto, *Ibidem*, p 30.

subversión. Las instituciones culturales sirven a un orden de privilegios y en casos más o menos demagógicos a un paternalismo estatal. No se trata, pues, de hacer posible instituciones revolucionarias en países que no viven aún la revolución. Si por una parte contamos con la posibilidad de crear hombres dotados, política y culturalmente, para la revolución, por otra tendremos que considerar la necesidad de provocar en el pueblo sus posibilidades creadoras, su imaginación participante, sus fuerzas y su inteligencia para un proceso que ya no será privativo de la élite sino de toda la colectividad. En el mismo momento en que se cumple una tarea intelectual de concientización de las élites hacia las masas, se realiza la creación de cuadros culturales capaces de enfrentarse a las contradicciones que desencadena, en toda su superestructura, una revolución.

La experiencia cubana, por ejemplo, nos ha enseñado cómo, asombrada y perpleja, una intelectualidad empezó a vivir, a partir de desgarramientos políticos y culturales, un proceso que no estaba previsto en su tradicional trabajo de élite. Si bien es cierto que lo más representativo de las dos o tres generaciones que convivían en los años cincuenta eludía toda participación en la dictadura, más cierto es aún que su gesto sólo traducía un aristocrático empeño defensivo. No se oficializó Tampoco se revolucionó. Los contados casos de intelectuales participantes en la lucha estaban al margen de lo que entonces constituía la élite en la cultura cubana.

El desgarramiento de estos hombres supo ser canalizado por una política cultural carente de dogmatismo. Este precedente, aun con la posterior agudización de la lucha ideológica, supo arrebatar la simpatía de una intelectualidad liberal en el continente. En esta simpatía, sin embargo, continuaba expresándose un sentimiento de privilegio que la experiencia revolucionaria, en sus comienzos, dejaba inalterado. Según él, la generosidad de la revolución con sus intelectuales era el pago a un respeto previsible hacia los “hombres de cultura”: que las debilidades y vacilaciones de un “hombre de la calle” fueran combatidas por la colectividad participante en el nuevo proceso de producción y politización, correcto. No, no era el caso con los intelectuales. Con ellos la tolerancia tendría que llegar a los límites de la complicidad —parecían decirse en la América Latina los “simpatizantes” de la revolución.

Ahora bien a partir de la experiencia cubana, la conciencia de la élite se ha removido. Esta élite, en muchos casos, sabe que su futuro en la revolución no está en la inversión de los papeles (de marginado y despreciado pasará a privilegiado del nuevo orden) sino en la voluntad de servir en un proyecto de remodelación social en el cual sólo será una pieza, como lo será el cuadro político, el obrero calificado, el profesor universitario o el técnico incorporado a la revolución.

En doce años, sectores conscientes de nuestra intelectualidad han pasado de la conciencia pequeño-burguesa a la militancia revolucionaria y en casos muy excepcionales el exilio ha sido escogido no por MALESTAR existencial (como sucedió en la Cuba de los años 50) sino por física represión policiaca (Cualquier conceptualización que se haga alrededor del llamado “exilio voluntario” tendrá el significado de una “mala conciencia” en busca de justificación).

Esta antiélite sabe que juega un papel de PROVOCACION pero espera que, en el curso de la revolución, su vocación francotiradora sea reemplazada sustancialmente por el pleno uso de sus facultades creadoras, por una voluntad didáctica y, en algunos casos, por una necesidad que aplaza, provisoriamente, hasta a la misma creación artística. Es el momento del conflicto más desgarrador frente a un nuevo tipo de conciencia que se anuncia “La conciencia del revolucionario se caracteriza, frente a la de quien no vive el proceso de la revolución, por haber pasado de la actitud individual a la colectiva. Este es un hecho traumatizante, del que cada uno de nosotros puede dar testimonios fehacientes en su vida, y por supuesto en la expresión que pretendemos darle a nuestras obras personales”⁵

Si el ejemplo cubano, en su proceso no carente de traumas y contradicciones, ha sido esclarecedor, también ha sido el punto en el cual muchos escritores e intelectuales definieron su verdadera o ficticia vocación revolucionaria.

Brecht decía (en otros términos) que a la burguesía le fascinaba verse criticada en el teatro. Durante mucho tiempo, un gozo casi perverso nos ha llevado (a los escritores) a otra forma de fascinación: las críticas que lanzamos desde nuestras obras santifican nuestra silenciosa subversión. A partir de este momento quedamos ungidos de un poder revolucionario incuestionable. No satisfechos con este deleite, que bordea el lugar común, proclamamos ¡Toda literatura es y será subversiva, en cualquier orden social! Sólo faltará gritamos ¡Para llegar al clímax de nuestro onanismo!: ¡Todo el poder para la literatura!

En el fondo, una mentira, disfrazada de ilusión y traducida en ingenuidad, nos hace olvidar que esa subversión no subvierte o que, en muchos casos, es sólo el coqueteo que hacemos entre convencidos. No es que la literatura deba renunciar a una esencia crítica. Se trata de que los escritores renunciemos a esa mentira según la cual —en el orden de las relaciones de una cultura de clase— LA OBRA define nuestra condición revolucionaria.

5 Fernández Retamar, Roberto: “Diez años de Revolución: el intelectual y la sociedad”, Revista Casa, La Habana, N° 56, 1969, p 31.

El intelectual que cumple —ha escrito Fernández Retamar⁶—o cree cumplir una función crítica permanente en el seno de la sociedad capitalista, se considera “idealmente” desvinculado de su sociedad: “en la práctica”, permanece con frecuencia integrado al sistema, que lo retiene y usa a través de sus editoriales, revistas, incluso en algunos casos, premios, cargos, etc. Su crítica suele ser meramente “ideal”, suele carecer de eficacia práctica. Por ello, mientras no traspase ciertos límites —que sí traspasa el militante consecuente—, el sistema lo tolera y a veces hasta lo estimula, y el supuesto crítico puede darse buena conciencia pretendiendo ejercer una virulencia que no pasa de ser verbal. Como se siente alienado, extraño “idealmente” de esa sociedad, confunde, a menudo honestamente, esa seudomarginalidad (en realidad, esa situación ornamental en que se lo coloca) con una desvinculación real de que en la práctica carece: el sistema, por cuestiones respiratorias, tiene un sitio para esa “crítica”: le “toca” a él hacerla.

Si en los países capitalistas altamente desarrollados, los escritores e intelectuales suelen contar con mecanismos de propaganda (editoriales, revistas, periódicos, publicaciones periódicas de partido y hasta con ciertas “ventajas” brindadas por la elasticidad de la democracia burguesa), en la América Latina —sólo contadas excepciones— estos mecanismos son privativos, a un nivel de monopolio absoluto, de la intelectualidad de la clase dominante. Si en los primeros países es posible hallar sectores de la clase obrera dispuestos a traducir a escalas más generales de su clase los “mensajes” de la élite intelectual, en nuestros países las “vanguardias” del proletariado, acosadas por la represión, no pueden, FÍSICAMENTE, cumplir este ciclo de relaciones.

Tal vez sea posible considerar el carácter revolucionario de la obra cuando ésta cuenta con los suficientes mecanismos de acceso, cuando cumple un destino en los sectores receptivos. Podrá hablarse de funciones específicas y cada una de estas funciones tener su calificación en la escala de valores revolucionarios. Sin embargo, en más de un país europeo y en más de una organización revolucionaria de los Estados Unidos, la decisiva participación de escritores e intelectuales en la vida sindical o en las organizaciones de base ha sido la definición de su auténtica vocación revolucionaria.

Muchas veces, en la América Latina, los escritores suelen olvidar que estos mecanismos de circulación ideológica o política son precarios, sus mensajes se quedan flotando en la reducida élite que consume las revis-

6 IBIDEM

tas especializadas o NEUTRALIZADOS en las páginas de algún periódico de generosa liberalidad que ha aceptado la publicación fragmentaria de sus declaraciones o pronunciamientos políticos. Se plantea así otra necesidad: la creación de instrumentos de propaganda independientes a los tradicionalmente controlados por el poder y la clase dominantes. Sólo así, en un nivel de eficacia considerable, la palabra puede llegar a subvertir una conciencia, a condición de que esta palabra se dirija a los sectores potencial o realmente revolucionarios. Hemos visto, en los últimos cinco años, el nacimiento de un cine revolucionario y militante, producido al margen de la industria cinematográfica. Creado con instrumentos técnicos precarios, este cine ha sido elaborado no sólo como una violenta ruptura con el producto comercial, sino como un eficaz instrumento de concientización y provocación revolucionarias. ¿Dejan de ser MENOS realizadores Fernando Solanas o Jorge Sanjinés al lado de los inefables realizadores argentinos o mexicanos adheridos a una industria de embrutecimiento, con instrumentos técnicos avanzados y circuitos de distribución perfectamente sincronizados? Es cierto: la característica más o menos masiva del cine permite este grado de eficacia política y de intransigencia técnica registrado en films como “La hora de los hornos” Pero, también, dentro de su trabajo específico, allí hay hombres rompiendo con una concepción aristocrática del trabajo cinematográfico, elaborando un producto a partir de la auténtica cultura del futuro latinoamericano la revolución.

Finalmente, dentro de este apretado conjunto de notas, restarían algunas conclusiones para prolongar esta discusión. La primera, un replanteamiento del concepto de cultura. La segunda, el funcionamiento del escritor en este concepto, que lleva implícita relaciones extraliterarias como el mercado, el potencial receptivo, la utilización elitaria del libro, los mecanismos mistificantes de la crítica, etc. Una tercera, el esclarecimiento —a nivel de estructura de clases en la América Latina— de funciones en tareas revolucionarias asignadas al escritor dentro de un proyecto de concientización y subversión “Hoy hasta los reformistas y las derechas exigen dramáticamente una “reforma agraria” y si la revolución social les pone los pelos de punta, la revolución semántica los embriaga: todos hablan, o tratan de hablar, el lenguaje de las izquierdas”, ha escrito el crítico cubano Ambrosio Fornet (7)⁷. Mi cita no es caprichosa dentro de las tareas específicas que se plantean al escritor latinoamericano está la de desenmascarar el grado de demagogia movido en los últimos años por la intelectualidad del orden dominante, acosada por el proyecto de subversión continental. Para tal tarea, no sólo se hace necesaria una desliteraturación de la lite-

7 Fornet, Ambrosio: “NewWorld en español” (Diez años de la) Revista de las Américas, La Habana, 1970, p 155

ratura sino la adopción de un rigor investigativo y de una firmeza ideológica capaz de desentrañar los complejos mecanismos de penetración cultural elaborados por el imperialismo y difundidos por los aparatos de comunicación masiva de las clases dominantes. Menospreciar la funesta y tramposa existencia de los medios masivos de comunicación y su función de mensajes reaccionarios y embrutecedores es desconocer que, muchas veces, las virtudes organizativas de nuestros enemigos son superiores a las vacilaciones, confusión, caos o infantilismo de nuestra militancia revolucionaria.

Si la tarea de descolonización cultural exigió y sigue exigiendo a Cuba revolucionaria una gigantesca tarea en toda su superestructura, esta misma experiencia puede y debe plantearnos en la actualidad obligaciones que van desde la estructuración de una vanguardia cultural hasta la actividad de ésta en todos los niveles de la vida política y social de nuestros países. Y lo que sí es cierto, en las actuales circunstancias de la lucha revolucionaria en la América Latina, es que una vanguardia cultural no se esboza ni se conforma separada de la vanguardia política que lleva adelante su enfrentamiento contra el imperialismo, el neocolonialismo y sus derivaciones nacionales representadas en las oligarquías criollas.

Algo Sobre Poesía

Juan Bertis
1975-2
Páginas 25- 27

No pretendemos dar aquí una definición literaria ni aun hacer una descripción de la poesía señalando sus diferencias; sino hacer algunas observaciones relativas a su valor intelectual, moral y social.

El criterio de lo intelectual es la verdad, el criterio de lo moral es la virtud, el criterio de lo social es el bien inseparable de la justicia. Todo lo que pueda estar en contradicción con este triple elemento no puede ser bueno. Luego la poesía para ser buena debe ser conforme a la verdad, a la virtud y al bien.

En defecto de la verdad está la verosimilitud; y lo está como un suplemento, como una representación de ella, como una condición indispensable, porque de otra suerte no merecería sino la burla y el desprecio. De aquí se infiere que no debe confundirse una ficción artística con una mentira o impostura: la ficción artística es un retrato, es una copia de la verdad.

Mas existiendo la verdad absoluta, ¿por qué apelar a la verdad relativa? ¿por qué reducirse a la simple verosimilitud? ¿por qué dar tal ensanche a la ficción, hasta el extremo de venir a formar con ella el fondo de la novela y de la poesía?

Si nos es permitido añadir nuestras propias reflexiones a las del célebre Bacon, diremos que la verdad absoluta, tal como el hombre la conoce, se halla muy reducida: en la historia, es la expresión de los sucesos reales que ha venido dejando en su tránsito por los siglos toda la humanidad; en filosofía, es la expresión de las relaciones bien comprendidas y de las deducciones exactas que se sacan de los hechos. Mas estas dos fuentes, que vienen a formar el caudal de ciencia humana, se agotan a cada paso para la fantasía y el corazón. El alma, tan limitada en su realidad como indefinida en el horizonte que la verdad eterna pone en su pensamiento, a su imaginación y a su voluntad, trabaja sin cesar por engolfarse en ese mundo desconocido, gusta de perderse en esa verdad insondable, quiere retirar los límites de lo que comprende; y no satisfecha con este mundo real que habita en el tiempo, ni pudiendo durante él disfrutar del mundo que debe habitar después, y al que tiende sin cesar con todo el poder de

sus instintos, fabrica nuevos mundos, queriendo así fecundar la realidad existente, producir la realidad posible, aproximarse a la realidad eterna. Las ficciones del poeta son menos una simple fábula, que un bosquejo, una representación, un remedo desconocido que siente y no ve, que columbra y no recorre, a que aspira y no goza

Si nos tomásemos aquí el trabajo de analizar la poesía en sus diferentes épocas históricas, creemos que sacaríamos una consecuencia lógica en favor del concepto que precede; pues llegando a colocar todas las ficciones en el crisol de la crítica, obtendríamos al fin el oro purísimo de la verdad absoluta. La misma mitología pagana, que pata la tazón católica y la buena crítica es el colmo de los absurdos; esa mitología que suministró a los más esclarecidos genios de la antigüedad poética el fondo de su epopeya, de su drama y de toda su poesía, no viene a ser en sustancia, sino el reflejo pálido o confuso de la verdad religiosa sobre el mundo real al impulso de la inspiración y bajo la mirada del genio.

La verosimilitud, pues, no viene a ser sustancialmente sino aquel medio con que el alma se proporciona ideas, imágenes y sentimientos a que nunca puede alcanzar reduciéndose a lo que puede comprender de la verdad absoluta. Por lo mismo la ficción poética es la verdad absoluta ya transformada en imagen, recibiendo vida, movimiento y acción, ya fecundándose en un mundo fantástico de bellas semejanzas, o apareciendo bajo emblemas o alegorías, para penetrar en el alma sin ser sentida; es el medio de mostrar su parte maravillosa y oculta, por la que instintivamente suspira nuestro ser moral, y a donde no puede alcanzar con el simple recurso de los sentidos y de la lógica.

Mas estos esmeros de la poesía para suplir a la verdad, tienen un objeto, no diremos análogo, sino perfectamente idéntico con la verdad misma, tienen por objeto la virtud. Entraña ésta como aquéllos lo infinito y lo finito, reasume en sí lo que puede la naturaleza y lo que puede la comunicación de un poder divino al hombre. Cuando la virtud asoma su bella frente, inspira desde luego el más tierno interés, conquista las simpatías, engendra los deseos de ser imitada, y cuando menos crea un pueblo de admiradores, y opone contra el dominio de los vicios todo el irresistible poder de sus encantos

El poeta, que desdeña reducirse a la simple narración de lo que sucede y no se contenta con penetrar en el torbellino de las pasiones agitadas para lanzar sobre ellas el rayo de la elocuencia, elige otros medios, busca en el mundo ideal esos dechados perfectísimos que no tienen tipo, pero son el tipo de la realidad misma: no retrata, no describe lo que existe o pasa, sino

más bien flanquea la entrada de los admiradores a los íntimos retratos del genio, donde aparecen con todo su esplendor y bajo sus más bellas formas los atributos excelsos de la virtud.

Pinta el poeta el vicio también, mas, no pata llenar de tropiezos la carrera de la vida moral hacinando piedras de escándalo en todos sus senderos; sino pata retraerlo por el honor, no diciendo más que lo necesario y haciendo que en todo y por todo sobrepuje y venza la acción restauradora de la moral. La buena poesía no finge nunca en materia de vicios, no fecunda jamás el pestilente fango en que se revuelven las miserias de la humanidad: nunca es más delicado su pincel que cuando se empapa en esa tinta negra: se diría que toma de ello lo necesario para que desaparezca entre el fuego del odio que excita en el corazón de los oyentes y lectores Si es una tarea nobilísima, un empeño digno de la humanidad y del genio dilatar con bellas ficciones los horizontes de la virtud; nada puede compararse a la indignación que producen esos ingenios sin moral y sin fe para quienes el manantial de las virtudes está agotado, pero no el de sus aspiraciones a la celebridad y aun al dinero; y por esto volviendo la espalda a la buena poesía, se empeñan frenéticamente en conmovier con las pinturas de inauditos crímenes, fecundan la triste posibilidad que ellos tienen, y calumnian a la humanidad para divertirla. De aquí se infiere que la poesía debe tender a la virtud como al centro de gravedad tienden los cuerpos; y por lo mismo, que sin esta propensión lejos de ser buena, será siempre a todas luces perniciosa.

Como el poeta se apodera de todos los elementos morales del hombre, su influjo en la sociedad es un hecho de la más forzosa consecuencia Bajo el artificio de personajes fingidos, de sucesos inventados y de pasiones supuestas, los poetas han tenido y tienen el deber imprescriptible de mejorar al hombre, de aleccionar, pulir y moralizar la sociedad Si pintan la naturaleza física, intentan luego ponerla en contacto con el mundo moral y convertirla en un agente poderoso de virtud; quieren sorprender las relaciones misteriosas y sublimes, y hacer que la imagen de la Divinidad aparezca en el fondo del universo reflejando sus rayos purísimos hacia la virtud. Si pintan las pasiones, es para debilitar su poder haciéndonos temblar a la vista de sus estragos, es para hacerlas espirar a los pies de la virtud. La poesía épica no lleva el nombre de heroica, sino porque tiene a su cargo pintar a la virtud venciendo todos los obstáculos, triunfando de sus enemigos, tocando al bien por la perseverancia en la moral. El hombre moral, así en su condición privada, como en sus relaciones públicas, es el reservatorio donde se fecunda el drama, y es claro que no se fecundará con interés y con gloria, sino tiende a realizar la grande obra de la civilización, de la cultura, etc., para producir el bien positivo de la sociedad humana

Cuando la poesía reúne los requisitos indicados, sensibiliza la verdad, realza con su bello colorido y anima con la inspiración el cuadro de la vida moral y obra con tal eficacia en el corazón, que despierta y aviva sus más delicados sentimientos. Calcúlese por aquí su maravilloso influjo en la inteligencia, la imaginación y la sensibilidad, estos tres elementos que son, por decirlo así, el triple poder del genio en todos los ramos que ilustra, en las artes que cultiva, las composiciones que inventa y las concepciones sublimes a que se encumbra.

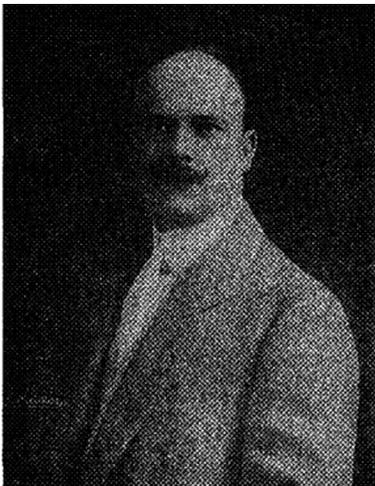
Sin verdad no hay ilustración propiamente dicha; pero con ella el entendimiento logra su objeto Mas la verdad abstracta es, como sabe todo el mundo, poco accesible al común de los oyentes o lectores: las ideas parecen escaparse, y la memoria no alcanza fácilmente a radicar lo para tenerlas a disposición del raciocinio Al contrario sucede cuando la poesía toma a su cargo la manifestación de la verdad: cada idea es un toque de colorido, cada pensamiento es una imagen, cada composición es un cuadro: su idioma encanta el oído con la armonía; su expresión es rigurosamente musical De esta suerte lodo conspira en favor de la inteligencia, y basta escuchar una bella composición poética, para retener mucho de ella: el interés que inspira y el encanto que produce, son ya de suyo las garantías que puede prestar la atención del lector a la composición del poeta Por esto desde la antigüedad más lejana la sabiduría solía confiar a la poesía sus oráculos, y la ciencia sus lecciones. Todas las edades y todas las clases eran tributarias de la verdad por el ministerio de la poesía, que precediendo a la lógica y a la elocuencia, manifiesta ya con sólo esto su noble primacía de influjo y de poder en la grande obra de la civilización

Si de la inteligencia común del pueblo procedemos a la inteligencia particular de aquéllos que de intento se dedican al cultivo científico de la literatura, nos persuadiremos más y más de lo que vale la poesía para desarrollar todas las facultades que suponen la buena crítica y el talento de escribir.

No se puede analizar una composición poética sin explotar, digámoslo así, con este sólo hecho un sin número de verdades, sin hacer concurrir a nuestro juicio muchos conocimientos, sin fecundar el talento en la meditación y en las relaciones que el pasaje o la composición sugieren Habla el poeta inspirado sin duda por su genio; pero lo que habla tal vez de improviso, es para ocupar largo tiempo los trabajos del literato Filosofía, ciencias respectivas, filología, crítica, etc, todo viene a reunirse a disposición del talento cuando analiza, para juzgarla, una composición poética. La versificación es lo más sublime que hay en el arte de hablar y escribir: el dialecto del poeta es lo más elevado que tienen los idiomas, lo más noble,

rico, variado, sonoro, melifluido y bello que posee la expresión: su pensamiento interesa por sí mismo a todas las facultades intelectuales, afecta la sensibilidad con la imagen, fija la atención con el interés que inspira, provoca el examen, ejercita la reflexión, muestra la idea fundamental, asocia la palabra, descubre por fin aquel maravilloso artificio con que todo parece combinarse a voluntad del poeta. He aquí por qué estos trabajos analíticos, ejercitando las facultades intelectuales, las desarrolla enriqueciendo la memoria, ejercitando al juicio, facilitando la aplicación del criterio, y abriendo por fin un sendero espacioso y dilatado a la marcha de la razón

Es indudable que el influjo que ejerce la poesía sobre el sentimiento, es muy a propósito para disponer a la virtud por la finura de la sensibilidad. Ciertamente es que la poesía en sus diferentes clases produce diversos efectos; pero siempre toca en su respectivo grado la noble facultad de sentir. Nada diremos de la poesía lírica, cuyo inagotable material son las pasiones; nada de la poesía dramática, que ya se fecunda con el dolor en la tragedia, ya triunfa en la comedia hiriendo delicadamente el amor propio; nada tampoco de la epopeya, que destinada a la admiración arrastra por consecuencia el entusiasmo y con éste los más vivos afectos. La misma poesía didáctica no puede dar un paso sino caminando entre la imaginación y el sentimiento. Cuando el poeta se apodera de las lecciones de la filosofía y las verdades de las ciencias, es para darles vida y movimiento; es, digámoslo así, para dibujarlas a la fantasía y hacerlas encarnar en el corazón. Menos pomposa, sublime y atronadora que la epopeya, menos movible que el drama; menos impetuosa y arrebatada que la lírica, triunfa siempre sobre el corazón con el grato embeleso de sus cuadros y las delicadas pulsaciones que deja caer sobre la sensibilidad.



UNA PLEGARIA PARA TLÁLOC

Pedro Geoffroy Rivas
1975-3
Páginas 15-23

ORIGINAL EN NAHUAT VERSION DE PEDRO GEOFFROY RIVAS

Tlacatle, totecoc: tlamacazque, xoxouhque,
tlallocatcutle, yiauhyoe, copalloe:
acanelle axcan ca omotoptenque, ca omopetlalcaltenque
in teteu, in tlamacazque, in olloque, in yauhyoque, copalloque,
in totecuihuan:
a ca ocommotlatilique in chalchiutl, in maquiztli, in teuxiuitl:
a ca oconmouiquilitiaque in unueltilihuatzin, in chicomecoatl,
in tonacayotl:
auh in tlatlahqui cihuatl in chiltzintli

Auh iznelle axcan ca ye tlaihiyoutoc in tonacayotl,
ca ye mauilantoc
in teteu inueltiuh: in tonacayotl
ca ye teuhpachiuhtoc, ca ye tocatzualquimiliuhtoc,
ca ye tlaihiyouia, ca ye tlaciaui

Auh iz in maceualli, incuitlapilli, in atlapalli, ca ye ixpoliui,

ca tlaixquatolpopozaua, tlatenzaquaua,
tlaomizau, tlacoloium, tlachichiquilui:
za tlatenpitzaua, tlaquechtceua, in cuillapilli, in atlapalli:

ixquatolzazamactzin monemitia
in piltzintli, in conetzintli,
in moquequetza, inimonilana:
in tlalli, in tapalcatl cololoa, in tlalli ixco ca:
auh in quauic onoc, in uapaltentoc:
ca ye muchi tlatatl conmati in toneuiztli, in chichinaquizitli,
ca ye muchi tlatatl conitta in tecoco
Auh zazan niman aocac oncauhtica,

ca ye ixquich tlaihiyouia in yoyolitzin,
in zaquan, in quechol: ca za tlamauilani,
za netzitzineualo, za metzoucquetzalo,
oconomoptcrnilito, oconmopetlactaltemilito
in imitznmolinca in incelica:
in ayauh tonan, in tzitziquilitl, in itzmiquilitl, in tepicquilitl,
in ixquich in celic, itzmolinqui,
in itzniolini, in celiani,
in xotlani, in cueponini,

in xiuhtzintli in motechcopatzinco uitz,
in monacayotzin, in motzmolinca, in mocelica,
in chalchiulitli, in maquiztli, in teuxiuitl,
tlazotli: in za ye iyo tlazotli
in inenca, in imanca, in iyolca, in cemanauatl
inic yoltimani, in mache yoli,
in tlatoa, in paqui, in uetzca,
in tonacayotl, in xiuhtzintli: ca oya,
ca omotlati
tlacacamachaliui

Oh Señor! Nuestro Señor! Dueño de la verdura! Amo del Tlalocan!¹

Señor de las caléndulas² y del perfumado copal. ³

Los Señores del Agua, los celestes Proveedores,
se han retirado y se esconden en su Recogimiento

Les hemos ofrendado hule,⁴ copal y polvo de caléndulas,
pero nos niegan el necesario alimento, más valioso que el jade,
más valioso que la turquesa y que todas las joyas. ⁵

Se han llevado a su hermana, Chiconcoatl, ⁶

la dueña de todos los frutos de la tierra, la dispensadora del maíz y del
chile.

Mira, oh Señor Nuestro, el dolor en que vivimos,
Mira nuestros sembrados marchitándose sobre la tierra,
Todo se seca y se pierde entre polvo y telarañas,
agostado por la sequía

Mira el dolor de los pobres macehuales que perecen de hambre 7
Mira sus ojos hinchados, sus bocas secas y sus labios agrietados.
Mira sus orejas, transparentes como las orejas de los muertos
Mira sus cuerpos en los que pueden contarse los huesos.
Mira a los niños, desfigurados y amarillos, color de tierra,
no sólo los que ya caminan sino también los que yacen en sus cunas. 8

A todos los invade la angustia y la aflicción.
Todos son atormentados por el hambre
Los animales de la tierra y las aves del cielo,
el quechol y el zacuan, 9 padecen gran necesidad.
Apena ver a las aves arrastrando las alas,
con los picos abiertos por la sed y el hambre.

Y los animales de la tierra: da tristeza ver a los perros¹⁰
que andan azcandillando, cayéndose de hambre,
lamiendo el polvo o con las bocas abiertas y- las lenguas colgantes
carleando de sed.

La tierra, nuestra nutricia madre, tiene secos los pechos,
sin hierba ni árboles ni nada que pueda servir de alimento.

Ella nos criaba con tiernos retoños, con refrescantes jugos
que son la vida del hambre, su sostén y su alimento.

Todos los mantenimientos se han desvanecido.

Los dioses proveedores se los han llevado
y los han escondido en el Tlalocan.

En sellados cofres han encerrado la verdura y la frescura,

todo lo que crece y frutece,

todo lo que rinde y entrega,

todo lo que retoña y florece,

todo lo que viene de ti,

lo que es tu carne,

tu germinación y renovación,

jade, zafiro, turquesa, lo más precioso que existe,

el sostenimiento y la sustancia,

la vida del mundo, con lo que todo lo que vive se alimenta

y ríe y se regocija.

Oh, de todos los frutos de la tierra,

Todo lo verde y lo fresco,

Se lo han llevado y escondido!

Oh Señor, Nuestro Señor, Amo del Tlalocan, Proveedor!

Qué es lo que desea tu corazón?

No se aplacará tu ira y tu indignación?

Has dispuesto que se pierdan tus siervos, tus vasallos,
y que quede desolado y despoblado tu reino y señorío?

Es esto lo que ha dicho en el Cielo y en el Infierno?

Auh in yolqui in ixochcohcoyohuan tloque nauaque, za tlayayauh,

za netotopaneualo, za nen in tlaixpapalolo tlaili:

auh ye tla acuccuenociui,

atica in ye micao,

in ye poliua, in ye tlaixpoliui: in ye poliui

in maceualli, auh in yolqui

Auh iz yehuatl in tonan, in tota in tlaltecutli ca ye eluaqui:

aoemo uel quiuapaua, aocmo uel quitlaqualtia,

aocmotle in quichichitiz in ixoani, ixhoatoc:

inic onoc in inenta in iyulca in nraceualli

Auh ye yehuatl in yolcayotl, aocle oya, opoliuh:

oquitquique, oquitcalaquique

in teteu in tlamacazque in ompa tlallocan:

Auh in axcan tlatatle totecoe: tlalocatecutle, tlamacazque,

quen quinequi in moyollotzin:
cuix oticmomacaulli,
cuix ye iuhqui, cuix ye ixquich cuix za aocmo,
cuix za yaz, cuix za poliuiz in cuitlapilli, in atlapalli, in maceualli:
cuix cauhtimaniz, cuix youatimaniz in atl, in tepetl
cuix ye ixquich, cuix ye iuhqui, cuix oitoloc in topan in mictlan,
cuix otitoloque, otopan tlatoloc

Yece ca ixquitzin, motolinia
in moquequetza, in mouilana, in tlaili ixco ca,
in quauic onoc, in uapaltentoc,
in aya quimomachitia,
tle oc uel comoqualti,
tle cuel conmotzacuiltiuh:
auh ca ayamo yehuatl quimomachitia,

intla otitlaellelaxitique in topan in mictlan,
intla otlecoc, intla oacitimoquetzato
in topan, in ilhuicac, in tiyaca, in topalanca:
ace ixquich, ace iuhqui,
ace imman in tlavouaz,
in tlalyouaz, in poliuaz,

quen tiquitoami, quen nen: auh ac tictoluiani,
canel omito

Manoce cuel mocuiltono, motlamachti in maceualli:
ma centlamic quimatí,

ca ye totoneua in iyollo, in itacayo,
ca ceyoual, ca cemilhuitl in tlepan moteca, ca tlecuilolo
in iyollotzin:

ca temamauhti in coatl in itic onoc
in uallaztlactoc, in ualneneciuhtoc, in ualtzatzitoc:
ca temamauhti inic tlatla, inic tzatzi, inic hicoyoca

Manoce ca ye cuel nelti muchiua
in quimattiuitze ueuetque, ilamatque in quipixtiuitze:
in ualpachiuiz topan mani,
in ualtemozque tzitzizimi
in quipoloquiui tlaili, in quiquaquiui maceualli,
inic cemayan tlayouaz tlalticpac: in acan yez tlalticpac:
in quimattiuitze, in quipixtiuitze,
in cultin, in citi in inpial yetiuitze,

in muchiuatiuh, in neltitiuh,

Oh Señor! Concede siquiera que los niños que no saben andar,
los que aún están en la cuna,
sean proveídos y alimentados para que no perezcan de necesidad
Qué han hecho los pobres para ser afligidos así, para morir de hambre?

Jamás te han ofendido y no saben lo que es pecar
No han faltado a los dioses del Cielo ni a los del Infierno.
Si los hombres han ofendido y sus ofensas han llegado al Cielo

y han llegado al Infierno,
si el hedor de sus pecados se ha dilatado
hasta alcanzar los límites de la tierra,
justo es que sean destruidos y acabados
Nada tenemos que decir, con nada nos podemos excusar,
no podemos oponernos a lo que está determinado en el Cielo y el
Infierno.

Que sea lo que tú has decidido
pero que sea pronto para que nadie sufra tan prolija fatiga,
porque lo que ahora padecen los hombres
es peor que si estuviesen en el fuego quemándose
Es cosa espantable sufrir hambre.

Es como si una monstruosa serpiente se retorciera en las entrañas
babeando y gritando.

Hágase, Señor, lo que hace tanto tiempo predijeron los abuelos;

quedados cielos caigan sobre los hombres,

que desciendan los demonios del aire, los tsisimites,¹¹

los que deben venir a destruir la tierra

y todo lo que en ella existe

dejando al mundo para siempre en tinieblas.

Esto lo supieron los ancianos, lo divulgaron

y de boca en boca ha llegado hasta hoy

y tiene que cumplirse cuando la tierra esté harta de producir criaturas ¹²

Acaso ya ha llegado el fin de la tierra

porque todo está devastado. Acaso éste sea el fin.

Toda la simiente se ha marchitado,

está fría y arrugada como los viejos,

y nadie puede dar a otro algo de comer o beber.

Oh Señor, Nuestro Señor!

No permitas que esto continúe,

deja que vuelva la abundancia para todos.

