



EL COLEGIO
DE MÉXICO

Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

Las Brújulas De Roque Dalton
Una poética del mestizaje salvadoreño

Tesis que para optar al grado de
Doctor en Literatura Hispánica
Presenta

Luis Melgar Brizuela

Asesora: Dra. Yvette Jiménez de Báez

México D.F. noviembre de 2005

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	4
INTRODUCCIÓN.....	7
¿Ha muerto la poética del compromiso?	7
Identidad, violencia, poesía: un problema de historia.	11
IMPACTO SOCIAL DE LA OBRA Y LA VIDA DE ROQUE DALTON	31
Teoría, método e historia de una poética.....	43
PRIMERA PARTE: GÉNESIS DE LA POÉTICA DE ROQUE DALTON	74
CAPÍTULO 1. DE CÓMO Y POR QUÉ DALTON LLAMÓ ‘VIEJITO LOCO’ A GAVIDIA.	75
En busca de la nacionalidad literaria	75
1882: poesía y poder. Un año marca.	78
De cómo y por qué Dalton llamó a Gavidia “viejito loco”.	82
Gavidia y Dalton: un antagonismo radical	84
El primer indigenismo salvadoreño y los soteers gavidianos	88
El indigenismo de Roque Dalton: un pragmatismo revolucionario	93
CAPÍTULO 2. DE CÓMO Y POR QUÉ DALTON LLAMÓ “VIEJUEMIENDA” A DON ALBERTO MASFERRER.....	100
Un místico del romanticismo-modernismo	100
La utopía nacionalista de Dalton frente a la de Masferrer.....	103
CAPÍTULO 3. DE CÓMO Y POR QUÉ DALTON LLAMÓ A SALARRUÉ “NUESTRO ÚNICO CLÁSICO VIVO”.....	112
¿Quién fue Salarrué y por qué está en la génesis de la poética comprometida?	112
El segundo indigenismo: <i>Catleya Luna</i>	113
La polémica sobre Salarrué en el seno de la izquierda salvadoreña.....	115
La consumación del mestizaje por la violencia sacrificial	120
<i>Mármol</i> y <i>Catleya Luna</i> : dos enfoques, una coyuntura.....	122
“Larga vida o buena muerte para Salarrué”: ¿un reconocimiento filial?	126
¿Es Roque un hijo literario de Salarrué? ¿Qué los une y qué los separa?.....	129
CAPÍTULO 4. LOS ANTECESORES DE LA GENERACIÓN COMPROMETIDA	132
Marco social y político en que se gesta la literatura del compromiso.....	133
Efectos del Martinato en la literatura nacional.....	137
Pedro Geoffroy Rivas (1908-1979).....	139
La caída del general Martínez y la generación literaria de 1944.....	150

Oswaldo Escobar Velado (1919-1961)	151
Pedro y Oswaldo para la Generación Comprometida	154
El segundo indigenismo y los antecesores de la poética comprometida	156
La Revolución de 1948-1950 y la transición a la poética comprometida	158
CAPÍTULO 5. LA GENERACIÓN COMPROMETIDA (1950-1960).....	161
El nombre de la generación	162
El Círculo Literario Universitario.....	163
Los dos períodos de integración: Ítalo y Roque.	164
El contexto político y cultural: 1956-1960.....	166
Diez años de la nueva poesía: 1950-1960	168
Los temas dominantes: canto-poesía, amor, injusticia, historia, revolución, esperanza. ...	174
SEGUNDA PARTE: LA POÉTICA DE ROQUE DALTON	180
Poesía y revolución: Introducción a la poética de Roque Dalton.....	181
CAPÍTULO 6. EL PRIMER DALTON. REFERENCIA DE PASOS (1961-1964).....	183
Exilio y triunfos	183
Estudio de <i>La ventana en el rostro</i>	185
Estudio de <i>El turno del ofendido</i>	199
Estudio de <i>Los testimonios</i>	216
CAPÍTULO 7. EL SEGUNDO DALTON. LOS TROTES DEL HÉROE QUE RETORNA	250
Preámbulo biográfico	250
Estudio de <i>Taberna y otros lugares</i>	255
Estudio de <i>El amor me cae más mal que la primavera</i>	304
Estudio de <i>Un libro levemente odioso</i>	320
Estudio de <i>Los hongos</i>	341
CAPÍTULO 8. EL TERCER DALTON. TRASPIES DEL POETA GUERRILLERO.....	367
Estudio de <i>Un libro rojo para Lenin</i>	374
Estudio de <i>Las historias prohibidas del Pulgarcito</i>	399
Estudio de <i>Poemas clandestinos</i>	435
CONCLUSIONES	465
Sobre la estructura poética.....	465
Sobre la visión de mundo y las brújulas de la poesía de Dalton	467
Sobre los temas en relación con la visión de mundo	468
Sobre la génesis de la poética de Dalton	469
Sobre el impacto y la valoración de la obra de Dalton.....	470
BIBLIOGRAFÍA.....	472
CRONOLOGÍA	480

PRESENTACIÓN

Este estudio de la poética de Roque Dalton es producto de un esfuerzo de largos años por dar cuenta de la evolución completa de sus obras en el género y de la correlación con el contexto histórico político operante, de acuerdo con la metodología estructural-genética de Lucien Goldmann y del estructuralismo sistémico de Jurij Lotman. Todos los poemarios del autor han sido estudiados en su especificidad literaria con respecto a sus contenidos ideológicos y sus orientaciones políticas. El procedimiento planteado por Goldmann en cuanto a ir del texto al contexto, ha sido aquí invertido con el propósito de explicar los antecedentes histórico-literarios de la poética comprometida, estableciendo así un contrapunto entre la génesis y la estructura de la producción daltoniana.

A pesar de numerosas dificultades y complicaciones que volvieron más lento el recuento total de la evolución literaria de Dalton, gracias al apoyo solidario y a la tolerancia de mi asesora de tesis, Dra. Yvette Jiménez de Báez, en especial, y de otras investigadoras y autoridades del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, CELL, de El Colegio de México, puedo finalmente entregar una aproximación completa a los diez libros de poesía que constituyen la casi totalidad de su producción en el género. Pretendo mostrar los altibajos de este recorrido de quince años (1961-1975) en la carrera literaria y política de nuestro autor. Uno de los resultados más reveladores al respecto ha sido el cambio de actitud de los lectores hacia la poesía de Dalton en el transcurso de las tres décadas transcurridas desde su muerte (1975) hasta la actualidad (2005): mientras en los preludios de la guerra interna salvadoreña (1967-1975) la obra conocida del escritor era vista ante todo como parte de un proceso de lucha y de un compromiso ideológico-político, después de su muerte y, más aún, después de los Acuerdos de Paz (1991-1992) que pusieron fin a esa guerra, poco a poco el interés por su poesía se ha venido desplazando hacia otros temas y rasgos menos vinculados con la militancia partidaria y con las luchas sociales: lo indígena, el sentido de la identidad (el mestizaje) en la nación salvadoreña, el erotismo, los contenidos biográficos y, en fin, los valores propiamente estilísticos (estructura poemática,

innovaciones radicales, la “involución” sufrida en aras de la militancia política en el último período), son rasgos que sólo han sido considerados por la crítica en los años más recientes, gracias al distanciamiento que el tiempo provoca al cambiar sustancialmente el contexto político y social en que se leen tales poemarios.

No es este un trabajo exhaustivo a pesar de haberse considerado todos los libros importantes en el género. Algunos elementos o valores estructurales no han sido agotados en su especificidad literaria o histórico-estética, sea para no extender demasiado el estudio, sea por la atención principal en el eje de la investigación: la tensión entre poesía y política como un punto liminoide que convierte la aventura literaria y militante de Roque Dalton en un caso por demás interesante no sólo en El Salvador, sino en toda América Latina. Quedan, pues, algunos temas pendientes o algunos vacíos en las correlaciones temáticas o disciplinarias que deberían haberse considerado para una interpretación más integral de la génesis y de la estructura de la poética daltoniana. Pero tales limitaciones son explicables en todo trabajo de investigación, ya que la exhaustividad deviene en la práctica más un ideal que un logro plausible, en la mayoría de los casos.

Al entregar pues esta exploración amplia y relativamente rigurosa sobre el gran innovador de la poesía salvadoreña, no puedo menos que agradecer a las autoridades del CELL, por sus consideraciones y respaldos, sin los cuales habría sido imposible culminar este esfuerzo.

San Salvador-México, noviembre de 2005.

Abreviaturas de los títulos de Roque Dalton

<u>Clandestinos</u>	Poemas clandestinos
<u>El amor</u>	El amor me cae más mal que la primavera
<u>El turno</u>	El turno del ofendido
<u>La ventana</u>	La ventana en el rostro
<u>Las historias</u>	Las historias prohibidas del pulgarcito
<u>Libro rojo</u>	Un libro rojo para Lenin
<u>Mármol</u>	Miguel Mármol. Los sucesos de 1932 en El Salvador
<u>Odioso</u>	Un libro levemente odioso
<u>Pobrecito</u>	Pobrecito poeta que era yo
<u>Taberna</u>	Taberna y otros lugares

Libros de otros autores

<u>Catleya</u>	Catleya Luna (Salarrué)
<u>Los nietos</u>	Los nietos del Jaguar (Geoffroy)
<u>Vida, pasión</u>	Vida, pasión y muerte del anti-hombre (Geoffroy)

INTRODUCCIÓN

¿HA MUERTO LA POÉTICA DEL COMPROMISO?

Voy a relatar (analítica y exegéticamente) la historia de una poética y de un poeta en el devenir cultural y político de El Salvador: la poética de Roque Dalton García (1935-1975) y su grupo generacional, como modelo de una posición de compromiso estético-político, posición que, según se dice ahora (en la posguerra salvadoreña), fue “extrema” y de resultados “patéticos”.¹

Han transcurrido treinta años desde la muerte de Dalton (mayo de 1975) y unos trece años desde la firma de los acuerdos de paz (enero de 1992) que pusieron fin a la guerra interna de este país. El furor bélico casi ha desaparecido y van apareciendo, cada vez más polémicos, cada vez más a fondo, los balances de lo que se ganó o se perdió en cada uno de los espacios de la vida nacional en que la guerra fue. También en el espacio literario han comenzado los ajustes de cuentas con respecto a los años del fusil y de las loas al “pueblo heroico”, ajustes que, con nuevos tonos y nuevas fraseologías, serán una prolongación de la interminable polémica sobre el “para qué” del arte y la literatura ¿Tienen estos una finalidad en sí mismos o son un medio al servicio de lo moral, de lo político, de lo espiritual? ¿Está el escritor comprometido con algo más que con su propia escritura?

Ahora (2005) hay un contexto nuevo, no inmediatista, para los textos de la guerra y de la pre-guerra: se trata de un primer distanciamiento histórico. La poética del compro-

¹ A lo largo de este estudio entenderé por *poética* el modo de producción literaria de un determinado movimiento, escuela, generación o autor. Distinguiré un nivel profundo, en cuanto teoría estética interna en un conjunto de producciones literarias históricamente determinada; y un nivel textual o de superficie, que es la relación semiótica (los textos, las obras) de aquella teoría. Denominaré *Poética del compromiso*, en particular, a la de Dalton y su grupo, la *Generación Comprometida*.

miso está siendo llevada a juicio como nunca antes lo fue. Y al centro de la escena, en el banquillo, está Roque Dalton, el “padre” de esa poética, con su obra abundante y desigual, con su muerte monstruosa (al decir de Cortázar), con su vida aún cargada de incógnitas. Ahora la lectura de este poeta ha cambiado radicalmente.

Como cuando alguien despierta del zafarrancho de la pasada noche, así los salvadoreños hemos empezado a hilvanar, escena por escena, capítulo tras capítulo, la historia de la lucha armada. Y cada uno, cada grupo, va anotando su saldo en rojo, en negro, en azul, en verde, en blanco, porque también aquí se cumple aquello de que cada quien habla de la feria según como en ella le fue.

Todavía no hay recuentos firmes; el escrutinio histórico apenas va en sus primeras páginas. Al revisar cómo afectó la guerra a cada campo social que participó en ella, surgen más preguntas que respuestas. En el campo literario se escuchan algunas como éstas: ¿Ha muerto la poética del compromiso? ¿Qué queda de ella, cuál ha sido su aporte? ¿Sería pertinente hoy hablar de una “estética del pos-compromiso” para ponernos a tono con el discurso de la pos-modernidad?²

Obviamente no hay respuestas únicas a tales preguntas, si bien se advierte que la *intelligentsia* nacional va retomando posiciones en el debate estético. Miguel Huezco Mixco, en un artículo titulado “Literatura sin revolución”, caracteriza como una “estética extrema” a esa que se centró en la noción de “compromiso” con una acción revolucionaria, cuyos padres, afirma, fueron Roque Dalton y el poeta guatemalteco Otto René Castillo (1936-1967). Y califica de “obcecado” a Dalton porque “únicamente mira dos caminos. En el correcto propone el ejemplo de Castillo. En el de la traición, a Miguel Ángel Asturias” (1993: 25).

La guerra es como un alucinógeno que trasmuta a las personas hasta llevarlas fuera de sí. En su momento es heroico matar, es heroico morir, es heroico cantar las batallas. Pero

² El escritor y antropólogo Rafael Lara Martínez, a quien debemos la más importante relectura contemporánea de los clásicos salvadoreños, considera que estamos en el momento estético del *poscompromiso*, es decir que la era del compromiso a lo Dalton quedó atrás y que ahora, modernamente, es el lenguaje de la democracia lo que debe prevalecer (1995: 6).

cuando el furor pasa, aún aquellos que estuvieron en, y escribieron desde “el pozo del tirador”, condenan el extremismo y la obcecación, eso que antes era coraje, proeza. Así ha sucedido con más de un escritor que, con seudónimo y mochila, anduvo en los ochentas por montes y veredas no sólo escribiendo.

Menos extraño resulta que los escritores del sistema, los que siempre condenaron el involucramiento de la literatura en la política, ahora, en la posguerra, señalen los traspies de Dalton y sus congéneres. David Escobar Galindo, al referirse a los preludios de “la gran confrontación” y al Círculo Literario con que, en 1956, Dalton y Castillo inauguraron sus carreras literarias, afirma: “La cultura por aquellos años, hizo pacto formal con la ideología. La alianza resultaba quizás inevitable, dadas las condiciones del país; pero las consecuencias resultaron patéticas, a la postre”. Y agrega que “la arrogancia dominó aun a inteligencias tan lúcidas como las de Roque Dalton” (1995: 13).

Por su lado, Rafael Lara Martínez, al estudiar la poesía de Dalton en relación con sus editores y antólogos, sostiene que éstos “insisten en reducir su imagen polifacética, su riqueza temática y su profundidad poética y teológica a un mero compromiso político, a la ortodoxia del foquismo guerrillero”, y que “las varias ventanas en el rostro que componen su compleja obra poética (...) han quedado (...) subsumidas bajo la rúbrica reduccionista y chata del realismo social” (1994: XLIII). Y en otro artículo sobre la problemática cultural de El Salvador de la posguerra, apunta: “En los noventa, lo que dio en llamarse ‘compromiso’ no es más que el fósil obsoleto de una romántica quimera premoderna” (1995: 6).

Estas valoraciones coinciden en acusar el carácter extremista y obsoleto de la poética del compromiso. Tal parece ser la actitud dominante, en el ámbito nacional, en la crítica literaria de la posguerra. Apenas persisten voces que reivindicquen aquella estética. Por ejemplo, Otoniel Guevara, uno de los más jóvenes entre los “poetas de la guerra”, mantiene que “el deber moral de acompañar al pueblo en su odisea de sufrimiento y lucha se antepuso al firme deseo de expresar artísticamente la historia nacional e íntima que nos invadía” (1993: 28).

También Rafael Rodríguez Díaz sigue viendo en la opción política de Dalton un valor irrenunciable: “Dalton fue un poeta profeta en el más pleno sentido de la palabra. Dados su vinculación y su compromiso tan hondos con la dinámica histórica, pudo captar el palpito de la realidad y, a partir de ahí, pre-ver y pre-decir ciertos acontecimientos” (1991: 199).

Las citas anteriores, materiales para la relectura de Dalton, muestran la tensión entre poética y política. En la historia salvadoreña, como veremos, tal tensión ha sido de alto voltaje en diversas coyunturas y, en general, siempre ha estado presente en virtud de una realidad que, no por obvia, puede dejar de considerarse, ya que está en la raíz de las opciones estéticas: la violencia institucionalizada. “...la cultura de la guerra que se expresó tan drásticamente en El Salvador durante la década de los ochentas no fue un accidente histórico –dice Horacio Castellanos Moya– sus cimientos se pueden encontrar en una tradición de exclusión política, marginación social y explotación económica, que formó a lo largo de las décadas una cultura de la violencia” (1993: 17).

Ahora bien, entre esos dos polos de tensión, la poética y la política, siempre ha estado presente un tercero en discordia: la ética,³ como una mediación, como la esfera proveedora de sentido ante la pregunta de para qué se escribe. Nuestro autor asumió radicalmente esta mediación: “El poeta es una conducta moral”. He ahí la consigna que él y los de su *Círculo Literario* enarbolaron desde los inicios de su hacer literario y político.

La noción de *compromiso* pertenece más al dominio de la ética que a otro cualquiera. Ella ha sido por un lapso de más de tres décadas, el principal concepto-motor de una actitud generacional. Es, consecuentemente, una mediación privilegiada entre poética y política. Además, en un giro auto-reflejo (metapoético), deviene ella misma un tema de creación literaria y una cuestión de debate a través de artículos, ensayos, polémicas, mesas redondas, etc. La correlación particular que en ese lapso (aproximadamente 1956-1991) se dio entre lo político y lo artístico, es ya un fenómeno del pasado nacional. Resulta ahora pertinente deslindar lo uno de lo otro, no sólo con propósitos de historización

³ El concepto específico de *ética* que aplico aquí es el de doctrina moral operante en la poética de Dalton y su grupo, sobre todo en cuanto *teoría del compromiso del escritor*.

literaria sino, más aún, en la necesaria relectura que como en una operación quirúrgica, permita separar los tejidos (textos) vivos de los muertos, es decir, lo trascendente de lo coyuntural, la poesía de la consigna.

Son relativamente numerosos los artículos, ensayos, testimonios, reseñas críticas, amén de algunas tesis, que se han publicado sobre nuestro poeta, la mayoría sobre algunos de sus libros o aspectos específicos de su obra o de su personalidad. En conjunto, esa crítica “parece dirigirse a una misma, única dirección: el apologismo póstumo... o la canonización postrera del poeta” (Lara 1994: XI). Hasta donde sabemos, hacen falta exégesis globales de su poética, que la ubiquen en su contexto estético-histórico, principalmente en su movimiento generacional, y discernan sus valores artísticos.

Superando el momento de los homenajes y de las valoraciones políticamente sesgadas, el reto frente a la fecunda y desigual escritura de Dalton es más que fuerte: analizarla y reinterpretarla inmanentemente, con la mayor asepsia posible, para luego reubicarla en su contexto histórico, sobre todo en su circunstancia generacional, y en su trascendencia cultural. Tal es, en síntesis, el propósito del presente estudio.

IDENTIDAD, VIOLENCIA, POESÍA: UN PROBLEMA DE HISTORIA.

La violencia inaugural: de la conquista española a 1932

Ningún poeta ha explorado tanto la salvadoreñidad como Dalton. Es cierto que Francisco Gavidia (1863-1955), desde una filosofía idealista y una poética modernista, buceó también a fondo en nuestro ser nacional hasta delinearle un perfil histórico. Pero, como mostraré adelante, no llegó a involucrarse tanto como aquél en la problemática del pasado, del presente (de su momento, quiero decir) y del futuro (en cuanto a utopía) de la nación.⁴ Ambos nombres significan las cumbres de la poesía salvadoreña en sendas estéticas diferentes: la modernista y la realista, como hablaremos, contrapuntísticamente, en el capítulo 1.

⁴ Empleo aquí el término *utopía* en el sentido de un *proyecto de sociedad* que si bien tiene mucho de ideal, tiene al mismo tiempo algo de realizable, en un proceso permanente de aproximación y de búsqueda. La utopía de nuestro poeta, como veremos adelante, era la marxista-leninista-fidelista aplicada a El Salvador.

La cuestión de la identidad nacional obsesionaba a Dalton: “Nos han hecho una historia de mayúsculas atragantadoras” (1976: 15); “Patria idéntica a vos misma/ pasan los años y no rejuvenecés ... / necesitás bofetones / electro-shocks / psicoanálisis / para que despertés a tu verdadera personalidad” (1974: 230); “uno de los grandes objetivos culturales –posiblemente el fundamental– de la revolución salvadoreña ... será el de fijar y desarrollar la personalidad nacional del pueblo de El Salvador” (1979: 192).

En la escritura roqueana principalmente pero también en la de varios otros autores salvadoreños, el asunto de la identidad es en gran parte el problema de la violencia histórica y estructural. La poesía ha venido tematizando la violencia según la temperatura política de cada coyuntura y, más importante aún, según la óptica clasista de las generaciones de escritores. La del siglo XIX tuvo como referentes principales las luchas de emancipación, las del unionismo contra el centralismo, las de liberales versus conservadores; exaltó los nombres de los próceres (Bolívar, Morazán, Delgado); cantó los ideales del progreso, ciencia, libertad, todo ello en función hegemónica de la nueva clase gobernante: los criollos y los inmigrantes que fueron conformando la oligarquía nacional. En cambio, la poesía decimonónica guarda silencio total ante coyunturas de máxima violencia (militar, económica, cultural), tales como la rebelión y el aplastamiento de los no-nualcos (1833) y la extinción de los ejidos y tierras comunales indígenas (1860-1882). Hay una relación de negatividad entre ese silencio y la identidad nacional: las clases populares (mestizos, pobres, campesinos, indígenas, marginados) no son referentes de la literatura. Hubo de transcurrir más de un siglo (1833-1956) y, peor todavía, darse el exterminio de las comunidades indígenas (1932), para que esta problemática entrara en las letras nacionales.⁵

Cuando Dalton nació, el 14 de mayo de 1935, hacía poco más de tres años que el general Maximiliano Hernández Martínez, y el ejército con él, había tomado por asalto el

⁵ En El Salvador, el problema de identidad nacional es el de la conciencia del mestizaje cultural, como base de una voluntad colectiva de ser positivamente lo que podemos y debemos ser. Es una cuestión, entonces, ética tanto como étnica, ya que actualmente la identidad es, en cuanto contenido de la conciencia colectiva, una negatividad o una alienación, tal es el resultado de la dominación y de la dependencia que por siglos hemos padecido, problemática eje en la obra y en el credo poéticos de Dalton, y en este libro un punto de llegada.

poder (diciembre de 1931) y aplastado la insurrección popular-indígena que, dirigida por el recién fundado Partido Comunista y encabezada por Farabundo Martí y los jefes indígenas, había tenido como epicentro la zona de los izalcos o pipiles, descendientes de los nahuas prehispánicos. Miles de ellos fueron exterminados por la fuerza armada oficial.

Los sucesos de 1932 fueron un cruce histórico: el triunfo del militarismo ante la impotencia de la oligarquía cafetalera de seguir gobernando ella misma y ante los desastrosos efectos que en la economía salvadoreña produjo la crisis mundial del capitalismo (el gran “crack” de 1929-1932). Semejante viraje tuvo repercusiones inmediatas y de largo plazo en la cultura y en las artes. Fue, ante todo, un estigma nacional: el sentido de la culpa se instaló en la conciencia colectiva, y con él el autoritarismo, el revanchismo, el odio de clases, el miedo político. La parte más ancestral de la nación, la raíz indígena, había sido cercenada del modo más feroz. Ahora sí que el tigre había dado cuenta final del venado. De ahí más tarde los ya clásicos versos de Roque: “Todos nacimos medio muertos en 1932”.

La coyuntura del 32 signa a la cultura salvadoreña, no sólo en cuanto “feroz ensayo de la guerra futura” (Escobar Galindo 1995: 13), sino como parteaguas de la evolución ética y estética: a partir de entonces el humanismo idealista y la poética modernista (rubendariana y gavidiana) fueron cediendo terreno al humanismo materialista-histórico y a la poética realista: las bellas letras cambiaron de brújula.

Salarrué (1899-1975), uno de los grandes de la narrativa centroamericana y uno de los padres literarios de Dalton, valora los acontecimientos “más como una fatalidad racial que como una revolución social” (1999, 3: 169). Otros escritores, entre ellos Roque, darían sus propias versiones poéticas o narrativas de 1932, tema de máxima recurrencia sobre todo entre los que, como él, nacieron en el trecho del “Martinato” (1931-1944), los trece años del terror, y debutaron en la escena artística durante los cincuentas. “Para los escritores –afirma Lara Martínez– no podía pasar desapercibido ese cambio radical que convirtió a El Salvador en un Pueblo nuevo...” (1991b: 54).

El nahual de Cuscatlán (El Salvador) es el venado, según la mitología indígena. La tragedia de 1932 fue la culminación de cuatro siglos de lucha entre el tigre y el venado,

entre la cultura del invasor-depredador y la cultura aborígen. Si la violencia es, al decir de Marx, la “partera de la historia”, pocos ejemplos tan contundentes de ello podrían darse como el proceso de conquista y colonización de América por parte de Europa. La partida de nacimiento de nuestro mestizaje, de nuestra identidad, fue uno de los genocidios más intensos y prolongados de la historia universal, el cual continúa. Dalton cita cómo Pedro de Alvarado informaba a Hernán Cortés de sus primeras luchas por someter a los pipiles de Cuscatlán:

...fue tan grande el destrozo que en ellos hicimos que en un poco tiempo no había ninguno vivo... En cuanto se caían nuestra gente de a pie los mataba a todos... (RD 1974: 7).

Esa fue la violencia inaugural, el acto sacrificial fundador de las nuevas nacionalidades del continente. No hace falta referir ejemplos de la depredación física y cultural que devastó a los pueblos indígenas, pues se trata de hechos bastantes conocidos. No obstante, para los fines de este estudio, quiero recordar que el choque cultural ha sido menos obvio pero más permanente. Nuestra *cultura oficial* ha sido y es, la blanca-cristiana-occidental, desde la escuela primaria hasta la universidad. Pero, ¿qué decir de la *otra cultura*, la de la “Madre Tierra”, la “autóctona”, la de nuestra “mitad oscura”?

Irrupción de la nueva poesía

Puede decirse que la poética del compromiso, en El Salvador, se proclamó a sí misma, en 1956, como un grito de guerra-cultural, con la aparición del poemario Dos puños por la tierra, escrito conjuntamente por Dalton y por Otto René Castillo. Fue la carta de presentación de ambos fundadores del Círculo Literario Universitario, ese mismo año, mojón de la nueva estética.

El “Primer puño” es la parte de Roque, dedicada a Anastasio Aquino, el cacique que en 1833 condujo la rebelión de los nonualcos, cuyo nombre fue luego satanizado por la cultura oficial.⁶ El “Segundo puño” es la parte de Otto René, dedicada al cacique guatemalteco Anastasio Tzul, otro modelo de rebeldía indígena. Fue una de las primeras osa-

⁶ El “Primer puño”, o sea la parte de Dalton, se convirtió luego, con algunas variantes, en los “Cantos a Anastasio Aquino”, una serie de su primer libro formal, La ventana en el rostro (1961), (nota 131).

días de Dalton, a sus 21 años: el “Padre de la Patria” ya no sería el Pbro. José Matías Delgado, el número uno entre los gestores de la independencia de España; ahora, según el poeta y varios otros de sus compañeros, el verdadero “Padre de la Patria” sería Anastasio Aquino, el indio maldecido por sus crímenes sacrílegos, fusilado y decapitado para público escarmiento. El ataque a la cultura oficial no podía ser más frontal, y fue, además, una propuesta de nueva identidad:

...padre Anastasio Pueblo...
Padre de la patria.
Comandante de la patria.
Corazón rebelde de la patria (RD 1961: 86).

Fueron las primicias de una poética que se echó a cuestras el reto de rescribir la historia del país: desenterrar los capítulos prohibidos; botar de su nicho a los “santones” literarios del primer medio siglo (Masferrer, Gavidia, A. Espino); burlarse de los valores oficiales; convocar ojos y oídos hacia otros modelos de patriotismo, sobre todo si fueron líderes rebeldes: Aquino, Farabundo Martí, Feliciano Ama, Miguel Mármol, Víctor Manuel Marín...; en fin, elevar la cultura popular y demoler la cultura burguesa...⁷ Ninguna generación literaria ha sido tan desafiante e iconoclasta, ninguna tan violenta en su irrupción y en su lenguaje, como ésta, la *Comprometida*. No es posible comprender la obra ni la poética de Dalton sin relacionarla con su generación como el contexto operante de esa revolución literaria que él lideró y modeló como el que más.

Ha pasado casi medio siglo desde aquella irrupción, y cabe preguntarse ¿cuáles han sido los efectos, cuáles los saldos del quehacer literario de la Generación Comprometida? El capítulo 5 de este libro está dedicado a esta promoción de escritores, la más determinante en la historia contemporánea de El Salvador. Mientras tanto, para esbozar introductoramente una de las problemáticas centrales de mi estudio, la relación poesía / política, debo decir que me parece un simplismo ver en la violencia semiótica de los “comprometidos” sólo un sobrepeso ideológico o un contenidismo. Mediante análisis textuales e intertextuales, pretendo hacer ver que aquella revolución poética consistió

⁷ El concepto de *cultura* se esboza adelante en relación con el de *semiótica* (p. 47 y ss.). Aquí, me refiero a los valores étnicos, éticos, religiosos, estéticos, filosóficos, y a las prácticas semióticas de las clases populares o subalternas, opuestas a las de las clases altas o dominantes.

principalmente en lo que llamaré un *mestizaje lingüístico*, el cual está en el meollo de su propuesta de nueva identidad nacional.

Roque fue un mestizo *sui generis*, hijo “natural” de un millonario norteamericano (Winall Dalton) y de una humilde enfermera salvadoreña (María García). Si a eso sumamos los viajes y estadías en diversos países (Chile, México, Cuba, Checoslovaquia, Rusia, Vietnam, Francia, etc.) y su insaciable sed de investigación histórica y antropológica, podemos explicarnos su capacidad de síntesis cultural, su poder de recreación de lo mestizo y su afán de promover una nueva nación, según su utopía socialista.

La fuerza innovadora y el impacto comunicacional que esta nueva poesía, la de los *comprometidos*, ejerce en El Salvador y en Centroamérica, debe pues comprenderse en primer lugar como un proceso semiótico-cultural y sólo en segundo lugar como el producto de una relación de lo literario con lo político, en el rumbo de la creciente polarización que puso frente a frente dos modelos de desarrollo (el de la Revolución Cubana y el de la Alianza para el Progreso), y dos sistemas mundiales (el socialismo y el capitalismo).

Estoy de acuerdo con J. Beverly y M. Zimmerman (1990: 38-48) cuando afirman que, en Centroamérica, la literatura se convirtió en el espacio cultural más importante de “lo nacional”, y la poesía, gracias a Darío y al Modernismo, en el modo dominante de la producción de lo cultural. Especialmente en Nicaragua y El Salvador, la poesía ha sido una zona privilegiada de significación en que se cultivó un nuevo proyecto de nación y una utopía revolucionaria. Consecuentemente, se llegó a concebir al poeta como un líder revolucionario en cuanto productor de un discurso de poder: “...la idea de revolución –dice Lara Martínez– antes de haber sido una acción de radicalismo político-guerrillero fue una noción imaginada y diseminada en la obra artística” (1995: 1).

Pero, ¿No es esto concederle demasiado poder a la poesía? ¿No es un truco de (auto)mitificación de lo literario? Me propongo enfrentar esta cuestión a través de la mediación de lo ético. Si bien la ética y la poética de la guerra pueden resultar absurdas en tiempo de paz, es imprescindible partir de esa absurdidad, ahora en la post-guerra, para determinar la pertinencia histórica de lo ético y lo poético.