O envíanos mejor la pestilencia,

deja que llegue con sus plagas el Señor del Infierno
Tal vez entonces Chiconcóatl, la Diosa de los Mantenimientos,
y Cintéotl, 13 el Señor del Maíz,
quieran sustentarnos,
darnos unos cuantos bocados y un poco de bastimento para el viaje 14
O deja que el Sol, el Aguila Ascendente, el Valiente Guerrero, 15
nos conduzca a la guerra
Entonces los hombres podrán regocijarse,
los Caballeros Tigres, los Caballeros Aguilas,
fuertes y belicosos, hallarán su placer en la batalla.
En la guerra mueren los hombres,
se derrama la sangre y la tierra se hincha
con la carne y los huesos de los muertos,
y nadie teme morir en el campo de batalla
porque quien allí perece va a la Casa del Sol
y es recibido con danzas y cantos de alegría
Allí se bebe néctar de asoleadas y fragantes flores,
allí son glorificados los valientes que mueren en la guerra 16
Y los niños, los pequeños,
también son presentados al Sol,
limpios, pulidos y resplandecientes como piedras preciosas
Como jade, como turquesa, son sus corazones,

in ye tlaltzonpan, in ye tlaltzonco
in otlaziuh in tlalli,
in ye ixquich, in ye iuhqui,
in otlán in ixinách tlalli,
in oueuetic, in oilamatic,
in ayocle inecoca, in ayocmo teatlitz, tetlamacaz:
Manozo cuel yehuatl totecoc,
ma necuiltonolo, ma netlamachtilo

Auh iznelle axcan: manoce cocoliztli quicui in maceualli,
ma yehuatl tequitini, tlacutini, in mictlan tecutli,
azoe achi quimotquitiz, quipaleuiz in chicomecoatl, cinteutl;
azoe mictlampa achi atolatl, tlapanqui icamac actiaz,
iitac yetiaz

Auh manoce tequitini in tonatiuh, quauhtleuanitl, in xippilli,
in tiacauh,
in oquichtli, in totonametl in manic:

ca motitimalotiaz in maceualli, in quauhtli, in ocelotl:
ca ixtlahuatl itic, inepantla mpopoyauhtoz,
momoyauatoz in tzintli, ticeuatoz, in omitl, in quaxicalli
xaxamacaticaz:

auh ye ontlamatiz in tonatiuh ichan,
in ompa auitilo tonatiuh, in oyonilo.
in ompa chichinalo in nepapapan uelic, auiac xochitl:
in ompa netimalolo in quauhtin, ocelotin,
yaomicque, in tiacahuan, in oquichtin

Auh in piltzintli, in conetzintli,
in oc tototl, in oc tzintli: aya quimomachitia,
ca chalchiuhtitiaz, ca teuxiuhtitiaz in ilhuicac, in tonatiuh ichan,
uel chalchiuitl, uel teuxiuitl, uel teuxiuhtlamatilolli
in iyollo, in conmacaz tonatiuh:
auh ca quitquitaz, ca ixillan actiaz,
ca ic itaquetiaz,
ca nachca conquetzatiuh in moueltihuatzin,
in teteu, in tlamacazque, inueltiuh, in chicomecoatl,
in zan ye iyo tomio, tonacayo,
in zan ye iyo totopil, tonetlaquechil,
in zan ye iyo tonelpil, tochicauca:
in quicentmaceuh maceualli
Auh inin tlacatle totecoc:
in axcan ca nelli in tecoco,
in ye conitta, in ye commati, in ye quitimaloa

in maceualli, in cuitlapilli, in atlapalli, in itconi, in mamaloni,

in tlamamalli:

ca ye uel ompa onquiza, nelli uel ye ompa onquiza,
nelli uel ye conihyouia, nelli uel ye conciaui, nelli uel

ye commati in iomio, in inacayo,

ye uel itech onaci in iyollo in tecoco:

amo zan ceppa, amo zan oppa miquiztli,

in ye quiyecoa, in ye quitta:

auh niman ye yeh in yolcatzintli

auh in axcan tlacatle, tlatoanie,

xoxouhque, olloe, iyauhyoe;

manozo xicmonequilti,

manozoc monacaztitlanpatzincó xicmottili in maceualli:

los que ellos ofrecen al Sol

Chiconcóatl, tu hermana, los sostiene y los guía

y llena sus matates con los mantenimientos necesarios

porque esta provisión es el esfuerzo y el ánimo y el sostén

de todos los habitantes del mundo

Oh Señor, Nuestro Señor! Tus súbditos,

los tristes macehuales, los que son llevados, guiados, gobernados¹⁷
ya no pueden sufrir el hambre con que los afliges

y mueren en vida muchas veces

Oh Señor Nuestro Señor!

Señor de la Verdura! Señor del Hule! Señor de las Caléndulas!

Que se haga tu voluntad

pero al menos mira una vez a tu pueblo con ojos de piedad

Ya tu reino se pierde, peligra, se acaba.

Todo se destruye y perece,

hasta las bestias y las aves se pierden y acaban sin remedio

Oh Señor, Nuestro Señor!

Envía ya a los dioses de los mantenimientos, a los que gobiernan la lluvia,

señores de las hierbas y de los árboles,

a que cumplan con sus deberes en la tierra

Ábrase la riqueza y la prosperidad de vuestros tesoros,

muévanse las sonajas de alegría,

los báculos de los señores del agua,

que calcen sus sandalias de hule para acudir prestamente.

Ayuda, Señor, a tu pueblo, con unas cuantas gotas de lluvia

Consuela al maíz, a los frijoles, a todos los mantenimientos

que alimentan y mantienen a los hombres que padecen angustia por la
falta de agua

Que tu pueblo reciba esta merced de tu mano,
que goce y se alegre viendo las piedras preciosas,
el jade y la turquesa de la vegetación y la frescura,
fruto y sustancia de los Tlaloques, Señores de la Lluvia
Permite que se alegren y regocijen los animales que vuelen y canten el
quechol y el zacuán

bebiendo el néctar de las flores.

Que no lleguen con truenos y rayos
porque los enflaquecidos macehuales serán aterrorizados
Mas si alguno está señalado por el Tlalocán para morir por el rayo,
sólo éste sea herido y no los otros hombres
que andan desparramados por el monte,
que no se dañen los árboles, los magueyes,
las plantas necesarias para la vida, mantenimiento y sustento de tu
pueblo

Oh Señor Humanísimo, generoso Dador de los Mantenimientos!
Que tu corazón traiga consuelo a la tierra y a todo lo que vive sobre la
tierra

Y vosotros, Dioses del Agua,
habitantes de las esquinas del mundo,
del sur, del norte, del oriente y poniente,
dueños de los montes y de las cavernas,
venid a consolar a los hombres,

derramad sobre la tierra la abundancia,
porque los ojos de quienes la habitan, hombres, bestias y aves,

se vuelven a vosotros cargados de esperanza

Oh Señor, nuestro Señor, acude ya
y alivia el sufrimiento de tu pueblo!
ca ye yauh, ca ye poliui, ca ye ixpoliui,
ca ye xamani, ca ye xaxamaca in tlatquitl in tlamainalli,
ye tlaixpoliui in tlalticpac,
ye tlauaqui, ye miqui in tlachichinani,
in manenemi, ye ixpoliui:
manozo xicmonequilti, ma xiquinmonmacauili in totecuyo
in teteu, in tlamacazque, in yauhyoque, in copallogue:
ma motlacotiliqui, ma motequitiliqui in tlalticpac
ma tlapoui in necuiltonolli, in netlamachtilli,
ma moloni iyauhchicauaztli ma uiuixau in avachquauitl:
ma uiuixau in ayachquauitl:
ma quimocuilican in olcactli,
ma centlachipinaltzin, ma centetzintli hauachtzintli
ic xicmopaleuili, ic xicinonanamiquili in tlattecutli,
in tlacauapaua, in tlacazcaltia:

auh manozo xicmoyollalili in tlaihiyoutoc in tonacayotl,
in tlazopilli, in teteu inueltiuh,
in cuenco in momauilanaltitoc,
in cuenco mozotlauiltitica, in mihiyocauilia
ma mocuiltono, ma motlamachti, in maceualli,
ma quitta, ma quimauizo in chalchiuitl in teuxiuitl, in quiltzintli,
in innacayotzin totecuihua in tlamacazque in tlaloque:
in quitquitiuitze, in quitzetzelotiuitze in inlatqui yetiuitz
auh ma mocuiltono, ma motlamachti in yolcalzintli, in xiubtzintli:
ma tlato, ma papatlaca,
ma tlachichina in quechol, in zaquan:
auh macanozomo imelleltzin, inltaeltzin oalinoquetzatiub,
ca tonalpitzauatoc in maceualli,

quimomauhtilizque, quimizanilizque:
macamo motlatlaeltitzitzinoca,
ma zan yehuatl quimanilica (n), quimouitequilian
in ye in innemactzin,
in ipan yol, in ipan tlatcat in ompa pouqui tlaloca (n) :
in imaxcatzin, in innemactzin:
macamo ica mauiltizque, in cuitlapilli, in atlapalli,
in cen quauitl, in cen zacatl mantiuh,

in cemixtlauatl yetimani

Macamo no quen quimochiuilican¹

in xoxouixtoc in quauitl, in metl, in nopalli, in ixquich ixuatoc
ca itlaanca, ca iyolca in maceualli, ca inenca in icnotlacatl, in nentlacatl,

in ayauia, in auellamati, in tlacnocaualli,

in aualnecini in icochca, in ineuhca,

in icoayoyotzin² itech motetecatinemi, in itech icoyocatinemi

I lacatle tlazopille, tlamacazque:

ma tlacaua, ma tlazoti in moyollotzin, ma xicmoyollalili in tlalli:

ihuan in ixquich itech nemi, in tlalli ixco quiztinemi

A ca namechnotza, ca namechtatzilia

in nauhcac antemi,

in anxoxouhque, in antlamacazque,

in antepeyoque, in amoztoyoque,

ma xiualmouican, ma xiualuia;

ma xicmoyollaliliqui in maceualli, ma ximotlaauililiqui

in tlalticpac:

ca onitztoc, ca notzatzitoc in tlalli, in yolqui, in xiuitl, in tlacotl

ca muchi onmotemachitoc,

ma xiualmicuiutican teteue, totccoane

NOTAS:

Tlalocan, la Región de Tlaloe, era un lugar de infinita abundancia y de perpetua verdura, adonde iban quienes morían ahogados o heridos por el rayo o por enfermedades como la lepra, ma les venéreos, gota o hidropesía (Sahagún: Historia de las Cosas de la Nueva España, Porrúa, 1956, Vol I, p 207)

Yauhtli: Tagetes lúcida o flirida Pulverizada, se usaba como incienso exclusivamente en honor a Tlaloc También se usaba como anestésico espolvoreada sobre la cara de las víctimas sacrificadas por fuego y entraba como componente de varias medicinas

Resina aromática producida por árboles de la familia burcerácea Se usaba como incienso en las ceremonias religiosas y para perfumar el ambiente en otras festividades (Sahagún: Historia Vol I, pág 242)

En los ritos religiosos, el hule, licuado, era extendido sobre papel Se moldeaban con hule figuras de dioses y con él se fabricaban las bolas usadas en el juego de pelota También tenía usos medicinales (Sahagún: Historia Vol I, pp 121, 167; Vol III, pp 150. 286)

Maquitzli: literalmente “brazalete”

Chiconcóatl, 7—Serpiente, Diosa de todos los frutos de la tierra, hermana de los tlaloques (dioses del agua), dependía totalmente de ellos en cuanto a fertilidad, simbolizando con ello no sólo la dependencia de la tierra respecto a la lluvia sino también el principio de dualidad, base de toda la concepción religiosa nahua

Cuitlapilli, atlapalli: literalmente “cola y ala”, término usado para designar al común de la gente.

Los niños que aún no caminaban eran atados a una tabla o una rejilla de reglas y recostados contra la pared o colgados de un lazo

Zacuan: *Gymnstinops montezuma*; quechol: Ajajajá ajajá Aves muy apreciadas por su plumaje

Xochcocoyotl es uno de los nombres que da Sahagún para el perro (Historia . Vol III, p 232) Había varias clases de perros Fueron criados como guardianes, para ser comidos en ciertas ocasiones y otros para ser incinerados junto con su amo muerto a fin de que lo guiaran en el camino hacia Mictlan, la Región de la Muerte

Tsitsimitl: aparecido, espanto

Los nahuas creían que el Quinto Sol, la edad en que vivían al producirse la Conquista, terminaría en un cataclismo, al igual que los cuatro soles anteriores El Quinto Sol, Nahui Olin (Cuatro Movimiento), creado cuando los dioses se sacrificaron arrojándose al fuego en Teotihuacán, se mantenía vivo por ser constantemente nutrido con sangre humana: sangre de los guerreros muertos en combate, sangre de los cautivos sacrificados en ceremonias religiosas, sangre vertida en autosacrificios. Estos actos, sin embargo, sólo servían para posponer lo que ellos consideraban el destino inevitable del mundo, como se describe en el texto (Códice Chimalpopoca, Imprenta Universitaria, México, 1946, fo 2; Sahagún, Historia'. Vol II, p 293; Muñoz Camargo, Historia de Tlaxcala, México, 1892, p-154; Torquemada, Monarquía Indiana, Chávez Hayhoe, 1943, Vol II, p 271)

Diosa del maíz

Quienes no morían en batalla o por alguna de las enfermedades que conducían al Tlalocan, iban a Mictlan, la Región de la Muerte. Una vasija con agua era colocada bajo la mortaja antes de cremar el cadáver y periódicamente se ponía comida cerca del lugar; las cenizas eran enterradas, generalmente cerca del hogar, para alimentarlo durante el viaje (Sahagún: Historia Vol I, p 296)

Epítetos del Sol

Como los dioses que se arrojaron al fuego para crear al Sol, la sangre de los guerreros muertos en el campo de batalla alimentaba al Sol para que pudiera realizar su diaria jornada a través del cielo y triunfar en su lucha contra las deidades de la noche. Los guerreros acompañaban al Sol desde el alba al mediodía. Aquí lo recibían las mujeres que murieron de parto y lo llevaban en andas hasta el ocaso. A los cuatro años, guerreros y mujeres se transformaban en aves y mari posas y volvían al mundo a sorber el néctar de las flores.

In itconi, in mamaloni, in tlamamalli: literalmente: el que es cargado, el que es llevado a la espalda, la carga.

Semiología, Literatura y Novela

Lic. Melgar Brizuela
1975-3
Páginas 33-56

LA MUERTE DE LA “BELLEZA”

Para la crítica literaria de todos los tiempos, ha sido problema fundamental el encuentro de un método de interpretación y de valoración que satisfaga a plenitud las exigencias de la objetividad; o, dicho de otro modo, que elimine hasta donde es ello posible, la carga subjetiva que —al parecer inevitable— ha sido hasta nuestros años el principal escollo para convertir en ciencia los estudios respectivos.

No fue lo anterior motivo de fuertes preocupaciones para los retóricos antiguos, al menos no en la medida en que lo ha sido para el estudioso de los últimos tiempos. Por herencia griega, durante siglos el módulo del análisis literario fue la “belleza” convertida en criterio de valoración de la forma y del “contenido”, según todas las leyes que, organizadas como códigos, dieron cuerpo a la retórica. No voy a detenerme en consideraciones sobre la inoperancia de ese aparato tradicional, puesto que hoy es harto evidente que su punto de vista sobre la encarnación del idealismo en el ámbito estético. Construir sobre la base de una noción como la de “belleza” fue el culto de los estetas de la antigüedad al subjetivismo y a la apariencia más externa, por cuanto esa noción es de suyo acientífica. Los lingüistas OGDEN y RICHARDS explican que mucha gente inteligente ha abandonado la especulación sobre dicha materia y ha perdido todo interés en discutir acerca de la naturaleza del arte o de su objeto, porque sienten que es poco probable que se llegue a una conclusión definitiva. Dicen: “Las autoridades difieren muy ampliamente en sus juicios respecto a qué cosas son bellas, y cuando están de acuerdo no hay manera de saber acerca de qué están de acuerdo”.¹ Más adelante, en un cuadro esquemático muy revelador, presentan las dieciséis más frecuentes concepciones acerca de lo bello, que han extraído de gran cantidad de obras por ellos estudiadas. Reproduzco aquí cuatro, entendiéndolo que son muestra más que elocuente de la total falta de asidero que significa abordar el arte (como aún ocurre) desde semejante “base” teórica.

1 OGDEN, C. K. ; RICHARDS, I. A.; El significado del Significado, Cap VII, pág 156; Editorial PAIDOS, Buenos Aires, 1954

Es bello todo lo que es una imitación de la naturaleza.

Es bello todo lo que es obra del Genio

Es bello todo lo que causa placer.

Es bello todo lo que nos pone en contacto con personalidades excepcionales.

De tales concepciones podemos no obstante extraer una lección: mientras no sea posible despojar del punto de vista personal y gratuito los estudios sobre el arte y la literatura, los resultados serán poco menos que nulos. Es obvio, por otra parte, que desde el siglo XIX se han realizado notables esfuerzos por encontrar esa vía científica para la explicación de los fenómenos estéticos. Dos métodos importantes que arrancan de la segunda mitad del siglo pasado, han arrojado luces sobre esta materia: el psicoanalítico y el sociohistórico, adscritos ambos respectivamente a teorías más generales cuyos fundadores, sobra decirlo, Freud y Marx, representan en campos diferentes un jalón para la ciencia humana

Se creyó durante varias décadas, ya en nuestro siglo, que especialmente el método sociohistórico constituía una especie de hallazgo definitivo. Ante la evidencia —dada por el Materialismo Histórico— de que el arte es una más entre las formas de la conciencia colectiva y entre las esferas de la superestructura social, muchos historiadores y críticos de la literatura se sintieron por fin asentados en una plataforma firme, científica. Pero no hubo que esperar mucho tiempo para caer en la cuenta de que si bien esta nueva ubicación era válida y fecunda, dejaba pendiente un aspecto de igual o mayor importancia: la especificidad del arte². Su carácter social y su funcionamiento dentro de las leyes de la historia habían quedado establecidos, pero no sus leyes específicas ni sus categorías particulares. Era, en consecuencia, necesario insistir en el examen objetivo de esa peculiaridad, sin desaprovechar el aporte del método histórico.

Pocos autores contemporáneos han dedicado tanta atención y esfuerzo al estudio sistemático de la especificidad del arte, como el filósofo húngaro Georgy Lukács (1885-1971), quien en su voluminosa *ESTETICA* ha intentado penetrar con ejemplar rigor metodológico en la naturaleza de lo artístico, aplicando en ello nociones del marxismo, de la Reflexología de Pavlov y de la Psicología. Contraponiendo las características del lenguaje científico á las del lenguaje poético, afirma: ‘. . . puede decirse en general

2 Cuando hablo de arte doy por sobreentendido que me refiero también a la literatura

que la expresión lingüística de la comunicación científica consiste no en último lugar en extirpar el “aura” debido a esa práctica (alude al lenguaje cotidiano), aquella ambigüedad y carga emocional de las palabras, dando a cada palabra y a cada construcción de frases un sentido exactamente determinado, plenamente unívoco, inmutable”³

No otro es el reto que sostiene la recién fundada ciencia de la literatura: explicar el lenguaje literario en un lenguaje científico, “plenamente unívoco”, del que estén desterrados los vocablos multívocos, los cargados de esa “aura” (tan sensible en términos como “belleza”) que es pertinente en las realizaciones del creador pero impertinente en las del que estudia la creación.

Y es innegable que sin celeridad pero con paso firme la estética moderna se revista de carácter científico. Evolución en la que también debe destacarse el papel desempeñado por un método aún fructífero aunque ya menos novedoso: el Estructuralismo. Discutido, diferente a sí mismo según las escuelas que lo han adoptado, representa éste, de manera especial en las últimas décadas, un modo nuevo de estudio en las ciencias del hombre y aun en las de la naturaleza. Sus nociones básicas: Autosuficiencia, Modelo, Sistema, Transformación, Código, etc., han sido ampliamente desarrolladas y aplicadas a numerosos campos del saber humano, y en primer lugar a las disciplinas cuyo objeto es un sistema sígnico; ejemplo: el lenguaje.

En el presente trabajo pretendo aunar los puntos de vista socio-históricos y estructuralistas a través del método semiológico, en esa perspectiva que Antonio Prieto señala en obra de reciente aparición: “Quiero decir que estructuralismo e historicismo han velado juntos sus armas en favor de una crítica semiológica después de podar excesos”⁴. Y no es superfluo advertir que no siendo éste un método definitivo, muchas de las conclusiones a que pueda arribar tampoco lo serán, y quedarán más bien como búsquedas.

LA SEMIOLOGIA

EL SIGNO ESTETICO

La Semiología es la ciencia de los sistemas de signos o señales. Su prin-

3 LUKACS, Georgy; *Estética*, Vol III, Parto I, pág 165; Edit Grijalbo, Barcelona, 1967

4 PRIETO, Antonio; *Ensayo Semiológico de Sistemas Literarios*; Cap. 1, pág 17; Edit Planeta, Barcelona, 1972

cial modelo es la Lingüística, por cuanto entre aquéllos es el lenguaje el más perfecto de los que emplea el hombre en la comunicación

Surgida más bien como una rama de la Medicina, actualmente comienza a figurar con preponderancia en las disciplinas humanísticas Esta inserción proviene del siglo pasado, pero son los estructuralistas modernos quienes la han aprovechado más directamente dentro de su metodología Mucho antes que ellos, ya dos grandes investigadores habían sentado las bases para su crecimiento: Pavlov y Saussure

El extraordinario desarrollo que ha tenido el conocimiento de la actividad nerviosa superior, arranca principalmente de los descubrimientos de Pavlov, fisiólogo ruso que dio carácter objetivo a la Psicología centrándola en el estudio de los procesos que ocurren en el cerebro humano Sus teorías, posteriormente depuradas y ampliadas, han tenido numerosas aplicaciones en: Cibernética, Teoría de la Información, Teoría del Conocimiento, Estética, Psiquiatría, etc

Entre los descubrimientos pavlovianos sobresalen dos: la teoría de los reflejos y la teoría de los dos sistemas de señales en la vida humana. Descubrimientos trascendentales para la ciencia moderna El segundo ha tenido mayor repercusión en el estudio de aquellas realidades cuyos elementos constituyentes son signos o señales, tales como el lenguaje y el arte

Saussure, por su parte, se acercó tanto como ningún lingüista anterior a él, a la naturaleza del lenguaje a través de su principal hallazgo: la teoría del signo En esferas diversas, ambos científicos estaban acelerando, en medida sólo hoy ponderable, el desarrollo de la actual Semiología

Según Pavlov el lenguaje constituye un segundo sistema de señales “Si nuestras sensaciones e ideas que se refieren al medio ambiente, son para nosotros las primeras señales de la realidad, señales concretas (imágenes sensoriales), el lenguaje, que ante todo son excitaciones sinestésicas que van a la corteza, partiendo de los órganos que intervienen en la articulación de las palabras, está constituido por las segundas señales, las señales de las señales Estas representan la abstracción de la realidad y permiten la generalización, que constituye nuestro pensamiento más elevado, específico del hombre; que da origen, primero al empirismo humano y, al fin, a la ciencia, instrumento para la mejor orientación del hombre en el medio ambiente y en sí mismo”⁵

5 PAVLOV, I ; *Fundamento de la Teoría de I. Pavlov sobre la actividad nerviosa superior*; Revista LA UNIVERSIDAD, N° 3, 1971; Editorial Universitaria, San Salvador, El Salvador.

Para Saussure en cambio, las implicaciones fisiológicas del lenguaje no eran materia de primer orden en el estudio del mismo. Entendía el lenguaje como un sistema de signos (en lo cual coincidía con Pavlov), pero sistema autónomo si bien diferenciable en varios niveles. De ahí que los primeros estructuralistas, nutriéndose de sus doctrinas aunque intentando superarlas, fueran al principio defensores del estudio del lenguaje (y posteriormente de la literatura) como sistemas cerrados en sí mismos, y rehuyesen ya no sólo su referencia a un contexto social sino incluso a la fenomenología síquica del hablante (y en el caso de la literatura, del creador y del receptor)

No menos trascendental que la teoría del signo de Saussure, fue su inclusión de la Lingüística en el ámbito de la Semiología: “Sólo por ser parte de esta ciencia de la Semiología, la Lingüística puede tener un puesto entre las ciencias”⁶ Con lo cual abría nuevas posibilidades no sólo para la segunda sino también para la primera, pues siendo aquella su modelo fundamental, los progresos de una son asimilados por la otra

Para el maestro de Ginebra el signo lingüístico es la relación arbitrio-convencional entre un significante fonoacústico (imagen acústica: nivel sensorial) y un significado (concepto: nivel mental). La imagen acústica (que Pavlov ubica en el primer sistema de señales) es significante lingüístico por cuanto dentro de un sistema comunitario dado, lleva a conceptos que posibilitan el intercambio de los miembros de esa comunidad al ser vertidos por medio de aquéllas

La anterior definición de dos planos constitutivos del signo es aplicable de hecho al lenguaje común, cuya primera intención es comunicar estados mentales. Sin embargo, en ese mismo lenguaje común aparecen contenidos también comunicables que no corresponden a estados mentales, sino afectivos, emocionales. Lo cual, en el lenguaje literario y en general en el comercio artístico, deja de ser incidental y se convierte en la norma. Al artista no le interesa (y al espectador tampoco) que su obra sea instrumento de comunicación conceptual; al menos no le interesa como cuestión principal. Oigamos lo que al respecto dicen los estructuralistas soviéticos Zholkovski y Shcheglov: “En el presente trabajo se propone una concepción del producto artístico, y literario en particular, como mecanismo o sistema (utilizando aquí esta palabra en el sentido que se le da en lingüística estructural), cuya actividad está dirigida hacia un fin preciso: introducir al sujeto receptor (lector) en el estado de ánimo deseado, despertando en él las reacciones que el autor espera .. En consecuencia,

6 SAUSSURE, F; *Curso General de Lingüística*; Edit Losada, Buenos Aires, 1959

la descripción válida de un texto literario debe exponer cómo ha sido elaborada, a todos los niveles del objeto, una precisa y determinada carga de ideas y sentimientos”⁷

Esto nos coloca ante uno de los problemas más arduos del análisis literario en Semiología: la fusión de lo intelectual y de lo afectivo en la obra y la diferente funcionalidad de ambos planos

Ahora bien, si la pieza literaria está constituida de lenguaje, que como hemos visto es sistema segundo de señales, ¿cómo distinguir en ella aquello que desde el punto de vista funcional no corresponde al lenguaje común, y, sobre todo, cómo explicarnos ese hecho en términos de señalización? Es ésta la interrogante que diversos teóricos se han venido planteando en el empeño de llevar la Semiología al arte y hacer ciencia Pero ello conlleva un paso preliminar: el carácter sígnico de la obra de arte.

No merece discusión que toda creación artística, una pintura, un vals o un poema, es un medio, o mejor, asume el papel de mediador entre un emisor (el artista) y un receptor (el espectador o lector), y que en esencia es todo acto artístico un proceso de comunicación Lo que interesa es conocer mediante qué relaciones y materiales genéricos se da ese proceso “ la obra material —dice Mukatovsky, refiriéndose a este asunto— posee únicamente el rango de un símbolo externo —significativo, ‘significant’ según la terminología de Saussure — al que corresponde en la conciencia colectiva una determinada significación —a veces denominada ‘objeto estético’— caracterizada por lo que tienen de común los estados subjetivos de la conciencia producidos por la obra material en los miembros de un grupo determinado”⁸

Y agrega el mismo autor: “.la aproximación mutua de la estética y de la lingüística como ciencia de la clase fundamental de signos, del lenguaje humano, obedece a que la obra de arte es concebida por esta orientación científica del estructuralismo, como un signo mediador entre el artista y el receptor Dado que la obra de arte tiene la propiedad de un signo, no se identifica con el estado anímico que la hizo aflorar en el autor, ni con el que suscita en el receptor”⁹

7 A K Zholkovski; Shcheglov; “*Sobre las posibilidades de construir una poética estructural*”, pág 162, en *TEORIA Y PRACTICA DEL ESTRUCTURALISMO SOVIETICO*; Ed Alberto Corazón, Madrid, 1972.

8 MUKAROVSKY, Jan; *Arte y Semiología*; Ed Alberto Corazón, Madrid, 1971

9 Mukarovsky, J; obra citada, págs. 52-53

Al señalar el teórico checo esa no identidad de la obra-signo con los estados emotivos que son su correlato, establece tácitamente su carácter de relación, en concordancia con la concepción saussuriana de que el signo lingüístico no es la palabra en sí ni la idea que le corresponde, sino la relación de ambas. De igual modo el signo artístico no es la obra en sí ni la respuesta que ésta produce en los receptores (o el contenido psíquico que a través de ella procura objetivar el artista) sino la

relación de ambos planos. De manera que cuando denominamos signo estético o artístico a una creación dada, aludimos necesariamente también a su correlato en la conciencia humana.

He indicado que en el lenguaje común cada signo tiene como función remitir a un estado mental: denotar. En cambio, en el lenguaje literario, si bien algunos de los signos lingüísticos que la integran se limitan a esa función de denotar, hay otros, o asociaciones de otros, que sobrepasan dicha función: connotan, es decir, evocan, a través de contraposiciones denotativas que liberan la fantasía y conducen a estados sensible-emotivos, y son éstos los que cumplen la función esencial del arte. Lukács, partiendo de los logros de Pavlov y superándolos, explica este hecho mediante lo que denomina Sistema de Señalización 1', que en forma sucinta trato de aclarar adelante¹⁰

Antonio Prieto ve en la obra literaria una unidad-sistema que surge de la oposición entre una estructura objetiva (la sociedad) y una estructura subjetiva (el autor). Y puntualiza "Esta oposición y suma de estructuras se nos presenta como un producto semiológico en que el lenguaje ha sido liberado del automatismo de los actos de la palabra cotidiana, de la mecánica de la comunicación, para cargarse de un valor significativo que se conduce, en su conjunto, como una frontera con la realidad".¹¹ Antes ha explicado que por sobre cualquier perspectiva de análisis está siempre el "sentido" del texto literario, en lo cual coincide con los autores soviéticos que antes he citado: "En consecuencia la Semiótica¹² del arte se define por el hecho de que se dirige a un fin, lo que implica la necesidad de buscar un contenido en la obra de arte"¹³

Tenemos ya un principio metodológico a seguir: 1) es el significado estético, connotativo, de la pieza artística el que determina su operacio-

10 Ver Lukács, *Estética*, cap 11, Parte I

11 PRIETO, A.; obra citada. Pág 70

12 El término Semiótica es utilizado como equivalente a Semiología

13 Zholkovski; Shcheeglov; obra citada Pág. 169

nalidad, y se constituye por tanto en el punto capital de toda crítica; 2) en la obra literaria deben descodificarse, por tazonos de procedimiento analítico, las funciones denotativa y connotativa; 3) toda la obra, como sistema-unidad debe considerarse como signo global, compuesto a su vez por cadenas de signos menores

Como sistema la obra adquiere autonomía gracias a la relación que guarda con la cosa designada, o sea el significado, que sólo existe en la conciencia de los receptores. Los elementos de este sistema se sostienen unos a otros dentro de un orden jerárquico, en interpelación dinámica, cuyo descubrimiento es considerado por Prieto “una maravillosa aventura de relaciones”¹⁴ y que Mukarovsky explica así: “La dinámica del todo estructural se desvela en el hecho de que estas funciones singulares y sus mutuas relaciones están sometidas a transformaciones permanentes a causa de su carácter energético. Por consiguiente la estructura como un todo se halla en movimiento incesante, en oposición a una totalidad sumativa, que se destruye por una transformación”¹⁵

Decir la conciencia de los receptores equivale a tocar dos nociones, ambas referidas a realidades dinámicas: la superestructura social y el marco de referencias del receptor, de las que me ocuparé en seguida

El estructuralismo, rectificando posiciones iniciales, admite ahora que el carácter autónomo de la obra y su capacidad de autotransformación no pueden explicarse sino como provenientes de su relación al contexto social, siempre presente en toda producción artística. Por mucho que una creación aparente estar exenta de implicaciones sociales, no lo está. Inmerso en la colectividad, todo autor nutre de ella su mundo interno y, quíeralo o no, al objetivar sus contenidos individuales en su obra, está reflejando aquella materia colectiva. Tanto más cuando se trata de la literatura: el solo hecho de realizarse por medio del lenguaje —perteneciente a una comunidad dada— hace que los signos lingüísticos aludan a significados comunitarios, sociales. Lo cual presenta una segunda cara: la inevitabilidad de lo conceptual, de lo ideológico, en todo texto. Pero abundemos antes en la correlación arte-superestructura social —en la historia y teoría de la literatura— aclara Mukarovsky— no debe concebirse solamente como estructura la construcción artística y su desarrollo, sino también la relación de esta estructura a otros fenómenos, en particular, a los psicológicos y sociales”¹⁶ Pero acota más adelante: “ la estructura artística se despliega por

14 PRIETO, A; obra citada, pág 71

15 Mukarovsky, J; obra citada, pág 47

16 MUKAROVSKY, J.; Obra citada, pág. 49

sí misma en un ‘movimiento propio’ Ya la afirmación de este hecho impide que sus transformaciones presentes por la evolución puedan ser consideradas como consecuencias exclusivas e inmediatas del desarrollo social. Toda transformación de la estructura artística es provocada, —motivada— de algún modo desde el exterior, ya sea directamente por la evolución de la sociedad o por el desarrollo de alguno de los ámbitos de la cultura —ciencia, economía, política, lenguaje, etc— que, de un modo similar al arte, se apoyan en la convivencia social”¹⁷

Lo anterior indica claramente que el método semiológico como el más apto para la penetración en la particularidad de lo estético, de ningún modo excluye al método sociohistórico, antes bien se asocia con él, o mejor aún: lo asimila a su servicio Así, todo estudio crítico literario debe aunar ambas visiones, so pena de quedar en posiciones parciales

Antes de avanzar, considero oportuno insistir en la naturaleza del signo estético, para lo cual he de ampliar las nociones de denotación y connotación, consideradas éstas como pertenecientes específicamente a lo literario La DENOTACION es la forma de conocimiento que corresponde a un lenguaje primero o de base, en el que cada unidad semántica lleva a un concepto o idea Se trata de un conocer racional o intelectual La CONNOTACION es la forma de conocimiento que corresponde a un lenguaje evocado o segundo; es éste el que da la significación verdadera y última de la comunicación estética En una pieza literaria, el lenguaje primero actúa como catalizador, la mayoría de las veces (en cuanto al receptor común) en forma inadvertida Y el lenguaje segundo, connotativo, cabalgando sobre el primero, apunta hacia el efecto anímico Esta evocación no ocurre de igual manera en todos los receptores aun cuando en todos haya funcionado el lenguaje denotativo Ello depende de la sensibilidad y de la formación cultural de cada persona, cuestión muy lúcida apuntada por OGDEN y RICHARDS: “ Es parte de la misión del poeta hacer que ocurra que la verdad o falsedad no afecte en absoluto a su aceptación Siempre que se evoque la actitud o el sentimiento, se ha cumplido la función más importante de tal lenguaje, y cualquier función simbólica que puedan poseer las palabras¹⁸ es sólo instrumental y subsidiaria de la función evocativa Son más de lo que generalmente se supone, los lectores para quienes la poesía es ilegible por esta razón”.¹⁹

17 Ibidem; pág. 57

18 La lingüística anglosajona utiliza —y no sólo ella— el término símbolo en el mismo sentido en que la saussureana emplea el signo.

19 OGDEN, C K; RICHARDS, I. A; Obra citada, pág 158

J B Fages explica con un esquema tan económico como ilustrativo, ese doble plano de significación en el lenguaje literario:²⁰



Así, en toda obra literaria el lenguaje denotativo se convierte en significativo, en instrumento, para el connotativo, pero sin perder por ello su propia función intelectual. Para alcanzar ese nivel artístico, el escritor, consciente o intuitivamente, contrapone los significados conceptuales de forma tal que su choque propicie el juego de fantasía de que está dotada la condición humana, y se generan así, según cada lector, ilimitados efectos estéticos. El artista del lenguaje no obedece a la lógica común, sino a una lógica “sui generis”, pero concordante (salvo en el caso de la literatura demasiado cultista o de la llamada del absurdo) con las posibilidades de la conciencia colectiva.

La interrelación y diferencia de uno y otro nivel han sido magistralmente explicadas por Lukács en “El sistema de señalización 1’”, de su ESTÉTICA. Para él, el signo estético corresponde a un sistema que está construido sobre el sistema 2 (el del lenguaje) y sobre el sistema 1 (el de las imágenes sensoriales), y el significado de tal signo es una situación sensible-somática. Dice: “El sistema 1’ es capaz de poner al servicio de sus propios fines el otro sistema de señalización superior, el lenguaje. Al sistema de señalización 2 le compete la función de trasponer, al plano conceptual, verbal, el sentido racional, consciente del original en cada caso”. Y contrapone después: “nos encontramos con el lenguaje poético, en el cual el sistema de señalización 2 es, como material, tan imprescindible para la evocación artística, para el funcionamiento del sistema 1’, como los reflejos visuales o auditivos lo son en las artes plásticas o en la música”²¹

Obviamente, si el crítico se ha impuesto la descodificación de una obra que por su género mismo, por ejemplo una novela, constituye un sistema extenso y complejo, los niveles denotativo y connotativo no han de buscarse en cada signo integrante por aislado, salvo que se trate de analizar una muestra parcial concreta, sino en la totalidad de la obra: descubrir cuál es la denotación (sentido doctrinario, en la terminología de otros teóricos) y cuál la connotación (efecto estético global) de toda la pieza. Tarea medular

20 FAGES, J B; Para comprender el estructuralismo; Ed Galerna, Buenos Aires, 1969

21 LUKACS, G; obra citada, págs. 164-165

de cuyo cumplimiento se deriva la validez de otros exámenes más pormenorizados. El escritor legítimo saca partido de esa fusión, pero cuida de trasponer lo intelectual al plano estético. Prieto apunta en ese sentido: “la obra literaria, como sistema de significación, es un conjunto, una fusión del plano de la expresión y del plano del contenido. Su auténtica significación está en la conjunción sistemática de ambos planos y una de las medidas del escritor nos la dará mediante su arte de conjugar sendos planos”. Y refuerza pocas líneas después: “Es la conjunción y unidad de estos planos lo que determina que se nos presente en la obra literaria un plano denotativo y un plano connotativo (lo que Hjelmslev llamaba semiótica connotativa) . . . Tenemos así que, ateniéndonos al plano de la expresión y al plano del contenido (que, repito, son unidad), la atención al plano connotativo es básica porque 1) el plano de la expresión, en función de un estilo, modifica y a veces deforma en favor de la belleza o de la emotividad, el plano del contenido; y porque 2) dentro del plano de la expresión (cayendo a veces en el esoterismo) el escritor nos expresa en la palabra, con frecuencia, más de una significación (y esta significación, a veces más importante, puede estar dada consciente o inconscientemente)”²²

El párrafo que de Prieto he transcrito alude también a otra dicotomía que ha de tenerse presente en la valoración artística: lo significativo tratando de imponerse —por sobre su función básicamente mediadora— a lo significado, como ocurre en la llamada “poesía pura” o, en términos más generales, en el “arte por el arte”. Buen ejemplo de ello podríamos encontrar en aquellas obras narrativas clasificadas por consenso de la crítica como literatura “deshumanizada” (término que exigiría más delimitaciones que las dadas por quienes lo emplean), o sea la que busca el efecto estético en el juego lingüístico mismo minimizando el peso del referente objetivo.

EL MARCO DE REFERENCIAS

En sus explicaciones sobre la actividad nerviosa superior, Pavlov compara el complejo juego de interrelación de las células corticales con un “tablero de señales” en el que las imágenes sensoriales se encadenan unas a otras, conectándose a la vez con cadenas de conceptos. Similar a esa noción, y fundada en ella, es la que explicamos aquí con el nombre de Marco de Referencias.²³ Todo el acervo de conocimientos y experiencias de cada ser humano, es como un cúmulo de programaciones interrelacio-

22 PRIETO, A; obra citada, pág 72

23 El término Marco de Referencia aplicado a la comunicación estética, es original del profesor español Saturnino Francés, (1914-1970), exdirector del Departamento de Letras de la Universidad de El Salvador

nadas que, dinámicamente, se ponen en acción en los actos de cognición, y utilizan aquellos datos que son traídos al presente, actualizados por un estímulo proveniente del exterior. A ese acervo, que tiene su asiento en el cerebro y en la conciencia individual, le llamamos Marco de Referencias. De su riqueza, depende la respuesta dada por el receptor ante un significante, denotativo o connotativo. Así, frente a una misma obra de arte, por ejemplo una representación teatral, cada espectador formará sus propias respuestas. El carácter dinámico del Marco de Referencias es aprovechado por el artista, de modo especial por aquél que no pretende imprimir a su obra contenidos fijos, como ocurre en las realizaciones surrealistas, cubistas, etc.

En no pocas de sus implicaciones, lo anterior se acerca a lo que Antonio Prieto estudia bajo el título de “síntoma”: “. El síntoma requiere (igual que el signo) una asociación (coordinación) que adapta la pura inducción a un sistema (de conocimientos y experiencias). Sobre el texto y con él como base se establece una comunicación intersubjetiva que responde fielmente a ese dinamismo (energía) de toda estructura”²⁴. Y en ese mismo apartado temático, señala también; “El síntoma, así explicado, está fuera del mensaje lingüístico. “Es el crítico (o receptor) el que eleva estos síntomas a certeza, hasta responder al emisor a través de un espacio y un tiempo que pueden ser muy lejanos. No se trata de que el autor ‘no explique bien’ sino del doble plano de sentido que el escritor emplea, del valor polisémico que el auténtico escritor juega en la palabra. Este sentido oculto no es comunicado, y penetramos en él a través de síntomas”²⁵.

Según este autor, el síntoma es la respuesta del receptor —generada según sus propias posibilidades— a algo que no está en el texto pero que en una u otra forma es propiciado por el texto. Muchos autores se sorprenden de las interpretaciones que, tanto en el nivel técnico como en el semántico, logran críticos en el estudio de sus obras. Esto ocurre con mayor frecuencia cuando se trata de creadores muy intuitivos, más preocupados por volcar un contenido anímico que por construir una técnica. Cuando el científico de la literatura descodifica la pieza, descubre en ella posibilidades que habían escapado a la intencionalidad del autor, pero que son posibles gracias a la estructura misma de la pieza creada y al carácter dinámico-evolutivo del Marco de Referencias de cada sujeto percipiente. En cambio, cuando el escritor es no sólo consciente de sus propios métodos de creación sino un virtuoso en el plano técnico, puede explotar al máximo las inagotables posibilidades del Marco de Referencias. Que deje esas posibilidades al ac-

24 PRIETO, A.; obra citada, pág 52 y siguientes

25 Ibidem

ceso de una minoría culta o de la mayoría, dependerá de que sus obras trabajen con contenidos pertenecientes a la conciencia colectiva o aun a la naturaleza humana universal; o de que en cambio, trate de objetivar contenidos sólo reencontrables en un círculo selecto También incide en ello, como es obvio, la organización de todos los elementos significantes, como en el caso del gongorismo

El novelista y crítico español Francisco Ayala alude a tal fenómeno de la comunicación literaria, en ensayo más o menos reciente: “El contenido de la intuición cuyo núcleo conserva el poema no será jamás idéntico para cada lector Más aún, ni siquiera responderán exactamente las palabras que lo conservan a la intuición originaria del autor mismo, quien al escribirlo habrá debido plegarla y adaptarla a las exigencias de la forma artística que la trasfiere al plano imaginario donde ha de preservarse”²⁶

El aprovechamiento del Marco de Referencia está en proporción directa con la calidad del escritor, y las técnicas de construcción que escoja para ello tendrán un rol muy importante Puede darse el caso de que un escritor logre la identificación de numerosos lectores con personajes creados por él, y según el sentido en que apunte esa “coincidencia”, así las respuestas serán de agrado o de desagrado en aquéllos Keith Ellis nos indica esa capacidad generatriz en muchos de los personajes de novela: “El lector se siente a veces mal, porque los personajes no son extremadamente malos o buenos, sino mezcla de ambas cosas, y se siente el lector identificado con ellos y desnudada su conciencia”²⁷

En la valoración de toda producción artística debe tenerse muy en cuenta el grado en que hace trabajar la posibilidad del receptor; y ello en dos aspectos: 1) con qué medios significantes lo logra el autor; 2) hacia qué respuestas semánticas orienta la capacidad de autor respuesta del lector o espectador

ARBITRARIEDAD MAXIMA Y POLISEMIA

Saussure estableció el carácter arbitrario-convencional del signo lingüístico Ahora bien, he acotado atrás que la intención primaria del hablante común es la de obtener en el oyente un estado mental correspondiente al propio; por mucho que ello resulte imposible, el hablante busca el máximo acercamiento a la univocidad de los signos que emplea En cambio, el emisor artístico (el autor) huye muchas veces de esa posible

26 AYALA, Francisco; *La Estructura Narrativa*, Taurus Ediciones S A, Madrid, 1970 Pág 53

27 ELLIS, Keith; *El Arte Narrativo de Francisco Ayala*; Ed. Gredos, Madrid, 1964

univocidad Trata de imprimir a sus signos (los integrantes de la obra) un valor polisémico De aquí resulta que mientras la arbitrariedad del signo denotativo está limitada (forzosamente) por la convención (por cuanto tal signo pertenece a un código), el signo connotativo o estético no obedece a convenciones (salvo las impuestas por el nivel denotativo que ya hemos visto no es principal) ni está inserto en un código prefijado La ruptura de la convención es la fuente de toda creación literaria, y es en tal sentido que la organización de los significantes hace trabajar significados “viejos”, latentes en la naturaleza humana, que se actualizan en virtud de ese algo nuevo que es el signo estético (y más explícitamente el significante estético) Así, la obra de arte puede generar tantas y tan diversas respuestas como Marcos de Referencias haga trabajar, y la arbitrariedad del signo adquiere un grado máximo, pero no absoluto, porque las posibilidades que se tratan de remover en el receptor corresponden a una misma dirección semántica general Así, Polisemia y arbitrariedad máxima son nociones complementarias Uspenki, en breve ensayo, alude a tal cuestión: “La obra de arte puede considerarse como un texto compuesto por símbolos a los que cada cual atribuye por su cuenta un contenido (desde este punto de vista el arte es análogo a la predicción, a la predicación religiosa, etc) Por tanto, el condicionamiento social en la configuración del contenido es en este caso notablemente menor que en el caso del lenguaje; en resumen, la polivalencia (capacidad en principio de admitir muchas interpretaciones) constituye un aspecto sustancial en la obra de arte. Podemos entender por significado una serie de asociaciones conectadas con uno u otro símbolo”²⁸

SEMILOGIA Y NOVELA

La novela pertenece a las artes de tema Por su extensión y la considerable variedad de elementos que la componen, se presenta como un complejo circuito de comunicación, como una estructura dinámica que se da en el tiempo dentro de sí y fuera de sí Para su descodificación, hemos de comenzar por señalar en términos genéricos, a qué planos corresponden esos sus elementos básicos: al significante o al significado, tratando de evitar clasificaciones rígidas o mecánicas, pues como hemos apuntado antes la interacción de lo intelectual y de lo emotivo dificulta y aun oscurece en muchos casos la distinción de aquellos planos

Es precisamente esa complejidad sónica (a la vez jerárquica) de la novela, la que exige un método de análisis como el semiológico, vale decir, la confrontación de un sistema artístico por medio de un sistema que pre-

28 USPENKI; *Sobre la Semiótica del Arte*, en TEORIA Y PRACTICA DEL ESTRUCTURALISMO SOVIETICO; ob cit

tende objetividad científica Gran parte de la crítica actual peca de carencia de rigor, de no asidero a un sistema crítico, De ahí que en las historias de la literatura (y en nuestro raso, en las historias de la novela) abunden las ubicaciones antojadizas y sobre todo las ponderaciones elogiosas, gratuitas no en cuanto a los méritos del escritor a quien se estudia sino en cuanto a la carencia de datos y muestras que respalden aquellas ponderaciones

Por ser la novela un arte de tema y por aparecer en ella (aunque novelistas modernos se esfuerzan por evitarla) una anécdota, se nos da como un proceso, como un transcurrir De donde resulta que el primer nivel asimilado por el lector es el denotativo “Hay artes —dice Mukarovsky— en donde esta función comunicativa (alude a la denotativa) es muy evidente —poesía, pintura, plástica— y otras, donde aparece oculta —danza— o deviene completamente invisible —música, arquitectura Estas son las artes en las cuales hay un sujeto (tema, contenido) y en las que el tenia, el asunto parece operar desde el primer momento como significado comunicativo de la obra”²⁹ Y agrega varias páginas adelante: “ El espectador obtiene certeza sobre el sentido y significado de la obra completa, de la obra en sí, sólo cuando ya ha concluido la percepción, a la cual está ligada un transcurso temporal Por consiguiente, en una obra de arle y en su relación al medio ambiente, todo aparece como signo y significación”³⁰

La operacionalidad de la anécdota (o argumento) es materia de discusión Francisco Ayala problematiza en sus ensayos literarios sobre el papel del argumento; y en su primera etapa de novelista experimentó un tipo de narración (según las tendencias de la escuela dominante) en el que este elemento era reducido tanto cuanto podía sello Pero toda narración (salvo deformación de esta acepción) implica uno o más sucesos No son pocos los teóricos que establecen el límite entre el cuento y la novela a partir del suceso³¹ Y éste se da en el tiempo, aunque no necesariamente (en la obra de ficción) dentro de una cronología lineal Sin embargo, por impactantes o truculentos que sean en sí tales sucesos, ningún novelista se realiza a través de su utilización en lo argumental si a la vez no obtiene por medio del idioma mismo, efectos ideosensibles de mayor elevación De no ser así, tendríamos que conceder categoría de novelistas a los autores de subliteratura de pasquín o de revista comercial dirigida a públicos nada exigentes

29 Mukarovsky; obra citada, pág 33

30 Ibidem, pág 62

31 Ver, por ejemplo, *De Poe a Kaffka, para una teoría del cuento*, de M Lancelotti, EUDEBA, Buenos Aires, 1965

El afán de toda crítica literaria debe ser arribar a una valoración integral, a una visión de conjunto de la obra, que explique esa captación total lograda por el receptor en un transcurso O sea, recapitular, después de una disección de elementos, el QUE y el COMO de toda la pieza. Una novela ofrece en dicho sentido un interesante recorrido, durante el cual no debe perderse de vista esta doble realidad del signo estético: su valor extrínseco, en razón del mundo externo al cual alude y que operará desde la conciencia individual del receptor; y el valor intrínseco, el que desempeña dicho signo particular en relación a los demás de la obra Esto conlleva una tarea más: determinar el nivel jerárquico de tales elementos Dice Zholkovski: “ la narración (con argumento) se construye como un sistema de horquillas que se sostienen una sobre otra y juntas producen un efecto estético de considerable intensidad”.³²

Hecho tal recorrido, la interpretación de la obra quedaría inconclusa si no se da, como cierre, su reconstrucción en cuanto a valor, valor estético y social (bastaría decir estético), retornando entonces la pauta inicial

Se debe partir de un análisis de aquellos elementos que sin lugar a dudas corresponden al plano de lo significativo (como el elemento “narrador”, el tiempo-acción, etc.); para luego avanzar hacia otros que participan de la doble calidad de significativo y de significado, según la función que desempeñan dentro de la obra y según su jerarquía; y llegar finalmente a los significados últimos de la pieza como totalidad

En términos generales, todo el texto, todo lo que es idioma en una novela, ocupa el sitio del significativo Ahora bien, por medio de las asociaciones de los signos lingüísticos que son el primer material de la obra en sí, el autor va logrando significados menores, de posición intermedia; éstos no son la meta de la narración; su función sigue siendo instrumental, pero por cuanto van generando respuestas estéticas parciales, hemos de considerarlos también como significantes de ese significado definitivo que sí es la meta, el sentido último de la creación dada.

En este último tramo, el fundamental, aún restará distinguir el papel jugado por lo ideológico (denotativo) y por lo específicamente estético (connotativo) Sólo entonces podremos intentar la apreciación del valor de la pieza como instrumento de comunicación estético-social, no sin antes reparar en las posibles inadecuaciones del sistema signico que es

Sería probablemente más cómodo proceder a la aplicación del apa-

32 Zholkovski; obra citada, pág 176

rato teórico anterior a la obra escogida, despreocupándonos de comparaciones con otras obras; y estaríamos así atendiendo la consigna de los estructuralistas de la generación anterior Pero para la mejor clarificación de un análisis estructural integral es importante —y en ciertos aspectos necesario— acudir a comparaciones con sistemas similares, (es decir, otras obras), para así determinar más acertadamente la calidad de los recursos utilizados por el autor

Cuento de un cipote: Memoria, niñez y literatura en Siglo de o(g)ro de Manlio Argueta

Linda Craft
2009-6
Páginas 107-124

En un momento de paz relativa, el escritor salvadoreño Manlio Argueta volvió a su país natal después de veintidós años de exilio para enfrentarse con los fantasmas de su niñez. En noviembre de 1997, publicó sus memorias líricas, *Siglo de o(g)ro: bio-no-vela circular*¹, que recuerda su vida desde la edad de tres años hasta la primera adolescencia. Esta incursión tan íntima hubiera parecido frívola hasta aquel momento, ya que El Salvador había estado involucrado en una larga guerra civil. Argueta el poeta se había hecho novelista para documentar la brutalidad política de su país. Su novela más reciente ahora cambia de dirección para explorar un espacio interior descuidado por mucho tiempo, y él vuelve a descubrir sus raíces como poeta.

La literatura, escribe Argueta en *Siglo de o(g)ro*, «nos da la posibilidad de redimir seres perdidos, rescatar la edad dorada...los fastos están escritos en el papel de los periódicos y en el aire, se trata de rebuscarlos, sacudirles el polvo, revelarlos como una fotografía para prolongar el recuento de la memoria». Para él, la literatura le ofrece redención. El acto de leer tanto como el acto de escribir, como vamos a ver, rescata una edad dorada y confía los recuerdos a la permanencia, ordenándolos con una lógica narrativa para lograr coherencia y significado. Es su esperanza que esta edad de oro y tierra de maravillas literaria inspire a la próxima generación como lo inspiró a él. Les dedica *Siglo de o(g)ro* a sus hijos menores, quienes le pidieron que escribiera un libro que pudieran leer y «navegar»: «Yo les ofrezco este mar espacial para que se viaje con la libertad que les otorga la propia imaginación». La libertad de soñar e imaginar es madre a la niñez dorada de Argueta.

Tales textos autobiográficos que se enfocan en la niñez son un fenómeno reciente en las letras hispanoamericanas, según la crítica Sylvia Molloy.

1 En un correo electrónico el 18 de noviembre de 1997, Argueta explicó que en la primera edición del libro (la edición con la que yo estaba trabajando) había una cantidad de errores en la portada, incluso algunos en el título. El título dado aquí refleja las correcciones que Argueta me dio, que se incluirá en la próxima edición. Otra corrección será el año de su nacimiento, 1935.

Aunque comparte territorio con el testimonio —un discurso que Argueta manejaba con frecuencia durante la «emergencia política» en El Salvador en dos novelas testimoniales *Un día en la vida* (1980) y *Cuzcatlán donde bate la mar del sur* (1986) — la autobiografía en general es escrita por «writers... who, when sitting down to inscribe their selves on paper, are aware, in some form or another, of the bind of translating self into rhetorical construct; writers who, with a fair amount of literary awareness, resign themselves to the necessary mediation of textual representation»². El estilo arguetiano de «escribirse» también es diferente a lo que Molloy considera típico de las autobiografías decimonónicas de los políticos y letrados hispanoamericanos: estos hombres no tenían una autoconciencia como escritores, ni querían pasar mucho tiempo sobre las experiencias infantiles o la *petite histoire*, materia que consideraban irrelevante a su gran proyecto de establecer su importancia en las naciones recién formadas. Al contrario, los recuerdos de la niñez —a su parecer más semejantes a la ficción— podrían desmerecer sus pretensiones a la importancia histórica.

Precisamente por ser recuerdos y no registros, las evocaciones nostálgicas de la niñez (como las de Argueta) tienen el potencial de ser artísticas y encantadoras³. Más de una vez, el narrador de Argueta viste a su historia en un *chiaroscuro* dorado⁴. La condición del exiliado también alimenta la nostalgia. En este sentido, Argueta se parece a sus antepasados románticos para quienes el pasado representaba «*an irrecoverable world, a patria out of reach in time and space, only recaptured through the detailed recreation of writing. It is indeed through the nostalgia of exile, a chink in the unblemished surface of the monumental past, that the family life... appears in the text*»⁵.

Sin embargo, la estrategia más destacada de casi todos los textos autobiográficos hispanoamericanos, en la opinión de Molloy, es el hacer hincapié en la importancia del acto de leer, la referencia sin fin a los libros: «*If the library is a metaphor central to Spanish American literature, then the*

2 Sylvia Molloy, *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, p. 10. Los escritores... quienes, cuando se sientan para inscribirse en el papel, se dan cuenta de una manera u otra, de lo difícil de traducirse en una construcción retórica; son escritores que, con una autoconciencia literaria alta, se resignan a la mediación necesaria de la representación textual.

3 Ídem, pp. 81, 143

4 Carta a Manlio Argueta, 13 de agosto de 1997

5 Cfr. Sylvia Molloy, p. 85. Un mundo irrecuperable, una patria más allá del alcance del tiempo y espacio, solamente recapturand por medio de la recreación detallada de la escritura. Es en efecto por la nostalgia del exilio, una rendija en la superficie intachable del pasado monumental, que la vida familiar... aparece dentro del texto.

autobiographer too is one of its many librarians, living in the book he or she writes»⁶. Molloy sigue: «*A mirror for the autobiographer, the book will, like a mirror, reflect, comfort, augment, distort: what it exhibits will be, nonetheless, the spectator's own image*»⁷. Desde el principio hasta el final de *Siglo de o(g)ro*, vemos a un autor que primero escucha, luego lee los cuentos, así extendiendo las fronteras de su mundo. La literatura, tanto la lectura como la escritura, tendrá su efecto saludable.

Describiendo su formación como escritor, y especialmente la trayectoria de poeta a novelista, Argueta ha explicado que él y los otros miembros de su generación, quienes hicieron la misma transición, empezaron en «ground zero» (en un vacío, sin nada). Tuvieron que buscar modelos fuera de su país ya que El Salvador no tenía una tradición de novelizar. Su única inspiración local en el arte de narrar fue el cuentista, Salarrué (Salvador Salazar Arrué, 1899-1975), cuya obra nos interesa aquí especialmente por sus temas y lenguaje de la niñez⁸. Sus *Cuentos de barro* (1933) y *Cuentos de cipotes* (1945) contienen joyas literarias en miniatura que evocan imágenes de los niños y los campesinos de El Salvador. Mientras Argueta sigue la práctica de Salarrué de incorporar un diálogo rústico (transcribiéndolo casi fonéticamente, se aprecia más en una lectura oral) en *Un día en la vida y Cuzcatlán donde bate la mar del sur*, es más la recreación lírica del mundo juvenil por Salarrué —sus reinos encantados, su picardía, su humor telúrico— que inspira a Argueta en *Siglo de o(g)ro*. Es un mundo sobre niños, no necesariamente para niños.

Una de las primeras indicaciones de que estamos en un mundo encantado es el nombre del mismo protagonista, Alfonso Trece Duque. Este nombre nos recuerda inmediatamente al rey Alfonso XIII, quien huyó de su país en 1931 cuando los españoles votaron por una república y contra la monarquía. Alfonso nunca renunció al trono ni siquiera en exilio, su estatus cuando Argueta nació en 1935. El nombre pues establece dos temas del texto: la realeza y el exilio⁹.

6 Ídem, p. 17. Si la biblioteca es una metáfora central a la literatura hispanoamericana, el autobiógrafo es entonces uno de sus uno de sus numerosos bibliotecarios, viviendo en el libro que escribe.

7 Ídem, p. 35. Un espejo para el autobiógrafo, el libro, como el espejo, refleja, consuela, aumenta, deforma: lo que se ve, no obstante, es la propia imagen del espectador.

8 Cfr. Carta a Manlio Argueta.

9 Entendidas las simpatías generales de Argueta por la izquierda antes y durante la guerra civil en El Salvador, no creo que valga la pena buscar mucho simbolismo más en la elección de su nombre ficticio, Alfonso Trece. Lo importante para mí es que introduce ciertos temas. Algunos críticos consideran la autobiografía como un género conservador —su vistazo hacia atrás, su estatus hegemónico, como vamos a ver en la discusión que sigue—, pues en este sentido el nombre puede ser evocativo pero no

Se pudiera preguntar por qué el escritor de unas memorias cambiaría su nombre. Una razón sería que esta estrategia crea inmediatamente una distancia entre el autor y el personaje, oscureciendo una identificación clara. No se usa consistentemente la primera persona para narrar la trama sino que el punto de vista se alterna entre «yo» y «él». Pero nos acordamos del título secundario del libro, *Bio-no-vela circular*. Argueta yuxtapone, así poniendo énfasis, en las categorías aparentemente contradictorias de la biografía (una historia de una vida) y de la novela (una ficción). El «no» en el medio de su género inventado —bio-no-vela— pone más dudas en su estatus.

El texto evita mayormente la pre-sentación del gran «Yo» metafórico, una característica de la autobiografía clásica y la narrativa heroica según Doris Sommer: «*Autobiographers write themselves precisely because they are convinced of their singularity, a conviction that spills over the page, so that readers of a relentless 'I' can fantasize that the pronoun refers to him or her. It is an imperious metaphorization of the Other...*»¹⁰. Por cierto, hay momentos de privilegio narcisista en *Siglo de o(g)ro* que llaman atención a los logros especiales de Alfonso, tales como la exclamación de su madre de «Imaginate, en nuestro árbol familiar de mil años solo tenemos un poeta»; su «formación precoz»; y su «premio nacional de poesía» más tarde en la vida. En general, sin embargo, las estrategias textuales son menos pretenciosas, adoptando el *ton mineur* de Molloy que invita simpatía más que admiración del lector. A veces Argueta adopta una actitud juguetona. Con los aspectos ficticios de la historia de su vida, también invita al escepticismo. ¿Cuánto debemos los lectores tomar en serio? ¿Está Argueta, como Rigoberta Menchú en el bien conocido ensayo de Sommer, guardando secretos? ¿Qué no nos revela? *Siglo de o(g)ro* no tiene mucho en común con la confesión, otro género frecuentemente asociado con textos autobiográficos. Ni es *Bildungsroman*. Está limitado a los recuerdos que tiene Alfonso de sus primeros doce años, con unas pocas referencias al adulto regresado del exilio, y casi nada de en medio. Quizá sea mejor describir *Siglo* como memorias de una niñez encantada, de un pasado cuando «el kinder significaba tomar una cucharada de miel, pan con agua y cantar canciones infantiles que aún me bullen en la memoria».

creo que sea ideológico.

10 Doris Sommer, "No Secrets", en *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America* (Gerg M. Gugelberger, ed., Duke University Press, Durham, 1996), p.144. Los autobiógrafos se escriben precisamente porque están convencidos de su singularidad, una convicción que se desborda de la página, para que los lectores de un «Yo» implacable puedan fantasear con que el pronombre se refiera a ellos. Es una metaforización imperiosa del Otro.

La bio-no-vela de Argueta sí cabe dentro de la descripción que da Molloy de la «autoescritura» hispanoamericana en que le da gran importancia al «linaje nemónico» y especialmente a la madre como custodio de los recuerdos y tradiciones familiares. Si un niño está abandonado, una mamita o una abuela materna «*becomes the origin, the genealogical source that justifies the child*»¹¹. Además, la capacidad de esta mamita —quien normalmente no está asociada con «el escenario de leer» por falta de educación formal— de narrar testimonios, historias y cuentos orales, ha sido la inspiración para los niños inclinados a la imaginación y literatura. El pasado en Hispanoamérica, concluye Molloy, «*appears to be, very consciously, a family affair*»¹². Todos los criterios ya mencionados son relevantes al mundo juvenil de Argueta/Alfonso. Creció rodeado por una constelación de siete mujeres protectoras, su «Pléiade» personal: su madre Crista; su abuela Lastenia; su bisabuela Juliana; su mamita/niñera Herminia; y tías y amigas. Se refiere a Crista como «el sol», a Herminia como «el planeta» y a los niños como «los satélites». Las mujeres de larga vida (Juliana de cien años, Crista de noventa cuando Alfonso regresa del exilio) literalmente viven para narrar sus historias. El matriarcado no es nada nuevo en los libros de Argueta: hay linajes familiares protagonizados por mujeres en *Un día en la vida* y *Cuzcatlán*. También leemos himnos a mujeres fuertes e independientes: a la mujer/madre en una parodia del Ave María en *Capucita en la zona roja* (1977) y a la tortillera del pueblo en *Cuzcatlán*.

Estrictas, protectoras, no-violentas, religiosas, trabajadoras, «anti-hombre», orgullosas y moralmente rectas («mis mujeres», como Alfonso las llama), siempre lo obligan «a hacer confesiones o a adoptar conductas que no me complacen». Su reacción un día a una joven vestida en una falda corta, a quien ve en la calle mientras juega con tortas de lodo, revela el tenor de su educación: «...era como si hubiese andado desnuda pues nunca había visto un traje tan poco encubridor de los pecados». Es pecaminosa cualquier cosa remotamente provocadora.

Las experiencias de «sus mujeres» le proveen al autor recursos abundantes para los cuentos intercalados dentro de la historia grande; también le dan información sobre sus propios orígenes. Separada de su propio padre y el resto de la bien conectada familia Duque porque no quería enfrentarse a su ira y juicio, la Crista soltera y encinta (con Alfonso) prefería vivir independientemente y en pobreza, cuidando a su propia madre, quien fue también abandonada por una serie de compañeros. Cuando decidió reconciliarse con los Duque años después, ellos pensaron que había regresado

11 Cfr. Sylvia Molloy, pp. 88-89. Se hacec el origen, la fuente genealógica que justifica al niño

12 Ídem, p. 159. Parece ser muy deliberadamente cosa de familia.

por razones económicas. La reacción de Crista: «No quiero nada relacionado con herencias, solo vine para no olvidarlos». Suponemos que ella le transmite la historia a su hijo por la misma razón.

En contraste, el padre de Alfonso tiene muy poca influencia sobre su hijo, aunque este pasa un rato cada verano en la casa paternal y establece relaciones fuertes con sus hermanos de este lado de la familia. Pero su padre es una verdadera ausencia, pasando todo el día encerrado en su bufete. El narrador expresa lo vacío que siente Alfonso a la edad de cinco años hacia su padre: «No tenía ninguna emoción hacia a un hombre que fuese su padre o no lo fuese». Quizá su propia falta de cariño refleja la indiferencia de su padre: «Me pareció un hombre agotado... Así, no era lo que yo me imaginaba de un padre». Cuando su hermanastro sugiere que le pida a su padre fondos para su educación —porque «los padres deben apoyar a los hijos, ser responsables»— se confirman las dudas que Alfonso tiene del amor de su padre por él. Ese lo despide mandándolo a su madrastra para que se lo pida a ella. Alfonso nota la muerte de su padre en una frase seca e indiferente: «Muerto el padre, compartí vida familiar con el capitán Paco Cañas», otro hermanastro.

La familia, especialmente la madre, y el «sitio de memoria» tienen un papel importante en la historia de Alfonso. Molloy observa que la escritura autobiográfica hispanoamericana «*is an exercise in memory doubled by a ritual of commemoration, in which individual relics...are secularized and re-presented as shared events. Of particular importance, in this connection, are the loci of memory, the chosen sites for communal rites: the casonas or family homes, the sleepy provinces, strongholds of tradition, the cities that time has irrevocably changed, if not destroyed*»¹³.

El texto empieza con un episodio de los primeros recuerdos de Alfonso, el momento en que a la edad de tres años y medio se mudó a su nueva casa en San Miguel, capital provincial. Es una casa que Crista compró con su propio dinero y en la que vivió hasta su muerte. El evento marca un momento significativo, «la edad punto de partida», para él. Vuelve a medir su importancia al final del libro, relacionándolo al mundo de su madre y el nacimiento de su imaginación: «Así fue que nos trasladamos a mediados de 1939 a la llamada patria materna o casa familiar de la calle Colón. Así

13 Ídem, p. 9. [...] es un ejercicio de la memoria doblado por un ritual de conmemoración, en el que las reliquias individuales...son secularizadas y re-presentadas como eventos compartidos. De interés particular, en esta conexión, son los loci de memoria, los sitios escogidos para ritos comunales: las casonas o casas familiares, las provincias somnolientas, bastiones de tradición, las ciudades que el tiempo ha cambiado irrevocablemente si no las ha destruido).

comenzaron también mis miedos de niño, con fantasmas, ogros y soldados. El temor a la noche y el amor a las estrellas y a la luz del día». Los recuerdos de su casa incluyen historias del perro de la familia, «el chucho» (que recuerda cariñosamente en *Un día de la vida*).

Aunque Crista no gana mucho dinero por ser costurera para los pobres, Alfonso recuerda su casa como una mina de tesoros emocionales. El hecho de que tenían que mudarse frecuentemente antes de llegar finalmente a la calle Colón nunca le pasó por la cabeza como adversidad: «Por el contrario me pareció una infancia de maravilla y la manera en que fuimos saliendo de los mesones». Una existencia con un chorrito de lo picaresco ha alimentado sus sensibilidades poéticas. Se acuerda de la distinción que hacía su abuela entre los varios grados de la pobreza: «No somos pobres, estamos pobres que no es lo mismo». Las mujeres animan la curiosidad de Alfonso y encuentran los fondos para pagarle la escuela.

Atribuye su amor por la poesía y por la lectura primero a la presencia de estas mujeres en su vida. Crista le recita poesía (versos que recuerda hasta su muerte) y prosa moral; a su abuela le gusta exagerar; su bisabuela le narra cuentos del camino real «de hombres que se convierten en chanchos y de mujeres en coyotas; de espíritus malignos que deambulan por las calles solitarias»; y Chela, una ayudante de su madre, le canta y comparte cuentos de aventura que «me impulsaban a descubrir el mundo». Más tarde, otros mentores entran en su vida: don Chico, el tendero local y amigo de Crista quien le vende periódicos, «su primer amigo adulto, con quien hablé sobre problemas internacionales y nacionales»; unos maestros (aunque no todos tienen una influencia positiva —el profesor Urquilla castiga a Alfonso por insubordinación porque ese le ha prohibido que escriba poemas en la clase; Alfonso no le hace caso— Urquilla hace que Alfonso y el matón de la escuela se peleen el uno con el otro, una sentencia seguramente contraria a la no-violencia que aprende en casa); y su hermanastro Paco Cañas, quien toma en serio «un adolescente con ínfulas intelectuales».

¿Qué lee Alfonso durante su niñez? La lista es interminable. Argueta sigue volviendo al tema por todo el texto, agregando cada vez más ejemplos y recordando selecciones favoritas: de las tempranas tiras cómicas en el *Diario Latino* a los «cuentos de hadas, malas madrastras y ogros» tales como “El flautista de Hamelin”, “Blanca Nieves” y “Caperucita Roja”; una *Divina Comedia* ilustrada y un libro sobre la medicina del hogar; Homero, las aventuras piratas de Emilio Salgari; la revista *Life*; poesía por Darío, Nervo, Barba Jacob, Gutiérrez Nájera y otros; su primera novela, *Las aventuras de Tom Sawyer*, seguida por las clásicas europeas, inclusive

Los Miserables y Crimen y Castigo; María de Jorge Isaac; *Las mil y una noches; el Contrato social* de Rousseau; y su primer libro por un salvadoreño, *El lector cuscatleco* de José Luis López. Leemos literalmente al lector que lee también. Su apetito es voraz, su dieta un banquete de delicias tanto locales como internacionales. Tradicionalmente, escribe Molloy, el autobiógrafo hispanoamericano «*would not be caught lacking, culturally disarmed, an intellectual simpleton in the eyes of others, thus the showy preference for 'the classics'*»¹⁴. Mientras la importación sistemática de un canon literario extranjero huele al colonialismo cultural, Molloy prefiere examinar cómo este canon ha sido integrado y manipulado —digerido, se puede decir, para ser consistente con nuestra metáfora alimenticia— por sus consumidores. Observamos que los gustos de Alfonso, por su propia admisión, no son quisquillosos sino que devora productos caseros tanto como la *haute cuisine*.