La vida de Dalton transcurrió por entero en un clima de confrontación, de ideologización extrema y de militarismo (primero sólo de derecha, después también de izquierda). Él no conoció la democracia aquí, sino como un malabarismo retórico, sobre todo en las jornadas electorales. Ello trajo como efecto que “la cultura, por aquellos años, hizo pacto formal con la ideología” (Escobar G. 1995: 13). Los poetas se sintieron militantes y algunos, hasta militares. Si se pierde el hilo de la memoria nacional, la poética del grupo de Dalton viene a ser “el compromiso” bobo que antes promovían los ideólogos. Si, en cambio, se reconstruye aquella atmósfera de belicismo en que discurrió la escritura daltoniana (conflicto social creciente, sacralización de la violencia: “guerra santa”), podrá comprenderse el drama personal y social que conllevan textos como el llamado “A la poesía”, que aparece en el poemario Poemas Clandestinos:

Agradecido te saludo poesía
Porque hoy al encontrarte
(en la vida y en los libros)
ya no eres sólo para el deslumbramiento
gran aderezo de la melancolía.
Hoy también puedes mejorarme
ayudarme a servir
en esta larga y dura lucha del pueblo.
...
Y sigues siendo bella
compañera poesía
entre las bellas armas reales que brillan bajo el sol
entre mis manos y sobre mi espalda (RD 1977: 15).

¿Es un rapto de asombro o una alienación guerrerrista lo que lleva al poeta a ver belleza en las armas reales? Este poema modeliza a cabalidad su estética “extrema”.⁸ A pesar de su carga de consigna y de intención propagandista, el texto delata el conflicto interior de Roque: quiere convencer de cómo la poesía y él mismo están donde deben estar, en la revolución; pero al decir ahí “no eres ya la alternativa espléndida/ que me apartaba de mi propio lugar”, trasluce el desgarramiento que le produjo su opción final de ingresar al ERP, dejando atrás esa “alternativa espléndida” de escribir según su libertad individual.

⁸ Lo escribió “en la trincherita”, al menos en la trincherita propagandista, siendo militante del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), luego aparece en Poemas clandestinos (1977), obra póstumamente editada por la Resistencia Nacional, una escisión del ERP. La RN, que se distinguía por una estrategia más de masas y menos militarista, desde su surgimiento reivindicó al poeta.

Un plus de melancolía pone a flotar la duda de que la poesía siguiera para él siendo bella y “brillando junto a [su] corazón”.

La contradicción entre el Dalton-poeta y el Dalton-político, entre su poesía personal y su poesía comprometida o militante, es otra de las líneas de análisis que guían mi investigación, no en cuanto a problema biográfico, sino como una clave en la historia de esa poética de la violencia. Si el anterior poema se relee a la luz de su muerte a manos de la dirigencia del ERP, la afirmación de que estando “en esta larga y dura lucha del pueblo” estaba en su lugar, se torna irónica: puede argumentarse que, al contrario, fue muerto por estar en un lugar equivocado. Hay ahí un tono sacrificial que rebasa lo artístico para resolverse en lo moral y en lo político. Por ello, aun cuando no me ocuparé de la vida del escritor en sí misma, sí me propongo examinar detenidamente esa relación conflictiva.

Cuatro años después de su muerte, justamente cuando estallaba la guerra, el poeta y novelista Manlio Argueta (1935), su amigo y compañero de generación, publicó un pequeño poemario con el título de Las bellas armas reales (1979), en que reivindica y canta la guerra del pueblo y la muerte de Roque: “...es otra manera de recordarte, hermano, / de alzar tu biografía como una copa de sangre, / brindar por la conformación de los momentos felices que vienen”.⁹ Luego, ya en plena guerra, muchos poemarios, relatos, dramas, canciones, habrían de conformar un movimiento testimonialista que llevaría la poética del compromiso a un punto de saturación, en una evidente sincronía con la evolución político-militar del conflicto.

Todo ello ubica a Dalton como el principal iniciador de la poética de la guerra: es el modelo por seguir, dado lo rupturante y lo mestizo de su discurso: en él confluyen todos los lenguajes y recursos de la vanguardia poética latinoamericana así como todas las problemáticas ideológico-políticas de la clase media profesional y de la intelectualidad pequeño-burguesa, sectores que hegemonizaron los discursos revolucionarios de la pre-guerra (1956-1975) y de la guerra (1975-1991). Ninguna poesía tuvo antes en el país

⁹ Este libro recoge siete poemas “guerreros” de Manlio Argueta y puede tomarse como muestra del nuevo giro que toma la poesía salvadoreña en la coyuntura bélica, si bien la calidad artística parece poco representativa aquí.

tanta energía semántica. Ninguna la ha tenido después. Su fuerza de ruptura y combinatoria (mestiza) se asienta en una ética de la violencia que, paradójicamente, deviene más una actitud sacrificial, fundada en un proyecto de nación, que una voluntad de exterminio del otro.

Dalton era consiente de su propia peligrosidad, es decir, de la potencia de su poesía. Así lo implica en su personaje José, el que mejor se asemeja a él mismo, en la novela Pobrecito poeta que era yo:

...Como para hacer saltar de gozo a Galvano
della Volpe: no se pierda el tiempo al
desvelarse por la función de una estética
para la revolución, para defenderse del enemigo
y hacerle daño en este terreno ...
El poeta, es nada más un individuo potencialmente
Reclutable o potencialmente aniquilable.
(RD 1976: 440).

Por la fuerza desacralizadora de valores históricos y mitos de la cultura oficial; por la coherencia imaginística y conceptual de la utopía socialista que divulgaba; por el humor y la gracia, emanados del habla y del jodarrismo populares;¹⁰ por la sincronidad con que venía evolucionando en función del acontecer político, y, sobre todo, por la contribución vigorosa a la elaboración de un mito popular nacional a través de una mestización de lenguajes y símbolos, la escritura de la Generación Comprometida fue un instrumento poderoso de ideologización y de reclutamiento a favor del movimiento revolucionario salvadoreño (1956-1991). ¿Cuál fue ese mito? ¿Cuál es su relación con la poesía y con la historia? Consideremos introductoriamente la riqueza de significaciones que conlleva la interrelación de estas zonas de sentido con respecto al poeta y a su grupo generacional.

¹⁰ Llamo *jodarrismo* al ánimo de satirizar, lanzar pullas al enemigo ideológico o simplemente embromar, que se manifiesta en la literatura salvadoreña, a partir de la Generación Comprometida, como un arma que ellos usaron contra la solemnidad y el alambicamiento de las generaciones romántica y modernista que los antecedieron (ver nota 133).

Roque Dalton: el mito del gigante justiciero.

Así como las ideologías identifican a los individuos, grupos y clases sociales, los mitos identifican a las narraciones.¹¹ Los mitos son el toque mágico del saber popular, la puerta oscura al origen de la comunidad, a su pacto fundamental. En cuanto más arcaicos o ancestrales, más convocan al sentido de la patria, de la pertenencia a la madre-tierra. La conciencia mitológica es el espacio de los sueños más antiguos de una colectividad. De ahí su energía semiótica privilegiada, en el interior de cada cultura nacional. Los mitos se relacionan particularmente con la tradición épica: son la memoria difusa pero raigal de las guerras de conquista, las migraciones, las luchas de liberación, las grandes realizaciones colectivas. Los mitos son el vínculo, diariamente activo, entre el pasado y el presente.

El surgimiento de nuevos mitos tiene relación con los cruces históricos, es decir, con los nuevos pactos sociales. Los hechos de trascendencia –por ejemplo, la emancipación de España (1821) o la rebelión y masacre de los izalcos (1932)– al ser escritos y reescritos (distorsionados) por los grupos de poder y sus *intelligentsias*, se van mitificando: cada clase social, cada generación de artistas y escritores hará de ellos una nueva lectura y una nueva escritura.

Como se sabe, la literatura es el campo donde mejor se difunden y se reproducen los mitos. Nuestro romanticismo y nuestro modernismo, principalmente en la obra de Gavi-día, espigaron en la mitología universal y en la indígena, desde una óptica idealista favorable a la cultura oficial. En cambio, a partir de Salarrué, Miguel Ángel Espino (1902-1967) y Pedro Geoffroy Rivas (1908-1979), y luego con la Generación Comprometida, la mitología indígena es redescubierta, releída y reescrita con una visión realista, favorable a la cultura popular. De esta oposición nos ocuparemos en los capítulos siguientes.

¹¹ Denominaré *ideologías* a los sistemas de ideas, representaciones, creencias, valores e interpretaciones que cada sector o clase social elabora, a través de *formaciones discursivas*, acerca de la vida política, económica, social, moral o espiritual en que desarrolla su hacer cotidiano. Las ideologías identifican a los grupos y clases sociales, para los cuales funcionan como “interpretantes” de la realidad en el sentido de Charles S. Peirce (Ver nota 23).

Es claro que ningún poeta ha cavado tanto en el subsuelo de la nacionalidad como Dalton, y ello en dos surcos paralelos: la historia y el mito. Por convicción ideológica y doctrinal (según su historicismo marxista) fue un estudioso de la mitología, sobre todo de la maya y de la nahua. Esta veta de análisis no podrá ser menos importante que otras, ya que, como veremos, está presente en una parte considerable de su escritura. Pero hay más: no sólo se trata de que con su obra reverdecieran la mitología y la historia salvadoreñas, sino de que, con su vida y su muerte, él mismo se ha convertido en uno de los mitos más socorridos y en una de las historias más “prohibidas” de El Salvador actual. El periodista Alberto Barrera afirma:

...considerando por la crítica internacional como el poeta salvadoreño más representativo del presente siglo, está en el olvido; y lo han olvidado sus amigos y enemigos, aunque reconozcan su calidad. Pero dirigentes políticos, por incultura o porque creen que su obra sigue siendo clandestina, nunca la leyeron, a pesar de reconocer que han oído el “Poema de amor”, dedicado a sus compatriotas (1993: 23).

Probablemente ese desconocimiento esté cediendo lugar a renovada divulgación y a una demanda de reinterpretación de la obra y de la vida de nuestro autor.¹² Sin embargo, el mito persiste: rodea su imagen una aureola de héroe y de mártir, su nombre está timbrando de revolución; pero es bien poco lo que de su poesía se conoce, y sobre su vida apenas se repiten dos hechos gruesos: que fue un militante “comunista” y que lo mataron sus mismos camaradas. Lo demás flota en una nebulosa de conjeturas, omisiones y desmentidos, especialmente en lo que respecta a sus dos últimos años en el seno de la organización político-militar que lo eliminó.

La misión de la ONU que, entre 1993 y 1994, asumió investigar el paradero de su cadáver para rescatarlo y entregarlo a su familia, llegó a la conclusión de que “no es posible la recuperación física del cuerpo de Roque Dalton”, que fue abandonado, en mayo de 1975, en un lugar conocido como El Playón, en “una tumba de no más de 50 centímetros

¹² Al cumplirse veinte años del fallecimiento del escritor, proliferaron en nuestro país, durante todo el mes de mayo de 1995, actividades y publicaciones en su memoria: conferencias, mesas redondas, entrevistas radiales y televisivas, artículos, textos inéditos suyos, etc. El efecto inmediato parece haber sido un cierto incremento en la demanda de libros suyos en los sectores universitarios, profesionales y clasemedios.

de profundidad”, donde quedó “casi a flor de tierra, por lo que fue descubierto por animales de la zona”.¹³

Son esos datos truculentos, a los que se suman múltiples anécdotas y supuestos testimonios, la harina con que se ha amasado ese gran pan de muertos que es el mito Dalton. En sus conversaciones con Roman Jakobson sobre “La biografía del poeta, la poesía y el mito”, Kristina Pomorska afirma que en la biografía de un poeta importan más los hechos simbólicos que los hechos reales y que quien intentase escribirla en la línea de lo real “se vería reducido a componerla a base de futilidades” (1981: 154). Creo que esta distinción es válida para la mayoría de los poetas pero no para aquellos que, como Dalton, vivieron un dramático desdoblamiento entre su ser-de-escritor y otro en pugna con éste, en su caso, el ser-político. La prueba de que su rol político no pudo ser fútil nos la da el proceso que llevó al ERP a fusilarlo, acusándolo de ser un infiltrado de la CIA,¹⁴ y la escisión de este ente político-militar en dos facciones, precisamente por su caso. En los capítulos finales nos ocuparemos de ellos, en cuanto contexto de la “involución” de su poesía.

Roberto Fernández Retamar, su compañero de trabajo en Casa de las Américas (1965-1970) y uno de sus mejores amigos en Cuba, califica su vida política de “muy profunda y también muy tensa, muy creadora, muy valiente”. Fue –dice– una de las grandes figuras de la revolución continental y aun mundial, y sus pariguales son Ernesto Guevara y Carlos Fonseca, el fundador del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) de Nicaragua.¹⁵

¹³ La familia del autor publicó en una revista nacional una nota (agosto de 1994) sobre el resultado de las investigaciones de la misión de la ONU en El Salvador acerca de los restos del escritor. Además de dar algunos pormenores al respecto, se quejan, una vez más, del irrespeto y de la irresponsabilidad con que los dirigentes del ERP actuaron en este caso (1994: 34-36).

¹⁴ Pocos días después de asesinarlo, el “Estado Mayor” del ERP, publicó un “Comunicado” (una hoja volante, sin fecha), en que decía haber salido victorioso de “uno de los ataques más peligrosos” que le habían lanzado “la tiranía y el imperialismo” al infiltrarlos “por medio del salvadoreño Roque Dalton, quien militó durante un tiempo en nuestra organización revolucionaria y quien estaba colaborando con los aparatos secretos del enemigo”.

¹⁵ Estas apreciaciones me las expresó Fernández Retamar durante entrevista inédita que me concedió en su despacho de Casa de las Américas, La Habana, el 7 de agosto de 1993.

En fin, lo que me interesa poner desde ya bajo examen es cómo su vida, en la imbricación de lo poético y lo político, de lo simbólico y lo real, es el sustento de su propio mito. Su biografía está pendiente y creo que no será fútil, pues además de erigirse como un modelo de contradicciones personales y sociales, será escenario de peripecias y anécdotas: su origen familiar, en el que sobresaldrían, según parece, los “hermanos Dalton”, famosos bandidos del Oeste de los Estados Unidos; sus amores, no escasos según se rumora, algunos tórridos (“his posing as a lady-killer”, dicen de él Beverly y Zimmerman; 1990: 130); sus cárceles, sobre todo la última, carne de novela, de la que escapó espectacularmente, en 1964; sus tantos viajes, exilios, entradas clandestinas al país, cambios de nombre y hasta de figura física, para ocultar su identidad; la bohemia y la tertulia con imaginería de revolución; el humor hasta la irreverencia, ante figurones del tamaño de Kim II Sung, el camarada supremo de Corea del Norte, o la momia de Stalin, en Moscú, o “sus muecas burlonas a la muerte, que lo seguía siempre a tres pasos de distancia”, según cuenta Claribel Alegría (1986: 550).

Etimológicamente, *poeta* quiere decir *creador* (del griego *poieo*: hacer, construir, crear). Ahora bien, según las creencias o mitos acerca del poder, en diversas culturas y épocas, él es entre los hombres el más semejante a Dios, no sólo porque crea universos de música (verbal) y de sentido (imaginístico) sino por que nadie es tan capaz como él de inventarse a sí mismo. Esto, como luego veremos, tiene relación con Dalton en más de algún aspecto. Consultando al espejo de su propia fuerza poética, esa “estrella por quien todos preguntan” (RD 1988: 19), se alucinó de sí mismo y se inventó profeta, mártir y salvador. Así creó el mito de su propio destino. Dice respecto a este fenómeno Roman Jakobson:

...el papel del porvenir en la obra poética –lo que fue claramente comprendido por Jlébnikov cuando hablaba del futuro en tanto que patria de la creación y por Maia-kowski cuando definía el realismo artístico– ilumina a veces con una significación profética el mito que se crea el poeta acerca de su propio destino. Los ejemplos de Pushkin y de Maiaowski no son únicos en absoluto... (1981: 150).

Es ilustrativo comparar el caso de Dalton con el del poeta ruso Vladimir Maiaowski (1893-1930), a partir del hecho de que los dos estuvieron involucrados en sendos procesos revolucionarios, y fueron incomprendidos por sus dirigentes políticos (una de las principales obras del ruso, dedicadas a las bases populares de la revolución soviética, fue

calificada por Lenin de “majadería redomada y pretenciosa”). Ambos tuvieron un final trágico y prematuro (Maiakowski se suicidó ante la imposibilidad de armonizar con el estalinismo). Y ambos habían elaborado para sí mismos el mito del escritor heroico que entrega su vida a la causa del pueblo (mártir), después de delinear su futuro (profeta).¹⁶

La invención que Roque hace de sí en su aventura poética y política, reúne tres universos culturales: el indigenismo mesoamericano, el historicismo marxista y el cristianismo.

Según el primero, se imagina a sí mismo como un poeta-sabio, un seguidor de Quetzalcóatl, es decir, un “tlamatini”: “el tlamatini es posible que yo sea / el que la melodía del secreto conoce” (RD 1964: 40).¹⁷ De acuerdo con el marxismo que públicamente profesa, se asume como un escritor de partido y como un intelectual al servicio del pueblo: “El intelectual, el pequeño-burgués revolucionario, adopta la ideología de la clase obrera, pasa a servirla...” (RD 1969: 133). Sin embargo, desde un punto de vista cristiano, o más bien crístico (sacrificial, salvífico), se ve a sí mismo unas veces como profeta, otras como hereje y otras como mártir o víctima propiciatoria (cfr. “Los hongos”). Dilucidar la pugna ideológica entre el Dalton-marxista y el Dalton-cristiano, merecerá un espacio amplio en los últimos capítulos de este libro.

Sólo el análisis intertextual de sus invariantes semánticas y de sus contradicciones, permitirá ir sacando a luz el sentido profundo de su poética, la conflictividad personal y social que ella entraña. Por ejemplo, es sintomático que un mismo poema, “Ensayo de himno para la izquierda leninista”, diga, primero, que “la mitologización de la vida es uno / de los enemigos públicos número uno”, y luego, asumiendo un discurso mitológico, se pregunte dos páginas adelante: “¿Qué importa que nos comparen con el aprendiz de brujo / que desencadenó los elementos de la magia / y fue ahogado por su alud?” (RD

¹⁶ Jakobson cuenta al respecto: “Al filo de los poemas, Maiakowski había embozado el mito monolítico del poeta combatiente por la revolución del espíritu, mártir condenado a la incompreensión y al rechazo[...] cuando este mito entró a la vida, se hizo imposible, sin un esfuerzo sobre humano, trazar un límite entre la mitología poética y el curriculum vitae del autor...” (1981: 143).

¹⁷ Como se sabe, en el mundo azteca los *tlamatini* eran los sabios, maestros y poetas, es decir los guías intelectuales y espirituales de sus pueblos. Entre los más famosos figuraron: Nezahualcóyotl, Nezahualpilli, Tecayehuatzin, Ayocuan..., según refiere Miguel León-Portilla (1972: 23).

1986: 235-237). Contradicción que, irónicamente, puede aplicarse también a todos aquellos intelectuales, artistas, líderes políticos y demás constructores del proceso revolucionario que sucumbieron en el aguaje de su propia tormenta.

Porque el mito personal que Roque tejió para sí mismo fue parte de un mito colectivo que construyeron las fuerzas revolucionarias salvadoreñas y latinoamericanas, inspiradas en parte por la Revolución Cubana: el mito del gigante justiciero, el “Pueblo”, las masas organizadas y conducidas por sus vanguardias político-militares, que gestarían una nueva sociedad, un “hombre nuevo”, tras ajustar cuentas con los explotadores y depredadores burgueses, y establecerían un sistema socialista de justicia, solidaridad y cultura plenas. El perfil de ese “gigante justiciero” se dibuja en la poesía y en la obra toda de Dalton, y puede recompensarse desde los tres universos culturales que he señalado.

Desde su indigenismo, el poeta ve actuante el espíritu de los extintos líderes nonualcos o pipiles, y en primer lugar el del “Taite” (padre) de la patria, Anastasio Aquino, como veremos adelante, y en otros varios textos. “Izalco”, dedicado al volcán símbolo de la raza pipil de su exterminio: “El volcán apagado gran herida / de sombra presa entre las hondas piedras... / presa derrota de la Madre Tierra / que les deja su cólera a los hombres” (RD 1964: 67). Y “La guerra de guerrillas en El Salvador”, primer texto de Las historias prohibidas del pulgarcito (1974), en que hace aparecer a los nahua-pipiles de la resistencia contra el conquistador Pedro de Alvarado, como los primeros guerrilleros de nuestra historia: “...Enviéronme a decir que ellos no reconocían a nadie, / que no querían venir, / que si para algo los quería que ahí estaban en la sierra / esperando con sus armas...” (cit. por RD 1974: 15).

En cuando a su marxismo, parecería obvio que sea el universo de sentido donde mejor se manifiesta el “gigante justiciero”. De hecho, sobreabundan poemas suyos centrados en tópicos tales como la explotación, la lucha de clases, el internacionalismo proletario, las lecciones de la historia, etc., que concurren todos a una misma utopía global: la construcción del socialismo por los obreros y los campesinos:

El Salvador será un lindo
y (sin exagerar) serio país
cuando la clase obrera y el campesinado

lo fertilicen lo peinen lo talqueen
le curen la goma histórica
lo adecenten lo reconstituyan
y lo echen a andar.
("El Salvador será", RD 1977: 75)

Paralelamente a su inserción en el movimiento político militar, su discurso poético va siendo más ideológico, más de consigna, por tanto menos poético. Como muestra modélica de esa evolución literaria, analizaremos más adelante su extenso poema "Ultraizquierdista", de Clandestinos (1977), que ofrece un paradigma onomástico, el del santoral revolucionario salvadoreño, macro-imagen mítico-histórica de ese "gigante justiciero" que son los indígenas, los mestizos, los pobres, los explotados, los rebeldes de ayer y de hoy. Este texto circuló en el país hacia 1974, precisamente cuando era más álgida la polémica de las izquierdas entre sí respecto a la viabilidad de la lucha armada. La respuesta de Roque a través de este poema, es, como veremos, paradigmática, así en su historicismo como en su mitología.

Ahora bien, en ese mismo poemario, el del Dalton más *comprometido* y "guerrillero", encontramos varios textos en que lo marxista y lo cristiano se funden en una misma consigna de convocatoria a la lucha armada. Esto es un punto medular de mi disertación: pretendo mostrar de qué modo tan singular estas formaciones ideológicas y discursivas fueron desdibujando su poesía, restándole personalidad y juego estilístico, hasta ponerla al borde del panfleto, bien que su poder propagandístico coyuntural merecía consideraciones específicas.

Tomaré como ejemplos típicos de esa fusión ideológica tres poemas del mismo libro: "Vida, oficios", "Dos religiones" y "Profecía sobre los profetas". Si bien los poemas de este tipo estaban destinados a publicarse en fascículos mimeografiados, con seudónimos diferentes y con propósitos de agitación ideológico-política, se traslucen en algunos de ellos los conflictos personales y las crisis internas del autor. Por ejemplo, en "Vida, oficios", leemos:

Descubrir,
descifrar,
articular,
poner en marcha:

viejos oficios de los libertadores y los mártires
que ahora son nuestras obligaciones
y que andan por allí contándonos los pasos... (1977: 19)

El poeta se sabe ahora (1974-75) obligado al oficio de libertador y mártir. Entre los dos cristianismos en pugna, el del *opio de los pueblos*: "...ir a misa, / pagar diezmos a la casa de Dios, bautizar a los hijos / y confesar los pecados..." y el de Camilo Torres: "...que se juega la vida en este mundo / y no hasta después de la muerte", él, y las fuerzas populares a las que representa, optan por este último, en el cual, dice "militan hombres que son / (como los verdaderos comunistas) / la sal de la tierra" ("Dos religiones": 24).

Un tono violento, de diatriba y anatema, zumba en varios de estos poemas "clandestinos", más aún cuando ataca el enemigo ideológico. "Profecía sobre los profetas" está dedicado a las familias propietarias de los principales periódicos salvadoreños de ese momento (1974-75) que, con alguna excepción, siguen hoy (2004) siendo las mismas familias. El autor les reclama ser falsos profetas: ellos predecían la peste roja del comunismo, que ya avizoraban; prenunciaban la guerra, que de algún modo había empezado ya. El autor los amenaza:

Ay entonces del grito
que no se emitió para dolerse de los hermanos [...]
Ay de las complicidades ay de las delaciones
ay de los servilismos ...
ay de las mentiras matutinas y vespertinas...(63)

Y poco después les profetiza que "no habrá perdón para ese uso de la palabra":

El inocente gigante justiciero
despertará de su ensordecimiento
abrirá sus profundos ojos anegados por los profetas
y los fulminará en sus propios asientos enraizados (63)

En su momento hablaré sobre el problema de la calidad poética como resultado de la "obligación" de ser "libertador y mártir". Por ahora me limitaré a plantear, preliminarmente, cómo lo marxista y lo cristiano se implican, se tensionan y se complican en ese discurso extremo, de punto límite. La figura del profeta es entrañable en el espejo donde Roque se mira a sí mismo, porque ahí se encuentra como el elegido:

Ud. Sabe: me queda algunos meses de vida
los elegidos de los dioses seguimos
estando a la izquierda del corazón
debidamente condenados como herejes.
(Benedetti 1980: 305).

Es el segmento final de “Los hongos”, texto en el cual afirma: “resolvió la pugna que existió en [su] juventud entre la conciencia revolucionaria y la conciencia cristiana” (Benedetti 1971: 34). Me propongo someter a escrutinio (analítico) esa “resolución”, confrontando ese texto clave, que me parece su testamento poético, con los mencionados atrás y con otros que ofrezcan esa misma contradicción o conjunción.

Es la conjunción semiótica de lo histórico, lo mítico, lo ético, lo religioso y lo personal, la que provee tanta energía comunicacional a la poesía roqueana, no sólo en función de una coyuntura extrema (la guerra) sino, a largo plazo, en función de la conciencia de la nacionalidad. Aun aquella parte de su obra que roza el panfleto, mantiene un *minimum poeticum* gracias a una estructura metafórica elemental. Mientras tanto quiero señalar, como muestra del deslinde necesario, dos macro-analogías que se reiteran en sus poemarios, ambas relacionadas con el problema de la identidad nacional.

En varios de sus poemas, la izquierda –en cuanto fuerza política revolucionaria– es comparada con el corazón por la posición anatómica y la fuerza motora de este: “izquierda siempre izquierda: el lugar del corazón en el león y el hombre nuevo” (1986: 238). O es significada como el espacio de la verdad, de la fuerza, del amor:

no le ha quedado al Che otro camino
que el de resucitar
y quedarse a la izquierda de los hombres... (1977: 22);

Se trata de figuras plegadas, topológicamente, a un sentido coyuntural: pasada la circunstancia política a la que aluden, pierden su energía semántica. No ocurre lo mismo con la otra macro-analogía: el espejo como punto de encuentro entre el poeta y la divinidad, o entre la comunidad y sus dioses, cuya vigencia radica en el trasfondo mítico.

El sentido del espejo como puerta a la magia, a lo arcano, abunda en el arte y en la mitología universales: es el símbolo de la *otredad*, instrumento de penetración en el dios interior de cada ser humano.¹⁸ Inversamente, la caracterización como “espejos” de algunos dioses o seres sobrehumanos, se da también en la mitología, particularmente en la nahua. Así, una de las definiciones de Ometéotl, dios supremo de los pueblos nahuas, era la de “el espejo del día y de la noche”. Y a Tezcatipoca, el hermano “malo” de Quetzalcóatl (su inverso especular), lo entendían como “el espejo humeante”.

Ahora bien, si en el pensamiento mítico o religioso el poeta es quien está más cerca de Dios, resulta coherente que se lo imagine como un espejo divino. Y Pedro Geoffroy Rivas, uno de los maestros poéticos de Dalton, en el “Ofertorio” de su libro *Yulcuicat* (1978: 7), inspirado en la mitología nahua, dice de sí, asumiéndose como “el Cantor”: “Soy el reflejo del Dos Veces Divino. El espejo que hace relucir las cosas”. Es en esa tradición literaria donde Roque reluce la metáfora del espejo ya para aludir a la relación del hombre con la divinidad, ya para asumirse él mismo como reflejo de Dios al servicio de la comunidad o, en fin, para implicar una trascendencia histórica o mítica: “(Oh corazón del aire verde / tristes estaban los cielos sin espejos ...)/ Mas luego fue Quetzalcóatl a Mictán” (RD 1964: 35).

Fácilmente se advierte aquí el tono religioso y el contenido mítico. Igual suele ocurrir en las demás variaciones de la analogía del espejo. En su connotación más profunda, late la idea de que un “Otro” (¿Dios, el inconsciente colectivo, los fantasmas del poeta?) se manifiesta a través de él. Así, en el poema-prólogo de *Los testimonios*, del que ya hemos dicho que es el libro más relacionado con los mitos prehispánicos, o sea, con la cara oculta de la identidad nacional, afirma:

No soy sólo el que habla...
Uso esta palabra encontrada de repente...
Fácilmente pues la reconoceréis.

¹⁸ Usaré los conceptos de *otro* y *otredad* en dos sentidos: uno psicológico: el *otro yo*, o voz interior, que en la conciencia de cada individuo dice el deber ser según el propio paradigma moral, noción emparentada con la de *súper-ego* de S. Freud; y otro sociológico: *el prójimo*, ya se trate del enemigo, del ser amado, del jefe o del subalterno. Pienso que en este segundo sentido ninguna definición podría superar a la de Octavio Paz: “...los otros todos que nosotros somos[...] los otros que no son si yo no existo, / los otros que me dan plena existencia...” (“Piedra de sol”, 1957).

Es como el espejo querido
volviendo desde los juguetes de la niñez
solamente que aquí aparece el tacto de la Historia...
No queráis pues saber mi nombre (1964: 7).

Otro uso modélico del espejo se da en “La pregunta”, del mismo poemario, texto hondamente cuestionador de la identidad étnica, según veremos (ver p. 246).

En cuanto tlamatini, “el que la melodía del secreto conoce”, el poeta se imagina un mediador entre Dios y los hombres, un mensajero divino, un salvador. Se trata de un reflejo espectacular: él es espejo de Dios porque en su poesía el pueblo puede encontrar un sentido supremo de auto-realización. E, inversamente, Dios es el espejo del poeta, de ahí el primer verso de Los testimonios: “No soy sólo el que habla”.

Así, la poesía daltoniana puede dividirse en dos grandes bloques: el de la historia nacional, que corresponde al Roque de la “izquierda”; y el del yo-personal, que corresponde al Roque “del espejo”.¹⁹ Ambas macroanalogías y ambos bloques de significación poética entrañan un mismo mito: el del gigante justiciero, que unas veces se identifica con el pueblo, y otras con el poeta, el “elegido” de los dioses.

No es casual, pues, que otro poeta de su generación, Alfonso Quijada Urías (1940-), haya comparado el regreso de Dalton a El Salvador (a finales de 1973, cuando ingresó al ERP), con el del gigante Gulliver de vuelta al país de los enanos (cit. por Huezco 1995: 20). Él se sabía a sí mismo portador de armas de la más alta peligrosidad: su capacidad de escrutinio, su sátira, su fuerza de “Agitación y Propaganda” y su “catadura moral” (RD 1977: 5).²⁰ Pero también se sabía sitiado por “esta terrible naturaleza de enanos con demasiada sangre” (RD 1976: 16). ¿Fue, como se ha dicho, un gigantesco amor al país lo que le hizo desestimar todos los riesgos y dejarlo todo, aun la buena poesía (“la alternativa espléndida”) para venir a “servir en esta larga y dura lucha del pueblo”? ¿O fue, lo cual también se ha dicho, su propio mito el que lo fue cercando, empujándolo a reto-

¹⁹ Ya Lara Martínez ha establecido (1994: XIII) una macrodivisión de la poesía de Dalton según dos líneas fundamentales: la *personal* y la *histórica nacional*, clasificación con la que estoy de acuerdo, si bien, como el propio Lara lo hace, hay que distinguir en cada una de ellas, diversas temáticas específicas.