Seguimos con la metáfora digestiva por el momento en referencia al escenario o sitio de leer, el lugar especial descrito por Molloy para una actividad «casi religiosa». Alfonso XIII escapa con sus libros y papeles a su santuario —su «trono» en las palabras de las mujeres— en la copa de un naranjo en el patio. Pasa todo el día allí en parte porque le encanta estar solo para leer, en parte porque sus abuelas metiches lo regañan por el riesgo que toma subiendo y bajando constantemente. Eventualmente, no obstante, la naturaleza lo llama: «Lo que menos les parecía a las abuelas era que Alfonso Trece Duque se cagara desde el palo». Escandalizadas, ellas condenan tanta barbarie, su comportamiento primitivo indecente mientras su madre le exige que lo limpie: «Estaba obligado a limpiar la defecación, abría un agujero más o menos profundo y luego empujaba el Pájaro del Dulce Encanto para que cayera al fondo y lo cubría con tierra, con una pala especial destinada a limpiar caca de gallina, de perro o de gato», y después tiene que lavarse las manos tres veces. La única reacción de su tía es que «por lo menos abona la tierra» para que la cosecha no se eche a perder. Una discusión de la circularidad de la naturaleza sigue:

«No entiendo cómo puede salir nuestra comida de la misma mierda», dice la bisabuela. Lastenia explica lo que oye de Crista: «Son misterios de Dios»; que todas las cosas vuelven a su lugar de origen en forma circular. Como las serpientes que se comen a partir de su propia cola. «Ahora cuando me sirvís la comida voy a pensar en la mierda, mejor no me hubieras dicho nada de eso», se queja la bisabuela¹⁵.

14 Ídem, p. 22. Nunca se encontrará carente, culturalmente desarmado, un simplón intelectual en los ojos de lo demás; así, la preferencia ostentosa por «los clásicos».

15 Manlio Argueta, *Siglo de o(g)ro: bio-no-vela circular*, Dirección de Publicaciones e Impresos, San Salvador, p. 180.

Su voracidad metafórica á la Rabelais —un clásico francés que Alfonso no menciona en su lista literaria pero que le conviniera bien— se termina escatalógicamente. Encima del árbol con su cabeza en las nubes, todavía está conectado a la tierra. Lo telúrico, el «humor del baño» —ejemplos del que abundan en el texto— lo vinculan a los cuentos de barro, al ingenio del campesino y a El Salvador de Salarrué. Luego cuando Alfonso tiene que buscar otro «trono», descubre la letrina, más libros y «mundos desconocidos». Los episodios de las lavativas que les quitan los lombrices a los niños; la descripción de su arma secreta, «la llave», para debilitar a su oponente en una lucha; y la leyenda del pájaro del dulce encanto proveen más interés escatalógico. Alfonso concluye con esta observación uniendo cielo y tierra: «Todo es posible concebir desde la fantasía y mi trono, incluyendo orinar y defecar con entera libertad. Pero nunca dejé el suelo sucio para que mis abuelas lo limpiaran»¹⁶. Su libertad tiene sus límites.

Una discusión de la lectura y de la «biblioteca dentro del libro» no es completa sin mencionar la inclusión que hace Argueta de diez cuentos folclóricos bien queridos en El Salvador: “La Siguanaba”, “Chinchintora la culebra”, “La gota del coral”, “El basilisco”, “El Cipitillo”, “La carreta bruja”, “El Cadejo” y otros representan un proyecto en curso que Argueta empezó en textos anteriores. En una entrevista (1992) explicó que ya que una quinta parte de los niños salvadoreños viven actualmente fuera del país, en familias desplazadas por la guerra y por realidades económicas, es su deseo preservar estos cuentos con la esperanza de que los niños recuperen la mentalidad, el mundo mítico, la imaginación popular y la identidad cultural de su país de origen—en resumen, una conciencia salvadoreña. En *Siglo de o(g)ro* Alfonso XIII explica el propósito de los cuentos en el texto: recibidos de su abuela, los cuentos le revelan una «irrealidad palpable y amenazante». Le abren la puerta a un mundo de fantasía.

La discusión en el párrafo anterior ha presentado dos direcciones que provienen de la actividad, el *locus* y el contenido de la lectura y la escritura. Una es el redescubrimiento de lo que está perdido —una examinación del pasado—; la otra, la abertura de nuevos mundos, es una expansión del presente y una visión del futuro.

Alfonso reflexiona sobre su paraíso perdido, sirviéndose de la metáfora marítima de la dedicatoria del libro (y tal vez sugerido por la «vela» del subtítulo *bio-no-vela*):

16 Ídem, p. 182

El tiempo es un barco lejano desde esos tres años y medio, tengo la fotografía exacta en mis ojos, prolongación del recuerdo: la casa de enfrente, pintada de azul y blanco y un pequeño corredorcito, a orilla de calle, bordeado por un balcón de media altura con barrotes de madera torneada. Nada de eso existe ahora, solo la calle y mis circunstancias, cuando camino solitario a finales de este siglo¹⁷.

El tiempo y el exilio han desplazado al sujeto de sus orígenes. «*The past* —escribe Molloy— *can only be integrated into the present through an exercise in longing*»¹⁸. La precisión y el detalle que se encuentran en la descripción de la casa de Alfonso sostienen su nostalgia y mistifica un mundo perdido¹⁹. De modo similar, recuerda a la gente y los eventos del pasado en detalles vivos como si volviera a vivir el momento: las invasiones de medio tiempo en el estadio de fútbol con sus compañeros; las guerras de las marabuntas; su «cuidado descuidado» de su hermana-bebé; las cirugías que les practicaba a los animales; el juego de funerales con el cuerpo vivo del hijito de Herminia; su primer viaje en tren; las peleas de escuela; y su carrera como tirador de navajas en imitación del circo. Recordando el momento cuando jugaba a casa con otra niña de tres años, Rosita, Alfonso usa específicamente la palabra «paraíso». Desnudos, los niños pequeños recreaban escenas de la maternidad, ella dándole a él su pecho. Mirando hacia atrás, él reflexiona: «El cuarto interior no tiene nada que ver con el Paraíso, pero me pregunto ahora si es la misma situación de una pareja sola en el mundo, que se enfrenta al futuro humano». Sí, fue un paraíso para él. Alfonso reconstruye el pasado con un estilo conmovedor, dramático y gracioso, rescatando su paraíso perdido y al mismo tiempo seduciendo a su lector con cuentos encantadores.

La literatura para Alfonso también nutre su imaginación, su vocación por el sueño, su alma poética. Cuando escribe «yo sigo en mi mundo de Rosita», se está refiriendo a su mundo de sueños interior de «ojos adormilados», de libertad, de flotar, de volar. El movimiento no-lineal del texto —un vaivén en el espacio y el tiempo— imita la dinámica de un sueño. Al principio había poesía, antes del lenguaje, antes del empiezo de la edad de la razón: «Todo lo que le ocurre en la vida se trastoca en poesía y, por tanto, es verdad irreal que significa verdad irreverente, increíble, registros mentales se funden con los sueños si se cuenta con apenas tres años y medio...». Hay párrafos de la Sección I de Siglo de o(g)ro escritos sin

17 Ídem, p. 32

18 Crf. Sylvia Molloy, p. 86. El pasado se puede integrar al presente por un ejercicio de añoranza.

19 Ídem, p. 95.

puntuación final. Uno corre al próximo, haciendo borrosas las fronteras y definiciones así desestabilizando la integridad genérica: «en todo caso es momento de no delimitar lo ilimitable. Poesía- prosa, poema-novela, confesión-ficción, memoria-ensayo, navegan en las mismas aguas». Todorov llama esta manera de pensar «mítica», con la ausencia de una distinción entre lo mental y lo material, entre sujeto y objeto, y con concepciones de causalidad, tiempo y espacio pre-intelectuales. Para Alfonso se puede inventar tesoros de los objetos mundanos de la casa, «valiosos en la imaginación de niños no interesados en vivir sino en soñar, aunque nos fuera difícil establecer la diferencia».

El mundo mítico es también uno de ogros y monstruos, de la irrealidad palpable y amenazante de los cuentos ya descritos de sus abuelas, de «fantasmas nocturnos» y «cadáveres con vida», una referencia a los pacientes descarnados en el hospital de tuberculosis cerca de su casa en la calle Colón. La muerte es real, no está muy lejos, y es contagiosa como siguen insistiendo sus abuelas. De manera interesante, hoy Alfonso/Argueta nota que la muerte todavía es una vecina ya que una funeraria se ha instalado muy cerca: «[A]ndamos siempre emparentados con casa de muertos». Recuerda el accidente mortal de su perro, su primer funeral, la muerte de su padre, y su propia experiencia a las puertas de la muerte con el sarampión.

«La Muerte es un despertarse del sueño de la vida», Calderón nos recuerda²⁰. La vida es tanto sueño como pesadilla. El título de las memorias de Argueta, *Siglo de o(g)ro*, juega con unos cuantos referentes, todos los que pueden pertenecer este texto: 1) la Edad Dorada, como el tiempo antes de la Caída, la edad dorada de inocencia y juventud, el paraíso; 2) el Siglo de Oro como la cumbre de literatura y cultura del imperio español, la edad del barroco; 3) la edad o el siglo del ogro, otra referencia a la niñez y la edad de los cuentos de hadas; y finalmente 4) el siglo del ogro o el monstruo, la edad de violencia actual, el siglo veinte. Ya hemos discutido la primera y tercera alusiones en otros contextos. Nos vamos a enfocar en las otras dos.

La predilección de Alfonso por los sueños recuerda el título calderoniano muy conocido de que la vida es sueño, que en esta vida-sueño hay un monstruo en la torre. Una edad de magia, invención, sensualidad y tensión entre la realidad y fantasía, el barroco nos dio escritores de complejidad y sofisticación: «*No longer concerned solely with communicating an experience, they were also concerned —often more so— with fabricating a novel, attracti-*

20 E. M. Wilson, "On *La vida es sueño*", en *Critical Essays on the Theatre of Calderón* (Bruce W. Wardropper, ed., New York University Press, New York), 1996, p.74.

ve object, a dainty device»²¹. Mientras yo no caracterizaría a *Siglo de o(g)ro* como un «artefacto delicado», yo lo veo como una fabricación cuidadosamente organizada y atractiva, un artefacto autoconciente, un viaje de la imaginación y una multiplicación de textos complicada.

El otro referente del título es histórico: el siglo veinte. He dedicado mucho espacio a los elementos míticos y poéticos del libro, y sería fácil minimizar o pasar por alto la importancia para Argueta de las referencias histórico-políticas. De alguna manera, parece que el brillo dorado de una niñez mágica desaparecería si permitiéramos que interviniera el «verdadero mundo». Sin embargo, para Argueta el abandonar completamente la ideología de sus novelas testimoniales y poesía comprometida sería inconsistente, hipócrita y traicionero.

En el libro condena el fascismo y la militarización de la sociedad, lo que lamenta haber sufrido en algunas de sus escuelas. Dispara una invectiva en contra del «militarismo escolar, doble moral, himnos marciales, oraciones a la bandera, apología varonil, servidumbre para la mujer, sirviente del marido, copa vaginal, patriotismo que se manifestaba en desfiles escolares, donde gran parte de los niños terminaban desmayados bajo el sol ardiente». Mientras Alonso, ahora de once años, está leyendo una mañana en un rincón del estadio vacío, un soldado se acerca para ahuyentarlo. Cuando el soldado demanda saber lo que está haciendo allí, Alfonso le contesta: «Estoy leyendo», al que el soldado replica: «¿No tenés nada que hacer?». Los dos están en mundos ajenos. (Da la casualidad de que el joven está leyendo Rousseau, pero el soldado no sabe la diferencia.) Por la influencia de tantas mujeres en su vida, Alfonso crece aborreciendo la violencia. En las pocas ocasiones en que pelea en la escuela, trata de hacerse amigo de su oponente inmediatamente después.

Las noticias de la guerra distante en Europa le llegan a Alfonso por medio de su mentor don Chico. Alfonso admite que no entiende su significado desde su capullo protegido de San Miguel, pero su impresión fue suficientemente grande para ser incluida en sus memorias. Curiosamente, la portada de la primera edición de *Siglo de o(g)ro* lleva una ilustración por Kathe Kollwitz²² titulada “Los sobrevivientes”, mendigos vendados, caras angustiadas y ojos hundidos de niños y mujeres, supuestamente víctimas

21 Otis H. Green, *Spain and the Western Tradition*, vol. 1, University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1963, p. 209. No solamente preocupados por comunicar una experiencia, se preocupaban también — a veces más — por la fabricación de un objeto atractivo y original, un artefacto delicado).

22 Kollwitz (1867-1945) fue una activista antiguerra alemana. Fue denunciada por los nazis por su trabajo de representación de los pobres y las clases obreras.

vivas del Holocausto. Los crímenes en contra de la humanidad han definido el Siglo del Ogro.

Las caras en el grabado de Kollwitz pudieran ser víctimas de los conflictos civiles centroamericanos que Argueta documenta también: referencias a cuestiones de derechos humanos, asesinatos políticos que se cobraron a amigos suyos, invasiones de casas por grupos paramilitares, y algunos personajes históricos como el arzobispo Oscar Romero. Una vez, pero es suficiente, alcanzamos a ver al narrador involucrado en el movimiento estudiantil. Se refiere a un momento «cuando fui estudiante universitario perseguido por extremista, rebelde, ideas-social-románticas y antimilitarista y otros pedos...». No nos olvidamos de que estamos en América Central al final del siglo veinte.

La muerte, como recordamos, ha sido parte de la vida de Alfonso desde la casa en la calle Colón, por lo menos, sus memorias lo obligan a enfrentarse a su presencia. Parte de su responsabilidad como narrador en «terminar» su historia. Alfonso da cuentas de lo que les pasa a los amigos y parientes que nombra a lo largo del texto para «atar hilos sueltos». Muchos han sufrido muertes trágicas y violentas. Aceptando las lecciones del destino, Alfonso se da cuenta de que «la muerte no era un juego de la imaginación, sino realidad». La vida ya no es sueño. Aunque el soñar ha sido un tropo positivo en la educación del joven lector y en la formación del poeta, las ilusiones se terminan en el desengaño —una desilusión y madurez necesaria—. El texto es un esfuerzo de resolver y registrar *el despertar*, un tema que Argueta exploró a fondo en *Un día en la vida*. Pero distinto a José, Lupe, y los sacerdotes en *Un día*, quienes luchan «por hacer el paraíso en la tierra», el único paraíso posible en *Siglo de o(g)ro* se encuentra en el texto. Alfonso nos lo recuerda en la última página del libro. Recordando los cuentos de Crista, él añade que ella también les enseñaba a los niños la diferencia entre el bien y el mal y que el peor pecado era el robar. Claro, la idea del homicidio nunca le pasó a la cabeza, dice él, puesto que en aquellos tiempos «la muerte la conocíamos solo por razones de enfermedad y no por crímenes» —un tipo de paraíso en la tierra—. Pero es más sabio ahora.

La literatura, según escribe Wilson, «*teaches us to both feel and to order our feelings*»²³. De los libros se aprende el sentimiento y la razón, en este orden. Con esta idea, volvemos al drama de Calderón por un paralelo. Se redime Segismundo cuando se despierta de la vida de los sentidos a la del

23 Cfr. E. M Wilson, p. 88. Nos enseña tanto a sentir como a ordenar nuestros sentimientos.

espíritu²⁴, cuando la razón gobierna y ordena sus sentimientos. La declaración de desilusión que hace Segismundo sería un epígrafe apto para las memorias de Argueta: «¿Qué pasado bien no es sueño?/ ¿Quién tuvo dichas heroicas/ que entre sí no diga, cuando/ las revuelve en su memoria:/ ‘sin duda que fue soñado/ cuanto vi?’»²⁵.

Al cerrar su bio-no-vela circular, Argueta vuelve al mar por una metáfora más: «La tripulación de aquel barco familiar manejado por la abuela se fue diseminando...». Ahora reconoce que su mundo se había estado derrumbando desde hacía mucho tiempo. Su «viaje» ha culminado en un círculo: el exilio ha llegado a casa y vuelve a sus raíces como poeta. Estructuralmente, encontramos una explicación en las últimas páginas de dos imágenes mencionadas, pero nunca aclaradas, en la primera línea de las memorias: «Hay dos imágenes fundamentales en mis primeros recuerdos de niño». Mientras «imágenes» es ciertamente un término apropiado para referirse a sus *flashbacks* y a un texto lleno de remembranzas, nos recuerda otra vez al final que tenía algo más específico en mente. El día de la mudanza, cuando tenía tres años y medio, le había rogado a su tía que lo dejara hacerse cargo de llevar algo valioso. A él le dieron una foto del niño “El Salvador del Mundo” y a su hermana “la Virgen del Refugio”: «Las dos imágenes acompañaron y protegieron a la familia toda nuestra niñez». La figura, santo patrón de su tierra, se vuelve incluso más conmovedor cuando uno ha vivido en el exilio. Las dos imágenes también sugieren la conciencia de una fuerza espiritual que amarra la vida de la familia.

Argueta termina sus memorias donde empezó, como la serpiente que se come su propia cola del cuento de Crista. La antítesis de la frase final registra el movimiento de su texto con elegancia barroca: «En fin, ciertos principios que explican la formación de Alfonso Trece, en un hogar acuciado por limitaciones pero rodeado de grandes y pequeñas experiencias que por siempre serían guía en la vida del poeta». Los términos opuestos «fin» y «principios»;

«grandes» y «pequeñas»; «limitaciones» y «grandes y pequeñas experiencias» colocan la autoconfrontación en el nivel formal así como en el temático.

El resultado es la autohistoria de Argueta/Alfonso, un modesto pero a la vez encantador «hacer las paces» con su identidad como poeta/narrador, lector/escritor, soñador/activista, fantasioso/realista, hijo/padre,

24 Ídem, p. 78.

25 Citado en E. M. Wilson, p. 78.

exiliado/repatriado. A diferencia de la autobiografía hispanoamericana tradicional, la de Argueta tiene un final abierto, incompleto, inestable. La autoconfrontación es la imagen especular, la infinita multiplicación del sujeto y de los libros dentro del libro. La infancia revisitada ha inspirado una historia dentro de muchas historias con el fin de entretener y, en palabras de su madre, «para no olvidar».

--. Entrevista personal. 26 septiembre 1992, Los Angeles.

--. *Siglo de o(g)ro: bio-no-vela circular*. San Salvador: Colección Ficciones, 1997(b).

Green, Otis H. *Spain and the Western Tradition*. Vol. 1. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1963.

Molloy, Sylvia. *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Sommer, Doris. "No Secrets." *The Real Thing*. Ed. Georg M. Gugelberger. Durham, NC: Duke University Press, 1996.

Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1975.

Wilson, E. M. "On La vida es sueño." *Critical Essays on the Theatre of Calderón*. Ed. Bruce W. Wardropper. NY: NY University Press, 1965.

Bibliografía

Argueta, Manlio. *Un día en la vida*. 7a ed. San José, Costa Rica: educa, 1994.

Carta al autor. 13 agosto 1997(a).

Luis Cardoza y Aragón y la poesía hispanoamericana

Álvaro Darío Lara
2009-7
Páginas 169-182

Conferencia pronunciada en el Salón Mayor Roltz Bennett de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala el día 18 de septiembre de 2007 con motivo del LXII aniversario de fundación de dicha Facultad.

El poeta guatemalteco Luis Cardoza y Aragón (1901-1992) representa sin lugar a dudas uno de los escritores centroamericanos e hispanoamericanos más relevantes del siglo veinte, y esto no es un lugar común, ni mucho menos una afirmación peyorativamente retórica. La obra de Cardoza y Aragón se inscribirá en lo que conocemos como la modernidad literaria; ese conjunto de autores abiertos hacia las nuevas experimentaciones de la poesía, arquitectos infatigables en el empeño de la ruptura con las formas convencionales de expresar la otra realidad, la que subyace a las cosas, la indecible. La verdad que muestra, cargada de sensibilidad pero de particular intelección, el arte; y en el caso afortunado para Cardoza y para nosotros, la poesía.

Pero no solo eso, Cardoza se continuará reinventando más allá de sus inicios surrealistas. Su discurso se irá perfeccionando con la integración de otros órdenes temáticos (raigales, algunos, en cuanto su procedencia, étnica y cultural; metafísicos otros, en cuanto sus interrogantes universales); y en la búsqueda incesante de esa dimensión infinita de construcción formal que el surrealismo le sugirió para siempre.

Es curioso como el académico y el lector atento fallarán en la pretensión de establecer la infancia poética de Cardoza y Aragón. Todo su discurso poético se inicia seguro, con un tono y unas dimensiones que manifiestan temprana madurez en el dominio de la síntesis y de la imagen metafórica, probablemente las particularidades más difíciles de la poesía. Y esto es así desde su primer libro, titulado *Luna Park (1924)*, que el poeta escribe en Berlín, Alemania.

El libro en cuestión señala por sus dedicatorias los tratos y afectos literarios e intelectuales del poeta: Guillaume Apollinaire (1880-1918), Jules Laforgue (1880-1887), Jean Cocteau (1889-1963), Enrique Gómez Carrillo (1873-1927) y Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), entre otros. Este

último es el elegante esteta de la palabra, responsable de la introducción de la vanguardia en España. Gómez de la Serna es además el genial creador de las greguerías y del ramonismo, y se erigirá como una influencia intelectual estimable en el joven Cardoza. Por ello, no es de extrañar que el primer poema de **Luna Park** esté dedicado al escritor. Dice en él, el juvenil Cardoza, exudando vitalidad:

« ¡Qué cada día que pase esté pleno/ De un nuevo episodio,/Mi aventura en la vida!/Nací odiando la monotonía/ De las almas en paz./ Odio la llanura/Por no accidentada:/ ¡Que alfombré la llanura/La senda en donde pasan/Galopando las montañas!/¡Un grano de locura/Floreció en mis entrañas!»²⁶.

Cardoza y las vanguardias

Cardoza y Aragón no es un poeta a quien la vanguardia atrapará a su llegada a Europa, al contrario, Cardoza es parte de ese conjunto literario producido por un grupo significativo de autores europeos, en su mayoría, que iniciarán a partir de la década de los años veinte en el viejo continente una revolución en la estética y en la estilística de los nuevos códigos poéticos.

Cardoza y Aragón participa de esta génesis por su amistad y trabajo junto a escritores europeos como André Bretón (1896-1960), padre del movimiento; Paul Éluard (1895-1952), Philippe Soupault (1897-1990), Apollinaire, Antonin Artaud (1896-1948) y españoles e hispanoamericanos como su gran amigo Federico García Lorca (1898-1936), Gerardo Diego (1896-1987), César Moro (1903-1956) y los doblemente contemporáneos Xavier Villaurrutia (1903-1950) y Salvador Novo (1904-1974), creadores de importantes proyectos culturales en México.

Ese ambiente está singularmente descrito por el cineasta Luis Buñuel (1900-1983) quien junto al genial artista Salvador Dalí (1904-1989) han trabajado juntos, a la sazón, en el guión, dirección y producción de la famosa cinta *El perro andaluz*. Rememora Buñuel su encuentro con los surrealistas: «Aquel encuentro tuvo lugar en el café (Cyrano) de la place Blanche, en el que el grupo celebrara sus sesiones diariamente. Me presentaron a Max Ernst, André Bretón, Paul Éluard, Tritan Tzra, Pierre Unik, Tanguy, Jean Arp, Maxime Alexandre, Magritte. Todos salvo Benjamín Péret, que entonces estaba en el Brasil. Me estrecharon la mano, me ofre-

26 Luis Cardoza y Aragón, *Poesías completas y algunas prosas*, prólogo de José Emilio Pacheco y nota de Fernando Charry Lara. México D.F.: Fondo de Cultura Económica 1977, p. 42.

cieron una copa y prometieron no faltar a la presentación de la película, de la que Aragón y Man Ray les habían hecho grandes elogios».²⁷

Son los vanguardistas, los surrealistas. Pero también aparecerá la generación de norteamericanos en su mayoría que se están volviendo escritores en París, y a quienes Gertrude Stein (1874-1946) nominará como la generación perdida. Narradores como Ernest Hemingway (1899-1961) y Scott Fitzgerald (1896-1940), o poetas extraordinarios como Ezra Pound (1885-1972), para quienes —incluido Cardoza y Aragón— la biblioteca de Sylvia Beach, Shakespeare and company, será tabla de salvación y punto de encuentro. Sobre esto dice José Emilio Pacheco (1939), refiriéndose a los días del joven Cardoza en París: «Se aloja en un hotel de estudiantes a media cuadra del Teatro Odeon y próximo a dos librerías legendarias: la de Adrienne Monnier y Shakespeare and Co., de Sylvia Beach. En ambas paga una cuota mensual para llevarse libros y revistas. Al poco tiempo está en el centro de las corrientes innovadoras, deslumbrado por las novedades

y maravillas de la década»²⁸. *El autor de París era una fiesta* nos ubica en esos templos para los escritores limitados de francos: «En aquellos días no había dinero para comprar libros. Yo los tomaba prestados de Shakepeare and Company, que era la biblioteca circulante y librería de Sylvia Beach, en el 12 de la rue de l'Odeón. En una calle que el viento frío barría, era un lugar caldeado y alegre, con una gran estufa en invierno, mesas y estantes de libros, libros nuevos en los escaparates, y en las paredes fotos de escritores tanto muertos como vivos. Las fotos parecían todas instantáneas e incluso los escritores muertos parecían estar realmente en vida. Sylvia tenía una cara vivaz de modelado anguloso, ojos pardos tan vivos como los de una bestezuela y tan alegres como los de una niña, y un ondulado cabello castaño que peinaba hacia atrás partiendo de sus hermosa frente y cortaba a ras de sus orejas y siguiendo la misma curva de las chaquetas de terciopelo que llevaba. Tenía las piernas bonitas y era amable y alegre y se interesaba en las conversaciones, y le gustaba bromear y contar chismes. Nadie me ha ofrecido nunca más bondad que ella. La primera vez que entré en la librería estaba muy intimidado y no llevaba bastante dinero para suscribirme a la biblioteca circulante. Ella me dijo que ya le daría el depósito cualquier día en que me fuera cómodo y me extendió una tarjeta de suscriptor y me dijo que podría llevarme los libros que quisiera».²⁹

27 Ma. De Lourdes Franco B, *Literatura Hispanoamericana*. México D.F.: Editorial Limusa, Grupo Noriega Editores, 1992, p. 352.

28 José Emilio Pacheco, prólogo a Luis Cardoza y Aragón, *Poesías completas y algunas prosas*. Op.cit, pp.8-9.

29 Ernest Hemingway, *París era una fiesta*. Barcelona, España: Editorial Seix Barral, 1979, p. 39-40.

Ese es el París de fiesta continua, de limitaciones pero de gran agitación cultural. París de Cardoza y Aragón y del caricaturista salvadoreño

Toño Salazar, a quien Cardoza vuelve personaje en su poema *Biografía*

de un paisaje, dedicado nada menos que a ese monstruo de la erudición literaria llamado Alfonso Reyes (1889-1959). Dice una voz proveniente de esos extraños y familiares seres que surgen de la escritura de Cardoza: «Yo te reconocí inmediatamente desde mi mesa en el Café du Dome, donde tomaba un ajenjo en compañía de Toño Salazar³⁰ y Cardoza y Aragón. En este momento me llevan a un *Luna Park* que han olvidado en los cajones de los muelles»³¹.

Es también el escenario donde se escucharán los nombres de dos hispanoamericanos: César Vallejo (1892-1938), modernista, surrealista, indigenista, poeta social, que con la publicación de *Trilce* en 1922 influirá notablemente en la fuerte corriente de renovación poética hispanoamericana; y el inicial creacionista Vicente Huidobro (1893-1940). Ambos capitales para comprender el rico ámbito cultural y literario que marcará al joven poeta Luis Cardoza y Aragón, ya entrenado en la pasión poética por sus constantes lecturas y admiración hacia la obra de los poetas malditos del siglo diecinueve: Charles Baudelarie (1821-1867) y Arthur Rimbaud (1854-1891).

De *Luna Park* hasta sus últimos libros, Cardoza no dejará de desconcertar a los lectores y estudiosos, acostumbrados al discurso inalterable de algunos autores. El poeta hará gala de toda clase de recursos, impondrá la prosa como categoría poética, a fuerza de una depurada construcción. Sus poemas en prosa, o mejor, la prosa de su poesía, provocan la extrañeza de una crítica acostumbrada a la poesía como líneas versales, y en el peor de los casos únicamente vaciada en los moldes de las métricas perfectas. Esto no será así en Cardoza, *Maels tron, films telescopiados* se sitúa en esta última consideración. Libro en el cual aparece nuevamente Ramón Gómez de la Serna, ahora pergeñando un prólogo que no desmerece de la desrutinización que el poeta explaya en sus páginas. Dice este español, hijo de don Alonso Quijano y del jazz neoyorquino, al final de esas letras introductorias: «Pero con Paisaje o Paisaja este es un libro derrochador y colgado de corbatas nuevas en que veo a Cardoza sonreír como heroico ca-

30 Toño Salazar, nombre artístico de Antonio Salazar, caricaturista y diplomático salvadoreño, 1897-1986. Vivió y trabajó en la Europa de Cardoza y Aragón.

31 Luis Cardoza y Aragón, *Poesías completas y algunas prosas*, Op. Cit, p. 83.

pitán del terremoto, como su epicentro»³². Y es que nos encontramos frente a un Cardoza que exclama: «Aeroplano que escribe en el cielo nuestro nombre,/cielo, página para los altos poetas,/sexo,/gárgola,/ flor,/sapo,/ mujer,/belleza de las cosas monstruosas,/complejidad de las simples,/encanto inefable de toda excepción,/esplín casi inglés/de la geometría,/del dibujo lineal,/de que tres y tres/¡hagan seis!»³³.

Maelstrom, films telescopiados, representa uno de sus ejercicios surrealistas más emblemáticos: en él se incorporan e integran como en un atre-

vido *collage* los nuevos formatos comunicativos, artísticos y culturales: el cine, el jazz, la modernidad que se alza a través de los edificios y las máquinas, el paisaje gris de la desolación, la angustia de Charlotte, disimulada por su risa circense, buscando la rosa entre las cenizas de un paisaje cruel y absurdo. Cardoza y Aragón ofrece una galería del altanero siglo XX, irónico, estrambótico, transgresor, fascinante y diabólico.

La españolidad de Cardoza y Aragón

La españolidad literaria de Cardoza tiene un fundamento raigal en el núcleo de amigos y contertulios que se daban cita por las calles y las avenidas de esa España y de esa Europa, sobre todo, postprimera guerra mundial, y decididamente revuelta en su tránsito hacia su propio y cada vez más cercano pantano de sangre; pero también en su vasto conocimiento de la literatura clásica española. Cardoza crea desde los ríos surrealistas, participa de ellos, aquí los franceses, allá los italianos; sin embargo, Guatemala será una línea profunda en sus manos, de cuya honda noche no se librará. Se acerca a ella, se desposa con ella.

Quinta Estación representará su deuda con lo mejor de la tradición postmodernista, su poesía reveladora de los ritmos y acentos exteriores, que no niegan su proceso anterior, sino confirman el carácter irrefutable del peso de la tradición en la palabra del poeta. En este libro Cardoza vuelve suyo el homenaje que la generación de 1927, de la cual a nuestro modo de ver es parte, rinde al vehemente español, impecable en su factura literaria y visionaria en los nuevos códigos de la lengua, don Luis de Góngora y Argote (1561-1627).

Cardoza compondrá para el maestro universal su homenaje hispano-

32 Ramón Gómez de la Serna, prólogo a libro *Maelstrom, films telescopiados*; Luis Cardoza y Aragón, *Poesías completas y algunas prosas*, p. 57

33 *Ibid.*, p.66.

americano de exaltado neogon- gorismo titulado *Radiograma a don Luis de Góngora*, donde totalmente libérrimo en la construcción adjetival y metafórica dirá: «¡No sé verdaderamente cómo imaginarle, claro y enorme amigo!/Le veo en un jardín de orquídeas, Júpiter jovial,/un haz de infinitos en la manro./Como un laberinto de espejos poblado de sirenas,/como un gran caracol marino,/como un gigante con temor de niño,/ como una guillotina que cortase rosas,/como un caleidoscopio de ternuras./¡No sé verdaderamente cómo imaginarle!/ He ahumado mis lentes para verle mejor./Su verso madrepórico, lleno de miel y alcohol,/me ciega. Aladino enloquece en su cataclismo de milagros:/usted es el más antiguo ejemplo de movimiento perpetuo/y el más moderno de todos los poetas./ Sus versos: claros peces en globos de cristal,/maravilloso acuario./Todo es en usted terriblemente oceánico,/oh pulpo con manos de ángel./Temo al abrir su libro que los versos vuelen;/Mallarmé escribió su vida —simple y maldita—/con plumas de las alas de esos pájaros de sol./Abrió usted las esclusas del cielo/y el cielo nos diluvia/ llanto delicado:/¡qué canto el suyo, capilar y concéntrico, universal, /con el centro en todas partes, como decía Pascal/de los espacios!»³⁴.

Su vínculo con España, con la poesía española, tendrá indiscutiblemente un capítulo memorable: su amistad con el poeta granadino Federico García Lorca (1898-1936), a quien conoce y despide para siempre en La Habana de 1929, y a quien dedica, andando el tiempo y la tragedia, cinco recuerdos:³⁵ *In memoriam probable, Poeta en Nueva York, En La Habana, La Palabra danzante y San Mauricio*. Esta es una memoria que Cardoza escribe transido de dolor, alegría y nubes de otro tiempo. Leyéndolo nos adentramos en el misterio insondable de la voz poética, en su carácter profético, y en su inmensa revelación dramática. Solo podemos evocar entonces al telúrico Pablo Neruda (1904-1973): «En el fondo del pozo de la historia, como una agua más sonora y brillantes, brillan los ojos de los poetas muertos. Tierra, pueblo y poesía son una misma entidad encadenada por subterráneos misteriosos. Cuando la tierra florece, el pueblo respira la libertad, los poetas cantan y muestran el caminro. Cuando la tiranía oscurece la tierra y castiga las espaldas del pueblo antes que nada se busca la voz más alta, y cae la cabeza de un poeta al fondo del pozo de la historia. La tiranía corta la cabeza que canta, pero la voz en el fondo del pozo vuelve a los manantiales secretos de la tierra y desde la oscuridad sube por la boca del pueblo»³⁶.

34 *Ibid.*, pp.100-101.

35 *Ibid.*, pp.584-602.

36 Pablo Neruda, *Viajes*, Santiago de Chile, Chi9le: Editorial Nascimento, 1955, p. 9.

Cardoza y Aragón admira fascinado el *modus operandi* poético de García Lorca. Su personalidad arrolladora, que extrae, en el decir de Cardoza, versos de los bolsillos, que lee poemas para luego corregirlos y seguir leyéndolos y representándolos, que derrocha libertad y llena de brillo cualquier cosa. Rey Midas, insuperable de la palabra. Nos dice el emocionado Cardoza: «¿Cómo hacerte conocer a los que no te conocieron? ¿A los que no te vieron sonreír y reír, decir malas palabras, contar mil historias, y leer prodigiosamente tus poemas? ¿Cómo hacerles saber algo de la expresión de tu rostro salpicado de lunares, de tu voz lenta y untada, dormida y tensa? ¿Y cómo hacerles saber que tu poesía era, como en Santa Teresa, lo que ya no cabiendo en el corazón se derramaba? ¿Y cómo hacerles sentir que tu corazón era más ancho, más generoso y más perpetuo aún que tu mejor poesía? Tu muerte para mí siempre improbable, porque vivo eres, serías, serás, una leyenda pura. Fuiste, eres —perdona la indecisión de mis verbos— tan transparente y luminoso, tan dulcemente incandescente, que muchas veces pudimos percibir en La Habana tu esqueleto de ángel»³⁷.