²⁰ El dato de que el autor fue miembro de la Sociedad de Propaganda y Agitación de la División Nacional del ERP, aparece en “Historia de una poética” (RD 1977: 73), información que me confirmó un exmilitante de esa organización, quien fue compañero de aquél en la misma actividad (ver nota 177).

mar, para que se cumpliesen sus auto-profecías: “...yo volveré, yo volveré / no a llevarte la paz sino el ojo del lince / el olfato del podenco / amor mío con himno nacional...?” (RD 1974: 216). Aunque no pueden haber respuestas únicas ni terminantes a tales preguntas, me sentiré satisfecho, al final de este trabajo, con haber ofrecido una explicación coherente a la encrucijada de Roque Dalton, que fue, a la vez, en cierto modo, la encrucijada de la historia Salvadoreña: la poesía o la política, el diálogo o la guerra, la solidaridad o la lucha de clases.

IMPACTO SOCIAL DE LA OBRA Y LA VIDA DE ROQUE DALTON

Para aproximarse eficazmente a la trascendencia de la obra y la vida de Dalton, haría falta una investigación amplia y específica que midiese la cantidad de publicaciones, ediciones, traducciones y espacios de recepción, por un lado, y por otro que sopesase, con la objetividad y ecuanimidad que ello demanda, el efecto de su militancia política y de su trágica muerte en cuanto paradigma del escritor comprometido. Resulta bien difícil, pues, apreciar en su totalidad el aporte, tan desigual como extenso, dado por este polémico escritor a las generaciones posteriores y a treinta años de su desaparecimiento físico.

La apreciación que aquí doy de ese impacto se limita a considerarlo en El Salvador, hasta donde me es posible, en los aspectos de difusión de sus libros y artículos, la crítica especializada, la influencia en los grupos literarios posteriores a su generación, el debate sobre la verdad y el valor política de su asesinato en el interior de una organización guerrillera y, finalmente, la vigencia o decrecimiento de la propuesta de nación, tan intensa, que está dada así en sus escritos como en su entrega política.

Se sabe que Dalton escribió alrededor de 13 poemarios, una novela, un testimonio, al menos tres piezas de teatro, algunos cuentos y numerosas reseñas críticas, amén de un importante conjunto de ensayos literarios y políticos (12 más o menos). Algunos de los escritos de sus últimos años han permanecido inéditos, y su obra ensayística, invaluable

para la más justa comprensión de su ideario político, permanece dispersa en revistas y volúmenes de todo el continente. Dalton publicó principalmente en editoriales de México, Costa Rica y Cuba. En El Salvador, durante la vida del poeta, fue casi exclusivamente la Editorial Universitaria quien publicó algunos libros suyos. Más tarde, UCA Editores sobre todo, y la Dirección de Publicaciones e Impresos, del gobierno, le han dado difusión a los libros que se saben mejor cotizados: La ventana en el rostro, El turno del ofendido, Taberna y otros lugares, Poemas clandestinos y Las historias prohibidas del pulgarcito, entre otros.

En cuanto a las antologías de su obra poética, las tres mejor conocidas y más completas son: Poesía, de Mario Benedetti (Cuba, 1980), Poesía escogida (selección del propio autor, edición de M. Argueta; Costa Rica, 1983) y En la Humedad del secreto (San Salvador, 1994) de Rafael Lara Martínez. De ellas, es esta última la que considero mejor actualizada y documentada, sobre todo por el amplio estudio introductorio acerca de la problemática editorial en la poesía del autor y por la apreciable cantidad de referencias bibliográficas que de él y acerca de él se ofrece en la parte final del voluminoso libro.

En sus inicios, Dalton publicó en periódicos y revistas nacionales, y en esos mismos medios recibió sus primeros comentarios críticos, de alabanza algunos y de rechazo otros, por cuanto su posición fue muy polémica desde entonces, sobre todo con respecto al parnaso tradicional salvadoreño. En ese tiempo, Dalton respondía a la visión de la nueva generación de escritores; en su nombre hablaba. Desde entonces fue percibido como el líder, el más audaz en términos estéticos y políticos. Luego, con su exilio en México, Cuba y Europa, viene su mayor difusión, al punto de ser el escritor salvadoreño más conocido de la época. Comenzó a recibir entonces la atención de la crítica, especialmente del grupo de intelectuales socialistas tan sobresaliente en la América Latina de los años sesenta y sesenta. De ahí su presencia frecuente en revistas y páginas literarias

Parte de su poesía ha sido traducida a otros idiomas: inglés, francés, checo, ruso, italiano. Inicialmente, durante la vida del poeta, la crítica salvadoreña conservadora tendió

a negarle valor a su obra, no entendiendo sus innovaciones formales tan audaces, rechazando la irreverencia de su lenguaje o su radicalidad política. Pero también, desde la década de los setenta del pasado siglo, se dieron por parte de la intelectualidad de izquierda unas primeras valoraciones positivas acerca del valor de vanguardia de su poesía. Ahora bien, los estudios críticos serios sobre la escritura daltoniana no se dan sino varios años después de su muerte, ya en los ochentas y noventas. Sobresalen entre ellos:

La Recopilación de textos sobre Roque Dalton, de Casa de Las Américas (La Habana, 1986), realizada por Horacio García Verzi. Aquí, entre los análisis o valoraciones de su poética que mejor se aproximan a los rasgos esenciales (ironía-humor, collage, experimentaciones, compromiso), destacan, a mi parecer, los de Mario Benedetti, Fernando Alegría y Víctor Casaus, sobre el humor roqueano; el de Javier García Méndez, sobre el itinerario del autor; el de Alfonso Quijada Urías acerca de la relación poesía-militancia; el de Leonel Menéndez sobre Las historias, un análisis estructural digno de conocerse; el de Saúl Yurkievich acerca del historicismo daltoniano; el de Ramón Luis Acevedo sobre la relación poesía-violencia, y los de Roberto Armijo (dos) sobre la militancia de Dalton y su dramático final y sobre la novela Pobrecito poeta que era yo.

Entre los estudiosos salvadoreños de la escritura daltoniana, debemos considerar en primer término a Rafael Lara Martínez, por sus intensas y arduas dilucidaciones acerca de la problemática editorial, sus variaciones y hasta enredijos, dadas la velocidad y la multiplicidad de roles con que se movía el poeta. El crítico logra develar tales entramados, de suyo difíciles de penetrar a no ser que se tenga, como en su caso, una amplia capacidad filológica y la constancia de hormiga del investigador. Además, como exegeta, el doctor Lara Martínez ha propuesto una línea de relación entre la obra de Dalton y la de los clásicos salvadoreños que le antecedieron, en particular Salarrué y Gavidia, con lo cual permite ubicar en una dimensión macrohistórica los valores de la poética de Dalton. En la humedad del secreto, su magistral antología, ofrece además de una selección balanceada y con numerosos textos que no aparecen en antologías anteriores, los estudios y listas bibliográficas ya mencionados. En otro libro de Lara, La tormenta entre las manos (CONCULTURA, San Salvador, 1999), cerca de la tercera parte (de 356 páginas) está dedicada a obras de Dalton, entre las poéticas: El turno del ofendido y Los testimonios, con enfoques originales y agudos, bien que muy polémicos.

En Salarrué o el mito de la creación de la sociedad mestiza salvadoreña, (DPI, San Salvador, 1991), un aporte en verdad trascendente para la crítica salvadoreña, Lara Martínez va más allá de la caracterización de la obra del narrador y establece una lúcida relación con la obra de Dalton, tomando como textos ad hoc el testimonio de Miguel Mármol sobre 1932 y “Balsamera”, la parte de Catleya luna, de Salarrué, dedicada a esa misma coyuntura histórica.

Encuentro también muy sugerentes las aproximaciones de algunos críticos extranjeros, entre ellos principalmente James Iffland, quien en sus Ensayos sobre la poesía revolucionaria de Centroamérica (EDUCA, San José, 1994) penetra en el humor de Dalton; y el dúo de John Beverly y Marc Zimmerman como co-autores de la amplia investigación titulada Literatura y política en las revoluciones centroamericanas (University of Texas Press, USA, 1990), en la cual ubican la obra de Dalton desde un pensamiento izquierdista norteamericano interesado en la literatura centroamericana, estableciendo algunos paralelismos con la obra de otros poetas revolucionarios, sobre todo con el nicaragüense Ernesto Cardenal, emparentado con Dalton en varios aspectos poéticos y políticos.

Por otro lado, a un nivel más específicamente académico, han aparecido en los últimos años diversas tesis de grado o investigaciones monográficas acerca de algún aspecto particular de la obra de Dalton. Menciono como ejemplos de este tipo de estudios de ámbito universitario: en El Salvador: el magnífico ensayo del investigador y catedrático Rafael Rodríguez Díaz (de la Universidad Centroamericana “José Simeón Cañas”, UCA), El alcance profético de Taberna y otros lugares..., (San Salvador, 1991); la tesis de grado de Franz Miguel Hasbún Barake, Pueblo, identidad-salvadoreñidad, esperanza-utopía, una unidad responsable en la obra de Roque Dalton. (UCA, San Salvador, 1989); el breve ensayo de la investigadora y crítica literaria Matilde Elena López, La poesía de Roque Dalton, publicado por la Universidad de El Salvador en la serie “Cuadernos universitarios” (San Salvador, 1988); y fuera de El Salvador, en otros idiomas: los estudios de Anne-Marie Ivonne Bankay, Roque Dalton’s Poetry in the context of the sixties: the thematic and artistic concerns of spanish american committed poetry of this decade (Ann Arbor, MI, 1984), y el de Ole Ostergaard, La poesía social revolucionaria en El Salvador y Nicaragua, Universidad de Toulouse-Le Mirail, 1984).

En la línea biográfica hay que reconocer como un magnífico aporte el libro de Luis Alvarenga, El ciervo perseguido (CONCULTURA, San Salvador, 2002) que resume en poco más de cien páginas los hitos esenciales de la vida y la muerte de nuestro autor, y en otras setenta páginas ofrece una aproximación interpretativa de su poética. Este libro es la primera biografía seria, con el valor agregado de una pertinente cala en la relación poesía / política. El autor logra bien su propósito de sopesar “los vasos comunicantes entre vida y poesía, entre ética y política, entre literatura y militancia, entre humanismo y poética, que hacen de Dalton un autor de suma complejidad” (14). También es digno de mención, como contribución biográfica, el fascículo que el historiador salvadoreño Jorge Arias Gómez, amigo y padrino político del poeta, compañero de militancia en el PCS, le dedicó con el título de En memoria de Roque Dalton. (Editorial Memoria, San Salvador, 1999).

Una de las principales manifestaciones del impacto de la obra y de la vida-muerte del poeta es la influencia que ejerce en las generaciones posteriores a la suya. Ya en la década de los sesenta sus primeros poemarios se convierten en síntomas de una nueva escritura que busca ser revolucionaria tanto en el lenguaje como en el sentido social. A ello contribuyó la publicación que la editorial de la Universidad de El Salvador realizó en 1967 de una primera antología de Dalton, bajo el título de Poemas, en que se incluían textos de La ventana, El mar y Los testimonios. Este libro fue una primera consagración, en el ámbito nacional, del paradigma daltoniano. Tal influencia parece más contundente durante los períodos de la pre-guerra (1967-1979) y de la guerra interna salvadoreña (1980-1992), e ir decayendo luego, paulatinamente, en la pos-guerra (tras los Acuerdos de Paz de 1992).

Los rubros en que el modelo roqueano se impone, sobre todo en el sector intelectual y literario llamado “de izquierda”, son *la estructura poemática* (máxima flexibilidad del verso, prosaísmos, antiolemnidad, ironía-humor, dinamismo experimental), *el collage* (integración de géneros y de recursos lingüísticos diversos, rompiendo con los cánones tradicionales), *la fusión de lo lírico-personal y lo social y el sentido del compromiso militante*.

Entre los grupos literarios salvadoreños que acusan más claramente el influjo de Dalton podemos señalar los siguientes: Piedra y Siglo, surgido en 1967, cuyos miembros fueron todos cercanos a la Generación Comprometida, a tal punto que algunos estudiosos lo consideran una especie de epílogo de la misma; La Masacuata, que irrumpe en los años setenta, cuyos miembros se asocian o figuran alrededor de revistas y páginas literarias como El Papo, La Cebolla Púrpura y Los Cinco Negritos. Luego, ya en los años ochenta, en el más crudo marco de la guerra salvadoreña, los grupos Xibalbá y, derivado de este, Patriaexacta, constituidos por jóvenes, universitarios la mayoría de ellos, que comienzan a publicar en páginas y revistas literarias o crean sus propios folletos poéticos.

Las antologías en que se recoge lo mejor de estos grupos posteriores a la Generación Comprometida son muestras claras de la herencia daltoniana. Entre ellas destacan: La margarita emocionante (publicada por la universidad estatal en 1979), compilación de Horacio Castellanos Moya, cuyo título es tomado precisamente de un verso de Roque, la cual recubre en términos aproximados la década de los setenta; y Piedras en el huracán, realizada por Javier Alas y publicada por CONCULTURA en 1993, que, como lo dice en la portada, corresponde a la poesía joven de la década de los ochenta; de ahí su título.

²¹ Otras antologías en que también es plausible la irrigación del estilo daltoniano son: Poesía Reforma 89, de Editorial Criterio (San Salvador, 1990), que recoge trabajos premiados en certámenes convocados por la Iglesia Luterana de El Salvador, y Cuando el silencio golpea las campanas, de Editorial Sombrero Azul, (San Salvador, 1991), la cual también recoge los trabajos triunfadores de certámenes realizados por la Asociación Salvadoreña de Trabajadores del Arte y la Cultura, ASTAC.

Asimismo, las mejores revistas no oficiales de esas décadas y aun de los años noventa, ofrecen tanto en las creaciones literarias como en los estudios o comentarios que publican, evidencia de la impronta roqueana. Me refiero a publicaciones tales como las revistas Abra y Taller de Letras, de la UCA, el Suplemento Literario 3000, del Diario Latino, Amate (independiente), además de las antes referidas. Habría que agregar la re-

²¹ cfr. Horacio Castellanos Moya (comp.) La Margarita Emocionante, Editorial Universitaria, San Salvador, 1979; y: Javier Alas (comp.) Piedras en el huracán (Poesía joven salvadoreña. Década de los 80). CONCULTURA. San Salvador, 1993.

vista La Universidad, de la Universidad de El Salvador, que si bien administrativamente pertenece a la esfera del gobierno, hasta poco antes de la guerra interna (1980) se sumaba en general a las tendencias de la oposición política.

Consideremos ahora el punto más álgido, el más espinoso del balance del impacto de Roque Dalton en la sociedad salvadoreña: su muerte. El hecho de que fueran sus mismos camaradas del Ejército Revolucionario del Pueblo, ERP, quienes lo ejecutaran acusándolo de traición, indisciplina y prácticas pequeño-burguesas, causó, especialmente entre los escritores y artistas de izquierda, una fuerte indignación, y vino a poner recelos y reticencias en su relación con las organizaciones político-militares insurgentes.

Desde mediados de mayo de 1975, en cuanto se conoció el atroz acontecimiento, se fueron sucediendo pronunciamientos, denuncias y cuestionamientos, en primer lugar de los escritores e intelectuales, luego de organizaciones o grupos políticos. Así, ese mismo mes, un grupo de salvadoreños entonces exiliados en Costa Rica emitió desde ahí una protesta por el crimen y una categórica reivindicación del poeta asesinado. Entre ellos destacaban el escritor Manlio Argueta, muy cercano a Roque, y los dirigentes políticos Fabio Castillo, Mario Lungo, Juan Mario Castellanos y David Luna, intelectuales también de alto prestigio.

El suceso ocupó un breve espacio en algunos periódicos de Centro América, México y luego Cuba. El poeta mexicano Efraín Huerta, en su columna “Deslindes”, del Diario de México, dedicó varios artículos a la muerte de Roque, su entrañable amigo, condenando sin vacilaciones al ERP y destacando la estatura de la víctima. El grupo de escritores de Casa de las Américas publicó en el número 92 de su revista (septiembre-octubre de 1975) una necrológica en que repudiaban el hecho y defendían abiertamente la trayectoria de su excompañero de labores. En enero siguiente la misma revista le dedicó el número 94, en el que autores como Margaret Randall, Julio Cortázar, Mario Benedetti, Regis Debray, Roberto Fernández Retamar, Carlos María Gutiérrez y Jaime Labastida, dieron a través de poemas o artículos un dolido adiós al amigo y compañero de ideales.

Con ocasión del primer aniversario de su muerte, la revista Alero, de la Universidad de San Carlos de Guatemala, le dedicó en homenaje el número 18 (mayo-junio, 1976), con colaboraciones de diversos autores latinoamericanos; y la revista Abra, de la UCA,

el número 12 (mayo, 1976), en la misma tónica. Y luego, con cierta frecuencia, se han venido publicando artículos o reportajes sobre este caso, sobre todo los mayos de cada año, cuando el autor es recordado particularmente en dos puntos: en el ámbito político, por su asesinato; en el ámbito literario, por sus aportes a la poesía y a la cultura salvadoreñas. Por tanto, es inevitable relacionar ambos puntos dialécticamente para poder entender el legado de Dalton como un todo integral, sin separar al poeta del político, pues en su caso ambas esferas se intersectan de tal modo que lo convierten en paradigma y en ícono de una época, la de la guerra revolucionaria, y de una estética: la del compromiso.

Ahora (2005), a 30 años de su muerte, Roque Dalton sigue ocupando amplio espacio en las publicaciones culturales y su nombre es pronunciado como el de un héroe nacional. Ya no sólo la prensa alternativa se ocupa en rememorarle sino también los periódicos de mayor circulación; diversas instancias de gobierno han contribuido recientemente a la difusión de su obra, algunos de cuyos títulos son recomendados en los programas escolares de diversos niveles.

El relieve adquirido por nuestro autor se explica, a mi juicio, por haber llevado a un punto extremo la tensión entre poesía y política. Pero, ¿cómo llegar a entender los factores reales, tan complejos, que desembocaron en su ejecución? Uno de los escasos estudios que conocemos a este respecto es el de Ricardo Córdova Macías: Roque Dalton: poesía de la revolución o revolución en la poesía. (Hacia el esclarecimiento de uno de los sucesos más oscuros en la historia del proceso revolucionario salvadoreño). (Mimeo, México, 1981) Este sociólogo y politólogo salvadoreño ofrece un principio de dilucidación de los complejos factores que llevaron a tan inesperado suceso; estudia para ello las contradicciones internas del ERP a partir de documentos de esta organización y de la Resistencia Nacional, RN, la cual se escindió de aquella precisamente en la coyuntura del proceso militar y de la ejecución del poeta.

Por su parte, el escritor Geovani Galeas, en una columna periodística y en un programa televisivo que en los últimos años ha mantenido bajo el mismo nombre de Universo crítico, ha dado amplio campo al tema de la muerte del poeta escudriñando los factores y entresijos del suceso en el contexto de las pugnas internas y de las escisiones en el espectro político de la izquierda de aquellos tiempos. Su enfoque combina la inda-

gación periodística con valoraciones ideológico-políticas que, cuando menos, resultan muy polémicas y deberían cotejarse, a mi juicio, con los valores constantes de la poética daltoniana (sobre todo en la dimensión ético-política), ya que una clave de comprensión del caso Dalton es la interrelación vida-muerte-poesía a través de un estudio más a fondo de sus textos que permita dilucidar su semántica profunda en correlación con el proceso político-partidario que desembocó en su eliminación física.

Más simple parece la contribución de dos exintegrantes del ERP al esclarecimiento del caso Dalton. El primero de ellos, Eduardo Sancho, intelectual y poeta, fue fundador del ERP, y luego, tras la muerte de aquel, fue el principal dirigente de la fracción escindida: la Resistencia Nacional, RN, con el seudónimo de Comandante “Fermán Cienfuegos”. Fue el jefe inmediato de Roque, hasta los sucesos de mayo del 75. En Crónicas entre los espejos Sancho cuenta su experiencia político-guerrillera y, entre otras historias, la del asesinato de Dalton. Según su versión este fue detenido en abril de aquel año *por faltas a la disciplina militar* (p. 104) Luego se le acusó de insubordinado y traidor y se le condenó a muerte. Poco antes Sancho y la compañera sentimental de Roque, Lil Milagro, le habían advertido del peligro que corría y le habían propuesto un plan de escape que parecía bastante viable. Pero Roque no aceptó el plan y decidió continuar la lucha ideológica en el interior del ERP. *No creía Roque que iba a morir -- escribe Sancho -- creía que se resolvería políticamente el caso, pero no fue así.* (p. 109).

El segundo testimonio es el de Carlos Eduardo Rico Mira, En silencio tenía que ser. (Testimonio del conflicto armado en El Salvador – 1967 / 2000) El autor dedica varias páginas a narrar sus entrevistas y amistad con Roque en Cuba y luego, su versión sobre el asesinato del poeta. Se basa en parte en el relato de otro compañero suyo de organización quien habría presenciado los hechos:

Un día llegó “el vaquerito” y empezó y comenzó a insultar a Roque, se le salió todo su resentimiento contra los intelectuales. Es en gente de tu clase, los que escriben y hablan mierdas, donde se nos infiltra el enemigo... En ese instante lo empujó y Roque cayó al suelo... (p. 109)

... se dirigieron a la habitación donde estaba Roque y le dijeron: Es hora que salgas al patio a tomar el sol. Sí, dicen que el sol cura el jiote, se puso a reír y salió. Por la espalda

lo asesinaron, le pegaron un solo tiro entre la nuca y el occipital. Roque se derrumbó sin decir palabra. (p. 110)

En ese mismo punto abona ampliamente el artículo ya citado de Miguel Huevo Mixco, “Crimen sin castigo”, publicado en una revista colombiana en marzo de 2003, una versión bastante completa y bien documentada sobre los últimos años de militancia de Dalton, particularmente en el ERP, y su trágico final. El autor reivindica al poeta, sin santificarlo: *Una lectura del siglo XXI de la obra de Dalton exige un abrelatas y no sólo las candorosas interpretaciones construidas bajo el impacto de su martirio. Para desenrañar la historia de su muerte se requiere de una máscara antigás, como la que el mismo propuso para ingresar en los palacios de la Iglesia...* (p. 63) Relaciona ese final, además, con el mito que ya es para nosotros el poeta de las historias prohibidas: *Pocas literaturas pueden darse el lujo de tener un mito como este... Dalton es un Orfeo del siglo XXI que bajó (para no regresar) a los infiernos de una ética trastornada...* (ibid.)

También la biografía de Alvarenga aborda con seriedad y justeza este capítulo negro de nuestra historia. Bajo el título de “Por la puerta del fuego” relaciona los sucesos del interior del ERP con la militancia final de Roque y su último libro, los Poemas clandestinos, que considera en general *más signados por urgencias políticas coyunturales, (sin) la misma elaboración formal alcanzada en libros anteriores*. Menciona también algunas reacciones del periodismo nacional y en especial del gremio literario: *El ERP es condenado por los escritores del país. Después vendrían las “autocríticas” y las reivindicaciones post mortem del poeta. En ningún momento los responsables han dado una relación fehaciente de los hechos. Ni siquiera se sabe dónde quedaron los restos de él...* (op. cit., pp. 105-106).

Otros elementos en la reconstrucción de los hechos que llevaron al asesinato del escritor, tales como quién disparó, en qué lugar ocurrió y dónde fueron sepultados sus restos, permanecen aún en la penumbra. Las versiones de los exmilitantes del ERP apuntan a una casa del barrio Santa Anita, de San Salvador, como el lugar donde fue ejecutado, de donde su cadáver habría sido llevado a “El Playón”, en las faldas del volcán de San Salvador por el lado de Quezaltepeque, y sepultado a medias de tal modo que luego habría sido devorado por animales. En cambio, según testimonios obtenidos en 1993 por

la representación de la ONU en El Salvador, poco después de los Acuerdos de Paz (enero de 1992), Roque habría sido llevado vivo a ese sitio y ahí le habrían disparado y luego lo habrían apenas enterrado. Lo cierto es que su cadáver no fue recuperado, a pesar de los esfuerzos de su familia por lograrlo.

Ha sido, en general, notable la respuesta de los escritores ante el cruel asesinato. Su condena del hecho ha sido contundente y, a la vez, la reivindicación plena del poeta, aun cuando haya cuestiones que deban seguirse dilucidando en torno a los hechos y en relación con su militancia política. Después de la guerra el reconocimiento de aquel en las esferas oficiales y en los medios de prensa más importantes del país, ha venido creciendo. En este punto es justo destacar los reconocimientos que a Roque, a su persona así como a su obra, le ha dedicado en periódicos nacionales el poeta David Escobar Galindo, la figura intelectual y literaria de mayor peso en el espacio mediático nacional.

Desde 1990, poco antes del fin de la guerra interna, el doctor Escobar Galindo había declarado en una entrevista con Juan José Dalton, hijo del poeta, que más importante que levantarle monumentos era publicar sus obras completas: hacer una edición crítica de sus obras porque sinceramente es una obra muy sólida, y lo pondera como uno de los poetas más inteligentes que haya tenido nuestro país. (Diario Latino, miércoles 19 de septiembre de 1990). En junio de 1993 le dedicó un bello cuento, “Te acordás, Roque”, en el que expresa su cariño por el *poetazo de carita triste*, y se refiere a su muerte como una *condecoración de sangre en el escueto pecho desnudo*. (La Prensa Gráfica, Revista Dominical, 20 de junio de 1993; p. 11)

Más tarde, con el título de “La roca donde Roque murió”, publicó otro artículo en que narra su visita, con un miembro de la ONU, al sitio donde Roque habría sido ejecutado, un terreno de piedra volcánica por el caserío “Milagro de la roca”, cerca de Quezaltepeque. Escobar Galindo califica ahí al poeta asesinado como una de las figuras estelares de la poesía latinoamericana de la segunda mitad del siglo veinte; y considera que los salvadoreños tenemos el derecho a conocer toda la verdad sobre la vida y la muerte de Roque Dalton. (La Prensa Gráfica, Revista Dominical, 28 de septiembre de 1997).

Otra muestra del alto respeto que por Dalton tienen los más consagrados escritores nacionales son las declaraciones de Manlio Argueta con motivo de las celebraciones del

trigésimo aniversario de la muerte del poeta, en mayo de este año de 2005: ... *el ángel de Roque me protege y acompaña siempre en mi escritura, es una especie de mi nagual y quizás gracias a él he alcanzado ciertos niveles... Bien, escribo en honor a Roque, más que otra cosa...* (Diario Co-Latino, Suplemento Cultural Tres Mil, 28 de mayo de 2005; pp. 4-5).

Finalmente, como otro rubro del impacto de Dalton entre nosotros, podemos observar los numerosos homenajes, nominaciones, charlas, debates, pinturas, esculturas, canciones, en fin, signos de respuesta a nuestro Príncipe de Bruces, retribuyéndole su entrega y su amor por esta madre tierra. En este otro rubro, una de las instituciones que mejor han divulgado los valores de Dalton es el *Museo de la Palabra y la Imagen*, que mantiene una exposición itinerante con objetos, poemas y fotografías del poeta, llamada *La palabra del volcán*; se exhibe en casas de la cultura, universidades, museos regionales y locales, etc. La Universidad de El Salvador, por otra parte, reinauguró en 2004 la pinacoteca que lleva el nombre del poeta, y el Teatro de Cámara ubicado entre la 29 calle poniente y la avenida España, también ostenta esa nominación.

El mito le ha concedido a nuestro autor una aureola de poeta rebelde, perseguido por antiimperialista y guerrillero, y asesinado por ser fiel a su particular sentido ético. Es un personaje cercano en muchas formas al Che Guevara, o al Comandante Fidel Castro, otros grandes iconos mitificados por las masas jóvenes de tendencia izquierdista, principalmente. En nuestro país, esto ha sido suficiente para que algunas agrupaciones estudiantiles asociadas a la Universidad de El Salvador, retomen el nombre de Dalton para abanderar sus grupos. Por su parte, la Asamblea Legislativa lo nombró en 2003 “Hijo Meritísimo” de El Salvador. Así mismo, grupos culturales e instituciones académicas han venido organizando recitales o encuentros de poetas con el título de “El turno del ofendido”, tomado de uno de sus mejores poemarios. En fin, el interés por este autor no ha decaído treinta años después de su muerte: su palabra de volcán sigue activa...

TEORÍA, MÉTODO E HISTORIA DE UNA POÉTICA.

Una poética del mestizaje

El penúltimo de los Poemas Clandestinos se titula “Historia de una poética”. En él “se narra” el caso de un “poeta nacional” (sic) que, entre sus estudios y su trabajo, a duras penas hacía el tiempo para escribir “sonetos al pueblo / al futuro que vendrá / y a la libertad...”. Un día no pudo ya disponer de papel porque los precios subieron hasta las nubes. Él, entendiéndolo que “en el fondo de todo había un atentado contra la poesía”, comenzó a escribir en los muros, “con su mero puño y letra” (1977: 71-73)

Todo indica que esos fueron sus últimos poemas, varios de los cuales pueden calificarse de panfletarios, si bien, como ya señalé, conservan un *minimum poeticum*. Pero en los versos finales de esta “Historia”, la pérdida de calidad es flagrante, un verdadero exabrupto:

Y si alguien dice que esta historia es
esquemática y sectaria
y que el poema que la cuenta es una
tremenda babosada ya que falla
“precisamente en la magnificación de las motivaciones”
que vaya y coma mierda
porque la historia y el poema
no son más que la puritita verdad (73).

¿Cómo un escritor de tanto ingenio y capacidad de ruptura pudo, en nombre de la “Agitación y la Propaganda”, caer en semejante trivialidad? Este es un botón de muestra de la depredación (semiótica) que lo político causó en la poesía de Dalton. Para explicarlo me propongo dar cuenta de la evolución de su poesía, desde su génesis estético-ideológica y su irrupción en el contexto de la Generación Comprometida hasta el momento de su disolución final (sus poemas *guerrilleros*), pasando por las cumbres de su obra; todo ello en correlación con su vida política, puesto que fueron sus opciones de militancia las que jalnearon una y otra vez los pasos, los trotes y los traspiés de su carrera literaria. Historizar ese recorrido poético es el primer objetivo de este libro.

La visión global, diacrónica, de la producción daltoniana hará viable el cumplimiento de un segundo objetivo: caracterizar su poética en cuanto teoría interna y praxis semiótica de una revolución literaria que se produjo y se desarrolló en función de un movimiento revolucionario político-militar. El quid de esta correlación (teoría y praxis poéticas / movimiento político-militar) nos aboca a un problema ya antes planteado: el poder de la poesía en la cultura y la política salvadoreña, en el lapso histórico que nos interesa (1956-1991, aproximadamente).

Y, a partir de los dos anteriores, hemos delineado un tercer objetivo, el más relevante, que es nuestro punto de llegada: armar la teoría del mestizaje que subyace, dispersa y en cierto modo truncada, en la significación profunda de la poesía de este autor. O, dicho de otro modo: replantear la salvadoreñidad de su escritura, no tanto como una utopía o una profecía (aunque también como tales), sino más bien como una exploración en las profundidades de la historia y del mito de esta nación.

La poética de Dalton y su generación como un espacio de encuentro del mito con la historia, del arte con la política, de la teoría estética con la praxis literaria, de la comunidad, en fin, con su “gran lengua”, el poeta: este es mi objeto de estudio, la problemática central de mi disertación.²²

Huelga decir que se trata de un objeto complejo, muy diversificado y hasta un tanto caótico, como lo da a entender el propio autor en más de uno de sus textos: “Este es mi gran poema de borracho caótico” (“Las cicatrices” 1962a: 31); “La ventana de mis vecinos edificó mi sonante biografía, oh desorden...” (“El caos del espejo”: Lara 1994: 327). Lo cual impone la necesidad de recortar claramente ese objeto, delimitándolo y dividiéndolo en partes, niveles y momentos.

No es el conjunto total de la poesía de Dalton lo que me propongo como objeto de análisis y caracterización, sino la teoría interna que opera en la evolución de su escritura y los procedimientos –el modo de producción– que él, como líder de una revolución

²² La de *gran lengua* es otra de las caracterizaciones o denominaciones con que en el mundo azteca se referían a los poetas y sabios –a los tlamatinis– en cuanto voceros de sus pueblo o comunidades.

literaria, fue descubriendo, creando y recreando. Entendida así la poética roqueana, una parte esencial en cuanto objeto de estudio será la biografía poética –no la biografía anecdótica, política o familiar–; es decir, aquella que puede trazarse de él a partir de su obra y con respecto a su ser-de-escritor, sin dejar de relacionarla con la restante información biográfica, tomada ésta como complementaria y no como esencial.

Ahora bien, puesto que al verse Dalton en el espejo de su propio mito se encontraba a sí mismo como el cantor, el tlamatini, el profeta o el elegido de Dios para servir a la liberación de su pueblo. Este mito, que es uno de los principales centros de energía de su escritura, se convierte en elemento privilegiado de su biografía poética y, por tanto, de mi objeto de investigación. La contradicción entre su ser-poeta y su ser-político no interesa tanto, como proceso real que llevó a sacrificar su carrera literaria y a morir a manos de sus camaradas, sino más bien como un proceso semiótico que lo llevó, en aras de un máximo de comunicabilidad, a experimentar procedimientos de escritura insólitos antes de él en la poesía salvadoreña, tales como: tensionar la relación verso/prosa, introducir personajes y otros elementos narrativos, montar grandes *collages*, armar poemas-encuestas (el caso de “Taberna”, como veremos), ensayar técnicas cinematográficas, saturar lo conversacional y lo contrapuntístico, y, finalmente, renunciar a su mejor poesía (“la alternativa espléndida”) para descender a una de “Agitación y Propaganda”, que vino ciertamente a ser “esquemática y sectaria” como él mismo lo adivinaba.

Siendo tales procedimientos partes de un mismo proceso de revolución literaria, para estudiarlos como una totalidad me propongo relacionarlos con lo que antes he llamado el “mestizaje lingüístico” de su generación, para lo cual habré de tipificar las formas discursivas e ideológicas que concurren en su obra,²³ particularmente las que provienen de

²³ Llamaré *formación ideológica* al conjunto de conceptos que en una determinada coyuntura, propia de una formación social en un momento dado (por ejemplo en una contienda electoral o en una negociación político-militar) opera como un centro de energía semántica que da justificación a la posición de un grupo o clase social y permite a sus miembros interpretar para sí mismos y para el resto de la sociedad, su propia posición. En cambio, denomino *formaciones discursivas* a las componentes semióticas de una formación ideológica, que se interrelacionan entre sí para expresarla. Es decir: a una misma formación ideológica corresponden varias formaciones discursivas que pueden tomar las más diversas modalidades: comunicados, lemas, convocatorias, arengas, sermones, caricaturas, exposiciones, relatos, etc. (ver nota 11).

los tres universos culturales que, ya he mencionado, alimentan ese mestizaje (indigenismo, marxismo y cristianismo). Este es el núcleo de mi objeto de investigación.

Por otro lado, el contexto semiótico inmediato en que esa poética nace, crece y se multiplica, es un grupo intelectual y literario: la Generación Comprometida: en cuanto a la primera esfera envolvente de la poesía de Roque, espacio imprescindible de interlocución y consenso, pista obligada de *competencia* y productividad, no puede dejar de ser parte de mi objeto de estudio.²⁴ La mayoría de trabajos publicados sobre nuestro autor hace caso omiso de tal contexto generacional, como si sólo él hubiera sido el *factótum* de la renovación poética salvadoreña. Lo considero injusto y reduccionista, puesto que, como espero probarlo adelante, fue el conjunto de escritores, artistas e intelectuales de esta generación el verdadero sujeto del cambio estético más determinante en la historia nacional.

Del texto al contexto: una propuesta semiótica

Cada investigador recorta su objeto de estudio según sus propios objetivos y dentro de un marco teórico-metodológico que le resulte pertinente y productivo. Marco y objeto se condicionan recíprocamente, pues el investigador incursiona en una problemática –la literaria, en nuestro caso– armado de unas y otras teorías y sus respectivos métodos, con los cuales va determinando un qué y un cómo de la investigación. Pero, a su vez, aquella materia que preexiste a los objetivos y a la voluntad del investigador –la escritura de Dalton y su generación, en este caso particular– obliga a nuevas combinatorias o reajustes de teoría y método en virtud de las particularidades que presenta. Así, la revolución literaria salvadoreña, empresa de aquel grupo generacional, al manifestarse –histórica y semióticamente– como el nuevo centro de fuerza de la cultura nacional popular, exige

²⁴ Empleo aquí el término *competencia* en dos sentidos simultáneos: uno simple y de uso común: rivalidad y contienda; y otro semiótico: la capacidad de creación artística o conjunto de condiciones ideológicas, lingüísticas e imaginísticas que permiten la relación de textos literarios, tales como poemas, cuentos, dramas, novelas, ensayos, etc. En cuanto al segundo sentido, retomo y adapto el conocido concepto de *competencia lingüística*, de Noam Chomsky, como la capacidad del hablante para construir o comprender un número infinito de enunciados lingüísticos, es decir, un sistema virtual cuyo opuesto es la *actuación* o *actualización* o “performance”.

abordajes teóricos y metodológicos acordes tanto a su complejidad semiótica como a sus alcances culturales y políticos.

Para un objeto tal como el que he planteado, considero que el mayor conjunto de ventajas en cuanto marco teórico-metodológico, lo ofrece la Semiótica de la Cultura, en la línea de Yuri Lotman y la Escuela de Tartu.²⁵

Lotman y los suyos entienden la semiótica ante todo como una teoría general de la cultura, a la cual caracterizan como un sistema de signos o como un sistema de lenguajes cuyo centro rector y base general de significación es la lengua natural: “...los comportamientos sociales, los mitos, los ritos, las creencias, etc., son vistos como elementos de un vasto sistema de significación que permite la comunicación social” (Lozano 1979: 22).

Este primer concepto global de la cultura me permite examinar de qué manera la generación de Dalton se reencuentra con el español salvadoreño, para reconvertir los géneros literarios. Tal como Anteo recuperaba su fuerza al volver a su madre Gea, estos poetas dieron nueva fuerza al arte verbal al volver –en oposición al elitismo de la estética modernista– a la *lengua madre*, es decir, al habla popular, tomándola como su base general de significación y de retroalimentación, puesto que buscan convertir a los sectores populares en sus lectores ideales y, por tanto, en sus interlocutores. Luego veremos hasta qué punto prospera este proyecto, sus obstáculos, y en qué medida generaron un nuevo mestizaje lingüístico y cultural.

Por otra parte, los de Tartu, valiéndose del historicismo y de la teoría de la información, conceptúan la cultura como memoria no hereditaria expresada en un determinado sistema de obligaciones y prescripciones. La relación de lo semiótico y lo ético como cuestión medular de un enfoque cultural, facilita la comprensión de la red de lenguajes, ideologías y axiologías que se estructuraron en la poética del compromiso, y viabiliza el

²⁵ Por tratarse de un término bastante conocido soslayaré su definición y me limitaré a establecer el sentido en que lo utilizaré en este libro. En la línea de los de Tartu, quienes a su vez retoman a Barthes y a Eco, principalmente, aplicaré el concepto de *semiótica* al estudio de todos los sistemas de comunicación, incluidos aquellos que no están específicamente organizados para comunicar, como la moda vestimentaria, el código culinario o los ritos sociales.

examen histórico de la intersección que se dio en ella de los tres universos culturales ya señalados.

Otra noción fundamental de la semiótica lotmaniana es la del arte como un *sistema de modelización secundario*, es decir que se construye sobre la base de un *sistema de modelización primario* que es la lengua natural.²⁶ A partir de esas estructuras de significación se organiza el sentido de la vida comunitaria, el arte y otros sistemas culturales (la retórica política, los discursos pedagógicos, los ritos sociales, etc.), de manera que modelizan de nuevo la realidad: la representan de modos inéditos, impactantes, según los intereses y las ideologías de los diversos sectores o clases sociales. Para la semiótica de Tartu, modelizar es crear modelos, visiones nuevas. Las obras de arte, sobre todo las obras maestras, son por excelencia modelos de la realidad, de la vida, del mundo, expresiones finitas de una realidad infinita. Son construcciones histórico-culturales del más alto nivel de significación y de la mayor eficacia comunicativa.

Tan importante como el de *modelización* es el concepto de *sistemas*. Los materiales de la lengua natural (sonido, palabras, frases, ideas) al ser reorganizados por el autor en un texto artístico, se transforman y adquieren un nuevo valor semántico gracias a que ese texto como totalidad constituye un sistema nuevo de significación que, por un lado, adquiere una autonomía relativa y, por el otro, entra a formar parte de aquel campo cultural o tipo de lenguaje que le sea más próximo: la poesía, el cuento, la novela, el teatro, la crónica, el testimonio, etc. En cuanto texto artístico estructurado cada obra literaria tiene una jerarquía interna y se puede deconstruir en niveles y subestructuras: es en sí misma un sistema.

Aplicando esta categoría de sistemas de modelización a nuestro objeto de estudio, tendremos que tanto la poética del compromiso como las obras maestras de Dalton y sus congéneres se constituyen, para la historia reciente de El Salvador, en el modelo más vivido e integral de las etapas del militarismo (1931-1991), de la pre-guerra (1970-1979)

²⁶ “Secundaria” no significa de segunda importancia o complementaria sino “superestructural”: los lenguajes literarios, por ejemplo, retoman los materiales fonéticos, gramaticales, semánticos, del idioma materno; y retoman algo más: las modelizaciones o visiones de mundo que ese idioma materno comporta en cuanto centro rector de las prácticas significantes de una comunidad, o sea, de su cultura.

y de la guerra (1979-1991), por la intencionalidad historicista y política de estos escritores, por su penetración imaginística en las coyunturas sociales y en su trasfondo mítico e histórico, y, más aún, por la renovación lingüístico-estética que lograron: un mestizaje semiótico en función de un movimiento político-social.

A la noción anterior viene a sumarse la afirmación de Lotman de que “el arte es el procedimiento más económico y compacto de almacenamiento y transmisión de la información” (1978: 36), lo cual concuerda, para los propósitos de este libro, con lo ya planteado acerca del papel dominante que en El Salvador ha jugado la poesía como caldo de cultivo de un nuevo proyecto de nación. Según los de Tartu, se trata de la “densidad semántica del arte”: un poema, una canción o un cuadro pictórico pueden lograr un afecto más explosivo en la conciencia colectiva que un libro de Filosofía o un tratado de Historia. La fuerza de choque que en lo cultural desplegó la poética del compromiso, ¿muestra la validez de esta tesis de Lotman? Espero responder a lo largo de mi estudio.

Otros conceptos teórico-metodológicos que emplean los de Tartu en el análisis de los textos artísticos o de los problemas y fenómenos estético-históricos, no son propiamente aportes originales suyos, sino adaptaciones o actualizaciones de conceptos o categorías de análisis elaborados por autores o grupos anteriores en los dominios de la semiótica y de la lingüística estructural. Entre todos ellos destaca Roman Jakobson, sin duda uno de los científicos más importantes del siglo en el campo semiótico, a quien el mismo Lotman acude una y otra vez como a su antecedente fundamental, sobre todo por haber creado un sólido puente entre los estudios lingüísticos y los poéticos.

De las varias nociones construidas por Jakobson la que más interesa a mi objeto de estudio es la de *función poética* en relación con las funciones de la comunicación y el lenguaje cuyo esquema, por cierto, es retomado ampliamente por los de Tartu.²⁷ La productividad de esta noción se pone de manifiesto principalmente en el deslinde de lo poético y lo no-poético en el texto artístico. Tal distinción resulta indispensable con respecto

²⁷ Es bien sabida la definición que hace Jakobson de la *función poética* como la orientación del mensaje hacia sí mismo. Se trata de una auto-función, la cual, sin embargo, no se da sola o aislada sino que entra en co-función con alguna de las otras orientaciones o usos del mensaje lingüístico (cfr. 1975: 358 y ss.).

a la obra de Dalton por su alta carga referencial y su sesgo ideológico. El planteamiento de Jakobson posibilita discernir de qué manera las obras de arte cumplen, además de la función poética o estética, otras funciones: la referencial, la emotiva, la conminativa, etc. La preeminencia de una u otra función en las obras literarias es históricamente determinada por los movimientos estético-ideológicos o estético-filosóficos. Cuán útil pueda ser esta aplicación a la obra de Dalton y sus compañeros, se hace más evidente cuando se trata de textos panfletarios o de emergencia político-propagandística.

Al estudiar la tensión entre lo poético y lo político, las claves de Jakobson serán de primer orden, en consonancia con las dilucidaciones de Lotman: "...en los niveles léxico-semánticos más complicados –particularmente en el campo del estilo y de la historia de la literatura– el lingüista no puede renunciar al concurso del historiador de las ideologías" (1972: 109).

El par conceptual *sintagma / paradigma*, que sirve de base a Jakobson para construir su teoría de la función poética, es otra herramienta de análisis con la que examinaremos correlaciones y sub-estructuras diversas en los textos de Roque escogidos como modelos de su poética.²⁸ Por ejemplo, será especialmente útil examinar los paradigmas ideológicos, históricos, religiosos o éticos en la semántica roqueana. Para el caso, mencionábamos atrás que en su poema "Ultraizquierdista" despliega un paradigma onomástico-histórico en que van desfilando los héroes revolucionarios de las diversas épocas nacionales. Examinar la realización sintagmática de un paradigma de ese tipo, según el par conceptual jakobsoniano, hará luz en la caracterización del valor poético como tal.

A la inversa, la aplicación del concepto de sintagma (en oposición al de paradigma) será conveniente en el estudio de la fraseología, de las construcciones oracionales y transoracionales o de las formaciones discursivas, cuya riqueza es tan notable en los li-

²⁸ Me ahorraré definiciones específicas de estos términos tan sabidos, los cuales empleó operativamente: Jakobson, al explicar el "rasgo indispensable inherente" a la función poética, invoca los dos modos básicos de la conducta verbal: la *selección* (lo *paradigmático*) y la *combinación* (lo *sintagmático*). Lo pertinente de esta aplicación a la poética de Dalton será examinar cuáles fueron sus procedimientos paradigmáticos y cuáles sus procedimientos sintagmáticos, en oposición a la poética anterior, la modernista, de tal modo que pueda darse cuenta de la renovación social que él y sus compañeros operaron en la función poética, al transformar el modo de producción de mensajes artísticos mediante paradigmas nuevos, combinatorias nuevas y co-funciones nuevas (cfr. Jakobson, op. cit).

bros de nuestro autor.²⁹ Yo diría que su virtuosismo como escritor se exhibe mejor en el dominio de la sintaxis que en cualquiera otro, por esa facilidad, rayana en el engolosinamiento, con que extiende y complica, brincoteando de unas a otras frases pero sin perder el hilo, sus conjuntos oracionales, es decir sus parrafadas.

Otra noción aportada por el eminente científico ruso-norteamericano, de probada eficacia en la determinación de la estructura literaria y de su jerarquía interna, es la de *la dominante*. Él y los formalistas rusos llamaron así al elemento que gobierna, determina y transforma a los demás elementos de un texto artístico durante la construcción del mismo. La dominante define el carácter de una obra. Por ejemplo, hay poemas de Rubén Darío en que la dominante es una fórmula prosódica (métrica) acorde a su “ideología de la sonoridad”.³⁰ Por el contrario, en Roque y sus congéneres, enemigos de aquella eufonía estetizante, difícilmente encontraremos que la dominante sea un juego métrico-fonológico, pero sí, con frecuencia, la figura de la antítesis.³¹ Esta categoría de análisis tiene una muy amplia posibilidad de aplicación: a niveles y sub-estructuras de un solo texto, a un libro completo, a series o conjuntos textuales de un mismo tipo o clase, a la obra total de un autor o inclusive a las tendencias, promociones o movimientos literarios.

En la misma línea estructuralista y semiótica haré uso también de otros conceptos y autores bastante conocidos. Uno de ellos será el de *intertextualidad* (según J. Kristeva),³² sobre todo para el cotejo de los del grupo de Dalton entre sí y para el abordaje de textos

²⁹ Con los términos *transoracional* o *transfrástico* me referiré a las construcciones secuenciales –macro-sintácticas– de un nivel superior al de la oración o frase. Este concepto resulta idóneo en la escritura daltoniana, sobre todo para aquellos textos que fueron construidos como juegos macro-sintácticos, por ejemplo los *collages* o los *conversatorios*, cuya estructura secuencial o “montaje” es esencial en la determinación del sentido.

³⁰ Tomo este concepto de Noé Jitrik: en la poética modernista, la *sonoridad* es “un valor consolidado y constituido” de tal modo que llega a definir el alcance del discurso poético. Jitrik la llama también “ideología de la musicalidad”: en autores, como Darío, es el esquema de selección sonora lo que viene a dar el mérito mayor del texto poético, por una “supervaloración ideológica del sonido”, y por los usos eminentemente declamatorios (esteticistas) de la poesía. Lo cual se aplica a El Salvador en la medida que Darío fue el modelo máximo del modernismo centroamericano y el compañero de Gavidia (desde su encuentro primero en 1882) en la experimentación métrica (cfr. Jitrik 1978: 37, 47 y 72, especialmente).

³¹ La cuestión de las *figuras* como marcas relevantes de la función poética, se trabajará en los análisis textuales que correspondan, particularmente a los niveles sintáctico y semántico.

³² Julia Kristeva entiende el *texto* como un aparato translingüístico que redistribuye el orden de la lengua con distintos enunciados anteriores o sincrónicos y, por tanto, como “una permutación de textos, una intertextualidad”, ya que en su espacio se cruzan y se neutralizan múltiples enunciados, tomados de otros textos (cfr. 1974: 15).

de este (“Taberna”, “Los hongos”, algunos de Un libro rojo para Lenin) en que el collage y la cita de otros autores precisamente llegan a saturar la intertextualidad.

Así mismo, los conceptos de *enunciado* y de *aparato de la enunciación*, fundamentados en los planteamientos de tres autores: E. Benveniste, R. Jakobson y Mijail Bajtín,³³ serán claves específicas en el análisis y la valoración de la conversacionalidad y de la sátira dialógica, rasgos típicos de la poética que estudiamos, llevados por aquellos escritores a un máximo de productividad comunicativa. Se trata, evidentemente, de una combinatoria compleja de conceptos teóricos y metodológicos como herramientas de examen de procedimientos poéticos y comunicacionales también muy complejos, a veces experimentales (según el talante vanguardista de la generación de Dalton).

Intentaré demostrar que un factor estratégico de esta poética fue acabar con el soliloquio esteticista del modernismo e instaurar en la literatura nacional el *dialogismo*, el debate en todos sus modos: ceder la palabra al otro, lo cuál operó en la reestructuración o revolución del discurso poético dando lugar a un reencuentro del habla nacional con la poesía. Según veremos, la variabilidad del punto de vista del enunciador (que a veces se manifiesta más bien como un “narrador”) y la inclusión (ficcional, por supuesto) del enunciatario (del lector, o simplemente del otro) en el texto poético, desembocaron en el “conversatorio” como una nueva especie o subgénero de la poesía y en abigarradas formas del *collage*, como espacios de intenso dialogismo, especialmente en los poemas “Taberna”, y “Los hongos”, que estudiaremos en el capítulo 7.

³³ El *enunciado* es el resultado textual, usualmente una frase o conjunto de frases que se emiten (oralmente o por escrito) de parte de un hablante para un oyente. La *enunciación* es el acto mismo de producción del enunciado, que incluye una situación comunicacional: un espacio físico, un momento dado y unos interlocutores. Uno de los aportes más notables de M. Bajtín es haber conferido al concepto de *enunciado* un sentido dinámico, sociodialéctico, al explicarlo como la unidad de comunicación discursiva que relaciona a un hablante con un oyente y al destacar su valor relacional con respecto a otros enunciados, suyos o ajenos, anteriores o sincrónicos. Benveniste, por otro lado, ha contribuido sobre todo a la caracterización de la *enunciación* y de lo que él denomina su “aparato formal”, el cual determinan las relaciones de persona (yo / tú) con la no-persona (él) a través de los paradigmas de modo y tiempo verbales así como de los *deícticos* en general, que Jakobson llama *conmutadores* o “*shifters*”. La noción de *aparato de la comunicación* será productiva en el análisis de los juegos dialógicos y demás recursos deícticos-gramaticales que emplearon los poetas comprometidos (cfr. Bajtín 1982: 256 y ss.; Benveniste 1977: 82-91, 1978: 161-171; Jakobson 1975: 307-331).

Las nociones teóricas anteriores operarán de un modo más directo en el análisis intratextual e intertextual. Ahora bien, en nuestro objeto de estudio es contundente la presencia del contexto histórico-social: la función referencial es la que más se trenza en competencia con la función poética, hasta sobreponérsele muchas veces y degenerar, como hemos dicho, en el panfleto. Esa conjunción poética referencial exige la adopción de otras nociones teórico-metodológicas capaces de dar cuenta de tal problemática en la obra de Dalton y su grupo.

El énfasis en las relaciones contextuales de tipo histórico-social, se justifica en dos niveles: 1) en lo intertextual: Roque y sus compañeros eran historicistas, marxistas varios de ellos, como lo muestran, entre varios otros contenidos, sus tematizaciones del pasado nacional; 2) en lo extra-textual: su poética nació ligada a los movimientos populares revolucionarios de inspiración marxista: el nexo histórico es tan obvio que puede rastrearse a lo largo del período que estudiamos como una constante ideológico-discursiva presente en su escritura.

En consonancia con esa fuerte competencia histórica, he adoptado algunos conceptos de Lucien Goldmann, en particular para el tratamiento de los antecedentes históricos y literarios, así como de los aspectos grupales y de clase social de la poética del compromiso en El Salvador. De su método, el Estructuralismo Genético, aplicaré aquellas nociones que he encontrado más esclarecedoras en la explicación de lo contextual.³⁴ Al articularlas en mi estudio con nociones semióticas y estructuralistas, he cuidado que se mantenga una rigurosa coherencia a partir del enfoque principal, que es el de la semiótica de la cultura. Esto ha sido posible por la clara compatibilidad de unas nociones con otras, como podremos advertir a lo largo de los análisis y de las correlaciones con lo histórico-social.

³⁴ El planteamiento esencial de este método de investigación puede resumirse así: en el estudio de un fenómeno o hecho literario o de cualquiera otro campo cultural, debe partirse de un *análisis inmanente, textual o estructural* de la obra (o del hecho) en sí (fase de la *comprensión*), para luego, según los resultados del análisis, establecer la *génesis* del objeto estudiado y ubicarlo en su contexto histórico-social (fase de la *explicación*). En el relativamente amplio abanico de las escuelas estéticas marxistas, la de Goldmann llegó a ser una de las más aventajadas.

Cinco son los conceptos históricos-dialécticos de Goldmann con que me auxiliaré para la explicación de las determinaciones contextuales que operan en la poética del compromiso y en sus textos modélicos:

En el marco de la estética marxista (como heredero que fue de los estudios lukacsianos), Goldmann destaca como categoría principal de su método, la de *la totalidad*: el todo histórico-social (en nuestro caso, la formación social salvadoreña del período 1956-1991) determina el funcionamiento de sus partes: de las clases sociales, de la evolución cultural, de los grupos intelectuales y artísticos, de las obras poéticas, etc. Por tanto, el investigador debe comprender y explicar el carácter funcional de su objeto de estudio dentro de la totalidad histórico-social correspondiente: insertar ese objeto en la historia y en la sociedad.

De ese concepto global y estratégico se deriva otro igualmente historicista: el de *génesis*. Los historiadores de la literatura han privilegiado, a veces reduccionista y hasta detectivescamente, la filiación o la procedencia de unos autores u obras con respecto a otros: que si Dalton imitó a Pablo Neruda en tal libro o a Jacques Prevert en tal otro, etc. Más que la detección de influencias o de fuentes más o menos directas, Goldmann propone la explicación de la génesis a nivel global sin dejar de rastrear el hilo literario: los movimientos estéticos, filosóficos, políticos, y los procesos histórico-sociales que generaron, como respuesta significativa de un grupo y de una clase, las obras que se estudian. Se trata del mismo concepto de la totalidad en su dimensión diacrónica.

El sociologismo y el contenidismo político han sido, notoriamente en El Salvador, preponderantes de la crítica y de los estudios literarios, alentados por los extremismos de todo color que caracterizaron a la época bélica. Contra esas formas del simplismo Goldmann maneja en lo correspondiente a la génesis histórico-estética de los hechos literarios, el concepto de *mediaciones*, el cual, aplicado a nuestro objeto de estudio, puede resumirse así: la totalidad histórico-social determina a lo literario a través de mediaciones que varían de una época y de una sociedad a otras. Entre las mediaciones más usuales están las áreas o series de lo cultural, así como los grupos sociales (sobre todo los intelectuales) y la propia vida de los autores.

Por ejemplo, en el modernismo salvadoreño (aproximadamente de 1882 a 1913), las principales mediaciones entre la totalidad histórica (el capitalismo liberal y positivista como nuevo modo de producción) y la creación literaria fueron el periodismo y la pedagogía, lo cual se muestra en el hecho de que la mayoría de los escritores de la época fueron profesores y periodistas a la vez, y, por supuesto, se refleja claramente en sus obras.³⁵

De esta manera, entre la obra de Dalton, la de sus congéneres, la poética del compromiso, y la totalidad histórico-social salvadoreña (1956-1991), deberemos considerar, en un orden concéntrico (ideal) que va de lo más próximo a lo más global, las series siguientes: lo biográfico, lo grupal-social, lo cultural (estético, ético, religioso, filosófico) y, finalmente, como la esfera última totalizante, lo económico-político. El orden y el peso específico que tenga una u otra mediación dependerá en cada caso –es decir, para cada obra o problema literario– de las relaciones y funciones que se determinen en el análisis textual o intertextual. Dar cuenta de la génesis de una obra individual, de la producción total de un autor o de fenómenos literarios tales como la poética del compromiso, exige considerar, a partir de las estructuras lingüísticas y semánticas, las correlaciones sincrónicas (coetáneas) y diacrónicas (de sucesión histórica) que hayan operado como contextos o esferas envolventes (ver Esquema 1).

Para nuestro objeto de estudio, la mediación privilegiada será la del conjunto intelectual y social como el *grupo-sujeto* de la poética del compromiso. De las varias nociones de Goldmann es ésta la que resulta de mayor productividad en mi estudio por la evidente concreción que toma en el grupo de Dalton: la Generación Comprometida. La tesis goldmaniana al respecto puede sintetizarse así:

El individuo no es un objeto absoluto y, por tanto, no es el verdadero sujeto de la acción social ni de la creación cultural. El verdadero sujeto de ellas es el grupo social, dice Goldmann, aunque la sociedad actual intente esconder este hecho. En el caso de las corrientes o estilos literarios o artísticos, el sujeto es un grupo intelectual privilegiado den-

³⁵ Pensamos en Francisco Gavidia, Vicente Acosta y Arturo Ambrogi, como máximos representantes del período (ver Esquema 2).

tro de una clase social dada, el cual capta y recrea estéticamente la visión de mundo y el proyecto histórico de esa clase representándolos por medio de sus obras artísticas.³⁶

Lo anterior no significa, por supuesto, que se deba prescindir del individuo creador o minimizar su importancia, sino que el sentido de su obra o de su liderazgo poético o cultural (como es el caso de Dalton) debe buscarse no sólo en su obra y en su vida sino, necesariamente, en su generación intelectual-artística y en su clase social. Es obvio que en lo que nos atañe no existe la dificultad que se tendría con otros autores aislados o individualistas de tener que reconstruir mediante arduas indagaciones su grupo intelectual-artístico. Ese dato lo tenemos dado de antemano, puesto que, como hemos venido insistiendo, la pertenencia de Roque a la más conocida y determinante generación de escritores de los últimos tiempos, y su militancia manifiesta y documentada en organizaciones políticas, permiten caracterizar, si esos datos se suman a los de su biografía y al análisis de su obra, cuáles fueron su visión de mundo y el proyecto histórico de su generación literaria y de los grupos socio-políticos en los que estuvo inserto.

En un plano ya más metodológico que teórico, Goldmann propone la *homología*, como la categoría metodológica que consiste en la relación de coherencia o equiparación de las estructuras de significación que se da entre las obras culturales (artísticas, literarias, folklóricas, etc.) y la conciencia colectiva, expresada ésta en alguna de las esferas o series de mediación que envuelven a lo artístico. Al respecto es interesante la primacía que Goldmann concede a las obras maestras como portadoras de “un grado de estructuración en extremo avanzado” (1971: 69). Son las obras cumbres de un autor o de una generación las que mejor reproducen las estructuras de significación de una clase social, de una etapa histórica o de una tendencia estética. En consecuencia, son ellas las que mejor se prestan para trazar una homología entre el texto y el contexto, empleando las

³⁶ La tesis del grupo-sujeto es desarrollada por el filósofo rumano en varios de sus escritos como un fundamento sociológico de su método estructural genético. Dice en uno de ellos: “Creo que el pensamiento y la obra de un autor no pueden comprenderse por sí mismos ... Una idea, una obra, sólo obtienen su verdadera significación cuando se ha integrado en el conjunto de una vida y de un comportamiento. Además, frecuentemente el comportamiento que permite entender la obra no es del autor, sino el de un grupo social (al que tal vez el autor no pertenezca) y, especialmente cuando se trata de obras importantes, el de una clase social (1968: 31).

mediaciones pertinentes. Tratándose de la poética comprometida, las mediaciones privilegiadas serán el grupo generacional y la esfera política.

En la misma línea de la crítica marxista, Antonio Gramsci, ahondó en los problemas de la ideología y la cultura, aplicaremos de él la noción de *cultura nacional popular* para explicar las relaciones entre cierta parte de la obra de Roque –especialmente: Los testimonios (1964), Las historias (1974) y Clandestinos (1977)– y la cultura popular salvadoreña, dentro de ella las tradiciones orales de raíz indígena. El poeta estaba convencido de que la literatura revolucionaria no influiría en los sectores populares si no se involucraba con su cultura, en lo cual concordaba con las posiciones de Gramsci. Dice éste al respecto, en *Literatura y vida nacional*:

Los intelectuales no salen del pueblo; aunque, accidentalmente, algunos de ellos sean de origen popular, no se sienten ligados a él (aparte de la retórica), no lo conocen ni sienten sus necesidades y aspiraciones, sus sentimientos difusos; con relación al pueblo son algo separado, sin fundamento, es decir una casta y no una articulación del pueblo mismo, con funciones orgánicas (1961: 126).

Veremos adelante cómo los escritores de la Generación Comprometida precisamente intentan revertir esa situación, y varios de ellos, sobre todo Roque, exploran los valores de la tradición oral y la mitología populares para incorporarlos en su escritura.

Un modelo por niveles de análisis.

Del marco teórico anterior derivan los procedimientos metodológicos con que iré recorriendo, por etapas, en un ir y venir del texto al contexto, las obras más representativas de la poética de Dalton y su generación. Brevemente expondré las principales cuestiones de método:

El procedimiento más general consistirá en analizar inmanentemente –es decir, en sus estructuras internas y por niveles– textos representativos de cada período o temática, para luego contrastarlos con otros textos (análisis intertextual) y, finalmente, a través de las mediaciones contextuales, relacionarlos homológicamente con la esfera cultural o social en la que pueda explicarse su génesis o determinación histórica.