Por otra parte, Cardoza rescata de su recuerdo lorquiano un aspecto importantísimo en el poeta español, al cual se han referido ya muchas personas que lo conocieron, pero pocas veces han expresado con tanta nitidez, veamos: «Nadie menos poético que tú. Suelo sentir que existen en Federico dos poesías: la oral de quienes lo conocieron y la leída de quienes nunca lo escucharon. Disfruto de ambas cuando lo releo. La primera es otra y superior. Se perderá ineluctablemente. La presencia, el estilo de la escansión del fervor de su voz es irrepetible e intransferible. En vano aspiramos a ello. ¿Acaso Lope leyó con tanta imantación?»³⁸.

La españolidad literaria de Cardoza está probada por el fuego de sus graffias irrenunciables. Sus lecturas de los clásicos de la lengua de Cervantes acompañarán sus pasos hasta el final. Será siempre el español el código privilegiado de su deslumbrante obra.

Otros ámbitos, otras voces en Cardoza y Aragón

La exégesis a la que nos sentimos impelidos por la obra de Cardoza debe mesurarse en estas líneas. Cardoza deslumbraba. Es deslumbrante con el lenguaje. Lo somete. Lo modela a su antojo. Lo embellece. Poseyéndolo lo respeta, se sacia de él, y sigue hambriento de él. Se vuelve dionisiaco, apolíneo, verdadero minotauro en el festín de las palabras. Es reloj y nube,

37 Luis Cardoza y Aragón, Poesías completas y algunas prosas, Op. Cit, p.584

38 Ibid., p. 585

parafraseando su obra de poesía y de crítica dedicada al gran artista mexicano que admiró siempre: José Clemente Orozco (1883-1949).

Porque otra cosa distinta, siendo la misma, es su crítica —por denominarla de alguna imprecisa manera— sobre la plástica de México y de Guatemala, países a los que tanto amó. Autores como el mismo Orozco y Carlos Mérida (1891-1984) tendrán el honor de su sensible, aguda y hermosa palabra de seguimiento, valoración y depuración estética. Admirará también la obra del grabador José Guadalupe Posada (1852-1913), paradigma cultural de lo mexicano.

Deseamos finalizar haciendo un recorrido breve, y por tanto incompleto, de algunos de sus libros, temas y tratamientos poéticos, a través de dos apartados: lírica de su soledad y línea directa al corazón de Guatemala.

Lírica de su soledad

Evocando la natal Antigua, a la sombra de ese árbol extraño que fue el escritor y bibliófilo consumado César Brañas (1899-1976), traza Cardoza y Aragón este su cuarto recuerdo (*Cuatro recuerdos de infancia*, 1931), arrancado de aquella naranja que fue su infancia, al contemplar quizá desde alguna azotea la ciudad luz, que no tiene el olor de Semana Santa, de incienso, de trópico encendido, de volcán y de niebla: «Se está más solo que en ninguna parte,/hasta sin sí, solo, sin soledad/ni profecía, ausente, por nacer,/sin cósmico fervor de nebulosa»³⁹.

Es la irrenunciable soledad que le seguirá como una sombra fuera de Guatemala y dentro de ella, en el amor y fuera de este. Persistente soledad que se dibuja como una minúscula creación de Joan Miró (1893-1983) sobre el papel intacto de polvo y lleno de silencio. Soledad del exilio, del autoexilio, donde estamos sin estar, solos, frente a la noche incierta de la historia.

Entonces solo entonces de 1933 continúa la ruta de la soledad. Versos cortos, conceptuales, economía de las palabras. Nos detenemos al pie de esta décimo quinta estación y leemos conmovidos: «Nostálgico de polvo,/ con mansa ley violenta,/ ya casi real, mi cuerpo/sueña solo la sombra./ Para no ser incierto, yo necesito el fruto/divino del dolor./La muerte es un insulto./Su radiante materia/olvida la ceniza./Ya casi real, mi sombra/solo mi cuerpo sueña./ Quieren sufrir las piedras./Quieren amar las piedras./Quieren reír las piedras./Quieren soñar las piedras./ Olvidar y

39 Ibid., p.122.

morir./Vivir y recordar./ Las dulces tercas piedras./La muerte es un inulto»⁴⁰.

La devota soledad lo acusa como un escogido, consagra a ella su libro *Soledad*, en el año de la pólvora de 1936. Poesía hecha de carnes de animales, de toros y praderas y rocas y gaviotas, manzanas y escorpiones, de humo y dioses derribados. De mucho humo en el alma del poeta, y en los cielos de esa España donde danzan ahora las calaveras de Franco. De esas dos columnas de humo se me antojan estos versos: «Solo está el hombre./ Solo y desnudo como al nacer./Solo en la vida y en la muerte solo,/y solo en el amor,/con su sueño, su sombra y su deseo—ángeles inclementes—/ anegado de soledad y de alegría./iDe alegría! desnuda soledad,/como la del dolor y del misterio».⁴¹ Y estos más: «He nacido en el humo,/en el choque de un milagro con otro,/en la única muerte que me tuvo./He besado el casco del caballo,/ el mar, el llanto y el estiércol./ He golpeado con mis pies y mis sueños,/las piedras y los dioses,/otros pies y otros sueños./He comido mi muerte,/ el tierno fruto, el plomo./Y he muerto en todas partes,/como la lluvia, el trigo:/triste, fecundo, solo./ Os recordaréis de mí,/hombres futuros./ Os recordaréis de mí,/soledades de mañana.»⁴² Y finalmente, la soledad de Federico García Lorca, la soledad como radical definición del poeta ausente, más allá de su risa- lunar, mascarón ante la brutalidad enemiga de las vacas y de los gatitos de patas quebradas, que los automóviles embisten en la noche ciega de estrellas: «Pienso en Lope de Vega y el suave Gracilaso./En su risa y su llanto, sus sueños y su muerte./ Yo siento que ellos fueron como tú, Federico,/con su sencillo trato y su dolor sagrado»⁴³. La soledad es fúnebre ahora en el Lorca masacrado por la barbarie fascista, en medio del campo, en medio de la noche sola, sin amanecer posible, cuando no el de la telaraña que envuelve ya sus ojos: «Inmensamente solo. Solo como el ombligo/de tu tierra natal. Solo como el amor/del olvido y el tiempo, del sueño con su erizo, /de tu fiebre de musgo y de planeta oscuro»⁴⁴. Por todo eso, rubrica el poeta con su voz cansada, repitiéndole a su imagen refractada mil veces en el espejo, esta voz que es ya de sonámbulo (El sonámbulo, 1937): «Porque en el cielo un lirio es aún arma prohibida/aprietan sus tenazas los escorpiones/ y se olvida la ceniza por completo del fuego./Y entre la muerte y el sueño va sin vida,/más allá de la estrella fugaz y la bala perdida,/a la hora del amor de las islas y el embrión, el astro y los puñales,/la rosa sin espina

40 Ibid., p. 135.

41 Ibid., p.145.

42 Ibid., p.147.

43 Ibid., p. 149.

44 Ibid., p. 149.

de la muerte./No es sino la hiedra que se inventa una torre./El pez incandescente que contra el frontal estrella su perpetuo asalto./La mano que levanta la venda de los ojos y confunde epitafios./Alud de cielo que perdona la tosquedad telúrica del nardo/detrás de su blancura enmudecido, como lluvia en el agua»⁴⁵.

Hasta aquí este deambular insomne, sonámbulo, y sin embargo, lleno de asombro, ante tanto objeto de fabulosa soledad, creado por ese tal Cardoza y Aragón, de voz universal e inteligente paso.

Línea directa al corazón de Guatemala

Guatemala es la amada festejada, el orgullo mayor, pero es también el odio avasallador a toda su perfecta historia de crueldad, que confunde, que mezcla magistralmente la rosa inmaculada de su belleza con la sangre demencial de su injusticia. Es el amor-odio del hijo hacia el padre, es el reclamo amoroso e impotente ante una sucesión de épocas empeñadas en seguir callando. Sobre esta relación Cardoza-Guatemala, amplia calzada de dos vías, podríamos parafrasear lo dicho por el poeta Francisco Morales Santos (1940) ante la pila de versos magníficos de Roberto Obregón Morales (1940-1970): «De esa cuenta, en todo lo que escribió solo hay tiempo para datar, testimoniar o evocar esa belleza cruel que es Guatemala»⁴⁶.

La Guatemala de sus versos, y la de su poesía ensayística, tratado de amor, de lujo del idioma, de polémicos arrecifes de ideas, de sobresaltado genio, la pasión por Guatemala que es esa carta de amor titulada *Guatemala: las líneas de su manro*. De ella ha dicho el patriota incorruptible, Manuel Galich (1913-1984): «Difícilmente encontraríamos en toda esa literatura del amor a la tierra, descripción más alta, más elevada, más lírica, más profunda, más honesta, más fervorosa y mejor dicha que Guatemala, las líneas de su mano»⁴⁷. Y uno de sus más completos antólogos y estudiosos, José Emilio Pacheco, refiriéndose también al texto en cuestión ha dicho: «[...] constituye uno de esos libros a los que se vuelve siempre. A veces podremos contradecirlo, jamás refutarlo ni olvidarlo. Hacerlo sería negarse a ver lo que es la existencia diaria de las grandes mayorías iberoamericanas y la urgencia inaplazable de que todo esto cambie para siempre»⁴⁸.

45 Ibid., p.161.

46 Francisco Morales Santos, prólogo a: El arco con que una gacela traza la mañana de Roberto Obregón. Ciudad de Guatemala, Editorial Cultura, 2007, p.11.

47 Manuel Galich, citado por José Emilio Pacheco, prólogo a Luis Cardoza y Aragón, Poesías completas y algunas prosas. Op. Cit, p.18.

48 José Emilio Pacheco, prólogo a Luis Cardoza y Aragón, Poesías completas y algunas

Cardoza y Aragón recoge los códices todavía humeantes y los restaura; se dibuja un quetzal en la solapa y se va a sembrar maíz y frijoles, luego vuelve y dirige sus ojos ante el derroche colonial. Avanzan los criollos. La independencia estadounidense y la revolución francesa embriagan los intereses locales. Antiguos y viejos cuervos trazan ahora la línea perfecta de la nueva sumisión, y vienen las repúblicas de juguete, los rituales de la recién promulgada religión patria, las guerras centroamericanas y la sucesión de conservadores y liberales, los dictadores disfrazados de dioses helénicos, y los generales y coroneles de Asturias y sus herederos. La gran cruz oligárquica y católica de Guatemala se postra, ante el rostro de Caribdis y Escila, ante la United Fruit Company, y ante la nauseabunda baba del embajador yanqui Jhon Peurifoy. La revolución está perdida, el presidente Árbenz (1913-1971) abandona la Patria, para volver únicamente yerto, para ser enterrado nuevamente, por la indiferencia, la ceguera y la traición.

Severos son los juicios de Cardoza hacia los casi diez octubres de la niña Guatemala, la que se murió de amor. Severos e injustos nos parecen por momentos, pero severo era también su contradictorio corazón de poeta. Afecto en ocasiones a la engañosa seguridad de los verbos categóricos, que afirman sobre la polis lo que la polis no es; pero buen entendedor también de los enigmáticos caminos de la cruz y las pirámides, de los hombres saker-tí, que solo tenían su sangre y su palabra azul y dorada frente a la luna abominable de los tiranos.

Sobre el bizantino problema de lo local y universal en Cardoza-poeta y en Cardoza-Guatemala, el escritor Augusto Monterroso (1921-2003) ha dicho: «De ninguna manera voy a decir ahora que Luis Cardoza y Aragón haya resuelto este problema colocándose en la zona intermedia de lo universal y lo local, que su obra viene a ser una síntesis de estos opuestos o cualquier vulgaridad por el estilo. Sucede, sencillamente, que su obra es un universo distinto, distinto y ciertamente más complejo y difícil de aprehender que el de uno y otro de estos ilustres compatriotas⁴⁹.

Para empezar, los puntos de comparación simplemente no existen. En toda la obra de Cardoza y Aragón las formas usuales se van al diablo. No puedo imaginarlo escribiendo la crónica de un pequeño suceso o una novela. Desde la primera página la desbordaría. Solo puedo verlo en el ámbito de la poesía, el verdaderamente suyo, que no tienen forma y es en él el espacio de la exigencia, la inconformidad y la revuelta. Y no obstante,

prosas. Op. Cit. P. 19

49 Se refiere a Enrique Gómez Carrillo y a Miguel Ángel Asturias (1899-1974).

contradicción por contradicción, uno de sus mejores libros es una crónica, Guatemala, las líneas de su mano; y si a eso vamos, *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* es una novela, solo que de otra esfera, con Dante como protagonista principal en Nueva York»⁵⁰.

Para leer a Cardoza y Aragón hay que amarrarse muy bien los zapatos, abrir la ventana de la verdad y de la alucinación, consagrarse en las palabras, decir completamente ebrios de amor y de dolor junto a Luis Cernuda (1902-1963), el santo de los cuerpos proscritos: «Pero él con sus labios,/ con sus labios no sabe sino decir palabras;/palabras hacia el techo,/palabras hacia el suelo,/sus brazos son nubes que transforman la vida/en aire navegable».

Lo demás, acaso la Patria, se encuentra como Cardoza y María Zambrano (1904-1991) sabían muy bien, únicamente en el idioma. Ese, pensamos —pienso— fue el principal credo y el más determinante legado del poeta.

Bibliografía

Luis Cardoza y Aragón, *Poesías completas y algunas prosas*, prólogos de José Emilio Pacheco y Fernando Charry Lara. México D.F. : Fondo de Cultura Económica, 1977.

Luis Cardoza y Aragón, Guatemala: *las líneas de su mano*, México D.F. : Fondo de Cultura Económica, 1986.

50 Augusto Monterroso, Luis Cardoza y Aragón. Suplemento Sabatino, Diario El Mundo, San Salvador, El Salvador, 21 de febrero de 1987, PP. 12-13

La Patria del Criollo de Severo⁵¹ Martínez Peláez: reflexiones sobre un legado (1970-2009)

Edgardo Cal Montoya
2010-10
Páginas 119-137

“Viendo hacia el volcán”: vida de un historiador

Tres décadas después de haberse divulgado *La Patria del Criollo* y con motivo de la publicación de su traducción al inglés [Martínez Peláez, 2009], quienes hemos hecho de la Historia una profesión nos hemos percatado de que todo este tiempo no se ha dejado hablar en ningún momento del insigne historiador guatemalteco [Pinto Soria, 1999; Peláez Almengor (comp.), 2000; USAC- Facultad de Ciencias Económicas, 2001; Tarracena, 2004; Murga, 2008; Carrillo, 2009; Lovell & Lutz, 2009]. Este libro, como si fuera una prolongación de su vida, nos ha conducido hacia el camino de los recuerdos y anécdotas de quienes le conocieron y fueron sus alumnos, quienes siempre evocan su perdurable magisterio, la integridad de su quehacer intelectual y la huella indeleble que “su Patria”, su primera y máxima obra, ha dejado en la historiografía centroamericana.

Al no haber conocido a Don Severo y leer sus escritos en distintos momentos de mi recorrido personal e intelectual, se despertó en mí una curiosidad sobre su itinerario de vida que de manera pausada pero muy enriquecedora, se ha ido saciando en estos últimos cuatro años en que he conversado con colegas y familiares que le trataron más cercanamente. Estas conversaciones me han permitido conocer y comprender ese lado humano de Severo Martínez Peláez que se nos había hecho bastante esquivo, pero que a raíz de la publicación de estudios como el dirigido por el colega Óscar Peláez [Peláez Almengor, 2000] y la traducción del prólogo para la edición en inglés escrito por los colegas George Lovell y Christopher Lutz [2009], se nos ha ido descubriendo la vida de aquel introverti-

51 El presente texto reproduce, con diversas modificaciones y adiciones, la ponencia que leí en el II Congreso Centroamericano de Estudios Culturales celebrado en Tegucigalpa del 22 al 24 de julio de 2009. La presente versión ha sido preparada para leerse en la Academia Salvadoreña de la Historia el 24 de octubre de 2009. Me siento muy honrado por la entusiasta recepción que tuvo en los(as) colegas Arturo Arias y Susan Fitzpatrick Behrens. Asimismo, deseo agradecer los generosos comentarios acerca de su contenido que me han hecho los(as) colegas y amigos George Lovell, Christopher Lutz y Ana Lorena Carrillo Padilla.

do pero no menos inquieto joven quetzalteco, descendiente de asturianos, que abrazaría la vocación de historiador para buscar la transformación de su patria.

Desde estas ideas, deseo conversar con ustedes acerca de algunos rasgos que nos permitan conocer a José Severo Martínez Peláez, quien desde ese Quetzaltenango que siempre guardó en lugar especial de su corazón hasta Puebla de los Ángeles que fue su hogar definitivo, nos legó un profundo surco en la larga trayectoria de la investigación histórica guatemalteca⁵².

Severo Martínez fue hijo de un hogar privilegiado, en el que nació el 16 de febrero de 1925, según sus propias palabras, “en sábanas de seda” [Lovell & Lutz, 2009, p.23]. El nieto de Severo Martínez Annia, originario de Asturias, quien había llegado a Guatemala con su hermano Celestino a fines del siglo XIX; fue el hijo primogénito del matrimonio entre Alfredo Martínez Rodríguez y Alicia Peláez Luna, joven perteneciente a una de las familias acomodadas de la ciudad altense. Su abuelo materno, Fermín Peláez, había estado asociado a Justo Rufino Barrios en la fundación del Banco de Occidente. La familia de su abuela materna era originaria de El Salvador. Los padres de Alicia, eran dueños de la finca de café “Santa Elena”, situada en Colomba, Costa Cuca, la parte costera del departamento de Quetzaltenango; lugar en el que años más tarde Severo empezaría a cambiar la imagen que hasta los años iniciales de su niñez, tenía de su entorno social.

El padre de Severo, quien había estudiado con los jesuitas en España donde realizó estudios contables, residió posteriormente en Londres en donde trabajó por tres años. Regresó a Quetzaltenango a administrar la abarrotería del padre: “La Sevillana”, donde también había un bar y una sala de billar que quedaban al lado. El negocio paterno junto a los bienes maternos, ponían a la familia Martínez Peláez en una posición prominente dentro de los círculos sociales de Quetzaltenango. Severo, como muchos de los hijos de la elite quetzalteca, estudió en el Colegio Alemán, recinto donde adquirió una sólida formación académica y hábitos de disciplina y responsabilidad que lo acompañarían durante toda su vida.

52 La mayor parte de las reflexiones que se propondrán a continuación las he tomado de: Asturias Rudeke, José Enrique: “Historia de un historiador”, en: Peláez Almengor, Oscar Guillermo (comp.), 2000: La Patria del Criollo. Tres décadas después. Guatemala: Editorial Universitaria, 31-59. Lovell, George y Lutz, Christopher, 2009: Historia sin máscara. Vida y obra de Severo Martínez Peláez. Guatemala: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-FLACSO/CEUR, 23-33. A ellas se suman numerosas informaciones y anécdotas comparadas por colegas que le conocieron y trataron personalmente.

Una tragedia trastocaría tempranamente su infancia privilegiada con el suicidio de su madre a causa de un amor desdichado. Esta dolorosa y temprana orfandad cambió para siempre la vida de la familia Martínez Peláez. Alfredo, viudo y con la enorme responsabilidad del negocio familiar y de sus hijos, recurrió a la institutriz alemana Lore Finke para que se hiciera cargo de su educación, tarea que la preceptora cumplió con singular dedicación prodigándoles el cariño materno que tanto echaban de menos. La señora Finke pronto se percataría de las aptitudes intelectuales de Severo, a quien proporcionó una rica formación intelectual y cultural, con la que tuvo oportunidad de leer desde la Biblia —la cual citaba de memoria en sus clases—, pasando por Filón de Alejandría, hasta Kant y Nietzsche; lo que le llevó en su juventud a dominar con propiedad intrincados temas filosóficos, literarios e históricos, rasgo que fue característico de su personalidad como docente e intelectual [Asturias, 2000, p.36]. A partir de su acercamiento a la cultura alemana, la música de Johannes Brahms tendría un papel central en la vida personal y académica del historiador guatemalteco, quien la disfrutaba con particular fruición en el estudio de su casa de la colonia ‘El Carmen’⁵³. En el segundo piso, con vista al volcán de agua, inspiraba diariamente ese amor por su patria, que, parafraseando a Francisco de Fuentes y Guzmán, “le arrebatava” [Asturias, 2000, p. 32]. El contacto con la cultura alemana que había tenido por medio del Colegio y su institutriz, inculcaron en Don Severo una afición por las actividades al aire libre y el montañismo, que desde su infancia le llevará a la finca de sus abuelos, donde por primera vez conocería la realidad de pobreza de los indios y ladinos que trabajaban en el corte del café bajo penosas condiciones. Es su primer encuentro con esa Guatemala en donde hasta hoy las diferencias sociales siguen siendo tan hondas, donde más del sesenta por ciento de la población subsiste en condiciones de pobreza. Es el encuentro con esa “Patria del Criollo” que era en realidad la suya, al ser también uno de ellos.

La realidad familiar trae, con el advenimiento de la adolescencia de Severo, pronunciados conflictos con su padre. Conflictos que le llevarán a dejar los estudios en el Instituto Central para Varones, institución educativa a la que nunca se acomodó. En este conflicto influyó también el cierre de “La Sevillana” debido a la crisis económica de finales de la década de los treinta, por lo que su padre se había mudado a la ciudad de Guatemala para manejar la nueva abarrotería: “La Marina”. Aunque Don Severo pudo mostrar desde temprana edad un gusto por el comercio para tener una vida acomodada, orientó su vida hacia el magisterio, la investigación

53 Esta observación se le debe al colega Edmundo Urrutia, citada por: Lovell, George & Lutz, Christopher, 2009: Historia sin máscara. Vida y obra de Severo Martínez Peláez. Guatemala: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales FLACSO/CEUR, p. 25.

histórica y la lucha política por el cambio social. Como buen español, don Alfredo era un padre demandante de tareas y éxitos que en algunos momentos no valoraba suficientemente la capacidad de su hijo, razón por la cual Severo Martínez no solamente abandonará los estudios, sino también la casa paterna. Prematuramente adulto, se va a vivir solo a una pensión y se sostiene trabajando como asistente contable del jefe de bodega del Almacén Kosak: Efraín Recinos Arriaza; deslumbrante artista guatemalteco que se constituyó en una influencia muy positiva para él al abrir su horizonte personal, intelectual y cultural a nuevas manifestaciones y aportarle con su amistad una estabilidad emocional que necesitaba.

Los diecinueve años de Severo Martínez fueron una época de grandes emociones debido a su primer noviazgo con Beatriz Mazariegos, pero fueron también de gran tumulto político al haber acuerpado con entusiasmo la caída del régimen ubiquista. Cuando se funda la Facultad de Humanidades de nuestra casa de estudios en 1945, se inscribió como alumno oyente en la carrera de Filosofía. La carencia de su título de Bachiller fue un problema que le acompañó casi toda su vida hasta recibir el Doctorado Honoris Causa de la Carolingia en 1992, como reconocimiento a su capacidad y talento intelectual. Su padre no le abandonó del todo. Posteriormente a su inscripción, le apoyó de nuevo económicamente, lo que le permitió dedicarse fervientemente a los estudios de Historia en la Facultad. Sus dotes de líder le convirtieron pronto en Presidente de la Asociación de Estudiantes de Humanidades en 1954, hecho extraordinario al no ser un estudiante regular. En estos días inicia también su fructífera trayectoria como docente al impartir clases de literatura en el Instituto América y en el Colegio Europeo. 1953 es el año en que contrae su primer matrimonio con Consuelo Pivaral, el cual dura poco y del que nacerá su primer hijo, Bernal Martínez Pivaral. En estos años formativos en la Universidad de San Carlos de Guatemala, Severo Martínez toma contacto con profesores republicanos españoles y otros reconocidos intelectuales latinoamericanos de izquierda de gran erudición que le conducen al conocimiento de un amplio espectro de corrientes políticas e intelectuales. Cuando el gobierno de Arbenz está por terminar, encontramos al líder estudiantil dando un fogoso discurso en apoyo al Canciller Toriello en la Conferencia de Caracas y posteriormente, arengando al pueblo para que resistiera. Al consumarse la intervención estadounidense que instauró a Castillo Armas en el poder, tuvo que pedir asilo en la Embajada de México, país en el que iniciaría una nueva etapa de vida personal, intelectual y política que formó parte de su primer exilio y posteriormente, de su residencia definitiva.

La Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) será la institución que también lo reciba como estudiante oyente. En la máxima casa

de estudios del país vecino tiene contacto con eminentes profesores como Wenceslao Roces, Edmundo O’Gorman, Silvio Zavala, Leopoldo Zea, Ernesto de la Torre Villar y Francisco de la Maza, quienes ejercerían una influencia intelectual decisiva para su concepción de “La Patria del Criollo”. La lectura que Don Severo hiciera de los “Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana” del intelectual peruano José Carlos Mariátegui puso las bases de su máximo proyecto intelectual. En México, Severo se ganó la vida haciendo investigación histórica para la Unión Tipográfica Editorial Hispanoamericana, trabajo con el que mantenía intacta su propia necesidad de escribir. Al regresar a Guatemala en 1957 se mudó a un apartamento con su hermana Alicia y empieza a impartir clases nuevamente en colegios privados. Con su hermana Consuelo abrió la Librería “El Tecolote”, en la que también trabajó como dependiente. Pronto retomaría sus estudios en la Facultad de Humanidades. Ya en esos años, mencionaba que trabajaba en una obra basada en la Recordación Florida de Fuentes y Guzmán que también presentaría como tesis de Licenciatura.

Los viernes por la noche Severo se iba a Quetzaltenango, en donde impartía clases en la extensión de la USAC, trabajo por el que no recibía ningún salario. El sábado por la noche estaba de regreso para cortejar a la que llegó a ser su segunda y definitiva esposa, Beatriz Mazariegos. Cuando la pareja se casó en 1960, don Severo apenas contaba con un salario de su primer contrato formal con la USAC⁵⁴, el que complementaba con sus clases en colegios privados y su trabajo en la Librería “El Tecolote”. Con esta vida tan ocupada, el profesor Martínez Peláez sacaba tiempo para dedicarse a la política. Hacia 1958 o 1959 se afilió al Partido Guatemalteco del Trabajo (PGT), donde pronto ejerció su labor en el comité de educación, compartiendo con sus correligionarios el contenido de los borradores de los dos primeros capítulos de la obra. Hacia 1960, como bien acotó uno de sus antiguos estudiantes, el Arq. José Asturias Rudeke, Severo Martínez Peláez “(...) En la tarde hacía Historia en el archivo, en la mañana la enseñaba en los colegios, y en la noche, trataba de cambiarla a través de su actividad en el partido” [Asturias en Peláez Almengor (comp.), 2000, p. 47]. No fue solamente un activista de sillón, como otros miembro del partido, hizo pintas en la ciudad, pero también aportó su talento para escribir infinidad de panfletos. Dentro del PGT, participó dentro de un comité que otorgaba becas a estudiantes para realizar sus estudios en los países socialistas. Entre estos estudiantes estaban el poeta Mario Payeras y los

54 Pese a no estar graduado a nivel de Licenciatura, el Consejo Superior Universitario de la Universidad de San Carlos de Guatemala concedió un permiso especial al profesor Martínez Peláez para fungir como catedrático en atención a sus capacidades intelectuales y grandes dotes para la docencia.

historiadores Julio Castellanos Cambranes y Julio César Pinto Soria, a la sazón, los dos primeros Doctores en Historia guatemaltecos graduados en el exterior.

Guatemala transitaba hacia las décadas de la guerra fría, en la que Estados Unidos apoyó denodadamente a la dictadura militar, siendo la USAC uno de los blancos principales de la represión gubernamental debido a la omnipresencia del PGT y otras organizaciones en todas sus estructuras, por lo que muchos estudiantes y colegas de Severo fueron desaparecidos y asesinados. Severo Martínez logró sobrevivir en medio de la represión estatal, pero como era de esperarse, pasó poco tiempo para que formara parte de más de alguna lista de aquellos ‘comunistas’ que debían ser eliminados. La persecución política imperante le hizo buscar una salida por medio de su primo Edmundo Vásquez Martínez, rector de la USAC, quien gestionó los fondos pertinentes para que pudiera hacer una estancia de investigación en el Archivo General de Indias en Sevilla. La capital hispalense le proporcionó a Severo y a su familia —en este momento ya era padre de dos niñas pequeñas, Brisila e Iricel— un período privilegiado para la investigación y la escritura, algo que muchos todavía recordamos y añoramos todos los días al pensar en nuestros espléndidos ‘días de Sevilla’. Y digo privilegiado porque como bien señala el Arq. Asturias Rudeke, Sevilla le permitió a Don Severo superar ese ‘bloqueo intelectual’ que muchas veces nos atormenta en nuestra profesión respecto a párrafos, fuentes, citas y cualquier otra cosa que no nos permite expresar las ideas con claridad en la escritura de la Historia. Cuando Severo Martínez regresó a Guatemala en 1969, pudo dar punto final a su esfuerzo de más de catorce años de investigación y escritura de su primera y máxima obra. El colega Jorge Luján Muñoz señala que “La Patria del Criollo” se empezó a imprimir alrededor de 1968, pero al ser un libro tan extenso, el trabajo de edición le daría a Severo la posibilidad de adicionar los materiales que encontró en Sevilla. Esta situación, como es de esperarse, no estaría exenta de tensiones con el editor del libro en la imprenta de la USAC. La primera y máxima obra de Don Severo Martínez y de la historiografía centroamericana contemporánea, salió de la Editorial Universitaria de la USAC el 30 de septiembre de 1970, fecha en la que dio inicio un debate sobre sus aportes que prosigue hasta hoy. Ahora, el reconocimiento vendría pronto, la Asociación de Periodistas de Guatemala le otorgó “El Quetzal de Oro” y la Gran Logia de Guatemala hizo una tenida blanca en su honor.⁵⁵

55 A pesar de que este dato per mi te pensar en la pertenencia de Don Severo a la masonería, no se cuenta con una evidencia documental o testimonio de familiares cercanos que lo certifiquen con absoluta seguridad.

Los años setenta pasaron viendo a Don Severo como investigador del Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales (IIES) de la USAC y como coordinador del curso de Historia Económica de Centroamérica en la Facultad de Ciencias Económicas con el que impulsó, por medio de su libro, un acercamiento de sus ideas revolucionarias a la juventud universitaria del país. En innumerables foros defendió las tesis de su trabajo, siendo memorables sus debates contra el libro: Guatemala: una interpretación histórico-social de Carlos Guzmán Bockler y Jean Loup Herbert y las posturas de la antropología social norteamericana.

La ascensión al poder de Romeo Lucas García agudizó la represión sobre la oposición política y se dan los inicios de la política de “tierra arrasada”. Un diplomático español le advierte a Don Severo que encabeza una lista de viajeros no voluntarios al más allá. Del trabajo escapa hacia Tapachula y avisa a su esposa Beatriz de su abrupta salida,

Puebla de los Ángeles, tierra de su segundo exilio y asentamiento definitivo. El resto de los ‘condenados’ de la lista murieron [Asturias en Peláez Almengor (comp.), 2000, p. 50].

En la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) encuentra, junto a otros intelectuales guatemaltecos en el exilio, un espacio privilegiado para seguir desarrollando su labor académica. En esta universidad fue profesor de las Escuelas de Historia y Antropología y terminó su carrera universitaria como director interino del Instituto de Investigaciones de la BUAP. Su estancia mexicana le dio las posibilidades de asistir a Congresos Internacionales, teniendo un papel muy activo en la fundación de la Asociación de Historiadores de América Latina y el Caribe (ADHILAC) en 1978. El año 1986 fue un año señero para su vida, puesto que por primera vez recorrió las ciudades que siempre quiso conocer: Hamburgo, Bonn, Viena, Salzburgo, Bad Ischl y Klagenfurt, cual si fuera una peregrinación por los lugares sagrados de la música que fueron residencia de Mozart, Beethoven y por supuesto, Brahms. Sufre depresiones que controlan los médicos y a partir de 1988 empieza a sufrir la enfermedad que ningún historiador quiere padecer: el mal de Alzheimer, la cual acaba con la esencia del oficio, la memoria. La memoria del maestro empieza a difuminarse lenta e inexorablemente. A pesar de la enfermedad, visitó nuestro país en varias ocasiones, siendo la de más grata recordación de todos la de 1992 cuando recibió de nuestra casa de estudios el Doctorado Honoris Causa como reconocimiento a la integridad de su vocación como historiador y docente universitario.

Avanzada su enfermedad deja de asistir a la BUAP, institución que en justo aprecio de sus méritos, continúa pagándole su salario hasta el final.

Los nietos que le da su hija Iricel, alegran sus últimos días lúcidos en los que tuvo ocasión de recibir sendas visitas de colegas guatemaltecos que le apreciaron de siempre. La ruindad de alguien como Julio Roberto Gil Aguilar no tuvo consideración de su enfermedad para calumniarlo al declarar en el proceso judicial que se le seguía por robo de documentos históricos que Don Severo se los había vendido, presentando una adulteración de su autógrafo como prueba de descargo. Sus alumnos inmediatamente protestaron por la infamia solicitando al presidente Ramiro de León Carpio —quien había sido también su alumno— que intercediera por él ante la comisión investigadora para aclarar tal difamación. Finalmente la esposa de Gil, María Elisa —por concurso del Dr. Christopher Lutz quien alertó al Buró Federal de Investigaciones (FBI) de su presencia en Estados Unidos— fue capturada *in fraganti* al intentar vender la documentación a la galería Swann de la ciudad de Nueva York. A pesar de estas iniciativas, no se respetó la condición de enfermedad del maestro y los tribunales guatemaltecos fueron a indagarle a México. No declaró por estar jurídicamente incapacitado. Nada pudo después manchar su integridad personal e intelectual.

El último año de su vida, su cuerpo permaneció paralizado, su mente se extinguió y su corazón dejó de latir el 14 de enero de 1998, fecha en que dio inicio un legado historiográfico que será objeto de mis reflexiones posteriores en memoria de uno de los intelectuales centroamericanos más influyentes del siglo XX.

No pretendo hacer una apreciación del contenido de “La Patria del Criollo”, empresa que de entrada comparece fallida. Más bien, deseo hablar de él a partir de tres aspectos que en el estudio de la Historiografía son decisivos para valorar sus alcances interpretativos para el desarrollo de nuestra disciplina: su contexto y condiciones de producción, los debates académicos y políticos a los que se refirió su escritura que se relacionan con el itinerario vital del autor y sus alcances para nuestra comprensión actual de la realidad guatemalteca y centroamericana.

El contexto

Una lectura contextual de “La Patria del Criollo” debe remitirnos a una ineludible relectura de su introducción. En esta sección del libro podemos redescubrir la incidencia que las condiciones políticas de la Guatemala de inicios de la década de los cincuenta —en las que se había roto el proyecto reformista de 1944 y se iniciaba la larga tragedia de la guerra civil— tuvieron en la experiencia personal y política de Severo Martínez Peláez para iniciar su escritura.