El desarrollo que ha tenido la semiótica en las últimas décadas permite establecer con bastante uniformidad los niveles de análisis, en una progresión ya comprobada por investigadores y estudiosos. El orden que a continuación menciono es el que va desde la materialidad más concreta del texto (lo fónico) hasta la extra-textual (lo pragmático, lo socio-histórico). Sin embargo, para prevenir el riesgo de la rigidez o de la rutina, no necesariamente seguiré ese mismo orden en todos los casos, sino que me guiaré por las conexiones que vaya sugiriendo cada texto o cada problemática, pudiendo empezar o continuar con uno u otro nivel, flexiblemente. Aquí, apegándome a un orden ideal, señalo los puntos de interés que más específicamente corresponden a cada nivel:

Nivel métrico-fonológico: con una óptica macro-histórica y considerando el carácter oposicional de la poética comprometida respecto a la poética modernista (rubendariana y gavidiana), una primera aproximación en este nivel consistirá en parangonar el tipo de verso, los juegos eufónicos (aliteraciones, onomatopeyas, etc.), la organización de la estrofa o su desaparición, las fronteras y tensiones entre verso y prosa, la incidencia de la conversacionalidad en la métrica, entre otras cuestiones. Debe tenerse claro que la revolución literaria de los comprometidos afectó todos los niveles y que su manejo del verso y de los demás recursos fonológicos aún no se han dilucidado suficientemente. Algunos de ellos tenían bastante conciencia de las rupturas que procuraban; otros las emprendían más bien intuitivamente.

La “música” del verso daltoniano no es fácil de caracterizar por ser muy peculiar: ningún poeta como él ha experimentado tantas combinatorias gramaticales y sintácticas en la construcción de su verso y de su prosa, que a veces se confundían. Ello obliga a no quedarse en consideraciones aisladas al estudiar sus textos, sino a interrelacionar unos y otros niveles tratando de develar sus claves de producción.

Nivel morfo-sintáctico: ya he apuntado que el virtuosismo de Roque es el dominio sintáctico de ir tejiendo frase tras frase, párrafos de largo aliento o, verso tras verso, estrofas que se prolongan acusando la facilidad y la compulsión con que fueron escritas. Con igual destreza asume el juego de las personas gramaticales, modos y tiempos verbales, obteniendo efectos hasta él inéditos de dialogía y cambio del punto de vista de la

enunciación. Será, pues, un ítem específico de mi estudio caracterizar la invariantes y las variantes gramaticales de su poética.

Nivel semántico: repito, el señalamiento de estos niveles no debe entenderse como si cada uno de ellos se ha de tratar separadamente de los otros; eso sería un error de reduccionismo que haría perder el sentido de integralidad del hecho literario. Se trata, por el contrario, de articular los datos y observaciones de un nivel con los otros niveles. Por ejemplo, ya que Dalton realiza en el nivel morfo-sintáctico tantos malabares fraseológicos, enunciativos o paralelísticos, habrá que dar cuenta de ellos en relación con su valor semántico y su función poética.³⁷

Creo que este es el caso de la poesía de Dalton: la maestría del manejo gramatical produce nuevos efectos de sentido poético; o, al revés, si se quiere: nuevas significaciones poéticas son logradas por él mediante nuevas fraseologías y combinatorias enunciativas. Aquí, siguiendo a Lotman, es necesario advertir cómo se semantizan los hechos gramaticales (deícticos, anafóricos, sintácticos) y cómo se gramaticalizan los elementos semánticos (tópicos, consignas, conflictos ideológicos, temas históricos, etc.) a través del dialogismo, de los paralelismos, de la narratividad, del collage (Lotman 1978: 122).

Otro espacio poético-semántico de relieve en la renovación literaria que los comprometidos lideraron en El Salvador, es el de las *figuras estilísticas*. Nuestra atención se centrará preferencialmente en la hechura y los entrecruces de la ironía (como puntero del humor daltoniano), la antítesis (su otra gran espada de doble filo), la metáfora, la metonimia, y, más ampliamente, de aquellos variados recursos que cambiaron el modo de producción poético: introducción de personajes, micro-relatos, elementos folklóricos, referencias periodísticas, debates religiosos, éticos, políticos.

La semántica daltoniana aparece introductoriamente como un laberinto en el que es fácil extraviarse por la variedad y el abigarramiento de las tematizaciones, así como las

³⁷ A propósito de esta correlación dice Roman Jakobson: “los recursos poéticos velados por la estructura morfológica y sintáctica de la lengua, en una palabra, la poesía de la gramática, y su producto literario, la gramática de la poesía, apenas han sido conocidos por los críticos y han sido casi siempre olvidados por los lingüistas, por más que hallan sido tratados con maestría por escritores creativos” (1974: 389-390).

flagrantes o sutiles contradicciones que se manifiestan en su obra, de las cuales nos ocuparemos en su momento. Para clarificar y caracterizar esa fecunda maraña de significaciones debemos establecer cuál es su coherencia global o sentido organizador general no en cuanto contenidos obvios sino en cuanto valores poéticos totales. Es en este punto donde debemos articular, según la noción de sistemas de modelización, lo lingüístico con lo temático en su función poética. Sabemos que sus temas recurrentes provienen de tres universos culturales (indigenismo, marxismo y cristianismo), concurrencia que perfila con un trazo nuevo el mestizaje salvadoreño. Ahora bien, para determinar su organización semiótica global debemos encontrar la dominante en la construcción del sentido poético. A tal efecto proponemos el par semántico: identidad nacional / utopía socialista.

Este par conjunta y opone al mismo tiempo los contenidos historicistas y metodológicos de la nacionalidad con el proyecto de transformación social, y permite dibujar una homología entre la poética roqueana y el movimiento popular revolucionario que le sirvió de vivero. La noción de modelo (en cuanto visión poética del mundo) será el instrumento de esa homología. La oposición-conjunción de la identidad y la utopía será altamente productiva en los análisis intratextuales e intertextuales, por ejemplo para dilucidar las contradicciones, obsesiones y fobias del autor, y las relaciones con su grupo, como parte de su biografía poética, así como en las relaciones extra-textuales (pragmáticas) con lo social, lo cultural, lo político, etc. Y, a la postre, hará viable penetrar en la problemática del mestizaje como significación profunda de la escritura de Dalton.

Nivel pragmático: hemos tomado ya como mediaciones privilegiadas entre el texto total de la poética comprometida y el contexto histórico salvadoreño, estas dos: el grupo intelectual literario (la Generación Comprometida) y la esfera político-cultural en cuanto campo envolvente de la producción escrita y de la acción concreta de aquellos escrito-

res.³⁸ Ello facilita ubicarnos en la dimensión biográfica y sus contradicciones desde el análisis textual e intertextual para pasar luego a la dimensión sociológica, de grupo y de clase social. Subrayemos que aquí surgirá, como ya lo hemos dicho atrás, una mediación de la mediación: lo ético como doctrina del compromiso del escritor y del intelectual. Tal sería un primer recorrido del nivel pragmático.

Más ardua se nos presenta la cuestión del lector de Dalton y de sus congéneres, como un punto medular de la pragmática de su hacer literario. El lector es, por definición, el principal “otro” del autor, ya que cuando éste estructura su obra pone delante de sí (en su mente, en su expectativa comunicacional) a un lector ideal que le sirve de espejo y de límite al mismo tiempo. La problemática del lector es intensamente cuestionadora en la poética del compromiso, antes y ahora, porque los de esta generación se propusieron una nueva relación de interlocución con aquellos sectores sociales a los que suponían sus destinatarios.³⁹

El punto final del nivel pragmático serán las conclusiones a que arribemos acerca del aporte que la obra de este escritor y la poética del compromiso han dado a la cultura nacional: en cuáles espacios o problemáticas su lectura se incrementa, y en cuáles otros, al revés, disminuye; cómo y por qué. Y, a modo de verificación del objeto más general, la valoración de su relectura como una base de construcción de una teoría del mestizaje salvadoreño.

Corpus y anti-corpus: selección de los textos modélicos.

Para dar término al marco teórico-metodológico me referiré a los criterios de selección de los textos de Dalton y, en algunos casos, de otros miembros de la generación,

³⁸ Según Lotman, en cuanto sistemas invariante de relaciones, un grupo de textos –por ejemplo, la comedia rusa del siglo XVIII–, puede estudiarse como un texto único, si se describe su sistema de reglas como invariantes y todas las diferencias como variantes. Y aún propone otro ejemplo de nivel más abstracto: la “literatura del siglo XX”, dice, puede perfectamente ser examinada como un cierto texto si se describe su relación de conexiones invariantes y variantes, sistémicas y extra-sistémicas, por mucho que se trate de relaciones altamente complejas. Es en ese sentido que, aplicando a mi objeto de estudio, hablo del texto total de la poética comprometida (cfr. Lotman 1978: 74-75).

³⁹ Aquí habrá que estudiar la distancia entre aquel lector (ideal, intratextual) para quien Roque pretendía escribir y los sectores sociales que han sido su público real; continuando por los múltiples recursos de comunicación que él creó o recreó como nuevos anzuelos para el lector.

que servirán de material modélico de los períodos, temáticas o procedimientos poéticos que vayamos analizando o relacionando con el contexto histórico.

Roque Dalton escribió trece poemarios, una novela, un testimonio, tres obras de teatro y unos doce ensayos político-culturales, sin contar varias obras, al parecer inconclusas, que aún no han sido publicadas. No todos sus poemarios han sido editados como libros individuales; algunos de ellos sólo se han dado a conocer como parte de las antologías del autor o en revistas literarias. Se han publicado también, durante su vida o después, numerosos poemas sueltos, artículos, reseñas o comentarios en páginas literarias, revistas o antologías temáticas de autores latinoamericanos (Ver los apéndices -----).

Sería no sólo trabajoso, sino también innecesario abarcar toda su obra poética, ya porque buena parte de ella puede ser de poco interés o de menor calidad, ya porque para lograr nuestros objetivos y recubrir a satisfacción el objeto de estudio recortado, será suficiente un conjunto amplio de textos que sirvan como muestras de máxima representatividad a cada cuestión que se trate. El éxito de este procedimiento dependerá de que para cada tema o problema se escoja el ejemplo de mayor idoneidad.

Ahora bien, si de lo que se trata es de construir un modelo integral de la poética del compromiso, parece que deberíamos valernos sólo de muestras de la más alta calidad artística puesto que sólo ellas representarían a plenitud sus contenidos, procedimientos, etapas y demás elementos o aspectos típicos. Sin embargo, en este caso tenemos que al final, cuando el poeta se convierte en “guerrillero”, y la “alternativa espléndida” de su poesía, en panfleto, se da una involución o una disolución. Para visualizar este tramo último de su poética como un trance de máxima tensión entre la cultura y la política, necesitamos no sólo un corpus (muestras de máxima calidad) sino también un anti-corpus (muestras de no-calidad) que ejemplifiquen las costumbres y los abismos de la escritura daltoniana, no porque éstos interesen en sí mismos, sino como evidencias de un proceso poético-cultural sin paralelo en la historia de la literatura salvadoreña.

Otros criterios de selección de las muestras típicas serán los períodos y las temáticas de la poética en estudio: pretendo recorrer los diversos momentos de su evolución y a través de ellos desplegar el abanico de sus temáticas (ver Esquema 2). De sus poemarios

más representativos tomaré un número suficiente de textos de tal modo que se recubran los temas nucleares de la totalidad de su obra: la identidad nacional, la utopía socialista, los problemas políticos, religiosos, éticos, étnicos, culturales, y otros dos hasta ahora no mencionados, que resultan imprescindibles para completar el cuadro de nuestro objeto de estudio: lo lírico-intimista y lo meta-poético.⁴⁰ Estos dos últimos temas alcanzan un considerable espacio en la obra de Roque. Lo lírico-intimista parecería estar fuera o lejos de sus núcleos de sentido; sin embargo, es ahí donde la biografía poética se erige como contrapunto de la biografía real (política), dando lugar a la contradicción y a la tensión intratextuales como parte intrínseca de la poética del compromiso, puesto que ella no se realiza como una empresa exitosa y uniformemente ascendente sino, por el contrario, como un camino de altibajos que terminó en una cierta disolución y en un aparente fracaso. El conflicto entre la colectividad (el *nosotros* revolucionario) y el individuo (el *yo* lírico) no puede dejar de ser parte de la poética en cuestión.

Un último criterio de escogitación del *hábeas* de análisis serán los procedimientos estructurales, particularmente aquellos en que nuestro poeta fue un innovador o, al menos, un hábil recreador: el versolibrismo extremo, la tensión en el juego de las personas gramaticales, las técnicas “conversatorias”, los paralelismos antitéticos, las modalidades de la sátira y de la ironía, la inserción de personajes y otras formas de la narratividad, el collage como forma más estructurada de la intertextualidad: tales son los rasgos estilísticos y comunicacionales que exhibiremos mediante ejemplos *ad hoc* para completar el mapa de nuestro objeto de investigación.

La mención de tantos criterios de determinación del corpus puede suscitar la idea de que habremos de sobreabundar en muestras para completar el prometido cuadro. Afortunadamente no es así porque, como hemos dicho, Goldmann afirma que, las obras maestras de un autor, “por su grado de estructuración en extremo avanzado” concentran entre sí solas todos los mejores recursos no sólo de su autor sino también de aquella genera-

⁴⁰ Clasificaré como *meta-poético* aquellos poemas del autor que tienen como referente a la poesía o alguna otra cuestión de carácter estético o literario, sobre todo si tocan el problema del *deber-ser* del escritor. Ya que se trata de una temática recurrente en su obra, el número de textos meta-poéticos es considerable, lo cual permite seleccionar como modélicas las muestras que satisfagan condiciones óptimas de representatividad, es decir que contengan un máximo de invariantes *ad hoc*.

ción o movimiento estético al que representan como modelos máximos. Quiero decir: el estudio de las obras maestras de Dalton, en particular de “Taberna”, “Los hongos” y varios otros de sus mejores poemas, hará viable examinar en un número relativamente breve de textos un máximo de estructuraciones y de juegos poéticos de todo nivel.

Ocasionalmente, consideraré diversas obras suyas de otros géneros para contrastar con su poesía, intertextualmente, algunos temas, o verificar ciertas invariantes ideológicas y meta-poéticas así como información biográfica. Por su valor histórico o por su calidad literaria, tomaré como un corpus complementario los libros siguientes: Pobrecito poeta que era yo (novela, 1977), sin duda su más relevante obra en prosa, por la riqueza de sus técnicas narrativas, por la captación tan vívida del habla urbana de las capas medias de San Salvador, así como por la modelización coyuntural de la pre-guerra; Miguel Mármol: los sucesos de 1932 en El Salvador (testimonio, 1972), resumen de la historia política nacional del primer medio siglo, biografía con tintes novelescos y pintura *sui generis* de la encrucijada de 1932; César Vallejo (ensayo, 1963), lúcida aproximación crítica y lírica a “su abuelo” latinoamericano más querido, en que se revelan nítidamente algunas claves de la poética comprometida; y, finalmente; El Salvador (monografía, 1964), de escaso valor como trabajo historiográfico, pero muy revelador de la ideología y de la militancia partidaria del autor, opúsculo que ofrece, a vuelapluma, un panorama cronológico del país desde la época prehispánica hasta los inicios de la década de los sesentas. Esporádicamente echaremos mano de otros textos suyos (artículos, entrevistas, comentarios, etc.) con los mismos propósitos.

Plan estructural: un espejo para la izquierda intelectual salvadoreña.

A continuación, describiré brevemente la organización y el sentido estructurales de este libro en relación con la problemática cultural salvadoreña que generó a la poética del compromiso. Y para cerrar la introducción, presento dos esquemas que resumen el plan estructural y orientan al lector sobre la secuencia e interrelación de los contenidos de esta investigación.

Partes: siguiendo un criterio fundamentalmente cronológico, mi estudio está organizado de las siguientes partes:

Primera Parte: Génesis de la poética de Roque Dalton (capítulos 1-5)	Consiste en un análisis de las tendencias literarias anteriores a Dalton: los rezagos románticos, el modernismo de las primeras décadas del siglo XX, el “post-modernismo” y el realismo (costumbrismo, indigenismo y asomos de un primer realismo social); señalando coincidencias y discrepancias con respecto a la nueva poética comprometida. Es también un recorrido histórico, socio-político, cultural y literario de El Salvador desde 1880 hasta la década de 1970, como antecedentes que alimentaron la obra y vida de Dalton y su grupo generacional.
Segunda Parte: La poética de Roque Dalton (capítulos 6-8)	Hay aquí un estudio intrínseco de su obra poética más representativa, estudiada a través de textos modélicos, acusando relaciones intertextuales y extratextuales, y subrayando además –mediante las novedades y experimentaciones poéticas– los alcances de significación y de pragmatismo que pretendía el autor con cada libro en particular, y con su obra en general, en función de su visión de mundo.
Conclusiones: (capítulo 9)	Resultados generales de los análisis sobre la estructura poética, la visión de mundo, la génesis histórico social y el impacto de su obra en la sociedad salvadoreña.

Períodos: la investigación abarca dos grandes períodos:

1°. La poética modernista (1882-1956), que sólo será considerada, panorámicamente, en cuanto antecedente y contrapunto en la génesis de la poética daltoniana (caps. 1 y 2);

2°. La poética realista-vanguardista (1956-1991), que corresponde precisamente a la poética del compromiso. Este segundo período lo he dividido en tres lapsos según las etapas de la evolución literaria de Dalton, y un cuarto lapso *post-mortem*, así:

El primer Dalton: 1956-1964:

Referencia de pasos.

El segundo Dalton: 1964-1973:

Los trotes del héroe que retorna

El tercer Dalton: 1973-1975:

Traspiés del poeta guerrillero.

La ventana en el rostro, El turno del Ofendido, Los Testimonios.

Taberna y otros lugares, El amor me cae más mal que la primavera, Un libro levemente odioso, Los hongos.

Un libro rojo para Lenin, Las historias prohibidas del Pulgarcito y Poemas Clandestinos.

En el cuarto lapso me ocuparé del problema de sus numerosas publicaciones póstumas y, más aún, de la disolución de la poética del compromiso como fenómeno paralelo

a la finalización de la guerra (1989-1991); trataré además de perfilar las actuales tendencias de relectura de Dalton y su generación.⁴¹

Al titular esta investigación como LAS BRÚJULAS DE ROQUE DALTON, he imaginado una doble connotación: las líneas de sentido que, como agujas imantadas, en pugna unas con otras, jalonaron los rumbos de su hacer poético, en unión y lucha con su hacer político, y las pistas, diversas también, que aparecen y reaparecen en sus libros como flechas que, a los ojos del lector, apuntan hacia direcciones en las cuales buscar lo que él exploró: “un lindo y (sin exagerar) serio país” (1977: 75), verso del último poema de su libro final. No tenía Roque una sola brújula, segura, señalando un solo Norte, sino varias a la vez, arremolinándose a veces entre ellas, despistando los puntos cardinales. Pero hay algo cierto y contundente en su aventura de escritor comprometido: el sentido de la entrega, del amor al país, a los “compatriotas”, a los “hermanos” (1974: 211). Esa fue, en todo caso, la brújula dominante. Siguiéndola es como intento en este libro explorar, tras las varias pistas del poeta, una teoría de la nacionalidad en cuanto mestizaje cultural.

Ahora bien, las brújulas de Dalton no apuntaron en momento alguno a la cultura oficial (“oligárquica” o “burguesa”, según su propia terminología), sino a la cultura popular, la que él creía “en la ultraizquierda del pecho” (1977: 49), en servicio de la cual se llegó a ver a sí mismo “para la burguesía” como un “poeta enemigo” (1977: 1). Resulta, pues, hoy, bastante paradójico que sea la cultura oficial, valiéndose de la superioridad de sus recursos, quien más intenta reivindicar la figura del poeta al que antes persiguiera por político y desconociera como escritor.⁴² Este es un punto complejo de la relectura actual de Dalton. Como quiera que sea, la génesis y el destino más próximos de su escritura fue, claramente, la cultura nacional popular, o, si se quiere, la izquierda cultural salvadoreña. Ello determina un contexto y una brújula para la labor de exégesis que realizo.

⁴¹ La explicación y la justificación de estos cortes cronológicos, en que combino datos literarios con datos biográficos o históricos, las desarrollaré en el paso de unas a otras partes de mi disertación.

⁴² El nuevo protagonismo de la cultura oficial se puso de manifiesto durante las celebraciones del 20° aniversario del fallecimiento del poeta en 1995. El Consejo Nacional para la Cultura y el Arte. CONCULTURA, realizó durante una semana varios actos de homenaje entre los que sobresalieron: la documentación de un material biográfico, un panel-foro (ambos transmitidos por la televisora estatal) y la de la antología de Dalton elaborada por Rafael Lara Martínez (1994).

Entenderé aquí por *exégesis*, en su sentido etimológico (del griego *exegéomai*: guiar, interpretar), la conducción de una lectura justa –ética y semióticamente– de la obra de Dalton. La justificación de mi lectura tendrá el análisis como base y la ubicación histórica como vértice: es decir, asumo el deber de recuperar el sentido cultural-popular de la escritura y del sacrificio de este autor. Ese es el reto. Al asumirlo no olvido que el propio Roque se pronunció sobre lo difícil que sería andar de exegeta suyo: en su famosa novela, justamente en el capítulo más de “poeta maldito”, dice así:

Defino según mis deseos. Y si a eso se
le agrega que soy una persona imaginativa,
la conclusión es evidente: pobres
de mi exegetas, hermeneutas, críticos.
(Verbigracia: Sexo: una mujer pálida,
dormida en una enorme caja de bombones.
Cuando la cabalga, cruje el papel de estaño).
(1976: 250).

Para ilustrar y a la vez delinear mejor el rumbo de mi trabajo, voy a retomar aquí los dos macro-analogías que, según apunté atrás (ver p. 28 y ss.) son de las que más se reiteran en la poesía roqueana: la del corazón izquierdista y la del poeta-espejo de la divinidad.

Ya he planteado que la primera de ellas –la izquierda como espacio del amor y de la fuerza motora del pueblo– respondió a la prolongada coyuntura de la época bélica: habiendo sido Roque un izquierdista de hueso colorado, esta metáfora le facilitaba dibujar tópicamente la visión de sí mismo y de los movimientos populares, como centros propulsores de la historia. Pero su final a manos de “una pequeña fracción ultraizquierdista de [su] propia organización”,⁴³ y la disolución de su utopía socialista, hacen que el sentido poético y político de aquella metáfora se pierda con el paso del tiempo.

Proponíamos también que, en cambio, la metáfora del espejo, por su profundidad mitológica y su tradición milenaria en la literatura universal, mantiene su actualidad más allá del naufragio de la utopía socialista. Seguir entendiendo a Dalton como izquierdista (es decir, como revolucionario) puede ya no tener un valor poético sino sólo documental;

⁴³ Esta expresión está contenida en la presentación que los editores hacen del libro: *Mármol* (1983).

pero entenderlo como “el espejo que hace relucir las cosas” (Geoffroy 1978: 7) o como el tlamatini que “quiebra [el] mar delgado” del espejo para encontrar a Dios y mostrarlo “[a] los ojos del hombre” (RD 1964: 35-57), eso sí mantiene su fuerza poética y mítica. O sea: la poesía de consigna, a no ser que tenga un alto valor artístico, irá extinguiéndose por su propia pérdida de referencia, mientras que su otra poesía, la asentada en el mito, en la teología, en la historia de largo alcance o en la fuerza íntima del *yo*, podrá pervivir. Hacer de ello una exégesis en los términos dichos, es mi Norte.

Si la poética comprometida ha operado, ante todo, a costa de la cultura nacional popular y en virtud de un proyecto revolucionario, ¿en cuáles espacios culturales puede seguir operando ahora, en la post-guerra, bajo el renovado triunfo del Neoliberalismo? La apropiación que de la obra y de la figura de Dalton intenta hacer la cultura oficial, tras desdibujar su rostro revolucionario y repintar sus otros rostros, ¿es el síntoma de una inevitable derechización de la sociedad, o es sólo una jugada más en la nueva relación de fuerzas, a la cual deberá responder la “nueva izquierda intelectual salvadoreña”?⁴⁴ Si bien sería ahora poco menos que imposible caracterizar a tal izquierda y adivinar cuál puede ser su proyecto cultural –si es que lo tiene– es ella en principio quien tendría que verse a sí misma en la trayectoria (literaria y política) de Dalton como en un espejo: reconocerse como heredera de los valores y las lecciones que sus pasos, trotes y traspiés muestran en la historia reciente del país.

La relectura de Dalton y de la Generación Comprometida es, pues, ya, en esta era de transición, un espacio de confrontación intelectual, cultural. Sus nombres vuelven a ser piedras de toque en la exploración de la salvadoreñidad. Contribuir a esa relectura es la finalidad del presente libro.

⁴⁴ Desde principios de la segunda mitad del siglo, la izquierda salvadoreña mostró una fuerza iniciativa intelectual. Puede decirse que en buena medida homogenizó la vida cultural del país hasta finalizada la guerra. De entonces para acá es la derecha (el partido oficial, las instituciones de la clase alta, los órganos del estado) quien despliega sus iniciativas con un renovado discurso cultural (pacifista, democrático, modernizante) mientras la izquierda se mantiene en una especie de mutismo o de extrema precaución apenas respondiendo débilmente al protagonismo de aquélla. El brillo intelectual y artístico de la época de la Generación Comprometida es ahora sólo un recuerdo. Sin embargo, las organizaciones populares, hegemónicas por lo que queda del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN), conservan un potencial considerable, por lo cual su iniciativa política y cultural podría resurgir a corto plazo. Es en tal virtud que sigue siendo heredera de las lecciones políticas y culturales del pasado reciente, entre ellas, ciertamente, la del caso Dalton.

Explicación de los esquemas-resúmenes del objeto de estudio.

Los dos esquemas o diagramas que ofrezco a continuación visualizan el objeto global de estudio y su red de relaciones contextuales, el primero desde una perspectiva sincrónica y el segundo desde una perspectiva diacrónica.

ESQUEMA 1: OBJETO DE ESTUDIO Y MEDIACIONES CONTEXTUALES.

El centro de interés u objeto específico de estudio –esfera I– aparece como el núcleo del diagrama: a su alrededor, concéntricamente, tenemos tres esferas según el grado de inmediatez con que envuelven al objeto específico. Cada esfera está marcada con un número romano, del I al IV.

La esfera II incluye información biográfica y muestras de la obra de los principales exponentes de la Generación Comprometida, aquellos que conjuntamente con Dalton imprimieron un nuevo rumbo a la escritura artística del país. No aparecen los nombres de varios otros autores que son reconocidos como miembros de esa generación, si bien en el transcurso del libro algunos de ellos serán mencionados, o se citarán textos suyos como muestras complementarias de ese movimiento grupal. En el mismo espacio se consideran igualmente la vida y otras obras de Dalton.

El contexto cultural salvadoreño constituye la esfera III: lo estético, lo filosófico, lo religioso, se visualizan oposicionalmente, lo cual se justifica aún más por la polarización extrema que la sociedad salvadoreña vivió en las etapas de pre-guerra y de guerra. La esquematización no debe tomarse como una simplificación: los conceptos o pares conceptuales (por ejemplo la oposición *Materialismo / Idealismo*) que aquí parecían abstracciones genéricas, se matizarán y se justificarán pertinentemente en su momento a la luz de los análisis textuales. Lo que busco es facilitar una primera percepción global de la problemática en estudio.

La totalidad más englobadora en cuanto contexto histórico corresponde a lo económico-político –esfera IV– en la que, como en la anterior, los ismos o fenómenos generales se presentan por pares de opuestos. Aquí, la oposición principal es la que aparece en la

parte superior de la esfera: “Capitalismo Salvadoreño Dependiente vrs. Utopía Socialista”, de la cual se derivan las demás oposiciones económicas y políticas, incluida la intervención de potencias extranjeras a favor de uno u otro bloque. Este es el macro-contexto en el cual ubicamos las relaciones fundamentales: lo político respecto a lo poético a través de la mediación de lo ético.

Debo insistir, por otra parte, en que las marcas temporales (1956-1991) no han de tomarse como cortes rígidos o absolutos, sino como aproximaciones fundadas en un número suficiente de indicios literarios y sociales: cada marca dada será justificada en su respectivo momento. Lo mismo digo acerca de los nombres o términos que aparecen por primera vez en estos esquemas, la mayoría de los cuales corresponden a los ismos o cuestiones de que se hablará sobre todo en los capítulos 2 y 3.

ESQUEMA 2: PERÍODOS Y LÍNEA EVOLUTIVA DE LA POÉTICA DE DALTON Y SU GRUPO.

Para visualizar la ubicación del objeto de investigación en el transcurso histórico pertinente, me sirvo de este otro esquema de perspectiva diacrónica:

El período que propiamente constituye el objeto específico de estudio es el que va desde la irrupción de Dalton y su generación en la escena literaria (1956) hasta la muerte del poeta (1975), o hasta la publicación de la última obra representativa del período (1977) marcada en el diagrama con la letra G, al cual denomino “Realismo vanguardista” por las características que desarrollaré en el capítulo 3. Es el lapso central en la línea cronológica total que seguiremos a partir del próximo capítulo.

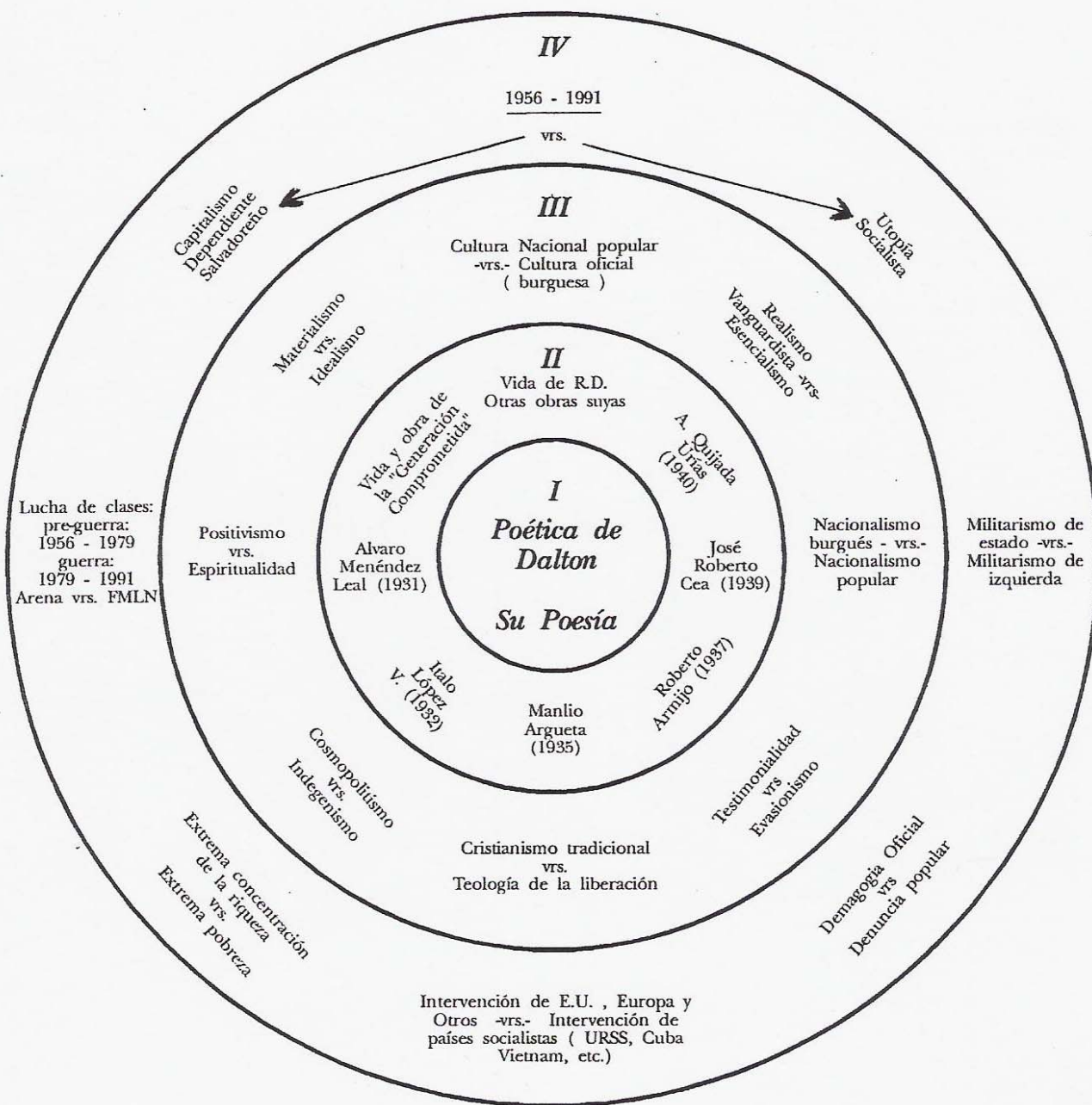
El año 1956 marca el cambio estético-histórico más determinante en la vida artístico-literaria del país: por los indicios que se verán (capítulo 4) lo hemos tomado como la coyuntura manifiesta en que la estética realista-vanguardista se impone sobre la modernista relegando a un plano secundario. Ello nos permite dividir en dos grandes etapas nuestro universo histórico: una primera de Antecedentes (1882-1956) que en términos generales corresponde al dominio de la estética modernista, la cual a su vez hemos subdividido en dos lapsos: el Modernismo como tal (1882-1913) y el post-Modernismo (1913-1956); y una segunda etapa (1956-1991) que es recubierta por la poética del com-

promiso, subdividida esta también en dos lapsos: el Realismo vanguardista (1956-1977) en el cual se centra mi objeto de estudio, y el Realismo testimonial (1977-1991) que se vincula más directamente a la coyuntura de la guerra.

Entre 1933 y 1956 se da, paralelo al post-modernismo, el proceso de génesis inmediata y acumulación gradual de la nueva estética. A este proceso de formación lo he denominado pre-Realismo, cuyas marcas, como veremos, corresponden a hitos literarios de la nueva tendencia. La yuxtaposición de ambos movimientos estéticos en un transcurso aproximado de un cuarto de siglo se perfila, por tanto, como una transición.

Los literales que aparecen en el diagrama –de la A a la I– corresponden a obras modélicas de los cortes estético-históricos. De ellas se hablará adelante. Las he tomado como marcas altamente privilegiadas de la evolución literaria del país, así por la calidad artística como por la idoneidad con que modelizan a sus respectivos ismos.

Esquema 1 : Objeto de estudio y mediaciones contextuales



- I Centro de interés: objeto de estudio
 II Contexto inmediato: grupo generacional
 III Contexto cultural nacional
 IV Contexto económico-político salvadoreño
 (en el marco internacional)

Esquema 2 : Períodos y línea evolutiva de la poética de Dalton y su grupo

I. *Antecedentes* : 1882 - 1956

Modernismo

A. 1884	B. 1913	C. 1946	Ch. 1949
1882 : llega Darío a El Salvador			
		Pre-Realismo	1956
		D. 1933	E. 1936
			1956

Post-Modernismo

TRANSICION

II. *Poética del compromiso* : 1956 - 1991

Realismo vanguardista

1er. D. 1956	2do. D. 1969	3er. D. 1973	G. 1977
		1973	1975
			I. 1991

Realismo testimonial

1956 : fúndase Círculo Literario Universitario

CENTRO DE INTERES

<p>A. Versos. Cavidia</p> <p>B. Obras Cavidia</p> <p>C. Romances de Norte y Sur Claudia Lars</p> <p>Ch. Sotear Cavidia</p>	<p>D. Cuentos de barro Salarué</p> <p>E. Yulucicat P. Geoffroy Rivas</p> <p>F. Dos puños R. Dalton y O. Castillo</p>
<p>G. Caperucita en la zona roja Manlio Argueta</p> <p>H. Los herederos de Farabundo J. Roberto Cea</p> <p>I. La bicicleta al pie de la muralla Alvaro Menéndez Leal</p>	

PRIMERA PARTE:
GÉNESIS DE LA POÉTICA DE ROQUE DALTON

CAPÍTULO 1.

DE CÓMO Y POR QUÉ DALTON LLAMÓ ‘VIEJITO LOCO’ A GAVIDIA.

EN BUSCA DE LA NACIONALIDAD LITERARIA

Al caracterizar los inicios de la literatura salvadoreña, sus historiadores han puesto el énfasis en si los primeros poetas fueron más bien neoclásicos o más bien románticos. Rafael Góchez Sosa y Tirso Canales consideran que ubicar a los primeros poetas en el neoclasicismo puede ser una ligereza, y se preguntan: “¿no sería más adecuado decir que aquel movimiento constituía transición muy breve que servía de antesala al naciente romanticismo latinoamericano?” (1978: 35).⁴⁵

Tal discusión parece poco pertinente a la cuestión de fondo: qué tan salvadoreña es esa producción literaria, si es portadora o no de un primer sentido de nación. Yo diría que no: un somero análisis de la literatura de las primeras seis décadas de vida independiente (1821-1882) muestra más bien que no hay un sentido propio de país o de república. Esto parece explicable si se toma en cuenta que en aquella época la clase gobernante era la de los criollos, herederos de tres siglos de dominación colonial, los cuales no se veían a sí mismos como salvadoreños sino como “españoles de América” (Marroquín 1966).

Así, parecen tener razón quienes han dicho que la literatura salvadoreña comienza sólo con el modernismo de Francisco Gavidia (1863-1955) y de Rubén Darío (1867-1916), quien tanta presencia tuvo en las letras y en la vida socio-política salvadoreñas. Gavidia ha sido señalado una y otra vez como el padre de la literatura salvadoreña, por cuanto fue el primero en expresar la conciencia de nación como mestizaje o sincretismo cultural: ambas raíces etno-históricas, España y Cuscatlán, se muestran en su obra como las determinaciones del ser salvadoreño.⁴⁶ Es, claramente, el iniciador del indigenismo literario (ver 88). Los escritores que lo preceden no muestran conciencia del mestizaje por cuanto ignoran lo indígena: la prueba más contundente de esa negación es la ausencia total de sus hechos en

⁴⁵ Ver también Luis Gallegos Valdés (1987: 42).

⁴⁶ El significado náhuatl de “Cuscatlán” es “Tierra de collares” o “Tierra de preseas”.

la literatura anterior a Gavidia. Citemos un caso modélico: en 1833, apenas 12 años después de la independencia, estalló la rebelión de los nonualcos, rama de los nahua-pipiles. Su caudillo fue el “Tayte” Anastasio Aquino, a quien ya hemos referido (ver aquí 15). De él no hay mención alguna hasta Gavidia, y aun éste sólo lo nombra una vez, muy de paso y para negarlo:

Puede decirse que el protagonista de este drama –se refiere a su drama *Júpiter*– es histórico: es una copia, cuyo original es Anastasio Aquino, Rafael Carrera, Rufino Barrios[...] y es doblemente histórico porque ese mismo protagonista simboliza al pueblo: heroico, simpático y grande en más de una ocasión, pero siempre cayendo en un abismo: la tiranía... (Gavidia 1996: 429).⁴⁷

Para Gavidia el pueblo es el gigante equivocado, al revés que en Dalton, para quien el pueblo es el gigante justiciero. Aquél ve en Aquino (y en el pueblo) “una víctima que se vuelve contra su salvador”, mientras que para éste es el que llegó “desde el centro de la Historia... a colocarnos la verdad en la esperanza” (RD 1961: 86).

La nueva clase gobernante salvadoreña, los criollos, se enfrascaron en guerras regionales entre liberales y conservadores. Los primeros favorecían la unión de Centroamérica, el federalismo, mientras que los otros defendían el centralismo o poder local. El líder de los federales fue el general hondureño Francisco Morazán, quien desempeñó la presidencia de la República Federal entre 1830 y 1840. En 1832, invadió San Salvador y colocó como jefe del Estado salvadoreño a su aliado liberal Mariano Prado, que introdujo reformas que golpearon sobre todo a los indígenas. Lindo Fuentes y otros afirman al respecto que:

...el sistema de jurados ponía en gran desventaja a la población indígena que no sabía leer ni escribir. Más grave aún era el nuevo impuesto que para los indios era igual al tributo que les exigía la corona española. El descontento causado por estas medidas llevó primero a una sublevación en Izalco, seguida por un motín en San Miguel y, finalmente, por la famosa rebelión de Anastasio Aquino (197).⁴⁸

El alzamiento de Aquino puso en graves aprietos al gobierno de Mariano Prado, hasta hacerlo perder pie y renunciar a favor del candidato de los añileros, Joaquín de San Mar-

⁴⁷ Rafael Carrera (1814-1865) fue un dictador militar de Guatemala, de origen indígena. Los círculos liberales salvadoreños de la época lo acusaron de obstaculizar con su influencia política el desarrollo de la democracia salvadoreña. Justo Rufino Barrios (1835-1885) fue también presidente de Guatemala.

⁴⁸ El historiador Jorge Arias Gómez, señala más factores de la insurrección nonualca (1956: 16).

tín.⁴⁹ Los criollos de San Salvador temían que los triunfos de los indios se extendieran y que ellos también fueran invadidos y humillados por el “Rey de los nonualcos”, quien ya se había apoderado de dos cabeceras provinciales: San Vicente y Zacatecoluca, en la zona paracentral del país. La campaña militar contra los indígenas, en la que el gobierno hubo de involucrarse a fondo, tuvo tanta trascendencia como las luchas morazánicas por mantener la unión de Centroamérica.

Aquino fracasó. Fue traicionado por uno de sus lugartenientes, capturado por el ejército y ejecutado en la plaza pública, en julio de 1833. Morazán también fracasó. Militarmente derrotado por los conservadores, fue fusilado en Costa Rica (1842). Con él fue derrotado el unionismo centroamericano. No es causal, pues, que Roque Dalton en Las historias, ponga a la par al indio Aquino y al general Morazán. En “Sobre Anastasio Aquino, padre de la patria”, dice el poeta:

Fue el Espartaco de El Salvador,
el Marulanda y el Yon Sosa y el Patricio Lumumba
del siglo XIX en El Salvador... (1974: 32)

Y “Morazán y la juventud”, del mismo libro, empieza así:

Puesto que era un verdadero padre de la patria
al fusilarlo no sólo lo fusilaron a él
sino que también fusilaron al amor por Centroamérica... (43)

Al declarar padres de la patria tanto al general Morazán como al indio Aquino, Roque muestra la amplitud de su pensamiento político y humanista: la nación somos todos, así en lo geográfico (Centroamérica) como en lo histórico (indígenas, hispanos, mestizos). De ahí su acusación a la oligarquía salvadoreña por la marginación severa en que ha mantenido a los sectores populares, por su anti-unionismo real (a pesar de su retórica) y por su anti-indigenismo.

Durante el período romántico (1821-1882), España seguía siendo el modelo literario.⁵⁰ En la segunda mitad del siglo XIX, ese romanticismo poético había caído en un sentimentalismo extremo o lirismo llorón; y sus estructuras vérsicas y estróficas se mantenían apega-

⁴⁹ Los añileros fueron el sector dominante durante las primeras décadas de la vida independiente, hasta que fueron suplantados por los cafetaleros hacia finales del siglo XIX (Lindo 1994, 1: 199).

⁵⁰ Dice Tomás Ayón en el prólogo de la Guirnalda Salvadoreña: “La literatura española... ha sido y debe ser norma de la literatura centroamericana. Esta adhesión forzosa, que tanto valor comunica a las concepciones de nuestros poetas, es consecuencia natural del origen, las costumbres y el idioma.” (1884: III)

das a los cánones peninsulares, especialmente bajo la influencia de un tal Fernando Velarde, según cuenta Luis Gallegos Valdés (1987: 43-44). Poco tiempo después, dos noveles poetas que ya habían establecido entre ellos gran amistad, Darío y Gavidia, la emprendieron contra la poesía de ese español, enarbolando el anti-velardismo como una bandera de modernidad y cosmopolitismo, bandera que fue acogida con entusiasmo por los nuevos artistas e intelectuales. Así se iniciaba, a principios de los años ochenta, el encuentro de la nacionalidad literaria, en virtud de un primer indigenismo (el de Gavidia) y de la suplantación del hispanismo por el afrancesamiento victorhuguiano y el clasicismo universal.

1882: POESÍA Y PODER. UN AÑO MARCA.

La llamada *Reforma Liberal* (entre 1850 y 1882, aproximadamente), fue el período de institucionalización de la República cafetalera. Se reestructuró la tenencia de la tierra: desaparecieron por fuerza de ley las tierras comunales y ejidales, que eran el fundamento económico y cultural de las etnias autóctonas, y se impuso el sistema de propiedad privada, sobre todo en la creación de latifundios cafetaleros a cargo de pequeños grupos de criollos y de inmigrantes europeos. Estos grupos dominan el estado en función de sus intereses, extremando las fortunas personales. El sociólogo inglés, David Browning, estudioso del problema agrario en nuestro país, afirma que en 1881 el gobierno, tras abolir “de un plumazo” las formas de posesión de tierra común, “se congratuló de haber destruido este sistema anticuado y perjudicial”; y que la reforma liberal “se había convertido en una arrebatina sin control y una incautación ilegal de la tierra ejidal” (1975: 338 y 297).⁵¹

Las mayores ciudades del país, sobre todo la capital, San Salvador, fueron escenarios de la ostentación de la nueva clase: casas majestuosas, teatros y clubes exclusivos. En el ámbito cultural, los nuevos ricos se identificaban con Europa, en especial con Francia; en cambio, “consideraban que la cultura popular tenía muy pocos valores dignos de ser imitados. Esto contribuyó a que ricos y pobres se sintiesen cada vez más distantes unos de los otros” (Browning: 44). Se trataba del choque entre la modernidad, el individualismo liberal, el

⁵¹ En marzo de 1882, la Cámara de Representantes abolió el sistema ejidal por ser “el obstáculo principal para la prosperidad de la nación”. Sin embargo, los problemas económicos y de identidad cultural se multiplicaron para la mayoría de los salvadoreños, según lo admite hoy la historia oficial: “Algunas de estas contradicciones sociales contribuyeron al estallido de 1932, cuando una severa crisis de la economía hizo insostenibles las condiciones de vida de gran parte de la población” (Lindo, 2: 55)

positivismo del “progreso” y las culturas ancestrales que seguían identificándose con la madre tierra y con la economía comunalista. El discurso oficial llegó a expresar vergüenza por la herencia indígena y a proponer que para civilizar a los aborígenes “se debería comenzar por prohibirles el uso de su idioma nativo” (Lindo, 1: 243).

En este clima, pues, llegó a El Salvador Rubén Darío, en agosto de 1882. Tenía sólo 15 años y era ya conocido como un prodigio de la poesía. La protección que el estado brindaba a los noveles poetas les permitía dedicarse a leer, escribir, publicar, mecenazgo que ellos resarcían con dedicatorias de algún poema suyo a los gobernantes, o con loas a los símbolos patrios u otros emblemas de la cultura oficial. Varios de los poemas que Darío escribió y publicó durante esa primera estadía en el país, fueron encargos de sus mecenas. En ellos se muestra un acendrado unionista, al tenor de la retórica oficial del momento. Tan unionista como él era Gavidia, de 19 años, líder de los jóvenes poetas que rechazaban ya el romanticismo y buscaban lo nuevo. Sin embargo, había fracasado en contagiarlos de su entusiasmo por las experimentaciones métricas al estilo francés. Años más tarde recordaría:

Hubo uno que prestó atención como yo lo deseaba; que me oyó una vez, y dos y más, parrafadas de versos franceses, y un día finalmente leyó él a su vez como yo lo hacía... éste era Rubén Darío. (Gavidia 1904: 213).

Darío, por su parte, lo cuenta de este modo:

Fue con Gavidia ... con quien penetré en iniciación ferviente, en la armoniosa floresta de Víctor Hugo; y de la lectura mutua de los alejandrinos del gran francés, que Gavidia, el primero seguramente, ensayara en castellano a la manera francesa, surgió en mí la idea de renovación métrica, que debía ampliar y realizar más tarde (Darío 1962: 74).

La llegada, pues, de Darío a El Salvador marca los preludios no sólo del modernismo centroamericano sino también de una intensa luna de miel entre la literatura y el poder económico-político. Aplicando un planteamiento de Noé Jitrik (ver nota 30), diríamos que la *máquina semiótica*, al poner a circular los *bienes fonocéntricos* de la *ideología de la sonoridad*, había entrado en acción a favor de la *máquina fabril*. La eufonía rubendariana y gavidiana celebra el triunfo de los cafetaleros, la revolución capitalista que viste de esplendor a las ciudades. El preciosismo métrico (los malabarismos de la polimetría y el virtuosismo del escandimiento), viene a ser el toque triunfal del nuevo modo de producción, a expensas de la extinción de los pueblos autóctonos.

El libro Versos de Gavidia (1884), publicado por el gobierno en la Imprenta Nacional, es el primer impacto de la nueva poética, propiciada no sólo por el espíritu triunfalista, liberal y cosmopolita de la burguesía nacional, sino también por el auge de la producción cultural y comunicacional: nuevos periódicos, sociedades juveniles de “Ciencias y Letras”, fundación de escuelas y colegios, concursos poéticos, señalan una época de *boom* artístico. El periodismo crece, y en él las páginas literarias son el postre del nuevo festín social.⁵²

Escandir el verso con maestría, marcando en especial la cesura y el encabalgamiento, para producir en los exquisitos oídos de los sectores ilustrados una nueva sonoridad: tal fue la clave de la renovación métrica que inició Gavidia, en la que luego, obviamente, lo aventajó Darío. Ambos crearon nuevas formas del verso alejandrino (al estilo francés) y versiones del hexámetro griego y latino, entre muchas otras experimentaciones vérsicas y estróficas, cuyo toque maestro era la declamación en las veladas y en los bailes de salón. Como ejemplo modélico de esa orgía del sonido, transcribo un fragmento del poema “El hexámetro”:

¡El hexámetro! En él, Eptasílabo, mirto florido;
Florón de oro, el adónico final heroico;
Bordón sonante de arpa, Endecasílabo, almo sonido,
De la lira del Dante, y a la diosa de Gnido,
Tanto como es el ritmo del idioma del poeta estoico,
Como invento de Safo, –queja de fronda, rumor de nido;
El marcial noble acento del himno patriótico y guerrero;
El robusto Octosílabo del Romancero... (Gavidia 1976, 2: 15)

He ahí un botón de muestra de la “ideología de la sonoridad” gavidiana: polimetría, culteranismo, artificiosidad... Resulta obvio que su poesía no apuntaba a públicos amplios sino a las “minorías cultas”, su lector ideal. En la “Oda a Centroamérica”, poema de intención social, dice así Don Francisco:

¡Oh, minorías cultas, indolentes;
Minorías!, la gloria será vuestra,
Cuando inclinándoos sobre el pueblo rudo,
Tendiéndole la diestra,
Hagáis del pueblo indestructible nudo
Y halle en la unión impenetrable escudo

⁵² Gavidia y modernistas (Vicente Acosta, Masferrer, Ambrogi, Román Mayorga Rivas), inclusive Darío, fueron en El Salvador directores de periódicos. Así, Gavidia fue editor de El 86. Dos años más tarde, el poeta creó su propio periódico, El semanario noticioso (1888), que se dedicó, “a servir al comercio”, e incluía algunos poemas propios. Más tarde sería uno de los editores de El liberal (1901), órgano del Partido Liberal Salvadoreño, que se autoproclamaba “implacable con los traficantes de conciencias, con los aliados de las tinieblas” (López Vallecillos 1964: 129).

La corrupción irónica y siniestra (1976, 2: 273).

El poeta modernista delinea su público (su interlocutor social) y exhibe su distanciamiento con respecto al “pueblo rudo” al cual los poderosos ilustrados han de tenderle la diestra para hacer de él, no con él. Varias otras veces se refiere a él como “chusma”, “populacho”, las “masas oscuras” o “los indios oscuros”.⁵³ Gavidia fue hijo de un cafetalero del mismo nombre, un abogado que llegó a ser gobernador de la provincia de San Miguel y que había sido soldado del general Francisco Morazán. Hereda, pues, una orientación liberal-unionista que le permite desde muy joven ser el paradigma de la cultura democrática y humanista, en armonía con el poder político, a pesar de que con frecuencia critique las prácticas dictatoriales o la corrupción de las altas esferas.

En junio de 1885, llegó a la presidencia el Gral. Francisco Menéndez, calificado por los historiadores como “el padre de la democracia salvadoreña”. Fue el prototipo del militar ilustrado, y durante su gestión se convirtió en el principal mecenas de la educación, el arte y la literatura. Amigo y protector de Gavidia, en los inicios de su presidencia le costeó una estancia de varios meses en París para que estudiara en el College de France.

Ni antes ni después de Menéndez hubo tanto entendimiento entre la intelectualidad y el poder político. El unionismo subió de punto. Menéndez y el presidente de Guatemala, general Lisandro Barillas (1885-1892), se propusieron reconstruir la República Federal de Centroamérica y lograron que el 15 de septiembre de 1889 (aniversario de la independencia), los cancilleres de los cinco países del istmo firmaran un “Pacto de Unión Provisional”.

Rubén Darío había llegado en mayo de ese mismo año a radicar por segunda vez en El Salvador. Menéndez le propuso crear un periódico de apoyo a su régimen. Así nació, en noviembre de 1889, el diario La Unión, dirigido por Darío y apoyado firmemente por los modernistas salvadoreños, entre ellos Gavidia. Pero el pacto unionista fracasó: sólo los congresos de El Salvador y Guatemala lo ratificaron. La oposición a Menéndez fue creciendo y el periódico se volvió insostenible. El 22 de junio de 1890, cuando el general cele-

⁵³ En su semblanza sobre “Don Francisco Díaz” señala al poeta morazánico como “ese escritor que escribe en la conciencia de los indios oscuros al nombre de Francisco Morazán”; y en el prólogo de Júpiter, además de mencionar al indio Aquino como modelo de la fuerza equivocada del pueblo, a éste le endilga haber siempre apoyado a sus verdugos y desconocido a los verdaderos revolucionarios, por lo cual está “siempre cayendo en un abismo: la tiranía” (1901: 137-138).

braba el quinto aniversario de su presidencia, fue depuesto por un golpe de estado militar. El impacto le provocó un infarto fulminante que le causó la muerte. Así terminó aquella luna de miel entre la poesía y la política.

DE CÓMO Y POR QUÉ DALTON LLAMÓ A GAVIDIA “VIEJITO LOCO”.

Las historias trazan un perfil diacrónico del país: jugando al *collage* con textos propios y ajenos, Dalton presenta los momentos cumbres de ese violento devenir, desde la conquista de Cuscatlán hasta la “Guerra del fútbol” entre Honduras y El Salvador (1969). De ahí que lo tome como una base de referencia en el estudio contrapuntístico de las dos poéticas históricas, la modernista y la realista comprometida, particularmente para explicar la génesis de la segunda.

Varias de estas “historias” fueron resonantes blasfemias contra la cultura oficial, muestras del furor iconoclasta con que el grupo de Roque atacó valores y símbolos del régimen. En esa línea destacan “Dos poemas sobre nuestro más famoso escritor”. En el primero de ellos, “El conflicto salvadoreño-nicaragüense”, Roque se ríe de ese nacionalismo fácil que pone a Gavidia como el iniciador del modernismo en Centroamérica. Es cierto, como luego veremos, que Darío reconoce a su amigo salvadoreño como el primero en ensayar formas métricas al estilo francés. Pero también es obvio que la trascendencia de tal aporte ha sido exagerada por los gavidianos, y aún hoy algún crítico lo considera el *non plus ultra* a nivel nacional.⁵⁴ Otros estudiosos han prodigado elogios a Gavidia, llamándolo “el Maestro”, “el brujo de la síntesis”, “patriarca de las letras salvadoreñas”, etc. Recibió homenajes y condecoraciones, fue Ministro de Educación (1898) y se codéo con varios presidentes de la República. Por ello Roque, en el segundo de los “Dos poemas sobre nuestro más famoso escritor”, “El año de Gavidia”, encara así al venerable patriarca de la cultura oficial:

⁵⁴ “Sin duda –afirma de él David Escobar Galindo– [es] el exponente más alto de la cultura salvadoreña, por la amplitud de la cultura humanística, por la calidad estética y científica de su producción, y por el carácter renovador y arraigado de la misma... Representa en Centroamérica el tipo de humanista al modo de Goethe. Poeta, dramaturgo, filólogo, cuentista, historiador, ensayista, periodista, traductor... En su dimensión internacional, Gavidia destaca principalmente por haber iniciado a Rubén Darío en la renovación del verso castellano... fue clásico siendo romántico y también modernista... Antecedente insoslayable de toda la poesía posterior en el país... esa extraña figura indo-helénica ha sido el más alto de los hombres que, en la última centuria, han respirado el aire luminoso y sagrado de Cuscatlán” (1982: 126-128).

Viejito loco,
a punto siempre de ahorcarte con las hilachas de tu pelo de indio:
de nepente en nepente
a saber si tuviste tiempo para pensar en tu papel moral (1974: 100).

El poeta revolucionario desconoce al modernista tanto en su ética como en su poética, según podemos advertir en estos otros versos que siguen a los anteriores:

Mario asegura que recibías una pensión de trescientos pesos,
que caíste en un país de tontos a tu medida
y que te construiste un túnel exclusivo
hacia el búnker de la métrica
y otro hacia el refugio antiaéreo de los Olimpos
de Grecia y de Tlapallan... (100)

Roque sabe que esta negación del Maestro Gavidia no la comparten todos sus compañeros de generación, y así lo admite: “Hoy Pepe y Armijo dicen que fuiste hegeliano / e Ítalo que eres un catecismo para todos nosotros”.⁵⁵ Luego tajantemente lo desconoce como su posible antecesor, parafraseando un conocido tango argentino: “Por mi parte nada debo agradecerte / porque no me importa lo que has hecho”. El poema termina como el contrapunto que es este libro, o sea, oponiendo la mirada revolucionaria a la mirada oficial: “Lo que yo digo es que el año de Gavidia / no fue 1966 / sino 1932”.⁵⁶ Así rechaza Roque el homenaje del Estado a Gavidia, poniendo la moral de éste en duda porque en 1932, no sólo no dijo nada sino que continuó sirviendo a la cultura oficial, recibiendo premios de ella.

Varias otras veces, en distintos textos, menciona Dalton a Gavidia, más bien de paso, casi siempre para desestimarlos. Por ejemplo, en su novela Pobrecito hace aparecer a uno de los personajes principales, “Álvaro”, hablando “de la vomitivo-diarreica poesía de Gavidia, el insigne ‘pensonauta’” (1976: 66). Y más adelante, en el capítulo “Todos: El Party”, al discutirse acerca del patriotismo en la poesía, alguien reconoce “algunos aciertos” en la obra del maestro modernista:

⁵⁵ Para celebrar el décimo aniversario del fallecimiento de Gavidia, el gobierno del Coronel Julio Rivera (1962-1967), nominó “Año de Gavidia” a 1965, y lanzó un concurso de ensayos. Entre ellos destaca el de dos miembros de la Generación Comprometida que Roque menciona en el poema: José (Pepe) Napoleón Rodríguez Ruiz (1930-) y Roberto Armijo (1937-1997): Francisco Gavidia. La odisea de su genio (1965). Otro ensayo sobresaliente es el de Juan Felipe Toruño: Gavidia: entre raras fuerzas étnicas (1969).

⁵⁶ RD 1974: 101. Aquí Dalton comete un pequeño lapsus: se trata de 1965, no 1966. Este error probablemente obedezca a que la mayoría de las publicaciones premiadas en el concurso de ensayo, aparecieron en 1966.

La poesía es también resultado de una tradición nacional dada... El maishtro Gavidia tuvo algunos aciertos en este terreno, pero hasta ahí nomás. El patriotismo se ejerce mejor en la calle, en las plazas públicas, en la lucha revolucionaria, que en la poesía... (172).⁵⁷

Dos son las oposiciones radicales que pueden señalarse entre la poética de Dalton y la de Gavidia como modelos máximos de la literatura comprometida y modernista, respectivamente: el modo de hacer poesía (incluyendo el tipo de destinatario o *lector ideal*) y el sentido de la patria o nación. Estudiaremos en seguida esta polaridad que, en mi análisis, se constituye en el eje principal de la evolución literaria nacional.

GAVIDIA Y DALTON: UN ANTAGONISMO RADICAL

No creo que los “Dos poemas sobre nuestro más famoso escritor”, que antes hemos considerado, se trate propiamente de la negación de un individuo escritor a otro individuo escritor, sino más bien del choque entre dos poéticas inconciliables, si bien esa inconciliabilidad quedaría matizada por la aceptación que otros escritores de la Generación Comprometida manifiestan acerca de la obra de Gavidia.⁵⁸ Pero vayamos al quid de la cuestión.

Mientras que para Gavidia y los modernistas la poesía es el arte de la polimetría (según la *ideología de la sonoridad*), Dalton se declara partidario de “la nueva poesía latinoamericana ... poesía no para declamar sino para leer, meditar, discutir” (RD 1986: 29). Esto lo dice nuestro autor en un texto *sui géneris*, “El problema de hablar de Lenin en América Latina, con el agravante de hacerlo desde un poema. (Prólogo)”, que aparece en Libro rojo según veremos (capítulo 8). Casi al final, Roque, para dar cabida a “otras voces”, hace suyo un fragmento de Vladimir Maiakovsky, que dice:

Ya lo sé, el poeta lírico hará su mejor mueca,
el crítico alzaré su latiguillo:
–El alma, ¿dónde está? ¡Esto es simple retórica! ...
“Capitalismo”: el vocablo es nada gracioso
Mucho más grato se oye decir “ruiseñor”.
Pero más de una vez volveré a aquella palabra...
¡Que se eleve a consigna mi verso agitador! (RD 1986: 30)

⁵⁷ El capítulo “Todos. El party”, es un muestrario de la crítica literaria que los poetas de la Generación Comprometida hacían, así en sus tertulias como en sus páginas literarias. Allí aparecen criticados, favorable o desfavorablemente, los principales autores salvadoreños.

⁵⁸ Sólo los otros dos grandes iconoclastas del grupo, Álvaro Menéndez Leal (1931-2000) y José Roberto Cea (1939-), coincidieron con Roque en negarle trascendencia a Gavidia (ver nota 55).

De los anteriores versos de Maiakovsky (ver 23), el que mejor se asimila a la poética militante de Dalton es: “¡Que se eleve a consigna mi verso agitador!”. En este curioso poema-prólogo, Dalton pareciera negar el valor de la forma lingüística en la poesía (la sonoridad, los paradigmas métricos, en fin, la belleza del estilo); el *collage*, como forma polifónica (que incorpora “muchas otras voces”), viene a ser la antípoda de la polimetría declamatoria del modernismo.

A pesar de esto, no es la métrica o el estilo el rubro de mayor antagonismo entre ambas poéticas, sino la ética política: la postura frente al poder y frente al pueblo; para quién y contra quién se escribe. El reclamo fundamental de Dalton a Gavidia concierne a su papel moral, al silencio que éste guardó ante la masacre de 1932, refugiado (dice aquél) en “el búnker de la métrica” o en “el de los Olimpos / de Grecia y de Tlapallan” (RD 1974: 100).