La polarización ideológica que se vivió en nuestro país a raíz de la intervención de 1954⁵⁶ que algunos historiadores por encargo se empeñan fallida y afanosamente en negar⁵⁷, provocó una fractura social y democrática que hasta hoy no se ha podido restituir. “La Patria del Criollo” es propuesta por su autor como un ensayo sobre la Historia de Guatemala bajo principios metodológicos que se aplicaban por primera vez, en el que haciendo a un lado lo que el colega Luis Pedro Taracena denomina “el preciosismo por el pasado” [Taracena, 2006, p.35], ofrece desde un empleo novedoso de los principios del materialismo histórico [Urrutia, 2003, p.99] —una Historia ‘interpretativa’ con plenas aspiraciones científicas y ante todo, con pertinencia social. Severo Martínez indica con este «desiderátum» la conciencia que tiene del rompimiento que va a hacer su obra con el itinerario tradicional de la Historiografía guatemalteca, hasta esa fecha (1970), complaciente con el poder. Desde esta perspectiva, la entronización de las efemérides, en detrimento del pensar histórico, impide comprender los que él denomina: “los grandes hechos determinantes sobre el proceso social”. De aquí que se requiera una Historia que finalmente explique la vida colonial “haciendo referencia a sus fundamentos” [Martínez Peláez, 1998, p. 11]. La Historia de Guatemala, pensada, reflexionada, investigada y escrita por Severo Martínez es la Historia que se refiere constantemente

56 El profesor Rhodry Jeffreys-Jones, uno de los principales historiadores del espionaje estadounidense, acota en su análisis sobre la gestión de Allen Dulles y la CÍA: “El derrocamiento de los gobiernos de Irán y Guatemala en 1953 y 1954, respectivamente, simbolizó la edad dorada de las operaciones”. Jeffrey-Jones, Rhodry, 2004: Historia de los servicios secretos norteamericanos. Barcelona: Ediciones Paidós. (p. 215).

57 El sociólogo argentino Carlos Sabino, a quien las élites empresariales de extrema derecha que patrocinan a la Universidad Francisco Marroquín le encargaran la escritura de una Historia contemporánea del país que legitimara sus privilegios históricos y su discurso furibundamente anticomunista, sostiene que: “La potencia del norte, si bien dispuesta defender sus intereses y a enfrentar la amenaza comunista con decisión, no podía recurrir a cualquier medio para oponerse al régimen de Arbenz. Una intervención directa, abierta y unilateral, resultaba poco menos que imposible, pues hubiese creado el inmediato e intenso repudio de casi todas las naciones del continente, aislando a los Estados Unidos y debilitándolo en varios sentidos”. El intento del profesor Sabino por mostrar que Estados Unidos no intervino directamente en el derrocamiento del régimen de Jacobo Arbenz y que los intereses de la UFCO no se vieron involucrados en su ‘ofensiva diplomática’ en la Conferencia Interamericana de Caracas de marzo de 1954; se queda sin sustentación al revisar el trabajo del historiador estadounidense Nick Cullather sobre la documentación desclasificada de la CIA acerca de sus actividades en Guatemala. En esta documentación, se afirma la existencia de una operación destinada a derrocar al gobierno de Guatemala denominada: PBSUCCES, la cual, “marcó un cenit temprano en el largo historial de acciones encubiertas de la Agencia”, declaración que es coincidente con el planteamiento del profesor Jeffreys-Jones expuesto anteriormente [Sabino, 2007, pp. 202-208; Cullather, 2002,7].

“al trabajo de los indios y ladinos menesterosos, a las diversas formas en que fueron explotados”. Una Historia, que pensada desde los humildes y postergados de la sociedad, consigue “remover la máscara bajo la cual se oculta el verdadero rostro de nuestra realidad colonial” [Martínez Peláez, 1998, p.14] y que siempre ha sustentado ese falso patriotismo del imaginario criollo. La irrupción de estas perspectivas críticas sobre la Historia de Guatemala impulsadas por el profesor Severo Martínez Peláez asumían la existencia de minorías [Martínez Peláez, 1998, p.14]⁵⁸ que como hoy, siguen interesadas en mantener lo que él señalaba como ‘aquella ficción histórica de los valores y cultura nacionales’.

El impulso decisivo que da “La Patria del Criollo” a la profesionalización de la investigación histórica crítica en Guatemala no se puede deslindar de su articulación con la visión del sector intelectual de la izquierda tradicional guatemalteca agrupada en el Partido Guatemalteco del Trabajo —PGT— acerca de la necesidad de una revolución estructural en Guatemala; la que asida a la ‘vía nacional’ propia de la etapa hegemónica de la interpretación soviética en el marxismo latinoamericano⁵⁹, propugnaba la definición de un nuevo proyecto de nación que implicara una transformación radical del Estado guatemalteco que transitara hacia el socialismo. Como lo señala el profesor Martínez Peláez, el libro “persigue la formación

58 Los planteamientos de Severo Martínez sobre esta problemática, comparecen cercanos a los del historiador indio Ranahit Guha, uno de los principales impulsores de los «estudios subalternos». Al referir la escritura de la Historia ‘al trabajo de los indios y los ladinos menesterosos [y] a las diversas formas en que fueron explotados’ [Lovel & Lutz, 2009, p.23], planteó un análisis de la ‘mediación estatista’ presente en la Historiografía guatemalteca, en la cual se pauta ‘lo que debe ser histórico’ para el conjunto de la sociedad desde el imaginario liberal ladino y occidental impidiéndole a sus integrantes tener una relación sin condicionamientos con su pasado. [Guha, 2002]

59 El giro político del movimiento comunista internacional contra el fascismo impulsado por la invasión de la Alemania nazi a la Unión Soviética en 1941, la disolución de la Tercera Internacional en 1943, el auge de los planteamientos del comunista norteamericano Earl Browder (1891-1973) acerca de buscar nuevas vías de transformación del capitalismo en un sistema social justo y las directrices del XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética de 1956; condujeron a un replanteamiento de la política de los partidos comunistas latinoamericanos frente al imperialismo estadounidense y los programas políticos de las respectivas burguesías nacionales. Este replanteamiento, dotaría de fuerza creciente a una línea reformista que se orientó al apoyo y participación del comunismo latinoamericano en proyectos políticos burgueses y de desarrollo capitalista. A pesar de estos virajes, no hay que perder de vista que hay una línea política e ideológica de fondo que permanecerá incuestionable: la concepción estalinista de la revolución por etapas que, aplicada a América Latina, lleva justamente a suponer la necesidad de una etapa de desarrollo capitalista que acabe con los restos de feudalismo en el continente y realice así la revolución democrática burguesa [Fornet-Betancourt, 2001, pp. 228-233].

de un concepto más amplio de la patria guatemalteca, a tono con las exigencias democráticas de la época que nos ha tocado vivir” [Martínez Peláez, 1998, p. 14]; enunciación que pone de manifiesto cómo “La Patria del Criollo” afina su interlocución política en la corriente democrática radical del ideario reformista de 1944.

Estas reflexiones adquieren mayor sentido cuando tenemos en consideración que la obra se inscribió en el proceso de radicalización de la izquierda guatemalteca a raíz de la ruptura democrática de 1954, al triunfo de la revolución cubana en 1959 y al fracaso de la invasión de la Bahía de Cochinos: hechos que precedieron a la formación del movimiento guerrillero en los años sesenta y al fortalecimiento de la perspectiva nacionalista en su proyecto político. El proceso de construcción del proyecto político de la izquierda guatemalteca se atiende no solamente a diversidad de transformaciones en el tiempo que hay que estudiar con mayor detenimiento, sino a la conformación posterior de debates políticos coincidentes con el desarrollo de sus diversas agrupaciones, en los que “La Patria del Criollo” jugó un papel fundamental como un medio privilegiado para ampliar el acercamiento del proyecto revolucionario a la juventud universitaria guatemalteca.⁶⁰

En esta dirección, “La Patria del Criollo”, así como el sector académico de diversas corrientes y agrupaciones de la izquierda guatemalteca, adoptó una denodada postura crítica frente al desarrollo y planteamientos integracionistas de la Antropología social norteamericana, que al sostener la asimilación de los indígenas a la cultura ladina, rompía con el consenso funcional de sus diversas organizaciones sobre la importancia decisiva de la participación indígena en el proyecto revolucionario y se constituía en la prolongación académica de esa ‘guerra fría cultural’ estudiada por la profesora Stonors Saunders que formara parte de la agenda exterior estadounidense [Seminario de Integración Social Guatemalteca, 1956a,b; Stonors Saunders, 2001]. La aparición del libro de los profesores Carlos Guzmán Bockler y Jean Loup-Herbert contribuiría no solo a fortalecer esta posición crítica de la izquierda guatemalteca sobre los problemas estructurales del país frente a la tesis integracionista, sino que también daría inicio a un

60 Para esta tarea, resulta necesaria la revisión del trabajo del profesor José Domingo Carrillo Padilla, en el que muestra la diversidad que corrientes ideológicas que sustentaron el programa político y militar de las organizaciones armadas guatemaltecas: el nacionalismo de los militares alzados en 1960; el trostkismo de la IV Internacional del Movimiento Revolucionario 13 de Noviembre (MR-13); el marxismo leninismo del Partido Guatemalteco del Trabajo (PGT); y el indigenismo reivindicado por el Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP) y la Organización Revolucionaria del Pueblo en Armas (ORPA) [Carrillo 2008, pp. 41 ss; Gordillo en: Peláez Almengor, (comp.), 2000, p.193]

debate académico y político interno de larga data⁶¹. Bajo estas consideraciones, paso a referir brevemente los debates académicos y políticos que rodean y refieren la escritura y posterior comprensión de una obra como “La Patria del Criollo”.

Los debates

La conformación de una postura crítica que hiciera frente a los planteamientos de la Antropología social norteamericana en la explicación de las problemáticas estructurales del país, es uno de los referentes con que debe ser leída “La Patria del Criollo”. Sus planteamientos, que otorgan una preeminencia a los factores económicos en la explicación de la realidad social de Guatemala en contraposición a los de carácter cultural —que son señalados por el profesor Martínez Peláez como ‘antropología culturalista’—; permiten identificar otro de los referentes académicos y políticos de su obra.⁶² Estas argumentaciones, con el paso del tiempo, llegaron a demarcar diferencias fundamentales con los planteamientos del libro de los profesores Guzmán Bockler y Loup-Herbert, dando lugar a un prolongado debate sobre la definición del indígena que tuvo y tiene hoy dentro de la academia guatemalteca un alcance nacional, cuando en sus inicios solamente se había desarrollado en el seno de las organizaciones de izquierda del país [Álvarez Aragón, 2002, p. 14].

Otro de los debates que hay que sumar alrededor de la escritura de “La Patria del Criollo” es el de la formación del capitalismo en el agro nacional, temática que en este libro está referida a una interpretación marxista ortodoxa de la ‘formación social’ guatemalteca desde la perspectiva de la lucha de clases. Postura que fue posteriormente cuestionada académicamente en los trabajos de los profesores Julio César Pinto Soria y Julio Castellanos Cambranes, quienes demostraron la existencia de pequeños productores agrícolas que no estuvieron afectos a la composición de tierras —uno de los clivajes fundamentales de su interpretación del ascenso ladino en la acumulación de propiedad agraria— y cómo la pervivencia de la mano de obra coactiva semi-gratuita no impidió la capitalización de la tierra, ni la

61 Una revisión a profundidad de este debate se aborda en: Centro Iberoamericano de Formación de la Cooperación Española en Antigua Guatemala, 2007. Lectura a fondo. El debate 36 años después. Tierra e identidad 96.06. Género y violencia. Antigua Guatemala: Agencia Española de Cooperación Internacional(AECID), 11-53. En este libro se publicaron las intervenciones de los estudiosos Santiago Bastos, Máximo Ba Tiul y Edelberto Torres Rivas sobre la repercusión de las obras: “Guatemala: una interpretación histórico-social” y “La Patria del Criollo” en el análisis y comprensión de la realidad social y étnica de Guatemala.

62 Aspecto al que me refiero de manera más específica en la nota 34.

incorporación de Guatemala al sistema capitalista internacional bajo un «orden neocolonial». Argumentación que se contraponía a una explicación funcional y teleológica de la Historia basada en estadios, concepción que se puede apreciar en el desarrollo de esta obra y otros escritos [Cal Montoya en Castellanos Cambranes, 2007, p. 12].

Las constataciones anteriores son temas aun pendientes que deberán ser abordados desde la Historia intelectual para efectuar una reconstrucción crítica de las condiciones de formación de las comunidades y discursos intelectuales y políticos de las elites revolucionarias guatemaltecas⁶³. Proceso que, visto desde el prisma de esta obra, no debe emprenderse sin tener un profundo respeto por los debates de la época y sin dejar de abordar las tradiciones intelectuales que influenciaron a su autor y a su escritura, en este caso, el historicismo alemán, la dialéctica hegeliana y el marxismo. En esta dirección, hace falta todavía un emprendimiento sistemático para comprender la influencia de estas corrientes en la vasta cultura que el Profesor Martínez Peláez exhibía en sus clases, en sus intervenciones públicas y conversaciones con quienes le conocieron. Este esfuerzo quedaría incompleto si no emprendemos un análisis más detenido del desarrollo de la historiografía mexicana a partir del exilio republicano español, ya que Don Severo, al haber sido alumno de intelectuales de la talla de Don Edmundo O’Gorman y Silvio Zavala en la Universidad Nacional Autónoma de México, recibió de ellos un influjo intelectual decisivo en la consolidación de su itinerario científico y personal como historiador⁶⁴. En este sentido, considero que merece mención aparte el estudio de la influencia que tendría en su persona el magisterio de Wencesalo Roces, la que después incidiría en las características más particulares de su pensamiento político.

Estando en Sevilla, conversaba con el colega Dr. Rullier Dueñas Zúñiga, profesor de Derecho en la Universidad de San Antonio Abad del Cusco (Perú), quien me refirió la importancia de la obra de José Carlos Mariá-

63 Edmundo Urrutia, coincidiendo con los planteamientos de José Domingo Carrillo y Virgilio Álvarez, señala que el debate sobre ‘la cuestión indígena y el cambio saocial’ a pesar de ser de larga data, experimentó un ‘rompimiento epistemológico’ en la década de los sesenta con la publicación de los libros de Guzamán Bockler y Martínez Peláez; ya que al proponer una explicación de la totalidad de la estructura social guatemalteca en sus diversos niveles de complejidad, posibilitaron la efectiva nacionalización de un debate que parecía seguir bajo el influjo de la Antropología Social norteamericana [Urrutia, 2003, pp. 96 ss.].

64 Un ensayo sugerente sobre el desarrollo de la historiografía mexicana para dimensionar más apropiadamente el itinerario intelectual de Severo Martínez Peláez, se encuentra en: Zermeno Padilla, 1997: «Notas para una evolución de la historiografía en México en el siglo XX», en: Espacio, Tiempo y Forma, N°.10: 441-456, Madrid.

tegui: Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana. El título de esta obra me refirió inmediatamente al libro del Profesor Martínez Peláez. El mismo día leí febrilmente el libro de Mariátegui y pude comprobar lo decisiva que fue su influencia en los afanes del profesor Martínez Peláez por la construcción de una Historia interpretativa⁶⁵. Como bien lo señala el Arq. José Asturias Rudeke [2000, p. 41], esta obra tuvo un enorme impacto en la concepción que Don Severo Martínez tuvo de su libro. Esta constatación es otra invitación a leer “La Patria del Criollo” desde la influencia que Mariátegui imprimió en su concepción y alcances interpretativos, otorgándole así la dimensión latinoamericana que ha alcanzado al igual que la obra del gran intelectual peruano recientemente reeditada en Venezuela dentro del proyecto editorial “Biblioteca Digital Ayacucho” en el año 2007, acompañada de un sendo prólogo del sociólogo ecuatoriano Aníbal Quijano que puede consultarse libremente por Internet. Ahora que mencionamos los alcances de “La Patria del Criollo” deseo finalizar esta modesta intervención con algunas reflexiones finales sobre esta dimensión de su obra.

Alcances e influencia

Partiendo de algunas inferencias críticas que he señalado sobre “La Patria del Criollo” y del desarrollo actual de las ciencias humanas, podríamos señalar la insostenibilidad de algunos de sus planteamientos, especialmente los referidos a la conflictividad social en términos de lucha de clases, la articulación de los mecanismos de explotación en la cadena productiva y el economicismo prevaleciente en su explicación histórica⁶⁶.

65 Destaco principalmente el planteamiento que hace Mariátegui sobre lo que denomina ‘el problema del indio’, argumentando que dicho problema no arranca de la cultura, sino de la economía, teniendo sus raíces en la propiedad de la tierra. Esta argumentación estará presente en toda la obra severiana [Mariátegui, 1991, pp. 61-67].

66 Si bien la profesora Ana Lorena Carrillo señala, a partir de una revisión de los papeles personales del profesor Martínez Peláez, el contacto que este tuvo con trabajos propios de las corrientes historiográficas francesa y británica que impulsaron la escritura de una ‘Historia social’; la primera y máxima obra del intelectual guatemalteco será finalmente, siguiendo a Dilthey, expresión de su propia concepción del conocimiento histórico como experiencia internalizada en la vida del historiador: en otras palabras, conocer, interpretar y teorizar su realidad para impulsar el cambio social [Carrillo Padilla, 2009, pp. 51-61]. A este respecto, acota con vehemencia el profesor Martínez Peláez acerca de la pertinencia de sus opciones teóricas y metodológicas para el análisis histórico presente en su obra: “Ambos conceptos [refiriéndose a la ‘explotación’ y ‘clase social’] son grandes aciertos de la economía política, han ampliado enormemente las posibilidades del análisis histórico, son manejados con provecho por los historiadores importantes de nuestro tiempo, y no hay ningún motivo para mantenerlos desterrados del ámbito de nuestra historiografía” [Martínez Peláez, 1998, p.13]. Lo expuesto con anterioridad permite comprender la ausencia de los abordajes estructura-

Esta crítica, que podría fácilmente caer en el ‘actualismo’ del que debemos escapar los historiadores, no impide de ninguna manera reconocer la amplia repercusión que tuvo este libro en la Historiografía internacional, como lo atestigua el libro que es objeto de este comentario, y seguirlo considerando hoy como un trabajo referencial no solo para nuestros conocimientos sobre la Historia colonial centroamericana, sino también para el desarrollo de la Historia profesional en el país⁶⁷. La necesidad de proseguir el debate académico sobre su obra no debe llenarnos de temor sino de expectativas por desarrollar un reconocimiento renovado y creativo que el legado de sus escritos significa e implica para el quehacer actual de los historiadores guatemaltecos. Su obra nos muestra que aun en nuestra actualidad, el poderío material de las elites económicas y el peso ideológico de la colonia perviven en la sociedad guatemalteca. Asimismo, nos alerta sobre la importancia de la labor del historiador para impulsar un nuevo proyecto de sociedad, propósito que en nuestro país pasa por la formación, en sus palabras, de “un concepto más amplio de la patria guatemalteca” en el que estemos debidamente incluidos todos sus habitantes [Martínez Peláez, 1998]. “La Patria del Criollo” no habla solamente del país que hemos sido, sino también del que podemos ser. La riqueza de sus aportaciones teóricas, historiográficas y políticas sigue vigente y llena de nuevas lecturas, como bien lo atestiguan las recientes contribuciones al estudio de su obra impulsadas por los colegas Jorge Murga [Murga Armas, 2008], Ana Lorena Carrillo [2009] quien ha hecho una lectura muy audaz desde un diálogo entre la Historia y la Literatura; y la de un servidor [Cal Montoya, 2007], publicada recientemente en México. Seguimos hasta hoy sorprendidos de la riqueza que tuvo el debate generado a partir de la presentación de la segunda edición del libro compilado por el colega Óscar Peláez y el que presentamos en el último Congreso Centroamericano de Historia celebrado en San José, Costa Rica en julio de 2008⁶⁸. Todo ello, es muestra

listas y comparativos de los trabajos de Laslett, Samuel, Hobsbawm y Thompson en la obra del historiador guatemalteco, quien estaba consecuentemente convencido, desde su ideario político, del aporte decisivo del marxismo tradicional a la reflexión histórica para impulsar un nuevo proyecto de sociedad en Guatemala.

67 Severo Martínez Peláez, junto a sus compañeros de generación, Héctor Humberto Samayoa Guevara, Pedro Tobar Cruz, José Daniel Contreras y Ernesto Chinchilla Aguilar, contribuyeron decisivamente a la fundación de la Historiografía guatemalteca moderna [Luján Muñoz, 2002, 12: 29-38].

68 En esta presentación de la reedición del libro del profesor Óscar Peláez dentro del IX Congreso Centroamericano de Historia, participaron los profesores Danilo Dardón, Enrique Gordillo Castillo e Iván Molina Jiménez, bajo moderación de quien suscribe. Posteriormente a la presentación de los panelistas, se contó con las profundas y sentidas intervenciones de los profesores Héctor Pérez Brignoli y George Lovell acerca de las aportaciones del libro del profesor Martínez Peláez para el desarrollo de la historiografía centroamericana. El profesor

de la vitalidad que esta obra sigue teniendo para el desarrollo de las ciencias sociales en Guatemala y Centroamérica. Nos queda una revisita de otros escritos del Profesor Severo Martínez que no han sido estudiados, como el que publicara sobre los motines de indios en «Estudios Sociales Centro-americanos» en 1973 [Martínez Peláez, 1973, pp. 201- 228] y en el «Boletín de Antropología Americana» de 1981 [Martínez Peláez, 1981, pp. 163 - 168]. “La Patria del Criollo” constituye una cesura en el desarrollo de la historiografía centroamericana no solamente porque es una genuina obra de Historia al contar con solidez teórica, erudición en las fuentes y calidad literaria; sino también porque recupera la dimensión de la Historia como proyecto social⁶⁹ de la misma manera que lo hizo en su vida y obra el gran historiador marxista cubano Manuel Moreno Fraginals, quien junto a Don Severo, hicieron de la Historia no solamente un ejercicio erudito, sino ante todo un proyecto de vida pensado desde los humildes, los verdaderos protagonistas de la Historia.

Referencias

Álvarez Aragón, Virgilio (2002). Una cuestión teórica de fondo. En: *Conventos, aulas y trincheras. Universidad y movimiento estudiantil en Guatemala*. Guatemala: USAC/ FLACSO.

Asturias Rudeke, José Enrique (2000). Historia de un historiador, en: *Peláez Almengor, Oscar Guillermo (comp.). La Patria del Criollo. Tres décadas después*. Guatemala: Editorial Universitaria.

Cal Montoya, José Edgardo (2007). Prólogo. ‘Desarrollo económico y social de Guatemala (1868-1885)’: Fuente secundaria para comprender el proyecto liberal de 1871. En: *Castellanos Cambranes, Aspectos del desarrollo económico y social de Guatemala, a la luz de fuentes históricas alemanas (1868-1885)*. Guatemala: FLACSO (Colección Lecturas de Ciencias Sociales, Vol. 1).

Lovell hizo un extenso comentario acerca del proceso de edición y traducción al inglés de “La Patria del Criollo” que llevó a cabo junto al profesor Christopher Lutz. La divulgación de su obra al público de habla inglesa era uno de los mayores anhelos intelectuales de Severo Martínez Peláez, según comentarios de historiadores que le conocieron personalmente [Martínez Peláez, 2009, p. 329 (Edición de W. George Lovell y Christopher H. Lutz. Traducción de Susan M. Neve y W. George Lovell)].

69 “Un número creciente de guatemaltecos intuye, sin equivocarse, que nuestra afirmación como pueblo exige que aprendamos a renegar de nuestro pasado en tanto que es un pasado colonial; o lo que es lo mismo; la necesidad de reconocernos y afirmarnos más bien en nuestras posibilidades latentes proyectadas hacia el porvenir” [Martínez Peláez, 1998].

Carrillo Padilla, Ana Lorena (2009). *Árbol de Historias. Configuraciones del pasado en Severo Martínez y Luis Cardoza y Aragón*. Guatemala: Ediciones Del Pensativo, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Carrillo Padilla, José Domingo (2008). *La rebelión frente al espejo. Desigualdad social, diversidad étnica y subordinación de género en la guerrilla de Guatemala (1960-1996)*. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes-Universidad Autónoma de San Luis Potosí.

Cullather, Nick (2002). *PBSUCCESS. La operación encubierta de la CIA en Guatemala, 1952-1954*. Guatemala: Asociación para el Avance de las Ciencias Sociales -AVANCSO-.

Fornet-Betancourt, Raúl (2001). *Etapas stalinista o época del estancamiento dogmático del marxismo (1941-1948)*. En: *Transformaciones del marxismo. Historia del marxismo en América Latina*. México: Plaza y Valdés.

Gordillo Castillo, Enrique (2000). *Severo Martínez Peláez y la 'ciencia revolucionaria' guatemalteca*. En: Peláez Almengor, Oscar Guillermo (comp.). *La Patria del Criollo. Tres décadas después*. Guatemala: Editorial Universitaria.

Guha, Ranahit (2002). *Las voces de la Historia y otros estudios subalternos*. Barcelona: Editorial Crítica.

Jeffreys-Jones, Rhodry (2004). *Historia de los servicios secretos norteamericanos*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Lovell, G. y Lutz, C. (2009). *Historia sin máscara. Vida y obra de Severo Martínez Peláez*. Guatemala: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales/CEUR.

Mariátegui, José Carlos (1991). *El problema del indio*. En: *Textos básicos*. México: FCE (Selección, prólogo y notas introductorias de Aníbal Quijano).

Martínez Peláez, Severo (1973). *Los motines de indios en el período colonial guatemalteco*. En: *Estudios Sociales Centroamericanos*, 5: 201-228, San José.

Martínez Peláez, Severo (1981). *Importancia revolucionaria del estudio histórico de los movimientos de indios*. En *Boletín de Antropología Americana*, 3: 163-168.

Martínez Peláez, Severo (2009). *La Patria del Criollo: An Interpretation of Colonial Guatemala*. George Lovell y Christopher Lutz (eds.), Susan M. Neve y W. George Lovell (trads.) Durham, N.C.: Duke University Press.

Murga Armas, Jorge (2008). *La tierra y los hombres en la sociedad agraria colonial de Severo Martínez Peláez*. Guatemala: Iximulew.

Peláez Almengor, Oscar Guillermo (comp.) (2000): *La Patria del Criollo. Tres décadas después*. Guatemala: Editorial Universitaria.

Pinto Soria, Julio César (1999). Guatemala: el indígena, la nación y la historia. Algunas reflexiones en torno a la obra de Severo Martínez Peláez. En: *Revista de la Universidad de San Carlos de Guatemala*, 1.4:3- 21, Guatemala.

Sabino, Carlos (2007). *Guatemala, la historia silenciada (1944-1989). Tomo 1: Revolución y Liberación*. Guatemala: FCE

Taracena Arriola, Arturo (2004). Guatemala: El debate historiográfico en torno al mestizaje, 1970-2000. En: Euraque, D.; Gould, J. & Hale, C. *Memorias del mestizaje. Cultura política en Centroamérica de 1920 al presente*. Guatemala: Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (CIRMA).

Urrutia, Edmundo (2003). La subjetividad desdichada de los intelectuales guatemalteco. En: Hofmeister, W. & Mansilla, H.C.F. *Intelectuales y política en América Latina. El desencantamiento del espíritu crítico*. Rosario: Homo Sapiens.

USAC-Facultad de Ciencias Económicas (2001). Severo Martínez Peláez y su obra, en: *Revista Presencia*, 40, Guatemala.

Zermeño Padilla, Guillermo (1997). Notas para una evolución de la historiografía en México en el siglo XX. En: *Espacio, Tiempo y Forma*, 10: 441-456, Madrid.

Ecos de la lírica política de Rubén Darío en algunos poemas de Juan Felipe Toruño

Rhina Toruño
2016-29
Páginas 15-28

Rhina Toruño- Haensly

The University of Texas of the Permian Basin

drtoruno@yahoo.com

Resumen

El presente artículo establece una influencia de la poética de Rubén Darío en la obra del escritor nicaragüense Juan Felipe Toruño. La autora encuentra diversas muestras de esta influencia, tanto en las declaraciones explícitas del poeta, en su primer libro Senderos espirituales, como en otros aspectos más formales de su obra.

Otra semejanza que marca una relación con la obra dariana es la postura de Toruño en resistencia ante la amenaza de una invasión norteamericana en Centroamérica, pues ambos autores mantienen una férrea defensa de la soberanía de los pueblos americanos.

Palabras clave:

Rubén Darío, Juan Felipe Toruño, estética dariana, soberanía.

Summary

This article provides an influence of the poetry of Rubén Darío in the work of Nicaraguan writer Juan Felipe Toruno. The autor finds several samples of this influence, both explicit statements of the poet, in his first book spiritual paths, as in other more formal aspects of his work.

Another similarity that makes a connection with the dariana work is the posture Toruno in resistance to the threat of a US invasion in Central America, as both authors maintain a strong defense of the sovereignty of the American people.

Keywords:

Rubén Darío, Juan Felipe Toruno, dariana aesthetic sovereignty.

Es interesante constatar cómo los hechos históricos continúan inspirando la creación literaria. Leyendo la vida de Rubén Darío, noto que la guerra hispanoamericana de 1898 conmovió profundamente a Rubén Darío. En sus artículos de *El tiempo* censuró acremente a los Estados Unidos: «No, no puedo, no quiero estar de parte de esos búfalos de dientes de plata. Son enemigos míos, son los aborrecedores de la sangre latina»⁷⁰.

Algunos años después, Darío hace referencia a la política anti-yanqui en el prólogo de su poemario *Cantos de vida y esperanza* (1905): «Si en estos cantos hay política, es porque aparece universal. Y si encontráis versos a un presidente es porque son un clamor continental. Mañana podremos ser yanquis (y es lo más probable); de todas maneras, mi protesta queda escrita sobre las alas de los immaculados cisnes, tan ilustres como Júpiter» (Darío: *Poesía* 248). El poema al que se refiere es «A Roosevelt», fue publicado apenas siete años después de la guerra entre España y los Estados Unidos, en que el país norteamericano tomó posesión de Cuba y de Puerto Rico. A raíz de lo anterior los latinoamericanos consideraron a los Estados Unidos como un país invasor que se quería apoderar de todo el continente latinoamericano. De ese temor surgió un sentimiento antiyanqui. Los poetas visionarios de sus destinos nacionalistas, con los pies y el corazón en su terruño, expresaron su temor. Podemos ver a Rubén Darío con su poema «A Roosevelt» simbolizó al país en la persona del presidente del país, en una forma de metonimia (persona por país):

Eres los Estados Unidos,
eres el futuro invasor de la América ingenua que tiene
sangre indígena,
que aun reza a Jesucristo y aun
habla en español.

(Darío: *Poesía*, 255)

70 Ernesto Mejía Sánchez, Rubén Darío: *Poesía* (Caracas: Ayacucho, 1977) 526. Prólogo: Ángel Rama, cornología: Juelio Valle- Castillo. En adelante cuando me refiera a este libro diré: Darío: *Poesía*

El temor de Darío de que los Estados Unidos invadiera cualquier país de América Latina se cristalizó en su país natal, Nicaragua, en 1910, seis años antes de que muriese el fundador del modernismo hispanoamericano. Fue a raíz del estallido en la Costa Atlántica de la revolución conservadora (1909) que, acaudillada por el general Juan José Estrada, derrocó a José Santos Zelaya⁷¹ quien dejó la presidencia.

Después de Zelaya, por elección popular le sucedió el Dr. José Madriz (Darío: Poesía 543), bajo cuyo régimen, de nuevo en la Costa Atlántica, la revolución conservadora triunfó (apoyada por los Estados Unidos] e hizo caer el Dr. José Madriz; Juan José Estrada asumió la presidencia. En seguida, los Estados Unidos intervinieron bajo los «Pactos Dawson», «con el pretexto de prevenir el bombardeo de Bluefields y de proteger la vida y bienes de los norteamericanos» (Darío: Poesía 545). En 1912, de nuevo los Estados Unidos invadió militarmente a Nicaragua, «con ocupación permanente y administración de las aduanas, el ferrocarril y la banca hasta 1925. Estrada reconoce ante el New York Times haber recibido un millón de dólares para el alzamiento contra Zelaya, por parte de compañías norteamericanas» (Darío: Poesía 547).

Juan Felipe Toruño, por su respeto a la soberanía de los pueblos, y especialmente a la de su país, reaccionó en forma muy tajante contra la invasión a su querida Nicaragua. Primero se opuso a aprender la lengua inglesa (decisión que posteriormente lamentó, pues se autoeducó en las lenguas francesa y portuguesa). Segundo, aún siendo adolescente se alistó en el ejército para defender el gobierno constitucional de Madriz, quien no gozó del apoyo de los Estados Unidos y fue derrocado. En su novela *El silencio* (1938)⁷² recrea al abuelo Evaristo Meneses, del héroe Oscar Cruz; aquel huye a esconderse por haber participado en el atentado para asesinar al Presidente de la República. «Habíase descubierto el atentado contra el Presidente de la República, del cual él era uno de los principales factores.» [El silencio, 20]. El nombre del personaje es ficticio, pero su función corresponde a la historia de Nicaragua, pues existió ese atentado contra el General Juan José Estrada.

Así como la guerra de 1898 en España inspiró algunas poesías de Rubén Darío, en forma similar la ocupación norteamericana en Nicaragua

71 General José Santos Zelaya, fue un presidente liberal de origen leonés. Fue reelecto cuatro veces y en 1907 negó la autorización para la construcción de la base naval norteamericana en el golfo de Fonseca.

72 *El silencio* (San Salvador: Editorial Arévalo, 1935). Obtuvo el primer premio en el concurso del “Libro Americano” celebrado en Matanzas, Cuba en 1938.

motivó la poesía de Juan Felipe Toruño, en su soneto «Las XI de la mañana» forma parte del poema «Horario sentimental» donde desfilan todas las horas del día. Se encuentra en el poemario Senderos espirituales (1922) en cuya introducción Toruño expone que él tejió el poema bajo el influjo de la vieja ciudad y mientras escribía «un grupo de soldados yanquis atraviesa frente la puerta de mi cuarto»⁷³. El soneto es un grito de protesta, de coraje, al observar a su pueblo viviendo bajo una intervención extranjera como era la norteamericana desde 1910 hasta 1925. El verso del primer terceto se refiere a esa ocupación, «Y un soldado yanqui vestido de pus pasa». Posteriormente, Toruño en su libro Poesía y poetas de América⁷⁴ explicó como en la metáfora del color «pus» él quiso expresar la ignominia, la repugnancia, que se sentía al ver al extranjero ocupando su ciudad: «En vez de decir vestido de kaki dijo de pus. Y de pus, precisamente, porque la pus es repugnante y en aquella época de la penetración marinera estadounidense, el soldado de la ocupación repugnaba» (273). Pienso que el hecho de contemplar a su país humillado bajo la ocupación americana motivó la redacción de ese soneto más que la influencia del poema dariano, «A Roosevelt».

2. Influencia de la estética modernista dariana en la poética de Toruño

Darío murió en 1916 en León, Nicaragua. En esa misma ciudad nació Toruño el primero de mayo de 1898. Él asistió a los funerales de Darío. Ya para ese entonces Toruño estaba marcado por la estética modernista, tanto de los primeros poemas darianos como por los últimos de Cantos de vida y esperanza (1905). Toruño comenzó a escribir poesía desde muy joven, pero no se ha conservado nada de su trabajo; posiblemente se debió a que abandonó Nicaragua en 1923. Su dedicación a las letras no se registra hasta en abril de 1918 cuando se inició en el periodismo en el Eco Nacional, al publicar algunos artículos y noticias⁷⁵. De acuerdo al Dr. Jorge Eduardo Arrellano, en su libro Literatura Nicaragüense, los jóvenes postmodernistas se agrupaban en torno de ese diario:

73 Juan Felipe Toruño, Senderos espirituales. León, Nicaragua: Tipografía La Prensa, 1922, 9.

74 Poesía y poetas de América: Trayecto en ámbitos, fisonomías y posiciones (San Salvador: Imprenta Fúnes, 1945) 273.

75 José Jirón Terán, poeta compatriota y amigo personal de Toruño, es un distinguido darriista, reconocido mundialmente, que ha hecho una biblioteca de literatura nicaragüense en su ciudad de origen, León. El entrevistó a Toruño, quien le proporcionó muchos datos biográficos y con ellos redactó el mejor estudio que hasta la fecha se tiene sobre la vida de Toruño. “Juan Felipe Toruño en sus cincuenta años de periodismo y actividades literarias: 1918-1968” (León, Nicaragua: Biblioteca “José Jirón”, 1994) 3. E un texto de 119 páginas, mecanografiado por José Jirón Terán y revisado por Juan Felipe Toruño.