No creo que se pueda acusar a Gavidia de no haber pensado su papel moral. Entre los escritores modernistas, él es el paradigma de una moral idealista que corresponde al pensamiento liberal, democrático, de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. En su amplia obra, Don Francisco es coherente con un humanismo ilustrado que buscaba ser la mediación entre lo cosmopolita y lo autóctono, por un lado, y entre lo político-económico y lo cultural por el otro, incluyendo la actitud crítica.⁵⁹ Sin embargo, el hecho de que la cultura oficial lo haya premiado y homenajeado tantas veces, implica necesariamente que su obra y su figura prestaban buen servicio a la clase dominante, todo lo contrario que en el caso de Dalton y su grupo.

Ejemplo de la ética política gavidiana es el poema de 1883, “En el centenario de Bolívar”, en el que destacan el guerrero liberador (Bolívar), y el intelectual liberador (el poeta), referencia tácita a la propia persona de Gavidia. Aquí, el salvador o *Soteer*, sólo puede ser el genio, el demiurgo, que se da sin miedo y por entero a la patria, ya para defenderla con las armas, ya para iluminarla con la palabra.

Escucha, pueblo. Cuando el mal aprieta
debe hablarte el poeta:
en su lengua está Dios y en Dios no hay miedo (1976, 2: 261).

⁵⁹ Dos ejemplos de la actitud contestataria de Gavidia son los poemas “A Centro América” y “Los abuelos y los nietos”, del libro *Patria*, en los cuales se dirige a las minorías cultas que mandan en la República, para reclamarles: “...hijos de aquellos mártires / veneráis a un ladrón” (1976, 1: 370).

Otra muestra es el poema, “Soteer y el bolshevique”, parte de La torre de marfil, drama modelo del idealismo radical del autor. Veamos:

El Bolshevique

Este es el punto esencial:
los soviets son necesarios,
que al suprimir los salarios,
lo den todo por igual.
No admito al rico, jamás...

Soteer
Pues si se ha de despojarle
tendría el Poder que darle
en cada rico a uno más. ...

El Bolshevique
¡Niego! ¡No habrá más esclavos!
¡Repártase la riqueza!

Soteer
Tocarían por cabeza
dos puñados de centavos.

El Bolshevique

Pues dénsele a la Nación,
que dé el grano a todo pico.

Soteer
El Gran Soviet pone al chico
y al grande, a media ración

El Bolshevique
¿Qué da, pues, el soterismo?

Soteer
¡Identities! (1976, 2: 300-301)

Es evidente la superficialidad con que Gavidia expone en este texto la ideología socialista (bolshevique). Sin embargo, toca un problema esencial de la historia salvadoreña y cen-

troamericana: la identidad; y deja ver el trasfondo de su filosofía: *el soterismo* o *soteriología*, tema central de su ópera magna: Soteer o tierra de preseas de 1949.⁶⁰

Sí hay en su obra una coherencia ético-política y espiritual. No cabe duda de que pensó a fondo, desde “la torre de marfil”, su papel moral; y llegó a verse a sí mismo como un Soteer Cultural, un dador de luz o un mesías, en virtud de su palabra poética. Ahora bien, ni la poética ni la ética de Gavidia podían resultar aceptables para los escritores socialistas radicales que acogieron la lucha armada, se declararon seguidores (no guías) del pueblo y predicaron la supremacía de la colectividad sobre el individuo. La oposición de ambas poéticas se muestra entonces como efecto de la oposición de las dos grandes doctrinas económico-políticas del siglo XX: el capitalismo y el socialismo; de ahí su incompatibilidad.

En términos generales y abstractos, los ejes de sentido son los mismos en la obra de los dos poetas que venimos comparando: el historicismo, el indigenismo, la ética social, la utopía político-económica, el mestizaje, la nación. Pero estos ejes ideológicos emanan de visiones de mundo y actitudes de clase diferentes. Una muestra de ese choque de posiciones es la manifestación de cada uno de ellos con respecto a la dictadura del Gral. Hernández Martínez (1931-1944) y el estallido de 1932. Veamos:

Después de 1930 Gavidia publicó algunas obras nuevas, y en ninguna de esas publicaciones hace mención de los sucesos de 1932, ni de la dictadura de Martínez o de la estrepitosa “huelga de brazos caídos” que lo derrocó.⁶¹ Por otro lado, en 1933, a un año de la masacre, aceptó de la Asamblea Nacional Legislativa una condecoración como “Salvadoreño meritísimo”, con lo cual, obviamente, daba el espaldarazo al régimen militar golpista. Y seis años más tarde (1939), las autoridades locales de San Miguel, su ciudad de origen, lo nombran “Poeta nacional”, con anuencia, por supuesto, del gobierno de Martínez, quien ya se había hecho reelegir impositivamente. Dalton interpreta ese silencio y los homenajes

⁶⁰ La *soteriología* de Gavidia consiste en una propuesta de salvación nacional a través de una conjunción de ideales cristianos, ancestrales indígenas, humanistas universales, en fin, espirituales. La salvación la alcanzará la patria gracias a la acción redentora y demiúrgica de los *Soteer* o héroes patrióticos: Bolívar, Morazán, Matías Delgado; y lo son también las figuras prehispánicas que, en la visión de mundo del poeta, representan el bien, la paz y el servicio espiritual para sus pueblos.

⁶¹ Entre abril y mayo de 1944, sectores militares y económicos de la burguesía, secundados por asociaciones obreras y estudiantiles, organizaron la lucha por derrocar a Martínez. La coyuntura se agudizó con una “Huelga de brazos caídos” que paralizó al país y obligó al general a deponer la presidencia el 8 de mayo de ese año.

oficiales como una evasión de su papel moral, ya que, según Roque, 1932 “en realidad fue el año de todos y cada uno / de los salvadoreños de este siglo” (1974: 101).⁶²

Ciertamente, la nación salvadoreña vivió en esa coyuntura el cruce histórico más determinante: fue la anulación de la vía democrática; más aún: fue la consumación del proceso del mestizaje por la negación del *otro*. Puesto que el exterminio físico y cultural de los indígenas confiere al mestizaje salvadoreño una impronta de violencia y negatividad, se hace necesario ahondar en la visión que de ese proceso tienen uno y otro escritores, para comprender la valía de su aporte al sentido de la nacionalidad y, por tanto, al problema de la identidad, clave fundamental de nuestra investigación. Examinemos, pues, la polaridad Gavidia-Dalton como efecto de la polaridad Modernismo-Realismo, y caracterizar así más certeramente la génesis de la poética comprometida.

EL PRIMER INDIGENISMO SALVADOREÑO Y LOS SOTEERS GAVIDIANOS ⁶³

De Gavidia, varias son las obras en que domina el tema indígena. Casi todas ellas se refieren a personajes, asuntos o mitos prehispánicos, muy rara vez a la época colonial o a los inicios de la era republicana; en ningún caso a los períodos contemporáneos del autor. Brevemente tocaremos el asunto, la visión de mundo y el sentido de la identidad nacional en tres muestras, por ser las que mejor representan, en aspectos diferentes, su indigenismo.

El argumento del relato “El testamento de Kicab”, y del poema: “Kicab el Grande”,⁶⁴ es uno solo: el emperador maya Kicab habría gobernado la región comprendida entre el río Usumacinta (frontera de México y Guatemala) y los grandes lagos de Nicaragua; estando por morir, sus más cercanos súbditos, gobernantes de los pueblos del istmo, le preguntan:

—¿Cómo conservaremos el legado
Y en haz el sacro imperio
De tanta monarquía y principado ...

⁶² El tema del “año terrible” se reitera en varios de sus textos (ver nota 189).

⁶³ Antes de entrar al punto, debo aclarar que he dividido el indigenismo literario salvadoreño en tres períodos: el *romántico-modernista* de Gavidia, el *regionalista-mágico* de Salarrué y el *realista-revolucionario* de Dalton (y de la Generación Comprometida), cada uno de los cuales será explicado en su respectivo momento.

⁶⁴ El primero pertenece a los Cuentos y narraciones de 1944 (Gavidia 1993), el segundo aparece en el poema Soteer (1976).

...sólo tú que hiciste el gran imperio
Sabes cómo guardarlo y de qué modo. (1976, 2: 349)

El agonizante emperador, por toda respuesta ordenó, uno por uno a los reyes presentes, que alzasen y trasladasen un monolito gigante que había sido esculpido para conmemorar la magna reunión. Ninguno pudo. Entonces les ordena de nuevo:

...Ahora,
Señores del Consejo y la realeza,
Con la punta del índice
Levantaréis en peso el monolito;
Que he de verlo de pie en la fortaleza,
Símbolo en su grandeza de granito,
De mi fama, mi nombre y mi grandeza (351).

El poema termina así:

Y el bloque fue llevado
Por las pendientes y de risco en risco ...
Luego del rey buscaron el semblante.
Fue un instante supremo:
Él había expirado (352).

Es este un primer ejemplo de cómo al maestro modernista le interesan solamente los mitos o asuntos constructivos. Las soluciones que da son siempre pacifistas, moralizantes, propias de su idealismo radical. Que repitiera el asunto en dos versiones, una poemática y otra cuentística, hace ver la importancia que daba al problema de la unión regional, una cuestión siempre presente en la cultura salvadoreña.

Su indigenismo cala más hondo en Héspero, extenso poema dramático escrito en heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos, que lleva el mito de Quetzalcóatl-Jesucristo a un punto de culminación con respecto a la identidad histórica de San Salvador, cuyo nombre náhuatl era Quetzalcoatitán, o sea, “El Valle de Quetzalcóatl”.⁶⁵ La pieza, un “auto sacramental a la moderna”, según el propio autor, trata sobre las bodas entre este dios, patrono del lugar, y la “diosa Flor” o Xóchitl, la cual representa el esplendor de la madre tierra. Leemos al respecto, hacia el final del texto:

HÉSPERO:
Esposa, toma y come de mi carne.
Esposa, toma y bebe de mi sangre.
(*Parte el pan y da una mitad a la Diosa: ambos lo*

⁶⁵ “Héspero” es uno de los nombres griegos del planeta Venus, que, como se sabe, para las culturas mesoamericanas era Quetzalcóatl, la Estrella de la Mañana, deidad benéfica suprema.

lleven a los labios, representando).
Penetra de una vez, ¡Diosa de América!
El arcano profundo:
Yo soy, esposa, El Salvador del Mundo. (1976, 2: 394)

“El Salvador del Mundo” es el título oficial del Patrono de El Salvador. Él, o sea Jesucristo, es el Soteer por excelencia en la cosmovisión gavidiana. Pero Héspero, al tenor de la obra, procedía de Tula, la mítica ciudad de Quetzalcóatl, de donde, de acuerdo con la tradición indigenista, vinieron los primeros nahuas o aztecas.⁶⁶

Oye, pues: hace tiempo,
De un lejano país, la nueva Tula,
Vino un rey... ¿Era un Dios como se ha dicho?
¿O era más bien un hombre?... Su nombre, Héspero.
La barba rubia, los azules ojos...(375)

Varios rasgos de la escritura gavidiana resaltan en los fragmentos anteriores. El más notable, en mi análisis, es la voluntad de síntesis de lo clásico-universal (particularmente de lo griego, lo nahua-maya y lo cristiano): Xóchitl simboliza a Cuscatlán, la “Tierra de preseas” que es divinizada por Héspero-Quetzalcóatl-Jesucristo. Otra característica que aquí advertimos, reiterativa en la obra del líder modernista, es la intención de exaltar a San Salvador:

Mientras unas ciudades se derrumban
Otras vense nacer a flor de tierra ...
Cual roja cuna, eleva sus tejados,
Nueva ciudad: su nombre numeroso,
San Salvador... (391)

Las fiestas titulares de San Salvador se celebran el 6 de agosto, corresponden precisamente a “La transfiguración de Jesucristo” en el Monte Tabor, según el rito católico. Acorde con esa liturgia, el sueño político de Gavidia es que la ciudad llegaría a ser el centro de una especie de Reino de Dios en armonía con las doctrinas democráticas y republicanas que en su texto quedan simbolizadas por la unión de Héspero y Xóchitl.

La amalgama de mitos o valores de unas y otras culturas hace de este autor el primer exponente del sentido de nación en la literatura salvadoreña: el mestizaje cultural y el indige-

⁶⁶ Según refiere el propio Dalton, un grupo maya se estableció en este territorio alrededor del siglo I y lo abandonó hacia el siglo VII; y un grupo nahua-azteca, de la rama de los pipiles o yaquis, llega en sucesivas migraciones a partir del siglo XI. A este, afirma el autor, se le atribuye el carácter nuclear dentro de la cultura –antropológicamente hablando– salvadoreña (1979: 18). Elizabeth Fonseca apunta migraciones de grupos mayas y mexicanos entre los siglos VI y XIII (1996: 42-43). La versión oficial más reciente es que las primeras migraciones nahua-pipiles a este país se dieron entre el 900 y 1200 de nuestra era (Lindo 1994: 34-35).

nismo se manifiestan por primera vez en el país gracias a su obra, con una fuerza y erudición sin precedentes, aunque su visión de mundo resulte idealista.⁶⁷

Un tercer caso ejemplar del indigenismo gavidiano es “Citlali” o “La Princesa Estrella”, poema dramático de mayor polimetría que aparece en Soteer. Citlali es hija de uno de los jefes de Cuscatlán: Oxim. Máxima beldad de esta tierra, sacerdotiza y virgen, es también la prometida del príncipe Atlacatl, heredero del reino. Al relatar la más decisiva de las batallas entre españoles e indios, la de Acaxual o Acajutla, Gavidia mezcla historia y ficción. Se sabe, por la Carta de Relación de Pedro de Alvarado a Hernán Cortés, que los indios le dieron un flechazo en la pierna dejándolo clavado al caballo. La herida no fue tan grave y Don Pedro se recuperó varios días después. En la versión de Gavidia, el autor del flechazo fue el príncipe Atlacatl, y la herida fue de muerte porque la flecha contenía un veneno muy eficaz.

Alvarado está, pues, a punto de morir. Su única salvación es conseguir de los pipiles el antídoto. Sabedores éstos de tal condición, conciben un ardid para rematarlo y luego arremeter contra los demás españoles: Don Pedro había conocido a Citlali en los jardines de Xochimilco, México, y se había enamorado de ella, lo cual favorece el plan pipil: que ella lo visite ofreciéndole el antídoto y que en cambio le suministre una nueva dosis de veneno y recupere el escudo de Cuscatlán, un disco de oro, emblema del sol, que había sido perdido por los indígenas en la batalla de Acaxual.

Citlali acepta el plan y se dirige a las estancias del conquistador. Al reconocerla, el caudillo español le pide el milagroso bálsamo. Ella se dispone a procurarle el veneno cuando:

Siente la virgen palpar su seno:
Se oye en el castellano campamento
Levantarse un clamor:

—¡Salve Regina!

Dulce, mas con fervor que atruena el viento.
—¿Qué es?
—El canto a María. (1976, 2: 367).

⁶⁷ Rafael Lara Martínez afirma de Héspero: “Quetzalcóatl significa la referencia metafórica directa al principio dialógico y pacifista de la integración de los pueblos...” y su utopía “al reclamar el desarme general y la desmilitarización de la América Central, proclama la educación, la cultura, las artes y, en fin, la participación política libre y efectiva de todos los ciudadanos...” (1991a: 48). Encuentro en general aceptable esta valoración; sin embargo, no comparto que el poeta buscara en verdad la participación “de todos los ciudadanos”, ya que su escritura como su actitud política lo muestran como un elitista.

El canto de los soldados conmueve a la princesa, cae de rodillas arrepintiéndose de su propósito, y en vez de administrarle el “letal filtro ponzoñoso” le da “el dicitamo puro y milagroso”, eso sí, exigiendo a Don Pedro que le devuelva el escudo de oro y que con su tropa se vaya de Cuscatlán, a lo cual él accede. Además le regala a Citlali un anillo en prenda de que cualquiera otra petición que ella le dirija le será complacida.

Atlacatl el Joven, dando ya por muerto a Don Pedro, entra sigilosamente al lugar, pero es descubierto por los centinelas hispanos y tras reñido combate cae prisionero. De inmediato el conquistador reconoce a quien le clavó la fecha días atrás y ordena “que sea al punto ahorcado”. Por ejecutarse está la orden cuando un mensajero de Estrella llega portando el anillo que aquel le entregara, exigiendo al prisionero. Atlacatl queda entonces libre. Al conocer los indios lo ocurrido reaccionan contra Citlali:

–La princesa ha salvado
Al Donadiú ...
–¡Traición!, ¡Traición!, ¡Traición! Todos clamaron.
Y sobre ella que triste sonreía
Los arqueros sus flechas dispararon.
Sólo dijo ella al expirar:

¡María! (370).

Este final muestra el extremo idealismo de Gavidia al reinventar los hechos de la conquista. La conversión de Citlali a la Virgen María con sólo haber escuchado del coro de invasores la “Salve Regina”, expresa una visión extremadamente católica e hispanista puesto que replantea la acción de los conquistadores como un acto de redención y no de deprecación. Citlali es una versión femenina de la soteriología gavidiana: la mujer como objeto de deseo y, a la vez, como sujeto de poder, desde una actitud pacífica y espiritual.⁶⁸ Para Gavidia, el pacto del mestizaje opera más en la religión que en la milicia. Así, mariología cristiana y nahualismo pipil (azteca) se dan la mano en el desenlace auto-sacrificial de Citlali, que sabiendo que su pretendiente está celoso de que Alvarado también la ame, ella “avivar procura / el ardor del héroe, y aunque ella muriera” y así la nación se salve.⁶⁹

⁶⁸ Citlali, dice Lara Martínez, “asume su propia inmolación, su acabamiento sacrificial. Más que sus palabras, es ese acto mismo de entrega el que predica la manera como el maestro del modernismo enfatiza sin cesar la necesidad de una acción pacífica, dialógica, para la América Central en su conjunto.” (1991a: 57).

⁶⁹ Señalemos, de paso, cómo aún en estos cuadros tan idealizados acerca del indígena ancestral, el común de las gentes aparece en actitud negativa, “oscura”, puesto que los pipiles, sin comprender el acto de redención en que ha participado Citlali, le dan muerte.

Si comparamos la versión poética de Gavidia con la de los cronistas españoles y la del propio Alvarado en sus cartas de relación a Cortés, la religiosidad que aquél atribuye al proceso de colonización de América aparece más como una ficción romántica que como una verdad histórica. En fin, el primer indigenismo de nuestras letras, centrado casi exclusivamente en la obra de Gavidia, responde a las tendencias estético-ideológicas del romanticismo y del modernismo; su visión de mundo puede sintetizarse así: el indio ancestral es digno de conocimiento, está en la raíz de nuestra identidad; pero el indio actual, al haberse degenerado por la pérdida de aquellos valores ancestrales, no vale la pena si no “se moderniza”, es decir, si no “se civiliza” asimilándose al nuevo sistema democrático republicano.

EL INDIGENISMO DE ROQUE DALTON: UN PRAGMATISMO REVOLUCIONARIO

El mejor ejemplo del pragmatismo con que Roque trata lo indígena lo encontramos en los varios textos que le dedica al cacique nonualco Anastasio Aquino. Especialmente en Dos puños, que ya hemos mencionado, y en “Cine” (ver 14 y 231), así como la sección correspondiente de Las historias, y otros en que lo menciona, siempre como modelo del liderazgo revolucionario: el epónimo *Aquino* es el núcleo de un sentido de patria que se aviene con la utopía socialista de Dalton.

En “La guerra de guerrillas en El Salvador (Contrapunto)”, primer texto de Las historias, que no es creación del poeta sino la primera carta de relación de Pedro de Alvarado a Hernán Cortés de 1524, segmentada en líneas a modo de versos (procedimiento propio de la técnica “collage” que domina en el libro). Su intención es hacer ver que los pipiles, en su lucha de resistencia ante el invasor hispano, emplearon tácticas guerrilleras:

Enviéronme a decir que ellos no reconocían a nadie, que no querían venir, que si para algo los quería que ahí estaban en la sierra esperando con sus armas... Sobre estos indios de esta ciudad de Cuscatlán, estuve diecisiete días y nunca, por más entradas al monte que mandé hacer, ni por más mensajeros que envié, los pude atraer, por la mucha espesura de los montes y grandes sierras y quebradas y otras grandes fuerzas que tenían (1974: 9-11).

Luego, como “Contrapunto”, yuxtapone un documento publicado por el Estado Mayor del ejército salvadoreño en la prensa escrita, hacia 1973, cuando en el país se iniciaba el movimiento guerrillero. Ahí se afirmaba entre otras cosas:

...la actual labor militar eminentemente preventiva de contrainsurgencia tiende a mantener las condiciones para la paz permanente entre nosotros[...] Esta es nuestra modesta contribución para que nunca surja en El Salvador esa repugnante mancha roja de la guerra de guerrillas, método de combate ajeno a las tradiciones de nuestra civilización occidental, creado por mentalidades traicioneras y bajas como la del judío Carlos Marx, el tártaro ruso Lenín y el amarillo Mao-Tse-Tung. (1974: 12).

Sintomático del historicismo de Gavidia y Dalton, es el hecho de que el primero también reproduce íntegro el texto de la primera carta de relación de Pedro de Alvarado (1976, 1: 335-338). Pero, mientras Gavidia lo transcribe para ilustración del lector, Roque lo procesa de modo tal (segmentando, subrayando, yuxtaponiendo) que causa un efecto irónico y por demás revelador: la guerra de guerrillas está en la tradición ancestral y ha sido propia de las luchas populares salvadoreñas. Logra así, eficazmente, reivindicar a la naciente guerrilla y burlarse de la propaganda oficial.

Sería, empero, inexacto caracterizar el indigenismo de Dalton sólo como una escritura comprometida con el movimiento revolucionario salvadoreño, si bien esos fueron los cauces de su poesía más conocida. Entre 1961 y 1964, escribió Los testimonios (1964), que es, según mi análisis, su obra más indigenista, no sólo por el número extenso de textos dedicados a tales temas (mayas, nahuas, pipiles, nahualistas), sino, más aún, por la intensidad que se advierte en el abordamiento de ellos. Por ejemplo, en dos poemas del libro, se ve a sí propio como el testigo cuasi inconsciente de las fuerzas étnicas descubiertas por él, a través de un año de estudios antropológicos en México, o vividas inocentemente en El Salvador como parte de la tradición oral popular.

De la serie “Recreaciones libres sobre temas náhuatl (sic) y mayances”, “El tlamatini”, poema de mediana extensión que trata el mito del Mictlán (la tierra de los muertos), asume un yo ritual, sacerdotal, como si por su medio se manifestaran los dioses autóctonos:

Y ahora hablaré –salven los dioses
la rectitud y la frescura de mi lengua–
del lugar de los muertos ...
Así he dicho en alta voz el secreto
el tlamatini es posible que yo sea
el que la melodía del secreto conoce (1964: 38-40)

Ese mismo aire de médium o testigo imprevisto exhibe el autor en el primer poema del libro, que ocupa el lugar del prólogo u ofertorio, texto sin título alguno (ver 29 y 216):

No soy sólo el que habla
pues la tormenta es vieja como la mirada

o las pulsaciones del asombro en los días del corazón ...
En ese sentido si lo queréis soy el testigo
sólo que inútil pues corroído por la pasión... (1964: 7)

Los testimonios es una obra que no ha sido específicamente estudiada por los críticos que se han ocupado de nuestro autor, pero sobre sus peculiaridades abundaré en el sitio correspondiente (capítulo 6). Ahora, para concluir esta aproximación contrapuntística a la oposición radical de las poéticas modernista y comprometida, necesario es dilucidar las causas histórico-culturales de la escritura roqueana y de su prolífica generación, recapitulemos los puntos medulares de esa polaridad que modeliza las dos grandes eras de la literatura nacional.

Dalton sobrepasa los límites de una crítica pertinente al acusar a Gavidia de haber incumplido su papel moral; éste, simplemente, respondió a su época y a los ideales de su clase social, de su cosmovisión. El rechazo de Dalton al maestro modernista no es personal ni deriva de una valoración crítica serena sino de una intención pragmático-ideológica; por eso el extremismo, el tono irrespetuoso, el desconocimiento del puesto innegable que aquél guarda en el desarrollo de las letras nacionales.

Entre ellos no hubo interlocución alguna. Gavidia muere en 1955 y ni siquiera se habrá enterado de la existencia del escritor iconoclasta. Dalton, evidentemente, no abrevó en él; su retórica le habrá resultado insoportable tanto por culterana como por ser parte de la simbología oficial. La negación recíproca de una poética respecto a la otra es, pues, en sí, la manifestación de la literatura como un efecto político y social (de clase): ser parte del poder o estar en contra de él. Gavidia es el escritor de la oligarquía cafetalera del primer tramo del capitalismo en El Salvador; Dalton su enemigo irreconciliable. Aquél escribió para su clase desde una torre de marfil, como él mismo lo declara; éste, desde la moral revolucionaria, asumiendo conscientemente el papel de enemigo, como lo declara en Clandestinos:

El poeta enemigo es ante todo el poeta enemigo. El que reclama su pago, no en halagos ni en dólares sino en persecuciones, cárceles, balazos... el poeta enemigo no puede ni pensar en realizar su tarea, de naturaleza tan compleja y requerida de tanto rigor, sin una confianza invencible y lúcida en la clase obrera y sin una participación directa en su combate (1977: 1).⁷⁰

⁷⁰ Dalton escribió estos textos, ejemplos típicos de poemas-consignas, cuando se desempeñaba como uno de los principales responsables de la propaganda del ERP (ver nota 20).

Inserto en la retórica de la lucha armada, Dalton no hace concesiones: ve como requisito de moralidad para los poetas, combatir con el proletariado al enemigo de clase. A la inversa, Gavidia propone un camino espiritual, pacifista, en la construcción de la democracia republicana. En su práctica política, si bien en los últimos años no ocupó cargos públicos, siguió vinculado a las clases gobernantes, recibiendo homenajes, laureado como paradigma del escritor que ha servido a la patria.

Varios son los puntos de contraste, relativos a una *ética poética*, que podríamos considerar en el paralelismo Gavidia-Dalton.

En el *nivel métrico y gramatical*, la estructura vérsica de Gavidia resulta estar agotada para el gusto de las clases medias y de los grupos intelectuales de la era post-martinista (1948-1961): el culteranismo classicista, el hipérbaton, la polimetría exquisita, el encabalgamiento audaz, en fin, la artificiosidad de los esquemas estróficos y de la sintaxis vérsica, ya no responden a la visión de mundo ni a las expectativas estéticas de la nueva *intelligentsia*. La tendencia estética de estos sectores ha cambiado hacia el realismo social.

A escala nacional, el nuevo paradigma es la poesía de Pedro Geoffroy Rivas, el maestro más decisivo y el antecedente principal de la poética comprometida. A escala regional, el modelo es la poesía de Pablo Neruda, el primer gran poeta socialista de América. El versolibrismo se va imponiendo al tenor de la revolución cultural y política que envolvió a la nueva poética según veremos (capítulo 4). Por supuesto, el modernismo no dejó de existir, aunque ya más bien como un sustrato estilístico o como una constante classicista.

Otro punto de diferencia radical entre estas dos poéticas, en cuanto al nivel métrico-fonológico y morfosintáctico, son las estructuras vérsicas, deícticas, oracionales o estróficas, las cuales apuntan, en uno y otro caso, a un lector ideal: los sectores o clases sociales a quienes se dirige en prioridad el texto poético.

Los poemas de Gavidia son en general monológicos, aun cuando muchos de ellos estén insertos en obras teatrales cuyo discurso es de diálogo, construido en parlamentos de personajes que sí alternan en la estructura de superficie pero no dialogan en la estructura profunda porque la significación del texto confluye solamente hacia una palabra: la palabra del Soteer, el héroe, el personaje divino. La vérsica de este autor es fundamentalmente clásica, según los cánones del romanticismo y del modernismo, si bien la experimentación polimé-

trica, la adaptación del hexámetro y una cierta violencia del encabalgamiento, la acercan tanto en lo que atañe al escandimiento o lectura métrica actual, al verso libre, particularmente por la variedad rítmica y la diversidad estrófica, rasgos derivados de un afán de novedad, de experimentación, en lo cual Gavidia y Dalton se dan la mano puesto que uno y otro buscan constantemente el efecto inédito, la eficacia comunicativa, el impacto en el lector como resultado de la sorpresa lingüística. El lector-tipo del maestro modernista es, ya lo hemos señalado, la “minoría culta” (ver 80).

En cambio, la poesía de Dalton, según tendremos ocasión de analizar en la segunda parte de esta investigación, es fundamentalmente dialógica, conversacional, con fuerte tendencia a la colectividad, en coherencia con su utopía socialista. La estructura vérsica, estrófica, o más en general, la organización fónica y gramatical de sus poemarios es libre, a tal punto que se convierte en el modelo máximo del versolibrismo en El Salvador. Los esquemas métricos de la tradición clásica no aparecen en su vérsica, a no ser por escasos ejemplos poco relevantes.

Los lectores-tipo de Dalton son los líderes políticos y los intelectuales de izquierda, especialmente los de El Salvador y de Latinoamérica, y en términos más amplios, los militantes orgánicos de la revolución, casi todos ellos de capas medias o de la pequeña burguesía. Él y los demás escritores comprometidos de su generación, buscan ampliar esa masa de lectores mediante recursos comunicacionales dialógicos, y servir así mejor a las causas de las mayorías populares. Obviamente nos estamos adelantando a caracterizaciones que han de fundamentarse en el análisis; así trataremos de mostrarlo.

En el *nivel semántico*, particularmente en el sentido de nación, el indigenismo de ambos poetas viene también a mostrar su inconciliabilidad. Gavidia reescribe la historia nacional desde una visión romántica en que, finalmente, lo hispano se sobrepone a lo indígena. El indio verdadero que padece un proceso de marginación extrema y de extinción, no es tomado en cuenta por él, sino sólo el indio ancestral, idealizado a tal punto que, por ejemplo, el personaje Citlali parecería, más una española que una indígena: “Y la máscara aquella al rostro alzando / que una faz descubrió de perla y rosa...” (1976, 2: 365).

Simplificando un tanto, según Gavidia, España fue la liberación (espiritual, cultural); lo indígena contemporáneo, en cambio, es lo “oscuro”. El eurocentrismo es notorio en su uto-

pía de república, en cambio, el socialismo (*bolshevismo*) queda radicalmente fuera. La solución frente a los males sociales son los Soteer o demiurgos, entre ellos el poeta.

Dalton también reescribe la historia nacional, pero con signo inverso al de Gavidia. Así, reivindica radicalmente al *tayte* Aquino y a los pueblos indígenas, pasados o presentes. Y más allá, en el contexto popular revolucionario, afirma, casi dogmáticamente, la sujeción del poeta, del artista, del intelectual, a las organizaciones del pueblo, según su pensamiento marxista-leninista.⁷¹

Por otra parte, en la visión de mundo de cada uno de estos dos pilares de la cultura nacional, la poesía aparece como tema mismo de la poesía, en ambos cual instrumento de máximo poder que incide en el cambio social. Para Gavidia, el poeta en cuanto Soteer o salvador ha de ser un “sagrado pontífice”: “y llegará el artista a sacerdote, / y a sagrado pontífice el poeta” (1976, 1: 99). Dalton, en cambio, ve la poesía como un arma para el pueblo, un instrumento de liberación:

Creo que el mundo es bello,
que la poesía es como el pan, de todos,
y que mis venas no terminan en mí
sino en la sangre unánime
de los que luchan...(1977: 18)

Sin embargo, Dalton también imagina al poeta, más de una vez, como un sacerdote, médium o mensajero divino (ver 94). Relacionar la poesía con Dios y con el pueblo es un punto de semejanza entre ambos poetas, si bien el sentido último de estos dos conceptos (Dios, Pueblo) es radicalmente opuesto según varía el receptor modelo.