Varios trabajaban en su redacción acogidos por el eminente escritor Mariano Barreta, quien había comprado el diario a su fundador: José Constantino González. Y de todos ellos, Juan Felipe Toruño (1898-1980), poseía una envidiable disciplina intelectual; por eso el año siguiente recibía la dirección del diario y fundaba la revista *Darío*. El título de este órgano reveló la vinculación modernista de esos muchachos que sumaron veintidós según el mismo Toruño⁷⁶.

El primer poemario de Toruño, *Senderos espirituales* (1922), lo escribió bajo la influencia de *Darío*. En el preámbulo titulado «Al tropezar» dice:

El primer libro: más que todo encontraréis sinceridad en esta obra. He querido adaptarme al concepto de *Darío*: «Ser sincero es ser potente». Mis versos van desnudos en los parajes de la poesía contemporánea: árboles silenciosos y pensativos que se enfilan en las sendas espirituales. Minas interiores: oro y azul de una intención única, me indican por donde volar debe mi psiquis... El hombre me ha enseñado mucho: libro abierto en el que he aprendido el sistema del equilibrio material. Lo demás ha venido en mí... La armonía de lo visible me subyuga, la armonía de lo invisible me atrae. Y, con esa fiebre de misterio, he sabido leer, en el intrincado alfabeto del espacio, el lumínico silencio de las estrellas.

La influencia de Rubén *Darío* y del Modernismo es innegable en Nicaragua, en España, en México y en general en toda la América Latina, como bien señaló el famoso escritor argentino Jorge Luis Borges quien argumenta que todos los poetas en América Latina, incluso él, comienzan bajo la influencia de *Darío*. Así Toruño «Como poeta, surge modernista y luego se esfuerza por asimilar sustancias vanguardistas.»⁷⁷ Toruño después se independiza, al igual que Neruda, Borges, Octavio Paz y otros grandes poetas de su tiempo. Se convierte en poeta vanguardista, romántico, místico, metafísico y cósmico.

El poema «Mensaje a los hombres de América» (1939) presenta características modernistas y vanguardistas por varias razones: fue escrito en versos libres, hay experimentación del lenguaje, hay referencias a la mitología clásica, y muestra la pureza del lenguaje, la sonoridad, la sensuali-

76 Jorge Eduardo Arellano, *Literatura nicaragüense* (Managua: Distribuidora Cultural, 1997) 53.

77 David Escobar Galindo, índice antológico de la poesía salvadoreña, 2º ed. (San Salvador: UCA Editores, 1987) 306-7

dad, la rima y la musicalidad⁷⁸. Es un poema cósmico porque se refiere a todo el universo. Yo agregaría «indigenista-cósmico» dado que se refiere en gran parte y con rasgos positivos a nuestros antepasados, nuestros caciques indios. En el poema hay alusiones a los caciques desde el Valle del Anáhuac hasta los del Cono Sur y continúa con los elementos vitales del universo: el agua, el aire, el fuego, la tierra, citados por primera vez por los presocráticos. Hay en este poema una referencia universal, la cual no es solo a nivel geográfico, sino también a nivel cultural, espiritual, esotérico y místico, cuando dice: «¡A vosotros hablo constituidos en guión que se extiende entre la cultura de hoy y la cultura del mañana!» (versos 13-14).

El poema también expresa la unión conflictiva del hombre con su entorno y con su terruño cuando el yo poético pide a los hombres que miren, que piensen, que escuchen los gritos angustiosos de su «madre tierra». Es importante mencionar que Toruño consideró que para los nicaragüenses siempre está presente la «madre tierra» en su lírica o narrativa. La dedicatoria de Senderos espirituales apunta lo siguiente: «A los que conmigo van a la sagrada selva». También hay que recordar que a la edad de 14 años, Toruño pernoctó en la selva nicaragüense por seis meses. Ya adulto ingresó a la francmasonería donde se acostumbra a disciplinar el espíritu, dominar el cuerpo y aprender a escuchar los sonidos de la madre naturaleza, como también a interpretar sus signos y símbolos.

«Mensaje a los hombres de América» es un mensaje, un llamado patriótico a todos los americanos, sean del norte, centro o sur del continente americano:

La estructura externa del poema presenta 82 versos en estilo libre, agrupados en cinco estrofas y tres pares de versos dísticos. En cuanto a la estructura interna, vemos que los primeros 29 versos describen el mundo en forma caótica, lleno de violencia, odio y muerte de «caínes modernos». El hablante lírico llama a esta situación desesperante de «tremendo bestial cataclismo» (verso 9).

78 «Mensaje a los hombres de América», *Hacia el Sol* (San Salvador: Imprenta Funes, 1940) 43-46. También se reproduce en *Raíz y sombra del futuro* (San Salvador: Imprenta Funes, 1944) 37-39.

El mundo entre ígneas tormentas
envenénase.

Estalla en famélicas odios.

Caínes modernos. Brutos sangui-
narios, asesinan, traicionan.

No fulgen aurorse do redención ni de paz.

Tempestuosas pasiones trituran
los dorsos del globo.

Millones de arpías destrozan altu-
ras excelsas.

Perece la armonía. ¡Y no hay com-
prensión!

¡Y no hay conciliación! ¡Y ha
muerto el Amor!

Ante este tremendo bestial cata-
clismo, ¿qué hacemos?

¿Qué hacemos los hombres ha-
biendo ideales lumínicos
conciencia de espíritu, miel en el
alma

y fuegos angélicos en el corazón?

(Versos 1-12).

Esta primera estrofa es un oxímoron, dado que une dos opuestos: «los caínes modernos (verso 3) y los hombres con fuegos angélicos en el corazón» (verso 12). En ese entonces, la madre patria estaba sangrando bajo la guerra fascista, llamada «Guerra Civil Española». Dos años antes, los poetas vanguardistas latinoamericanos, de tendencia izquierdista, acudieron a España para protestar contra el fascismo, entre ellos estaban Pablo Neruda; Cesar Vallejo, con su poema «España, aparta de mí este cáliz», y Octavio Paz con su poema «No pasarán». Se estaba iniciando la Segunda Guerra Mundial. El Salvador (donde vivía Toruño) estaba bajo una dictadura opresora como era la del General Maximiliano Hernández Martínez (1931-1944).

Toruño había vivido en carne propia la invasión norteamericana en su país natal y temía una nueva invasión en Centroamérica. Por lo tanto, a través la lírica pide a los hombres pero a aquellos que puedan reflexionar en medio de una guerra, que hagan algo para impedir la destrucción del ente humano.

El tono es mesiánico y apocalíptico, con implícitas referencias a los cuatro caballos del Apocalipsis (Apocalipsis, 6: 1-9). En los versos a continuación, sentimos que es la voz del trueno la que habla, la del profeta-poeta que denuncia el desasosiego que hay entre los humanos:

¡Vivimos la hora repugnada que
desoye la voz del criterio...!
La razón del sistema infernal, la
lógica de la dinamita,
El argumento omnímodo de la
destrucción y de la matanza,
imponen sus materiales externi-
nadores.

(Versos 26-29)

El yo poético está pidiendo a todos los Hombres de América, en mayúscula y en tono imperativo, que escuchen, que actúen para eliminar las guerras, los odios, el hambre, la muerte entre los americanos, y construir un mundo unido de amor y de paz.

Después de estos 29 versos hay un cambio drástico a nivel del contenido y de la forma. A partir del verso 30 el pronombre personal vosotros se cambia por «nosotros». El mensaje sigue dirigiéndose a los hombres de América pero, a partir de este verso, la responsabilidad es compartida: somos todos nosotros los hombres de América. Pero, ¿quiénes somos los hombres de América? La respuesta se encuentra no solo en un tono mesiánico, sino que también queda expresada en una metáfora espiritual, refiriéndose al hombre como especie, no como individuo; por lo tanto, el tiempo cronológico está en suspenso. El verbo es usado en presente perfecto, implicando que los latinoamericanos del siglo XXI hemos visto pasar ante nuestros ojos más de quinientos años de historia de guerras y odios contra nuestros antepasados. El hablante lírico se refiere a la época precolombina y al momento de la conquista de América por los españoles al mencionar a los diferentes caciques:

Nosotros, los hombres de América,
los que vimos pasar con su bosque
de flechas a Manco Capac,
y cargando simbólico tronco de árbol a Caupolicán,
y sufrir y luchar a Lempira y a Urraca,
a Tecúm Umán, a Atlacalt y a Nica-
rao Cali, (versos 29-33)

.....
los que somos hermanos por carne
y espíritu
los que tenemos visión de lo que es
y será nuestra América responsabilicémonos.

Aportemos la idea y el alma y la
lealtad en la tarea magna:
COMPRENDAMOS. (Versos 41-45)

El llamado a los hombres de América no es para todos los americanos desde Alaska hasta el Cabo de Hornos, sino para los que cumplan con los requisitos de ser «hermanos de carne y de espíritu», o sea, los amerindios o latinoamericanos: mestizos, indios, negros y blancos. Para los otros, los requisitos son los de tener la visión, el ansia, el coraje de querer convertir la América India en la América líder, la que posee valores éticos y culturales que orgullosamente vienen desde sus antepasados luchadores y gloriosos.

Este poema es también un canto de alabanza a las grandezas de la América precolombina y una invitación al compromiso, dado que en ese entonces había guerra en Europa. Primero estalló en 1936 con la Guerra Civil Española y después se extendió por toda Europa.

La América habrá de fijar su cultura perfecta,
imprescindible, universal.

La América nueva que viene creciendo en los siglos!

(46-48)

El hablante lírico se refiere a una América que sigue creciendo desde hace 25 siglos. Es polisémico el término «nueva». El primer significado se encuentra en los versos 53-55 donde el hablante lírico comenta que «habló con el fuego, el agua y el viento», sugiriendo que la América nueva tiene en su ontogénesis, la civilización occidental. El fuego, el agua y el viento constituyen una referencia a los elementos vitales discutidos por los presocráticos de la Escuela Jónica, en el siglo V antes de Jesucristo, cuando se preguntaban de dónde viene la vida. Tales de Mileto respondía que viene del agua, dado que él vivía en la Isla de Mileto, rodeado de agua; además reflexionaba que el animal y el hombre se gestan por medio del semen, el cual es líquido. También el agua, afirmaban los presocráticos constituye el elemento vital en los vegetales, lo cual lo comprobaban cuando al triturar una hoja les quedaban húmedos los dedos. Anaxímenes, también de Mileto, respondía que el origen de todo estaba en el aire. Esta idea, modificada, fue apropiada por las religiones cristianas al explicar que Dios engendró la vida en el hombre a través del soplo divino, que en resumidas cuentas es el aire.

Juan Felipe Toruño, poseedor del conocimiento de las culturas clásicas, orientales y esotéricas, compara el origen de la América indígena con aquellos tiempos inmemoriales en los cuales los pensadores de las Escuelas Jónicas buscaban el origen de la vida y de las cosas.

Un sentido de la «América nueva» es la fusión de razas que se efectuó cuando la princesa Malitzin (Malinche) fue obsequiada juntamente con diez vírgenes más al invasor español Hernán Cortés y él se acostó con Malitzin. De esa unión nació el primer mestizo, Martín. Otro significado de la América hispana es que tiene una cultura viva y se mantiene en la búsqueda incesante de la verdad; la América latina es filósofa; es luchadora, es maestra que enseña y enseñará a las nuevas generaciones los valores universales. De acuerdo al poema «Mensaje a hombres de América», ahora es el turno de la América Latina de convertirse en líder en el contexto de todas las naciones del mundo y lo será por practicar los valores eternos cristianos o los de la mayoría de las religiones y sociedades filantrópicas que son capaces de inculcar la armonía y la unidad entre todos y todas a través del amor, la paz y el mutuo perdón.

El poema se aproxima al final con la alusión directa a un Cristo vivo, no una estatua como El Corcovado, que se encuentra en Río de Janeiro. Esto es connotado por el uso del participio presente que funciona como adjetivo: «Y el Cristo indicando las rutas desde las expectantes cumbres de los Andes» (versos 73-74). El Cristo de los cristianos también es respetado y considerado un profeta dentro de la francmasonería.

La estrofa final es un himno de amor, de alegría, de paz, de resurrección cristiana o ética masónica; es una nueva oda de la alegría o de la amistad de Beethoven expresada en versos y con el referente externo americano:

Y la humanidad que quepa en
América,
pueblo de pueblos luchadores,
trabajadores, soñadores
Y la paz tenga asilo en el alma del
pueblo titánico,
y fije en los siglos esa alma sagrada. ..
-¡Así sea!
(versos 75-79)

El uso continuo de vocales fuertes y de las consonantes «r» y «s» dan un ritmo marcial, pletórico de vida, energía, alegría. Y la expresión final del poema alude al final de una plegaria:

«-¡Así sea» El poeta, dice Mario Vargas Llosa, se convierte en un deícida, aunque en este caso el yo poético reconoce la supremacía de Cristo y le deja que Él indique a la América joven el camino que debe seguir.

Al cerrar el poema con el «-¡Así sea» el yo poético invita al lector a ser cómplice con él, a que se responsabilice (véase verso 43: responsabilicémonos) en la tarea inminente de llevar a la práctica la Unión Panamericana. Es importante recordar que este poema se escribió en 1939; aun cuando ya estaba fundada la Unión Panamericana, se discutía mucho en los periódicos y revistas sobre cómo darle vitalidad. Si el poema se lee como testimonio de un teósofo (Toruño lo era) o como un manifiesto de los unionistas panamericanos, el deseo o propósito que posiblemente inspirara al cómplice lector era llevar a la práctica lo que había leído.

Parte del título de este ensayo se refiere a la estética modernista de Rubén Darío en la poesía de Toruño. Leamos con atención los siguientes versos del poema «Mensaje a los hombres de América»:

¡Hombres de América!: Oíd los vo
cablos angustiosos
Que, amargos nos llegan del caos
insólito.
Mirad la sangre que mana de las
arterias de la tierra.
(Versos: 16-18).

En estos versos es evidente la existencia del eco dariano cuando el bardo nicaragüense Toruño se refiere a la tierra como el vientre materno. El profesor argentino Francisco Propato comparó la poesía de Toruño con la de Darío de la siguiente forma:

Si Nicaragua dio al universo americano su máxima lírica con Rubén Darío, San Salvador ostenta con legítima ufanía en su Parnaso a un poeta

de fuertes características propias y cantor excelso de la patria grande, que es la América toda, la que va de polo a polo, sin odios raciales... «Mensaje a los hombres de América» dirá al culto lector cual es la envergadura moral-espiritual y la capacidad intelectual del eximio vate salvadoreño. Por ese «Mensaje» podemos aquilatar el don extraordinario que posee Juan Felipe Toruño para interpretar, con cálido acento y armoniosos versos, el alma noble y generosa de nuestros pueblos, los que no defraudarán la esperanza que la humanidad ha depositado en ellos... (Poemas Andantes 12)

Se puede ver que tal apreciación no provenía de un amigo o conocido de Toruño dado que le confunde la nacionalidad. Toruño amó entrañablemente a El Salvador, vivió en ese país desde la edad de 25 años hasta los 82 cuando murió, nunca lo abandonó. Le dedicó poemas y cuentos en *De dos tierras: León y San Salvador (1947)*⁷⁹, pero nunca renunció a su nacionalidad nicaragüense.

Como ya lo he señalado el poeta leonés Toruño incursionó desde su adolescencia en la poesía, sin embargo es hasta los 18 años que se publica su poesía. A la edad de 20 años (1918) fundó la Revista *Darío* que brindaba la oportunidad a jóvenes, y no jóvenes, de expresar sus ideas. La primera revista en honor al eponímico fundador del Modernismo. Después de tres años dejó Nicaragua y se instaló en El Salvador. Allí continuó su actividad poética y también política bajo una forma diferente, dado que vivía en el extranjero, específicamente en El Salvador.

Él consideró que su forma de lucha contra la injusticia social que sufría su país adoptivo fue la de promover un pensamiento crítico, hacer reflexionar a los jóvenes poetas sobre las causas que generan la opresión de los pueblos. Manlio Argueta en su artículo: «Juan Felipe Toruño y los Sábados de *Diario Latino*: un ave en la tempestad»⁸⁰, se enfoca en el papel que desempeñó Toruño como promotor de los jóvenes que llegaron a constituir grupos de varias generaciones de escritores en el suplemento literario del *Diario Latino*.

Según el propio Toruño, el suplemento se comenzó a publicar en 1932, año que se conoce como el de la matanza o de la insurrección «comunista». Manlio Argueta comenta en ese artículo, que es sobre todo el inicio de un ciclo histórico el cual no acabó de cerrarse sino hasta después de una guerra civil de casi 15 años, con el Acuerdo de Paz firmado en enero de 1992.

79 Libro de cuentos en el que se encuentran paisajes, leyendas, tradiciones y nombres de personas importantes de ambos países. (San Salvador: Imprenta Funes, 1947).

Continúa, Manlio, diciendo que hay cierto simbolismo entre el año de fundación del suplemento y el inicio de la marginalización de las expresiones jóvenes salvadoreñas a las que se les condenó por su posición de izquierda, lo cual originaba intolerancia hacia su obra, propio del período absolutista que duró 60 años en El Salvador. Por extender la mano a los jóvenes rebeldes universitarios y darles la oportunidad de publicar sus ideas en un periódico que con el correr de los tiempos se consideró una condición sine qua non publicar en *Diario Latino* como paso previo a la consagración de escritor. Así lo sugiere Manlio Argueta a través del héroe Alfonso, un joven, en su novela *Caperucita en la zona roja*, cuando dice: «Tengo un bibliotecita, ¿cómo sabe que he comprado esos libros? preguntó el viejo. Yo leo el suplemento literario en el periódico *Diario Latino*, donde ustedes publican. ¿Usted conoce a Felipe Toruño también?»

Es allí donde a través de la «Página cultural» que Toruño fundó en *Diario Latino* en 1932 que realizó su lucha contra el absolutismo ofreciendo su «página» a los jóvenes: «Sábados de *Diario Latino*.» A pesar de que en esos momentos existían gobiernos militares que mantenían un férreo control, hubo espacio siempre para la expresión literaria, independientemente de su ideología. Así, en «Sábados de *Diario Latino*» se promovió a Roque Dalton García, Manlio Argueta, Tirso Canales, José Roberto Cea, Oswaldo Escobar Velado, Pedro Geoffroy Rivas, Roberto Armijo, Mercedes Duran y a Antonio Gomeró, que Toruño lo llamaba «el poeta salvaje», A Mauricio de la Selva, Danilo Velado y a muchos más. La única aristocracia que Toruño respetó y admiró fue la del talento y el trabajo arduo y honesto. Esa es la herencia espiritual, cultural que hemos recibido sus hijos e hijas como el pueblo salvadoreño y el nicaragüense a los que amó mucho. A estas dos naciones Toruño les dedicó muchos poemas, ensayos y libros como *De dos tierras* (libro de cuentos), poemas como «San Salvador y León». Ciudad dormida, dedicada a León. *Desarrollo literario de El Salvador* (1957) como el título lo sugiere se refiere a la historia literaria de El Salvador.

Juan Felipe Toruño al vivir en El Salvador, como extranjero se abstuvo de participar o representar a gobierno alguno. Cuando hizo su gira por América Latina en los años cincuenta, dio conferencias en las diversas universidades de Latino América desde Costa Rica hasta Brasil, Chile y Argentina. El gobierno de El Salvador le ofreció costear el viaje si aceptaba ir en representación del gobierno salvadoreño y Toruño no aceptó. El único puesto gubernamental que aceptó en los últimos años de su vida fue el de ser Agregado Cultural por el gobierno de Nicaragua en El Salvador. El nunca renunció a su ciudadanía nicaragüense, ni a sus ideales de luchar por una libertad de expresión y una actitud crítica frente a los diversos

gobernantes y partidos políticos, y esa fue la razón por lo cual él fundó su «Sábados de Diario Latino». Quería que los jóvenes universitarios tuviesen un vocero a sus críticas e inquietudes de justicia social. Recuerdo muy bien, y todavía puedo escuchar la voz de mi padre cuando me comentó lo que el director de Diario Latino de los años sesenta, don Miguel Pinto; le pidió varias veces que no debería darles más cabida en el periódico a los jóvenes si no cambiaban de tono, dado que estaban escribiendo críticas muy fuertes contra el gobierno. Este comentario fue a raíz de un artículo escrito por Mercedes Durand, quien no quiso cambiar el tono de su poesía. Juan Felipe Toruño continuó abogando por todos los jóvenes poetas porque sostenía que en una democracia debe existir el libre juego de ideas. En El Salvador durante los años de 1960 a 1970 era prohibido leer El Capital de Karl Marx, o los libros de Lenin o del Ché Guevara. Por eso la actitud de Toruño fue muy valiente, arriesgando su propio trabajo al servicio de sus ideales.

El concepto de la lectura literaria en la pedagogía actual de la literatura

Mauricio Aguilar Ciciliano

2016-31

Páginas 63-85

Resumen

Los propósitos de este documento son, por una parte, señalar la importancia de replantear el concepto lectura literaria en el marco de los procesos de enseñanza de la literatura. Por otra, realizar un primer balance de las concepciones de esta categoría y los desafíos que en este ámbito tan relevante se le presentan a la pedagogía de la literatura. El referente principal para el análisis es el modelo de enseñanza de la literatura que se asume en los planes y programas de estudio de la educación media salvadoreña.

El documento está organizado en cuatro apartados: en el primero se presenta la situación problemática. En el segundo se sustenta lo relativo al referente teórico del ensayo, mientras en el tercer apartado se reportan algunos aportes destacados sobre el concepto de lectura literaria. Se cierra el trabajo con algunas consideraciones sobre la importancia de basar la enseñanza de la literatura en una teoría de la lectura literaria.

Palabras clave: lectura literaria, pedagogía, programas de estudio

Abstract

The purposes of this paper are, on the one hand, stress the importance of re- thinking the concept literary reading in the framework of the teaching of literature. In addition, make an initial assessment of the conceptualizations of this category and challenges in this very important area are presented to the Education of Literature. The main reference point for the analysis is the model of teaching literature that is assumed in the plans and curricula of the Salvadoran secondary education.

The document is organized into four sections: the first problematic situation arises. The second is based on the theoretical reference the trial, while the third section some outstanding contributions on the concept of literary reading are reported, working with some considerations on the importance of basing the teaching of literature in a theory of literary reading is closed.

Keywords: literary reading, teaching, curriculum.

1. La necesidad de enseñar literatura desde una teoría de la lectura literaria

El aspecto central en el análisis de un modelo didáctico-pedagógico de Lenguaje y Literatura es conocer, en lo general, de qué teoría de la enseñanza parte de manera específica (en cuanto a la disciplina literatura), en qué supuestos teóricos sobre la lectura se fundamenta; además de ello, debe analizarse la pertinencia de estos supuestos en relación con la naturaleza y especificidad de los aprendizajes que se pretende propiciar en la relación pedagógico-literaria.

Estos aspectos aparentemente accesorios constituyen, sin embargo, la condición de aprovechamiento de las potencialidades formativas que posee la literatura como saber cultural en permanente construcción. En consecuencia, una forma de conocer la eficacia de los modelos de enseñanza de la Lengua y Literatura será saber qué tipo de lectores forma; y esto está en íntima relación con la concepción que tenga de la lectura literaria.

Por ello, sorprende no poco que en el campo de la de la Didáctica de la Lengua y la Literatura (DLL), pese al marcado carácter constructivista que se asume, el estudio del fenómeno de la lectura literaria ha ocupado una atención marginal. Ciertamente, a pesar del énfasis que hace la DLL en el papel del alumno-lector, más pareciera que se trata de un sujeto abstracto, no situado, que aplica unas estrategias generales de lectura para lograr el uso eficiente de la lengua y, muy de paso, desarrollar una competencia literaria (concepto ambiguo por cierto).

El carácter más o menos hermenéutico que asume esta disciplina (DLL) para tratar el problema de la enseñanza de la lengua y la literatura sugiere un conocimiento insuficiente del comportamiento y las necesidades de los alumnos-lectores-reales; de los condicionamientos que les impone el hecho de ser participantes de una cultura determinada (la escolar, por ejemplo) en su actividad concreta de lectura de obras literarias. Si bien se adopta en los programas una postura constructivista de la lectura, lo que es ya un significativo aporte, a nuestro parecer los enfoques dominantes de la DLL parten de una concepción general de la lectura que impide clarificar los rasgos distintivos de la lectura literaria como actividad lúdico-cognitiva.

La falta de clarificación de este fenómeno se evidencia en el desarrollo del modelo pedagógico que inspira la enseñanza de la literatura en el ámbito escolar (por lo menos el modelo didáctico-pedagógico salvadoreño, los textos que sirven de orientación pedagógica al docente, los manuales y

libros a disposición). Si bien algunas veces se hace referencia al constructo lectura literaria, parece que este queda subsumido en algún lugar del viaje hacia la competencia comunicativa. Por lo demás, hay pocos intentos de análisis sistemático que pongan de relieve sus peculiaridades e importancia para el desarrollo de saberes escolares y sociales de mayor alcance a través de la literatura.

En efecto, son pocas las investigaciones pedagógicas que buscan desarrollar una teoría de la lectura literaria como guía para la enseñanza de la literatura; las que hay se han desarrollado en el extranjero. Los trabajos de Mendoza (2001) y Trujillo-Culebro (2007) son importantes referentes; el primero desarrolla el concepto intertexto-lector; la segunda, desde la óptica de la transacción texto- lector demuestra que al currículo español le falta una concepción específica de lectura (literaria) que posibilite un seguimiento más puntual del proceso de formación de lectores.

En definitiva, la falta de clarificación sobre lectura literaria en la escuela tiene, a nuestro juicio, implicaciones pedagógicas concretas en la instrumentación didáctica de la literatura, particularmente en el nivel secundario porque, al diluirse el ámbito de sus finalidades y su especificidad, se debilita el potencial formativo de los saberes literarios en dimensiones como la cognitiva, afectiva y de pensamiento crítico.

Este hecho repercute en la actitud de los jóvenes hacia la lectura literaria. En efecto, tal como lo demuestran varios estudios (Grupo Lazzarillo, 2006; Larrañaga y Yubero, 2005; Molina 2005; Reynolds, 2005), los jóvenes estudiantes de secundaria muestran una actitud y valoración negativas o utilitarias de la lectura, lo cual vuelve altamente probable que una vez superado este nivel preuniversitario, ellos no vuelvan a los textos simplemente porque no desarrollaron su gusto por la literatura.

¿Por qué es importante replantearse la enseñanza de la literatura desde un enfoque de la lectura literaria como eje organizador de toda acción pedagógica? ¿Cuáles son algunos desafíos de la pedagogía de la literatura en relación con la construcción de una teoría de la lectura literaria?

La idea que aquí se intenta defender es que la enseñanza de la literatura puede ser más provechosa en el ámbito escolar cuando se sustenta en una concepción clara de la lectura literaria y, en consecuencia, se toman en cuenta todas las potencialidades formativas de la literatura como saber sociocultural con estatuto de ficción. Para ello se asume que esta, en tanto que ficción, es un mundo que se realiza en la experiencia de la lectura (Martínez-Bonati, 1972); experiencia que demanda decisiones y operacio-

nes muy concretas y específicas del lector; muchas de las cuales escapan al control técnico. Por esta razón consideramos que una teoría general de la lectura es condición necesaria para la enseñanza escolar; pero no basta para el abordaje de los textos literarios si se quiere lograr objetivos como los de sensibilización estética y desarrollo de capacidades críticas del estudiantado tal y como se plantea en los programas de estudio del nivel medio. Ello implica, digámoslo de una vez, superar las concepciones reduccionistas que conciben como meta única de la enseñanza de la lengua y la literatura la de hacer usuarios de la lengua.

Teorías de la literatura y lectura literaria

Cuando consultamos en un diccionario la palabra literatura, nos encontramos con un considerable grupo de acepciones que la definen de acuerdo con unas funciones y unas características poco precisas como conjunto de textos escritos, textos con función estética, obras de entretenimiento, libros de ficción, todo mensaje con intencionalidad estética, por mencionar unos cuantos ejemplos. En el ámbito de la academia, la situación es todavía más complicada: definiciones que van desde la literatura como imitación de la naturaleza, las posturas agnósticas que niegan su existencia, la literatura como emancipación, hasta la tremendamente erótica concepción de Barthes de la literatura como invitación a experimentar los ilimitados placeres del cuerpo; por mencionar algunas. Si intentásemos construir un corpus de definiciones encontraríamos que cada escuela literaria, corriente crítica, incluso, cada estudioso, tiene una definición propia de literatura; lo más asombroso es que esta dispersión, lejos de opacarla, hace que muestre cada vez más su naturaleza provocativa (Véase Jaus, 1987).

Desde que los formalistas rusos se plantearon el problema de la literariedad ha tenido lugar una rica producción intelectual que ha puesto en vilo las tradicionales concepciones en torno al fenómeno literario. Esta inabarcable producción teórica sobre el estatuto del fenómeno literario que se ha dado desde principios del siglo XX hasta la actualidad solo ha probado, no obstante, el carácter escurridizo de la literatura como actividad humana, incrementando el interés por su estudio. La teoría literaria, pues, al mismo tiempo de iluminar ha proyectado sombras sobre su campo (el literario); de manera que estamos ante un debate inagotable (Véase Cabo, 2006) que tiene consecuencias en varios campos de actividad. Nos interesa aquí el campo pedagógico.

En el plano pedagógico, los cambios de paradigma en la teoría literaria han significado avances importantes en la comprensión del fenómeno

literario y en su instrumentación didáctica. De tal manera que los debates teóricos no son (o no deberían ser) cuestión únicamente de la academia sino también de los docentes; son ellos quienes diariamente se enfrentan a contextos desfavorables donde enseñar literatura plantea serios desafíos que exigen un amplio ejercicio de creatividad; son ellos quienes deben traducir en forma sencilla y comprensible la terminología muchas veces inaccesible de la teoría que hace más trabajosa la actividad docente y más extraña la lectura literaria (Cabo, 2006). Son ellos, los docentes, quienes deben convencer a sus alumnos de que vale la pena pasar largas horas frente a un texto literario en un contexto lleno de ofertas mucho más tentadoras (tv, fb, videojuegos, fútbol).

Varios autores (Gutiérrez, 1997; Rincón, 1994; Mendoza Filióla & Cantero, 2003; Sánchez, 2003^a, 2003^b) han mostrado cómo la enseñanza de la literatura se ha alimentado de los progresos teóricos, pasando de los modelos tradicionales basados en la memorización y la reproducción verbal o escrita del texto, a una relación más dinámica entre este y los alumnos lectores.

Como resultado tenemos que los enfoques comunicativos de la Lengua y la Literatura constituyen hoy el espacio pedagógico desde donde se ha pensado e instrumentado la enseñanza de estos saberes en el marco de las reformas educativas de varios países latinoamericanos. Por ejemplo, este enfoque es el fundamento del modelo didáctico-pedagógico de la enseñanza de la literatura en El Salvador a partir de la reforma educativa iniciada en 1991.

Mención especial merece la hipótesis de «lector competente» que calza con el modelo general de enseñanza basado en competencias que a partir de 2008 ha postulado el discurso de la reforma. A la base de esta concepción de modelo didáctico-pedagógico se encuentra la pragmática literaria mezclada con algunas teorías tradicionales de la literatura (retórica, estilística, historicismo) y con el estructuralismo.

Como sabemos, para el modelo comunicativo es clave la pragmática desde la cual se explican los actos de habla. Según esta teoría, en términos generales, los actos de habla tienen fuerza ilocutoria, en el sentido de que contienen una acción del emisor encaminada a modificar la conducta del receptor dentro de una situación comunicativa. Pero como la literatura no es un acto de habla en el sentido de los que tienen lugar en nuestra comunicación cotidiana se pretendió solucionar el dilema ubicándola en los usos parasitarios del lenguaje, una especie de actos no serios de habla.

Esta teoría ve el texto literario (y el discurso literario en general) en un mismo plano con otros discursos lo cual nos pone ante un dilema: ¿cómo deben leer nuestros estudiantes y docentes los textos literarios que forman parte del canon escolar si todos los discursos son iguales?

En el fondo, este planteamiento degrada el discurso literario en beneficio del uso de la lengua; al hacerlo crea las condiciones de justificación para insertarlo junto a otros componentes (lengua, expresión) en un modelo didáctico- pedagógico híbrido en el cual la lengua es el centro unificador.

En una revisión del año 2008 se pretendió replantearse la estructura de los planes y programas de Lenguaje y Literatura; se hizo cambios importantes como el hecho de reconocer la literatura como una forma especial de comunicación; pero en la práctica, la literatura viene a ser siempre un instrumento didáctico para enseñar lengua (gramática) y expresión, como consecuencia da la falta de una teoría de la lectura literaria como eje vertebrador.

Aunque este hecho ha sido discutido solo de paso en el terreno de la DLL, sin duda, tiene repercusiones en una situación de aprendizaje escolar: ¿qué enseñamos cuando enseñamos literatura?, ¿cómo abordamos el problema de la ficción literaria?, ¿qué concepción de lectura asumimos como pedagogos de la literatura?

El enfoque comunicativo ha resultado efectivo en varios sentidos y ha dado un salto cualitativo en el proceso de sustitución de las teorías centradas en el autor y el texto por las teorías de la comunicación literaria centradas en el receptor o lector. No obstante creemos que tiene un vacío en el tema de la enseñanza de la literatura. Y ese vacío no solo se debe a la posición marginal que esta ocupa en el modelo (en el contexto salvadoreño), sino, y especialmente, porque: (1) su concepción de la literatura está ligada al historicismo, al estructuralismo y a la teoría de los actos de habla en su versión más restringida; (2) se interesa únicamente por el uso de la lengua en un exceso pragmático de buscar que los alumnos desarrollen la competencia comunicativa (que aprendan a usar la lengua) y (3) como consecuencia, carece de una concepción explícita sobre la lectura literaria.

En párrafos anteriores se planteó que hay una discusión inagotable sobre el estatuto ontológico y la enseñabilidad de la literatura. El objetivo de este trabajo no es discutir el concepto de literatura, pero diremos que, desde nuestra perspectiva, la literatura no es un acto ilocutorio ni proviene de un uso parasitario del lenguaje; por lo tanto, no cabe como acción co-

municativa lingüística sino más bien objeto imaginario comunicado (Martínez Bonati, 1972); es decir, no tiene una condición de discurso parásito y no se encuentran en plano de igualdad con ningún otro discurso. Ningún otro discurso puede ser tan productivo en la escuela (y en la vida de una sociedad políticamente organizada) para lograr el ejercicio pleno de la libertad. Este es un punto esencial que todo pedagogo literario debería asumir como principio.

En la configuración de la literatura como discurso inteligible, racional, efectivamente existente, intervienen, no obstante, líneas o conjuntos interpretativos ligados a los sistemas de connotaciones vigentes en una época, en un periodo literario o en el mismo autor con relación al conjunto de sus obras (Gutiérrez, 1997; Rincón, 1994; Mendoza & Cantero, 2003; Sánchez, 2003a, 2003b). Se trata, por lo tanto, de un juego que tiene unas reglas propias además de las reglas que impone el sistema cultural en el que se ha educado y está el lector (su mundo de la vida). Esto último es el fundamento para plantear que la literatura también tiene un carácter social y que por lo tanto es un ámbito privilegiado para desarrollar un conjunto de valores, además de proporcionar el conocimiento de un código lingüístico. Y esto es así porque crea simulacros de realidad, representa acciones humanas y realiza un peculiar isomorfismo, de manera que los hechos representados se asemejan a los acaecidos a personas que se mueven realmente en el escenario de nuestra existencia (Pozuelo, 1993: 18)

La literatura, entonces, modeliza o representa la acción humana; llega a subsumirse por completo en ella. Es antropomórfica por cuanto los modelos de realidad que crea la ficción literaria están afincados en la cultura, las convenciones ideológicas, éticas, técnicas y también en el estado del conocimiento; convenciones que se han introyectado de tal manera que se dan por naturales sin reparar en su historicidad. Esta situación hace que la literatura, sin serlo, parezca algo natural y que con frecuencia los lectores no caigamos en la cuenta de su artificio (Pozuelo, 1993).

Las consideraciones anteriores ponen en evidencia que un texto literario (la literatura) no se agota en la lengua como mero vehículo de acciones comunicativas; y que es la actividad constructiva (co-creadora), la forma como este va más allá del uso meramente pragmático de la lengua; la garantía de toda experiencia ficcional (véase Stierle, 1987); para ello hay que leer el texto literario como lo que es: como literatura.

Llevar a la acción pedagógica esta visión de literatura como experiencia ficcional, pero también como construcción humana, racional, que se concreta en una serie de materiales literarios como autor, texto, lector,

intérprete o transductor (Maestro, 2006), creemos, abriría otras posibilidades de aprovechamiento de este saber en todo su potencial formativo y transformador. Ello justifica nuestro argumento a favor de una concepción integral de la lectura literaria como condición indispensable en todo proceso de enseñanza de la Literatura.

Hacia una teoría de la lectura literaria

Por otra parte, a pesar de ser escasos los estudios específicos sobre la lectura literaria, sus aportes son esclarecedores y permiten comprender su importancia como categoría teórica, no solo dentro de los estudios literarios que realiza la academia sino, y con mayor razón, en el dominio de la Didáctica de la Literatura. En este sentido se ofrece un breve panorama de los trabajos relacionados con esta categoría.

El concepto de lectura literaria ha sido abordado desde varias perspectivas, durante esta indagación se han identificado los siguientes enfoques: estructural-psicoanalítico (Barthes, 1987); psicoanalítico (Castilla del Pino, 1984); semántico (Marghescou, 1979); crítica paradójica (Asensi, 1987); fenomenológico (Iser, 1987a, 1987b, 2004); psicológico (Maurer, 1987); enfoque desde la teoría crítica (Eagleton, 1983); y actos de lenguaje (Stierle, 1987). Los aportes de estos enfoques, si bien algunos de ellos han sido desarrollados de manera general y breve, serían de vital importancia para fundamentar la Didáctica de la Literatura en una concepción integral de la lectura literaria.

Aunque es un debate abierto, el estado del conocimiento sobre la lectura literaria puede ser productivo en la elaboración de un modelo de enseñanza de la literatura para el nivel secundario con mayor pertinencia cultural y epistemológica; orientado a la formación de pensadores críticos ya sea como estudiantes universitarios o como ciudadanos que se integran a la vida laboral en un exigente contexto de globalización de la cultura y la tecnología en el cual la información desborda nuestras capacidades de procesamiento (Antoníjevic & Chadwick, 1983).

Cuando Barthes (1987) adopta una duda irónica para referirse a su propia concepción de la lectura no hace sino postular el carácter plural de la construcción del sentido de un texto literario llevándolo hasta el infinito. Según este autor, la palabra leer es general y vaga; su falta de pertinencia de objeto y de nivel genera dispersión de sentido. En ausencia de pertinencia es el deseo el que penetra la lectura. Este autor postula que toda lectura se da en el interior de una estructura (el texto) a la que en cierto modo pervierte; y que la voluntad de leer está determinada por algunos factores. Menciona dos que tienen evidente efecto castrante: la instauración de la

idea de lectura como deber por las instituciones y agentes de autoridad, y el papel que juegan las bibliotecas, las cuales por su naturaleza misma anulan el deseo (el libro que buscamos tiene tendencia a no estar).

Para Barthes (1987) la base de la lectura es el deseo; por lo tanto la lectura es un acto absolutamente individual de cuya experiencia solo puede dar cuenta el lector. En la lectura se abstrae todo lo que está fuera de la individualidad y solo queda el texto y el lector participando de un juego erótico sin límites que solo es posible mediante el pleno ejercicio de la libertad individual. Es aquí donde Barthes piensa que la valoración social de la lectura y los condicionamientos institucionales, por decirlo con sus palabras, castran el deseo. En el primer caso, porque la lectura literaria se instaura como un deber; como algo que debe hacerse porque lo dicta la autoridad (escuela, iglesia, tradición, prestigio, canon); en el segundo, porque la biblioteca desborda a la persona o le queda muy chica: los libros que uno busca, dice Barthes, siempre tienen tendencia a no estar.

Barthes (1987) divide la lectura en instrumental, o sea, la que es necesaria para la adquisición de un saber, de una técnica, de un aprendizaje y lectura «libre», que es, sin embargo, impuesta por la autoridad.

Desde una perspectiva psicoanalítica, Castilla del Pino (1984) apunta entre las líneas de investigación de este programa una que indaga sobre la significación del texto para el lector o receptor, tanto por su temática como por su objeto de logro de goce estético. Según este autor, el psicoanálisis considera el texto literario como un objeto que alguien aporta a la realidad empírica; como producto de la creación se objetiva, se incorpora al mundo empírico y se convierte en un espacio donde se realizan determinadas relaciones objetales entre autor y lector (de sujeto-objeto). En este sentido el texto es un acto de comunicación entre escritor y lector, quienes son interdependientes ya que sin lector no es posible la existencia de la obra.

En congruencia con esta idea, Castilla del Pino (1984) esboza una teoría de la lectura literaria que puede resumirse así: la lectura vista en un sentido común de entendimiento de lo escrito o de goce con ello, solo requiere en la mayoría de los casos el dominio del código escrito; en otros, basta con escuchar leer a alguien. Pero vista en un sentido restringido exige una proyección sobre el texto y un esfuerzo por comprender su infraestructura, la acción narrativa (o dramática), un referente del mundo del autor u otros referentes extra-textuales. Dice Castilla del Pino:

Leer, en el sentido lato del término, de entender lo que está escrito y, en el supuesto de la obra literaria, gozar con ello, es algo que, precisamen-

te por su independencia de la calidad escrita del texto, no requiere más aprendizaje que la mera lectura. Incluso esto sería condición suficiente ya que se puede gozar de la mera lectura hecha por otros (1984: 292).

Este planteamiento postula dos niveles básicos de lectura: (1) lectura objeto (o primer nivel) y (2) metalectura. En el primer nivel se considera el texto como vehículo a través del que se narra lo que acontece en un medio real o imaginario. Este tipo de lectura es la intelección de lo escrito por alguien y es la base de las metalecturas posteriores. Es un nivel de lectura autónoma y suficiente, lo que significa que el lector puede o no trascenderlo. En esta lectura objeto hay también experiencias de emoción cuando se exteriorizan las proyecciones (identificación) del lector, a lo cual ayuda la lógica del preclímax (tensión), clímax (tensión máxima) y anticlímax (relajación).

Por su parte, la metalectura es un nivel más complejo. Aquí el lector necesita un conjunto de saberes y operaciones hermenéuticas para identificar la infraestructura textual y para construir a partir de los síntomas del texto la biografía profunda de su autor. El aspecto catárquico de la literatura se constata en la categoría de identificación a través de la función imaginaria de la lectura que salva al lector, por medio de la fantasía, de los deseos no satisfechos; de esa impotencia de la realidad.

Otro autor que ha postulado una teoría de la lectura literaria es Marghescou (1979). Para este autor el proceso de lectura literaria puede entenderse mejor desde una perspectiva semántica. Partiendo de una crítica epistemológica del formalismo ruso por la poca validez empírica de su categoría central, literariedad, propone re-situar este término en una perspectiva semántica. Su tesis es que la especificidad de la literatura sólo podrá ser descubierta a nivel de un régimen literario (a nivel semántico), nivel cuyo funcionamiento es distinto al funcionamiento lingüístico. Por lo tanto no es suficiente la competencia lingüística para comprender una obra literaria.

Parece que ante la dificultad de dar respuesta satisfactoria a su pregunta principal Marghescou (1979) opta por la teoría del desvío. Sostiene que el discurso literario pierde todo su poder sobre un estado cualquiera del mundo real y articula su sentido solamente a nivel de símbolo (Marghescou, 1979: 40-41). Entonces, los objetos de una enunciación pasan a ser objetos simbólicos. No obstante que acepta el papel del lector, Marghescou centra su modelo en un régimen semántico para explicar cómo es posible la obra en cuanto a su sentido intersubjetivo. Su tesis tiene tres puntos centrales;

1) la existencia de la literatura es semántica, por lo que la comprensión de su literariedad exige una teoría de la significación;

2) es necesario explorar qué procesos se dan en el camino que va de la materialidad de un texto a su sentido; es decir, buscar la epistemología de la lectura;

3} ningún texto puede reclamar para sí un determinado sentido como su sentido propio, su único correlato.

Este autor propone un modelo de lectura basado en una doble codificación: (1) el código lingüístico (conocimiento de las reglas que gobiernan la lengua) y (2) el código semántico que puede entenderse como la voz de una cultura; la lengua funcionando. Aquí se hace una distinción entre significado y sentido: mientras el significado es la pregunta por el contenido del lenguaje, el sentido integra también su funcionamiento; de ahí que sentido será significado más funcionamiento. En consecuencia, la comprensión de la literatura vendría a ser el resultado de una descodificación semántica específica, que es una manera intersubjetiva de construir el sentido de un tipo de mensajes. El autor llama a esto «régimen del texto».

El modelo de lectura de Marghescou (1979) se basa en una triple progresión: temporal (t), espacial (u) e informativa (v). En el proceso de lectura el lector opera un movimiento en el tiempo ($t_1... t_n$), un desplazamiento en el espacio ($u_1...u_n$) y un incremento de la información ($v_1...v_n$); pero esta información se procesa y se integra a medida que se avanza en el tiempo y en el espacio, de modo que no sigue la misma linealidad que las otras progresiones.

Si bien el lector le da un sentido al texto esta no es una acción contingente; está en función de los gustos del lector, sus preferencias, su sistema de referencias, un estado anímico, y la configuración de estos datos en el momento de la lectura. Todo ello parece configurar, según el autor, una competencia semántica específica del lector. Sin entrar en mayores detalles concluye que solo la competencia específicamente literaria puede hacernos comprender poéticamente lo que de otra forma no sería sino, mera trivialidad (...) o eventualmente algo carente de sentido (Marghescou, 1979:56).

Por otro lado, desde una perspectiva hermenéutica a la que denomina crítica paradójica, Asensi (1987) formula una propuesta de lectura en proceso que supera las lecturas tradicionales y mantiene a la obra siempre abierta. Este planteamiento puede entenderse como una forma de cues-

tionar al mismo tiempo tanto el texto (el hecho textual) como el metatexto (lo que se ha dicho acerca de él, sus diversas interpretaciones), dado que el texto es lenguaje y el lenguaje no puede objetivarse. Este modelo de lectura en proceso tiene una doble ventaja sobre la lectura tradicional y, si bien se remite a un contexto de la actividad hermenéutica y la traducción, podría tener buen rendimiento en la enseñanza de la literatura. Esta doble ventaja consiste en que (1) cuestiona, pone en entredicho el texto y (2) hace alusión a desarrollo, adelantarse, no permanecer parado (Asensi, 1987).

La tesis del autor es que si estamos ante una obra abierta debemos hacer una crítica abierta pues la clausura del texto es siempre provisional. Pero esta lectura no parte de cero; en ella juegan un papel importante los saberes instaurados socio-históricamente sobre el texto (y sobre la literatura) y los saberes del lector en una relación siempre dinámica e inacabada. No otra cosa quiere decir Asensi (1987) con la palabra proceso utilizada en el sentido de cuestionamiento y movimiento permanente. En 1972 Wolfgang Iser publica *The Reading Process: A Phenomenological Approach*. Este trabajo, junto con la estructura apelativa del texto literario son considerados los textos fundacionales de la recepción literaria en su enfoque fenomenológico. De este modo Iser se convierte en uno de los más influyentes teóricos de la lectura literaria.

Para Iser la lectura es un acto dinámico en el cual la convergencia del texto y su concretización (lectura) crean una dimensión virtual del texto (digamos, un sentido siempre provisional). Para ello el lector debe llenar los huecos del texto (leerstellen), esas omisiones inevitables que tiene y que permiten el despliegue de la actividad creativa del lector mediante una serie de conexiones inesperadas. Estos huecos afectan los procesos de anticipación y retrospectión porque pueden llenarse de diversas maneras; cada lector concreto llena los huecos a su modo. Escribe Iser:

El acto de recreación no es un proceso tranquilo o incesante, sino que, esencialmente, depende de interrupciones en su curso para que sea eficaz. Miramos hacia delante, hacia atrás, tomamos decisiones, las cambiamos, creamos expectativas, nos extraña que no se cumplan, preguntamos, meditamos, aceptamos, rechazamos (1987: 234).

En este párrafo el autor se refiere a los mecanismos de anticipación, retrospectión y formulación de hipótesis que para él son estratégicos en la lectura literaria. Constantemente estamos formulando hipótesis de lo que vendrá, haciendo conexiones con acontecimientos pasados para explicarnos los nuevos acontecimientos. Ese proceso se convierte en una lectura

viva pues todo está en el horizonte del presente del lector (lo está experimentando).

Para Iser el acto de lectura (lectura literaria) está constituido por tres procesos fundamentales que son:

1. proceso de anticipación y retrospección,
2. desarrollo del texto como acontecimiento vivo: hay una constante búsqueda de coherencia que mantiene al texto siempre abierto,
3. impresión de conformación con la realidad (una cierta forma de ilusión)

Como se dijo, el proceso de anticipación y retrospección permite ir generando hipótesis y verificando su validez. Cuando aparece un dato que amenaza la coherencia el lector retrocede, echa mano de la información anterior para resolver el problema y seguir adelante. Este mecanismo permite restaurar la coherencia pero el lector debe ir experimentando su creación, sintiendo cómo se desmoronan sus hipótesis y se generan nuevas que son siempre provisionales. Pero en este punto Iser abandona al lector a la suerte del texto y le exige un desprendimiento de sus preconcepciones si quiere experimentar el mundo desconocido del texto. Entonces, ese mundo desconocido experimentado es algo que trasciende al texto y al lector. Iser llama este algo «dimensión virtual».

Por otra parte, aunque Iser (1987) ve la lectura como un acto esencialmente dinámico parece otorgarle al texto un significativo poder de control sobre el proceso creativo que para él es la lectura; en efecto, para Iser la lectura literaria es un proceso guiado por dos componentes estructurales principales dentro del texto:

1. un repertorio de esquemas literarios conocidos y de temas literarios recurrentes junto con alusiones a contextos sociales e históricos conocidos; este repertorio tiene un comportamiento dinámico en la lectura. Constantemente está cambiando de plano.
2. Diversas técnicas y estrategias textuales utilizadas para situar lo conocido frente a lo desconocido.

De aquí se interpreta, entonces, que el lector real de un texto literario no puede escapar a sus esquemas y solo le queda como opción llenar los huecos, suplir las ausencias para que ante sus ojos aparezca la forma (la

dimensión virtual] como el final del proceso que resultará en un mayor conocimiento del propio lector. En el fondo, Iser imagina un tipo de lector preso en una telaraña, incapacitado para romper el círculo hermenéutico.

Por su parte, Maurer (1987) anota cómo el interés en el lector que ha mostrado la teoría literaria contemporánea ha deparado perspectivas fascinantes y debates aún no resueltos en este campo. Uno de ellos es el relativo a los comportamientos del lector real de obras literarias que, a diferencia del lector implícito de Iser o del lector modelo de Eco, es imprevisible. Una de las categorías teóricas más debatidas según Maurer en relación con este comportamiento es la identificación. Este autor hace una síntesis de este debate en el que pone en diálogo las dos posturas: la identificación como actitud del lector de sentirse representado en alguna acción o por algún personaje y el distanciamiento como una actitud del lector de valorar las circunstancias, tomar una actitud crítica frente a lo representado. En este contexto anota la propuesta de Brecht de buscar un efecto de distanciamiento (extrañamiento) en vez de una empatía del lector con alguno de los personajes de la obra.

Maurer (1987) parte de la tesis siguiente: los lectores reales de obras literarias realizan una actividad co-creadora a través de una fecunda tensión entre las instrucciones recibidas y el propio impulso individual; no obstante, por ser esta una actividad dependiente, en tanto que supeditada al texto mismo, necesita adoptar ciertos comportamientos para el ejercicio de su libertad creadora (que vista de este modo no es realmente una actividad creadora) y utilizar determinadas estrategias. Seguidamente este autor nos propone por lo menos cuatro comportamientos o necesidades generales del que llama lector normal y que podríamos entender como lector no experto. Estos comportamientos son: (1) elección de un punto de vista, (2) identificación, (3) apelación a un desenlace y (4) búsqueda de orientación o encaminamiento.

La elección de un punto de vista es más bien una decisión previa fundamental, pues si bien la obra ya propone un punto de vista (el del narrador en el caso de la narrativa, en la acción dramática en el caso del teatro, el del sujeto lírico en el caso de la poesía), el lector es libre de tomarlo o dejarlo por otro que le resulta más productivo. En cuanto a la identificación dice Maurer (1987) que es una necesidad básica del lector y que tomar partido o distanciarse tiene que ver con factores como su nivel educativo y su capacidad de reflexión.

La tesis de Maurer es, a nuestra manera de ver, un punto que toda Didáctica de la Literatura debería estudiar detenida y críticamente por sus

repercusiones en la formación de los estudiantes como lectores y como futuros ciudadanos en un mundo donde es clave que los estudiantes aprendan a ser pensadores críticos antes que creyentes ingenuos; que sepan distinguir entre el cemento y el ripio.

En lo que concierne a la apelación a un desenlace, para Maurer (1987), el lector siente la necesidad de saber cómo se acaba la historia (en la novela, el cuento y otros géneros narrativos y dramáticos, o cuál es el sentido global en caso de un poema); que esta tenga una solución, que se le expliquen todos los secretos, que sean liberados todos los elementos de la acción que han quedado suspendidos en la trama por diferentes razones. Ello es así porque el lector exige que se le entregue una acción completa. Si bien hoy se habla con más frecuencia de final abierto o de personaje indeterminado, el lector normal se siente más cómodo si su acto co-creativo queda concluido sin negar o forzar el texto. Si bien la literatura posmodernista abunda en historias donde no pasa nada, desde un punto pedagógico sería mejor leer historias donde pase algo.

De igual manera un texto literario exige ciertas operaciones cognitivas y técnicas que no siempre están al alcance de un lector normal; exige, además, saberes culturales de los que frecuentemente carece su horizonte de lectura. Por lo que el lector normal necesita orientación o encaminamiento.

En efecto, todo lector normal quiere que se le ayude pues las limitaciones antes señaladas no le permiten ejercer su libertad co-creadora. Esto es así debido a que el lector, dice Maurer (1987), precisa un margen de comprensión dentro del cual pueda producir el esfuerzo de “creación (in) dependiente” que le ha sido asignado y se hace especialmente necesario si no dispone de los saberes literarios básicos que le habiliten para esta tarea.

Terry Eagleton (1983) también ha formulado algunas observaciones desde una perspectiva crítica sobre la lectura literaria. Sostiene que el texto puede ser objeto de múltiples lecturas. Para este teórico muchos de nuestros esfuerzos por responder a las preguntas que nos plantea un texto deben asumirse con actitud crítica. Eagleton admite que la teoría de la recepción ve el proceso de lectura como un proceso dinámico, como un movimiento complejo que se desarrolla en el tiempo.

Sin embargo, a diferencia de Iser, sostiene que los lectores no leen en el vacío; ocupan una posición social e histórica que incide poderosamente en la forma en que interpretan el texto literario, por lo que el poder transformativo del texto literario (de su lectura literaria) va más allá de la subjetividad. La lectura literaria vale la pena cuando forma lectores críticos y no

únicamente lectores dispuestos a profundizar en el conocimiento de ellos mismos o a empeñar así por así sus convicciones.

Por otro lado, Stierle (1987) plantea un modelo de lectura de textos de ficción (lectura literaria) basado en la teoría de los actos de lenguaje. Para comenzar establece con claridad la diferencia entre textos pragmáticos y textos de ficción. En este punto, sostiene que mientras la lectura de textos pragmáticos está orientada hacia fuera de ellos, es decir hacia la acción, la lectura de un texto de ficción está orientada hacia el texto mismo (su estatuto de objeto ficcional). Mientras los textos pragmáticos refieren a una situación comunicativa, tienen una utilidad y se gastan con el uso, los textos de ficción son pseu- dorreferenciales (crean sus propios referentes, los cuales no están fuera de ellos).

Para Stierle (1987) el rasgo esencial de la ficción es que, prescindiendo de toda referencia a la realidad, tiene un carácter de aserción inverificable; por lo tanto, la relación entre la proposición y el estado de hechos no está fijada de manera seria y rigurosa (ante esta tesis ya expusimos nuestro punto de vista) por lo que no puede ser corregida por la realidad. A partir de estas consideraciones el autor propone un modelo de lectura de textos de ficción (lectura literaria) constituido por dos niveles principales y con un rasgo de complejidad creciente. Los dos niveles son:

1. lectura ingenua

lectura pragmática

lectura cuasi-pragmática

2. Lectura que llamaremos de orden superior (lectura literaria).

El autor entiende por lectura ingenua un nivel elemental de lectura orientado a establecer la relación entre la proposición (enunciado) y el estado de hechos; se trata de una lectura orientada a la acción. Este nivel es condición necesaria pero no suficiente en los textos de ficción. Su importancia radica en que el lector necesita comprender el texto y captar un esquema de pertinencia. Es propio pero no exclusivo de los textos expositivos. Cuando este nivel de lectura se realiza en los textos literarios se denomina lectura cuasi-pragmática, y tiene un carácter de orientación fuera del texto mismo: hacia el campo de la ilusión.

En este tipo de lectura, argumenta el autor, la ficción se diluye en la ilusión. Por esto permite crear un referente externo al texto, es decir, el

lector construye un mundo a su medida dándole vida a sus propios prejuicios y estereotipos porque crea una ilusión de realidad. En un caso extremo se trata de un tipo de lector-quijote que confunde la imaginación con la realidad. Un modo de lectura cuasi-pragmática es el que exige la lectura de la Literatura de masas.

El nivel dos, lectura de orden superior o literaria, tiene un carácter más complejo tanto por su constitución como por la naturaleza de la ficción. En este sentido el autor sostiene que los textos de ficción son pseudoreferenciales en tanto que crean sus propios referentes. Por lo tanto exigen un tipo de lectura no orientada hacia fuera sino hacia dentro del texto, dentro de sus propios términos (lectura centrípeta).

Esta lectura exige un grado significativo de elaboración metódica debido a que opera en el marco de la ficción y solo se hace posible si se da este supuesto de ficción. Es decir, la lectura literaria no es espontánea sino metódica y demanda el entrenamiento del juicio mediante el ejercicio. Además, la comprensión de la ficción es un camino abierto que no puede ser concluido sino solo interrumpido. Plantea Stierle:

El proceso de recepción [lectura literaria] encuentra sus límites solamente en la capacidad del receptor [lector] para comprender el texto, clara y distintamente, como un conjunto infinito de relaciones de sentido (1987:119).

De ahí que la lectura literaria sea una actividad receptiva que puede ser enseñada y que demanda práctica, conocimientos previos y procedimientos específicos.

3. Consideraciones provisionales

A partir de estos hallazgos se abre la posibilidad de replantearse en el campo pedagógico el fenómeno de la lectura literaria y su importancia para el mejor aprovechamiento de las potencialidades formativas de la literatura, comenzando con esclarecer preguntas como ¿Qué significa leer literatura en una situación de aprendizaje escolar?, ¿cómo aprovechar el estado actual del conocimiento en el ámbito literario para hacer más eficiente, dinámica y significativa la lectura de los textos literarios en la escuela?

Como es lógico, las concepciones teóricas que hasta aquí se han expuesto no abordan esta problemática. Corresponde a quienes nos dedicamos a la docencia analizar hasta qué punto la teoría literaria ilumina el campo de la enseñanza de la literatura y aprovechar sus aportes para un mejor desarrollo de las capacidades críticas de nuestros estudiantes. El

desafío que debemos asumir a partir de estos y otros aportes es perfilar pedagógica y epistemológicamente un modelo integral y flexible de lectura literaria que considere tanto la esfera individual (encuentro íntimo entre el alumno-lector y el texto) como la esfera de socialización (puesta en común) de la lectura literaria. Esto tiene una justificación epistemológica: el conocimiento es un proceso de construcción dinámico en el que tanto la acción de quien conoce (el alumno) como de su contexto socio-cultural son determinantes (Véanse Coll, 1991; Fisher & Inmordino, s.f.; Vygotski, 1978); por ello es que tiene un carácter discontinuo, contextual y deliberativo (Tapia, Amarís y Mora, s.f.).

Otro principio que debe considerarse es el de la diferencia entre la lectura en general y la lectura literaria; mientras que la primera se enfoca en el desarrollo de habilidades para construir el sentido de textos con valor operatorio, la segunda es la más importante y rica de las actuaciones receptoras mediante las cuales los seres humanos podemos ejercitar plenamente nuestra libertad asumiendo actitudes que pueden ir según Stierle, 1987, desde el puro entender hasta las múltiples reacciones que suscita [un texto literario], y que incluyen tanto cerrar el libro bruscamente como aprender de memoria, copiar, regalar, escribir una crítica, o, incluso, hacer un yelmo de visera con la parte inferior de cartón y montar a caballo... (1987:91).

Con esto queda claro el carácter complejo del concepto por lo que podemos decir que la lectura literaria de un texto es solamente una (pero la más importante) de las actuaciones receptoras del lector que puede operar en varios niveles. Si esto es así, la lectura literaria implica el despliegue de unos saberes desarrollados en el campo de una cultura; por consecuencia, socialmente construidos y enseñables.

Justamente, es por la naturaleza superior, racional e inteligible del discurso literario que es necesario partir de una concepción clara sobre la lectura literaria y de sus potencialidades en el marco de la construcción social del conocimiento. De lo contrario, se corre el riesgo de asumirla, en una situación de aprendizaje escolar, como mera actividad instrumental (cumplir con las tareas, completar una guía, estudiar para el examen, identificar y clasificar oraciones y demás estructuras lingüísticas, memorizar el argumento), o como una actividad estrictamente individual de poca repercusión dentro de los saberes escolares.

En ambos casos se reduce drásticamente el potencial pedagógico de la literatura y, como resultado, se forman cada vez menos ciudadanos con aprecio del arte, menos personas con capacidades deliberativas; en una palabra, menos pensadores críticos.

Referencias

- Antoníjevic, N. & Chadwick, C. (1983). Estrategias cognitivas y meta-cognición en la educación del futuro. Caracas: Cin- terplan.
- Asensi, M. (1987). Teoría de la lectura literaria: para una crítica paradójica. Madrid: Hiperion.
- Barthes, R. (1987). El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura. Barcelona: Paidós.
- Cabo, M. & Rábade, M. (2006). Manual de teoría de la Literatura. Madrid: Castalia Universidad.
- Castilla del Pino, C. (1984). El psicoanálisis y el universo literario. En Aullón de Haro, P. (Coord.) Introducción a la crítica literaria actual. Madrid: Playar, págs. 251-345.
- Coll, C. (1991). Un marco de referencia Psicológico para la Educación Escolar: la Concepción Constructivista del Aprendizaje y de la Enseñanza. En Coll y otros: Desarrollo y Educación II. Psicología de la Educación. Madrid: Alianza Psicología. Págs. 435-452.
- Eagleton, T. (1983). Reception Theory. En Barry Peter (ed.). Issues in Contemporary Critica! Theory. Hong Kong: Mac- millan Education.
- Fisher, K, & Immordino-Yang, M. H. (s.f) Cognitive Development and Education: From Dynamic General Structure to Specific Learning and Teaching.
- Grupo Lazarillo (2006). La caracterización del lector adolescente: una aproximación desde la objetividad y desde la subjetividad. OCNOS, Revista de estudios sobre lectura. No. 2,, 91-101.
- Gutiérrez, S. (1997). Nuevos Caminos de la Lingüística (Aspectos de la Competencia Comunicativa). En Serrano, J- Martínez, E. (Coord.). Didáctica de la lengua y la Literatura. Barcelona: Oikos-tau. Págs. 13-84.
- Iser, W. (1987a). El Acto de la lectura: Consideraciones Previas sobre una Teoría del Efecto Estético. En Rail D. (Comp.) En Busca del Texto. Teoría de la Recepción Literaria. México: Universidad Autónoma de México. Págs. 121-1443.

Iser, W. (1987b). El Proceso de Lectura: Enfoque Fenomenológico. En Mayoral, J. A. (comp.). *Estética de la Recepción*. Madrid: Arco/Libros S.A. Págs. 215-243.

Iser, W. (2004). El Acto de Leer. En Burguera, Ma. L. (ed.). *Textos Clásicos de Teoría de la Literatura*. Madrid: Cátedra. Págs. 393-399.

Jauss, H. R. (1987). Historia de la Literatura como Provocación a la Ciencia Literaria. En Rail D. (Comp.) *En Busca del Texto. Teoría de la Recepción Literaria*. México: Universidad Autónoma de México. Págs. 55-71.

Larrañaga, E.; Yubero, S. (2005). El hábito lector como actitud. El origen de la categoría de falsos lectores. *OCNOS, Revista de estudios sobre lectura*. No. 1.43-60.

Maestro, J. G. [2006]. La academia contra babel. Postulados fundamentales del materialismo filosófico como teoría literaria contemporánea. Pontevedra, España: Mirabel.

Marghescou M. [1979]. El concepto de literariedad. Ensayo sobre las posibilidades teóricas de una ciencia de la Literatura. Madrid: Taurus.

Martínez-Bonati, F. [1972]. La estructura de la obra literaria. Argentina: Seix Barral.

Maurer, K. (1987). Formas de leer. En Mayoral, J.A. (Comp.), *Estética de la recepción*. Madrid: Arco-libros, s.a.

Mendoza, A. & Cantero, F. J. (2003). Didáctica de la lengua y la Literatura: Aspectos epistemológicos. En Mendoza, A. (coord.). *Didáctica de la Lengua y la Literatura*. Madrid: Prentice Hall, Págs.3-31.

Mendoza, A. & Cantero, F. J. (2003). Didáctica de la lengua y la Literatura: Aspectos epistemológicos. En Mendoza, A. (coord.). *Didáctica de la Lengua y la Literatura*. Madrid: Prentice Hall, Págs.3-31.

Mendoza, A. (2001). El intertexto lector: el espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector. Cuenca, España: Universidad de Castilla la Mancha.

Molina, V. L. (2006) *Lectura y educación*. *OCNOS, Revista de estudios sobre lectura*. No. 2., 103-120.

Pozuelo, J. M. (1993). *Poética de la ficción: teoría de la Literatura y Literatura comparada*. Madrid: Síntesis.

Reynolds, K. (2005). ¿Qué leen los jóvenes? Una comparación de los hábitos lectores en Australia, Dinamarca, Inglaterra e Irlanda. *OCNOS, Revista de estudios sobre lectura*. No. 1. 87-107.

Rincón, F. (1994). La enseñanza de la Literatura en la última década. En Lomas, C. & Osorio, A. (comps.). *El enfoque comunicativo de la enseñanza de la lengua*. Barcelona: Paidós, págs. 223-233.

Sánchez, L. (2003a). Didáctica de la Literatura: relaciones entre el discurso y el sujeto. En Mendoza, A. (coord.). *Didáctica de la lengua y la Literatura*. Madrid: Prentice Hall, págs. 291-317

Sánchez, L. (2003b). De la competencia literaria al proceso educativo: actividades y recursos. En Mendoza, A. (coord.). *Didáctica de la Lengua y la Literatura*. Madrid: Prentice Hall, págs. 319-348.

Stierle, K. (1987). ¿Qué significa «recepción» en los textos de ficción? En Mayoral, J. A. (comp.). *Estética de la Recepción*. Madrid: Arco/Libros S.A. Págs. 87-143.

Tapia, N.; Amarís, O. & Mora C. (s.f). *Contribución a un modelo pedagógico para el desarrollo de capacidades para la deliberación en el aula de informática educativa*.

Trujillo-Culebro, F. (2007). *Prácticas de Lectura Literaria en Dos Aulas de Secundaria*. Tesis para optar al grado de Doctor en Didáctica de la Lengua y la Literatura. Universidad Autónoma de Barcelona. Departamento de Didáctica de la Lengua, de la Literatura y de las Ciencias Sociales.

Vygotski, L.S (1978). *El Desarrollo de los Procesos Superiores*. Barcelona: Grijalbo.

| Directores de Editorial Universitaria | Desde | Hasta |
|--|--------------|--------------------------------------|
| Esteban Castro | 1888 | 1888 |
| Nicolás Aguilar | 1889 | 1890 |
| Francisco Martínez Suarez | 1891 | 1892 |
| Santiago I. Barberena | 1893 | 1893 |
| Francisco Martínez Suarez | 1894 | 1895 |
| Víctor Jerez | 1895 | 1897 |
| Víctor Jerez | 1901 | 1903 |
| Víctor Jerez | 1911 | 1913 |
| Federico Penado | 1913 | 1915 |
| Víctor Jerez | 1916 | 1924 |
| J. Max Olano | 1926 | 1926 |
| Emeterio O. Salazar | 1929 | 1930 |
| Enrique Córdova | 1931 | 1931 |
| Reyes Arrieta Rossi | 1934 | 1936 |
| Serbelio Navarrete | 1937 | 1938 |
| Reyes Arrieta Rossi | 1940 | 1943 |
| Carlos A. Llerena | 1944 | 1949 |
| Juan Antonio Ayala | 1956 | 1956 |
| Ítalo López Vallecillos | 1957 | 1959 |
| José Enrique Silva | 1960 | 1962 |
| Ítalo López Vallecillos | 1963 | 1970 |
| José Roberto Cea | 1970 | 1971 |
| Manlio Argueta | 1972 | 1972 |
| Pedro Geoffroy Rivas | 1975 | 1975 |
| Armida Parada Fortín | 1976 | 1976 |
| Comisión Editorial Permanente de Rectoría Guevara Pacheco Carlos Amílcar Chacón Gudiel Evelio Ruano Rolando Mata | 1985 | 1986 |
| Rafael Mendoza | 1987 | 1987 |
| Comisión Editorial Permanente de Rectoría Roberto Pineda Leandro Uzquiano Arriaza Juan Francisco López Ramos | 1988 | 1989 |
| Julio César Grande | 1990 | 1990 |
| Manlio Argueta | 1994 | La Universidad N° 1 (mayo-agosto) |
| Tirso Canales | 1994 | La Universidad N° 2 (sep-dic) |
| Tirso Canales | 1996 | 1996 |
| David Hernández | 2008 | 2019 |
| Luis Borja | 2020 | 2020 |