Finalmente, en el *nivel pragmático*, podemos inferir sobre la base del contraste planteado, cuál ha sido el impacto ideológico-político de una y otra escritura poética en los procesos de luchas y cambios sociales. En mi análisis, Gavidia contribuye poderosamente, a través de un discurso cultural y literario paradigmático, a mantener el status de la oligarquía cafetalera, bien que pidiendo más democracia, como para exorcizar cualquier amenaza de bolchevismo. Dalton, en cambio, se suma, también poderosamente, a la lucha por la des-

⁷¹ Un texto ejemplar para abundar en esto es El intelectual y la sociedad, transcripción de una especie de mesa redonda que se dio en La Habana en mayo de 1969 (RD et. al. 1969).

trucción del sistema capitalista y de la oligarquía cafetalera. Su poesía y la de su generación refuerzan la utopía socialista proletaria de Lenin y Marx.

Ahora bien, desde la perspectiva macrohistórica, puede plantearse, al menos como hipótesis, que las puestas a prueba de cada una de esas dos poéticas polares de la literatura salvadoreña, son, respectivamente, la revuelta de 1932 y la guerra de los doce años (1979-1991). La solución violenta que los cafetaleros y el ejército dieron al conflicto étnico y político-económico del año terrible, consumó por negatividad el proceso del mestizaje abortándolo en las soluciones pacíficas que dieran lugar a un sincretismo etnocultural armónico y de alto nivel de productividad socioeconómica. El ideal constructivo del liberalismo y del republicanismo democrático fracasó. Ese año, la utopía de Gavidia, y de otros intelectuales bienintencionados del sistema, demostró su inviabilidad, su carácter más bien retórico que realista. Este fracaso marcaría el inicio de la poética contestataria.

En la poética de Roque, la coyuntura de 1932 invierte el rumbo del país al hacernos nacer de nuevo a la historia, “medio muertos”. Tal inversión propone como civilizatorio lo indígena y como salvaje o bárbaro lo capitalista burgués.⁷² A su vez, la poética de Roque fue puesta a prueba con la guerra revolucionaria (1979-1991) que, si bien no puede decirse que haya fracasado del todo, no trajo los triunfos con que aquél y otros poetas de su tendencia soñaban. Su utopía de sociedad no tiene ahora vigencia ni viabilidad como tal; pero el sentido de nación y de liberación no se ha agotado a pesar de la derrota de los proyectos socialistas latinoamericanos y mundiales.

Ambas utopías, gavidiana y daltoniana, parecen fuera de foco a inicios del siglo XXI; sin embargo, son hitos de clase y de época, del sentido poético de nación, y en esa línea, insoslayables en la historia de la literatura salvadoreña y en la explicación de la génesis de la poética comprometida.

⁷² Sobre la inversión de los polos *civilización y barbarie* Ver a este respecto la postura de Salarrué, citada por Rafael Lara Martínez: 134).

CAPÍTULO 2. DE CÓMO Y POR QUÉ DALTON LLAMÓ “VIEJUEMIERDA” A DON ALBERTO MASFERRER

UN MÍSTICO DEL ROMANTICISMO-MODERNISMO

Alberto Masferrer (1868-1932) es uno de los intelectuales más insignes en la historia de la cultura salvadoreña. Contemporáneo de Gavidia, en general, es reconocido por la crítica como el principal representante del ensayo modernista. Sus doctrinas impactaron desde finales del siglo XIX y más aún durante las primeras tres décadas del siglo XX, y fueron centro de intensas polémicas. Es, pese a las críticas acerbas que le hicieran escritores de la Generación Comprometida, el máximo representante de la filosofía nacional durante la primera mitad de la pasada centuria.

Entre las resonantes blasfemias que contra la cultura oficial profieren Las historias, sobresale el poema “Viejuemierda” (1974: 103-112), especie de diatriba contra Alberto Masferrer. Así inicia este texto:

Hubo en El Salvador un maestro y periodista
llamado Don Alberto Masferrer.
Había nacido en el pueblito de Alegría, departamento de Usulután,
y se dedicó a denunciar las injusticias sociales
en libros como El dinero maldito o Cartas a un obrero
y en editoriales de un periódico que fundó, llamado Patria.

En este poema trataremos de explicar
algunas razones por las que un hombre así
ha sido santificado y oficializado ...
hecho que no ha dejado de extrañar a algunas almas cándidas...(103)

Aunque el título del poema, una expresión frecuente en el habla popular salvadoreña, parece arremeter directamente contra la figura personal de Masferrer, la intención de Dalton, como él mismo lo enuncia, es más bien develar por qué las dictaduras militares lo han “san-

tificado y oficializado”; o sea, denunciar el uso que de la obra del maestro Masferrer ha hecho y sigue haciendo la cultura oficial salvadoreña.⁷³

Los ataques frontales a Masferrer de dos miembros de la Generación Comprometida, Roque y Álvaro Menéndez Leal (1931-2000), desataron en su momento una tormenta de protestas, defensas y desagravios por parte de los escandalizados masferrerianos quienes reclamaron a estos dos poetas por lo que consideraron excesivo irrespeto a uno de los más venerables nombres de la historia intelectual y política del país. (ver nota 124). Aún ahora (2005), casi nadie le perdona a Roque ese desentono.

Alberto Masferrer fue un rebelde romántico y un pacifista radical. Ejerció cargos educativos, gubernamentales y diplomáticos, en El Salvador, Sur América y Europa. Periodista intenso, quiso insuflar democracia y espiritualidad por las buenas, sin lucha de clases. Su obra más famosa es un ensayo sociológico, El minimum vital (1929), en que expone su utopía de democracia humanista, doctrina que sus seguidores han denominado *Vitalismo*. Esta propone que todos los ciudadanos tengan un mínimo de condiciones materiales y culturales que les permitan vivir con dignidad y libertad, convenciendo a los gobernantes, los ricos y los líderes sociales de la urgencia de humanizarse, y a los pobres de la posibilidad de redimirse de los vicios y de la ignorancia.

El vitalismo tiene como trasfondo una especie de religión universal, derivada del ateneísmo o “ilustración”, del cristianismo, de filosofías orientales y de la Teosofía, doctrina esotérica surgida en Europa en el siglo XIX, y que penetró en El Salvador e impactó sobre todo, como veremos, en Salarrué (ver nota 83).

Al igual que de Gavidia, los lectores típicos o implícitos de Masferrer son los ricos, los poderosos, las “minorías cultas”. A ellas les pide conversión: que pongan límite a la explotación y aseguren un *mínimum* a los trabajadores, permitiendo así el camino a “la vida ancha y clara del amor”:

⁷³ Las doctrinas éticas y sociales contenidas en los numerosos ensayos de este autor, dieron lugar, reivindicadas por diversos intelectuales e instituciones, al *masferrerismo*, que se tradujo en asociaciones, publicaciones y homenajes. Entre los intelectuales más eminentes que han reivindicado a Masferrer están Gavidia, Matilde Elena López y Pedro Geoffroy Rivas. Entre las instituciones: el Ateneo de El Salvador, la Academia Salvadoreña de la Lengua, la Sociedad Masferreriana y diversos regímenes gubernamentales. Por otro lado, existen con este nombre una universidad, avenidas, un cine, una colonia residencial, un parque, etc.

Un límite para el que domina, para el que atesora. ¿Por qué no? ... es la ley divina impuesta a cuanto existe, y toda criatura que traspasa esa línea, se hipertrofia, degenera y perece. ... Y para el que trabaja, para el que carece, un **mínimum**: la vida irreductible, lo elemental, lo que es semilla capaz de germinar: agua, techo, abrigo, recreo, luz y pan. Y de ahí en adelante, para tus goces, para tus holguras, para tus riquezas, esfuérzate... encierra esta doctrina la única posible salvación del hombre en la hora presente.... el **Mínimum Vital** es la tabla de salvación en el naufragio.⁷⁴

El vitalismo masferreriano encontró un cauce político en el movimiento laborista integrado por sectores obreros y campesinos. Don Alberto fue el orador más notable del Partido Laborista en la campaña electoral de 1929-1930.⁷⁵ Su voz vibró por todo el territorio nacional a favor de Arturo Araujo, que ganó la presidencia, pero no pudo gobernar porque su programa reformista no fue viable. “El Partido Laborista –afirma Rafael Guidos Véjar– llega al poder en medio de la crisis económica ya desatada y muestra incapacidad para solucionar los problemas más urgentes. La oligarquía queda desconcertada y se niega a colaborar en la solución de los problemas nacionales” (1982: 29). El régimen araujista rompió con sus mismas bases y quedó así en extrema debilidad.

A principios de diciembre de 1931, el Ministro de Guerra, Gral. Maximiliano Hernández Martínez, apoyado por el ejército y la oligarquía cafetalera, toma el poder por las armas. Masferrer, quien ya antes había roto con Araujo, desencantado ante el fracaso del proyecto laborista y ante la masacre de enero de 1932, se autoexilia primeramente en Guatemala y luego en Honduras, y cae poco después enfermo de gravedad. Muere en San Salvador el 4 de septiembre de 1932. En el poema “Viejue mierda”, Roque lo explica así:

Mezcla de pícaro, de santo-tonto e irritado tatarata,⁷⁶
Don Beto fue sin embargo en vida
acusado hasta de comunista. ...
Ni siquiera se dio cuenta de que él iba a pasar a la historia de nuestra cultura
(cuando se escriba la verdadera historia de nuestra cultura)
como un cómplice objetivo de los asesinos del pueblo,
a quienes les había ofrecido instrumentos más finos y tranquilizantes
de explotación y dominación (1974: 111).

⁷⁴ Masferrer 1976: 164-165; destacado en el original.

⁷⁵ “Aquella campaña masferreriana –apunta Gallegos Valdés– fue seguida con interés y pasión por todo el pueblo salvadoreño. Masferrer prometió, en nombre del candidato laborista, la mejora de las condiciones sociales del campesinado” (1987: 102).

⁷⁶ En el español salvadoreño, “tatarata” significa disparatado, alguien que habla más de la cuenta o dice cosas fuera de sentido.

La dureza con que Roque califica el rol de Masferrer puede explicarse como una polarización ideológica, como un ataque frontal al reformismo de las dictaduras militares. Este texto, uno de los más escandalosos de Las historias, surgió en un contexto ya francamente bélico. El poema muestra la inconciliabilidad entre el pacifismo idealista de Masferrer y el belicismo revolucionario de Dalton.

LA UTOPIA NACIONALISTA DE DALTON FRENTE A LA DE MASFERRER.

Los escritos de Don Alberto oscilan entre dos campos temáticos principales: la religión universal –cristianismo, budismo, panteísmo, con influencias de la teosofía y del esoterismo oriental– y los problemas sociales de El Salvador. Al primer campo pertenecen: Estudios y figuraciones sobre la vida de Jesús, Las siete cuerdas de la lira, Helios y Ensayo sobre el destino. Al segundo, El Minimum Vital, Cartas a un obrero, El dinero maldito y La cultura por medio del libro, entre varios más. Unos y otros libros lo consagrarían para la cultura oficial como filósofo y sociólogo respectivamente. Dalton le niega autoridad o altura en ambos campos:

don Alberto anduvo para siempre en la onda de Domingo Faustino Sarmiento
en eso de confundir a cada rato los pobres con los bárbaros,
asimiló la aflicción mundial de la burguesía que produjo el reformismo
y se enmariguanó hasta la cachea con las misteriosas filosofías orientales.
Se enamoró de la palabra y sólo de la palabra
y se creyó y abonó con esmero
la tontería esa del “verbo fustigador”,
la gran máscara de gordos sinvergüenzas como Monseñor Castro Ramírez,
el machete de todos los diputados del Partido Oficial,
el mejor aliviador para la gran olla de presión
en la que todos vivimos estallando de sol a sol (1974: 104).

Según Roque, la misión del poeta –del escritor en general– no puede quedarse en la palabra, por muy fustigadora que ésta sea: va más allá, a la acción, a la militancia, al compromiso político. Así lo enfatiza, por ejemplo, en “Arte poética 1974”, uno de los más breves textos de Clandestinos:

Poesía,
perdóname por haberte ayudado a comprender
que no estás hecha sólo de palabras. (1977: 16).

Acusa, pues, a Masferrer de verbalista (“Se enamoró de la palabra y sólo de la palabra...”) Pero, ¿es ello cierto? Hemos visto que Don Alberto militó en el Partido Laborista,

cuyos miembros eran principalmente obreros y campesinos; que ocupó cargos públicos y luchó, en fin, como periodista y educador, por mejorar la situación social y moral del país. Entonces, el referente objetivo de las acusaciones de Dalton no es tanto el verbalismo como el pacifismo radical:

Quiso ser como Gandhi, pero le faltó profundidad, historia,
confrontación real contra el principal enemigo de su país.
Soñó en llegar a ser como José Ingenieros,
pero le faltó talento, información, coraje para sostener firme en las manos
los textos de los clásicos del marxismo.
Devino en una especie de Gabriela Mistral que no escribió poesía.
Del cristianismo aprendió la paciencia de la otra mejilla.
Y contra la violencia alzó la lechuga del vegetarianismo. (1974: 103).

Nuestro poeta rechaza el pacifismo del discurso masferreriano porque lo ve como “el mejor aliviador de la gran olla de presión”. Este es el centro ideológico de “Viejuemierda”: Roque y otros de los de su generación resienten que inclusive algunos intelectuales de izquierda den tanto crédito al masferrerismo y hagan así el juego a un reformismo filosófico y sociológico que contrarresta las ideas revolucionarias.⁷⁷

El ataque extremo de Roque no se funda en rasgos personales o biográficos del famoso ensayista salvadoreño, sino en las posiciones ideológicas y políticas de este. De ahí que tal virulencia pueda entenderse no contra la persona sino contra la doctrina y aún más contra los usuarios de la doctrina, contra el masferrerismo hipócrita:

los que más se morían de risa con las bayuncadas de Don Alberto,
seguros de que sus diatribas lo único que les hacían era cosquillas,
comenzaron a aprender que todo aquel pensamiento
podría prestarles alguna utilidad.
Sobre todo frente a otros pensamientos que andaban haciendo bulla entre el pueblo
con palabras que proponían ir más allá de las palabras
y que en resumidas cuentas aconsejaban a los machetes de los pobres
no quedarse metidos en sus vainas. (105-106).

He ahí el quid de la oposición entre ambos autores: mientras Dalton propone “ir más allá de las palabras” y que los pobres desenvainen los machetes, Don Alberto condena todo tipo de violencia, sin concesiones:

⁷⁷ La escritora y crítica de la literatura salvadoreña, Matilde Elena López, afín en varios aspectos a la Generación Comprometida, ha sido una de las principales estudiosas de la obra masferreriana. En 1954 publicó en Guatemala Masferrer, alto pensador de Centroamérica. Pedro Geoffroy Rivas, antecedente indispensable de la generación de Dalton, también le dedicó en 1953 un ensayo, reivindicándolo: Mi Alberto Masferrer.

Si nuestro sustento y nuestra casa y nuestro vestido y nuestro recreo y nuestra cultura no pueden absolutamente proveer del trabajo limpio; si nuestra desdicha fuera tanta que nos veamos arrastrados a vivir del revólver, entonces no vivamos. (1997: 119).

Las visiones de mundo de uno y otro autor son diametralmente opuestas. Tal oposición, como la que antes hemos estudiado con respecto a Gavidia, se explica por las tendencias intelectuales y políticas que predominan en sendas épocas, la de Masferrer y la de Dalton. Ahora bien, la coyuntura histórica que determina el cambio crucial y permite ver las causas de la violencia en las mentes y en las acciones de los coetáneos de Dalton, es la de 1932: la toma del poder por el ejército y la masacre de los indígenas, campesinos y obreros que entonces se rebelaron. La verdad de los hechos mostró la inviabilidad de las utopías masferreriana y gavidiana.

La acusación esencial, que da sentido al poema “Viejuemierda”, es la de que Don Alberto no entendió a Marx y que, por tanto, digamos, no estuvo a la par de la rebelión popular del 32. Las otras acusaciones (“que le faltó talento”, “que no escribió poesía”) resultan inesenciales. De hecho, Masferrer no fue propiamente un creador literario, si bien incursionó en la poesía y en la narrativa. Sin embargo, como prosista, como periodista de garra durante la década de los veinte y en la coyuntura de 1932, fundador del periódico *Patria*, de gran influencia en estas fechas; como orador político, como filósofo y sociólogo de la educación, Masferrer encarna una época y es imposible desconocer su aporte.⁷⁸

Destacó sobre todo en el campo de la ética. Estoy de acuerdo en que nuestro máximo moralista social ha sido él. ¿Que no fue poeta? Me uno a Roque en que no lo fue: aun cuando haya publicado uno que otro poema interesante, es perfectamente prescindible en la poesía salvadoreña. Sí fue, en cambio, buen prosista, con rasgos románticos y modernistas. Dio a sus ensayos filosóficos y sociológicos un estilo propio, atildado, a ratos poético, bien que frecuentemente demasiado solemne, sin la sal del humor. En el género ensayo fue el paradigma nacional durante mucho tiempo.

⁷⁸ El rosal deshojado de 1935, reúne sus versos y sus prosas literarias. En 1900 aparece Niñerías, relatos autobiográficos, y en 1922, dos especies de novela corta: Una vida en el cine y El buitre que se tornó calandria. Ninguna de estas obras ha tenido impacto en la literatura nacional. En cambio, Alejandro Dagoberto Marroquín (1968), sociólogo, historiador, fundador de la antropología nacional y miembro del PCS, reivindica el pensamiento social de Masferrer y considera que algunos de sus libros, como Leer y escribir, debieran ser obras de cabecera de todo maestro y en general de todo buen ciudadano.

En fin, Dalton, como en el caso de Gavidia, muestra un exceso de ideología y de radicalidad al descalificar en tal manera a Don Alberto; puesto que los ensayos de aquel Masferrer habían servido y seguían sirviendo tan hábilmente a la cultura oficial, había que contratarlos como lo que eran: instrumentos retóricos del reformismo.⁷⁹ Lo que estaba en juego era, la validez de una utopía y, con ella, el sentido de nación: el futuro posible de El Salvador. Contrastemos brevemente la posición de ambos escritores a este respecto.

En general, la escritura de Masferrer es idealista, abstrusa. Su credo vitalista puesto a favor del partido de Araujo no consideró objetivamente la radicalidad de las fuerzas en lucha: la oligarquía cafetalera y el ejército, a la derecha; los sectores populares, entre ellos principalmente los indígenas y campesinos, a la izquierda. La consigna de los primeros era mantener el poder a toda costa; la de los segundos, tomarlo a cualquier precio. Aquéllos respondían a los ideales del liberalismo económico del sistema capitalista que les había permitido acumular poderes sin precedentes. Los otros contestaban a los nuevos valores del socialismo y a los viejos valores (ancestrales) del comunalismo indígena: propiedad común de la tierra, autonomía local, internacionalismo proletario. Pero después del triunfo electoral del partido laborista y de la retórica masferreriana, esta posición tercerista fue rechazada por unos y otros. Sus debilidades, su extremo idealismo, quedaron al desnudo.

El factor étnico no parecía tener mayor relieve en las doctrinas de Masferrer; en cambio, fue determinante para los sectores radicales: la oligarquía buscaba eliminar la resistencia indígena a la modernización, aun si para ello debía acabar con los pueblos autóctonos, como finalmente lo hizo. Por su parte, las nuevas fuerzas revolucionarias buscaron y lograron la alianza con los indígenas, convirtiéndolos en su base principal: el foco de la revuelta de 1932 fueron los pueblos nahua-pipiles del occidente salvadoreño. Masferrer no negó el drama indígena pero tampoco lo entendió a suficiencia. Su visión de la raza resultaba difusa, de un idealismo raramente personal:

Una cultura: crear, moldear y arraigar una cultura; ¡una nueva, amplia y superior cultura! Esto sí que se necesita, se puede y vale la pena de intentarse. Mas con ello nada tienen que ver las cuestiones raciales, como no sea rodear de oscuridad la concepción del propósito ... si nuestro miraje y nuestro criterio son la raza, el hecho más bien físico que no espiritual

⁷⁹ Recordemos de nuevo que el texto en cuestión salió a luz en el marco de la radicalización de las fuerzas salvadoreñas, en 1974, cuando ya la guerra se veía venir, indetenible y feroz. Para tal contexto de pre-guerra, “Viejuemierda” resultaba un mensaje muy productivo: era un no al reformismo.

que constituye la raza, entonces nos estorban los millones de indios mejicanos y centroamericanos... y como nos estorban, para ser lógicos trataríamos de aniquilarlos o por lo menos seguiríamos tratándolos como hasta el presente, como a raza inferior, buena para explotarla, dura de sufrirla, dejada en la ignorancia y en la miseria, y entregada al Tiempo con la tácita y esperanzada suplicación de que vaya desembarazándonos de ella...⁸⁰

Don Alberto concluye que como nación no tenemos personalidad: por analfabetos e ignorantes somos esclavos de un grupo de perversos o de cualquiera nación poderosa que se proponga absorbernos o dominarnos. Pero a este respecto tampoco reconoce el hegemonismo o imperialismo de los Estados Unidos; más bien defiende su modelo:

La tesis de defender la raza nos sugiere inmediatamente estas dos preguntas: ¿Cuál raza? ¿Defenderla de quién? ¿Habría que defenderla de los Estados Unidos, de aquella nación que tiene ya en su seno varios millones de negros, y que no sólo no ha procurado exterminarlos o deprimirlos sino que, a pesar de todas sus repugnancias, cada día les abre nuevos y más amplios y más cordiales caminos que les lleven a la ciudadanía y a la cultura? En verdad, no hay en el mundo, en este momento, nación que menos piense en destruir u oprimir a gentes de otras razas –por ser de otras razas– que aquella que se formó y engrandeció y sigue todavía engrandeciéndose merced a su decidido cosmopolitismo racial. (1976: 259).

No me voy a detener aquí a exponer argumentos o datos acerca del intervencionismo interrumpido de la primera potencia del capitalismo sobre el mundo entero, porque ello me llevaría lejos de mi tema y porque se trata de hechos y procesos hartamente conocidos. Sin embargo me parece oportuno señalar como un punto de extremo idealismo o desinformación el que nuestro filósofo tome, por ejemplo, la situación de los “varios millones de negros” en el seno de ese país como paradigma “de una extraordinaria valiosidad espiritual y física”. De ahí que Roque, ante tamaña mezcla de ingenuidad y buenas intenciones, lo llame “santo tonto e irritado tatarata”. Nuestro poeta, en cambio, acusa claramente a los norteamericanos de neo-colonialistas y de enemigos de nuestra nacionalidad. Dice a este propósito en su monografía El Salvador:

Tanto los colonialistas españoles como los neocolonialistas norteamericanos –del brazo con las clases dominantes locales– desarrollaron una profunda labor de despersonalización contra el pueblo salvadoreño... [que] es un conglomerado humano con personalidad nacional sumamente difusa y pobre, merced a esa labor del dominador extranjero. (RD 1979: 191-192).

Basta lo anterior para comprender la radical diferencia entre el nacionalismo o americanismo del filósofo vitalista y el del poeta revolucionario. Mientras el primero obvia la lucha

⁸⁰ Masferrer 1976: 263-264. Entre 1923 y 1927, Don Alberto publicó varios artículos sobre la cuestión étnica, que luego fueron reunidos como un solo ensayo bajo el título de La misión de América.

de clases y el hegemonismo imperialista, el segundo finca su visión política y cultural precisamente ahí.

Otro tanto encontramos en el tema indigenista o étnico, punto álgido del sentido de nación. Masferrer ve ciertamente a los indios con compasión, con dolor; critica la marginación en que se les tiene. Pero a la postre, ni se identifica con ellos ni propone soluciones viables para la recuperación de su herencia ancestral. La salida que ofrece es incorporarlos a la cultura nacional. Dice así:

...esa ha sido, es todavía, una de nuestras mayores maldades y una de nuestras más grandes torpezas: haber cavado un foso entre los pocos ladinos semi-blancos que llevamos la dirección, y la gran masa india o semi-india, negra o semi-negra, que constituyen el cuerpo, la materia prima abundante en que habría que modelarse, principalmente, la raza futura[...] Si abandonamos el criterio racial... entonces cambiaremos o modificaremos profundamente nuestras instituciones, nuestras leyes, nuestra administración, nuestras costumbres y nuestra educación, a fin de incorporar a todo lo nacional los vastos elementos ahora subordinados malamente; oprimidos y deprimidos, los cuales, por esa opresión y depresión que les embrutece y les pervierte... (1976: 264).

Si los indios y los negros están en América embrutecidos, pervertidos, para Don Alberto la solución es civilizarlos, aculturarlos. No toma en cuenta sus valores ancestrales, la riqueza recuperable de su historia, de sus tradiciones o de sus héroes. Según él, el punto de partida de la incorporación de aquellos a lo nacional no son ellos mismos sino la civilización blanca cristiana occidental, a través de la educación, de la lectura, tomando como modelo a los Estados Unidos y a Europa. Cita como ejemplos de intelectuales que iluminan el camino civilizatorio, al peruano Raúl Haya de la Torre, a la chilena Gabriela Mistral, al mexicano José Vasconcelos y al argentino Máximo Soto Hall.

De este último asume la idea de que América no ha sido casi nada y enfatiza la nulidad de su pasado.⁸¹ Masferrer no sólo deshistoriza la situación de nuestros países sino que exhibe un etnocentrismo fácil, ya que los únicos modelos culturales que para él valen son los de las potencias blancas del sistema capitalista mundial. En este punto, observemos una diferencia importante entre su pensamiento étnico y el de Francisco Gavidia: éste sí reconoce en su utopía de nación los valores ancestrales indígenas: los Soteer prehispánicos que estudiamos (ver 88). Masferrer, en cambio, para nada admite la riqueza espiritual, ética y

⁸¹ De Soto Hall reproduce la afirmación: “Podemos serlo todo (porque) no hemos perdido nada... no hemos sido casi nada: podemos serlo todo...” Y agrega enfático: “¡En verdad! América ha de adquirir conciencia de esta nulidad pasada y de su eficiencia futura” (Masferrer 1976: 270).

artística de la América india, ni la ancestral ni la contemporánea, lo cual pone en evidencia el abstraccionismo infértil de su doctrina, sin raíz histórica ni viabilidad futura.

Así, el masferrerismo deviene aún más anti-marxista que el anti-bolshevismo de Gavidia, de donde se explica la virulencia con que Roque lo confronta. Para Don Alberto, el enemigo a combatir no son las clases explotadoras ni el imperialismo norteamericano sino los vicios y la ignorancia, que acusa más en los pobres que en los ricos, de donde le nace a nuestro poeta reclamarle: “anduvo para siempre en la onda de Domingo Faustino Sarmiento / en eso de confundir a cada rato los pobres con los bárbaros...” (1974: 104). Su utopía del Reino de Dios, si bien es generosa, espiritualista, resulta vacua porque predica “una vida limpia en que el pan no se amase con sangre ni prostitución ni embriaguez ni miseria”, pero obvia las causas fundamentales de esa situación y las vías que propone no están determinadas por los procesos históricos concretos.

Antes he caracterizado el indigenismo de Dalton como un pragmatismo revolucionario y, a la vez, como un centro nuclear de su utopía de nación (ver 93). A diferencia de Masferrer, nuestro poeta no pretende que los indígenas sean incorporados a lo nacional, sino que los erige en el baluarte de la nación al proponer al taye Anastasio Aquino como Padre de la Patria o al imaginarse a sí mismo un tlamatini “que la melodía del secreto conoce”, estableciendo lo indígena como raíz fundamental de El Salvador y de Mesoamérica. Destaqué, además, que en Las historias el modelo ancestral de las guerrillas salvadoreñas son las luchas de resistencia de los nahua-pipiles de Cuscatlán frente al conquistador español Pedro de Alvarado (1974: 3-12). Los cuscatlecos que pelearon por sus derechos, no importa que finalmente hayan sido derrotados, son para Roque el paradigma histórico de la revolución salvadoreña.

Mientras Gavidia y Masferrer califican respectivamente de “oscuros” o de “embrutecidos” a los indios contemporáneos, Dalton exalta su perennidad, la validez de su cultura antigua y presente. Tal es el mensaje de “Perennidad pipil”, de La ventana, poema dedicado a la raza autóctona. Exalta aquí al legendario rey de Cuscatlán, Tutecotzimit (también magnificado por Gavidia en uno de sus cuentos), como ejemplo de sabiduría pacifista y de bravura en la defensa de su pueblo:

Para no ser inconsonante
con el volcán y el sol,

Tutecotzimit planteó la vida
como una diaria sed o un puño vigilante. (RD 1961: 70).

El final de este texto resume el sentido de perennidad que para Roque tiene lo indígena nacional, puesto que, según él, la lección del héroe prehispánico, Tutecotzimit, no está agotada: sigue siendo un camino, un fruto que hay que esperar, el ejemplo para “una nueva y feraz cosmogonía” (71).

En fin, podemos arribar a la misma valoración que extraíamos del paralelismo Gavidia-Dalton: la lectura que de 1932 hace Roque, coincidente en lo fundamental con la lectura de Salarrué, según veremos, lo lleva a invertir los consabidos polos de la civilización y la barbarie: para él también lo civilizatorio es lo indígena y lo salvaje es lo capitalista burgués (ver 118). Gavidia y Masferrer, en cambio, quieren civilizar a los indígenas, modernizarlos, porque los perciben desde afuera, según los cánones del humanismo liberalista de su época. Dalton lo entiende desde adentro, y permite que se apropie de *lo indio* (en el sentido antropológico), según los principios de un marxismo cristiano.

El radicalismo revolucionario de Roque lo lleva a desconocer la labor ingente de aquellos dos patriarcas de la cultura nacional, tratándolos sin ningún miramiento de “viejito loco” al primero y de “viejuemierda” al segundo. Debo insistir: el móvil esencial de estas diatribas fue, principalmente, el uso que de su obra han hecho los sectores dominantes. Viene al caso aquí considerar lo que otros autores y el propio Masferrer expresaron acerca de la utilización que “mendaces” y “falsarios” hicieron de la figura y de las palabras del maestro vitalista: Felipe Toruño (1958: 338), afirma que intelectuales mendaces instrumentalizaron el optimismo y el fervor de Masferrer, y éste mismo es consciente de ello, según lo expresa en el más conocido de sus poemas, “Blasón”:

Rateros y falsarios hacen explotación
de mi luz, de mi anhelo, de mi fe y mi valor.
¡Cuánta odiosa mentira serví sin querer yo!
¡Cuánto lucro y engaño con mi luz se amasó!
Porque fui humilde y simple; porque en toda ocasión
creí que quien me hablaba tenía sed de Dios (1982: 189-190).

A tres décadas de publicados tan polémicos textos (1974) y a más de una década del final de la guerra interna salvadoreña (1992), esos ataques político-literarios parecen fuera de tono. Pero en el contexto del conflicto bélico y de la extrema polarización de la sociedad nacional, sonaron bien para las fuerzas revolucionarias, contribuyeron al acrecentamiento

de la voluntad de lucha y de cambio. Por supuesto, para las fuerzas conservadoras fueron imperdonables blasfemias de un poeta permanentemente satanizado y perseguido.

Si examinamos la evolución literaria y cultural de nuestro país desapasionadamente, por encima de las ideologías y de las coyunturas políticas, tratando de atenernos a los procesos mismos de cambio estético y a la calidad literaria como tal, deberemos admitir que Dalton, desde su moral revolucionaria, pecó de severo, tal como le ha sido señalado por diversos críticos en años recientes (ver 8). Aún así, sin aprobar ni desaprobado esa radicalidad, advertimos una actitud consecuente con su credo político, el marxismo-leninismo, y con su voluntad de cambios profundos para la sociedad salvadoreña. Se trata de lo que he llamado “pragmatismo revolucionario”, que indujo al poeta a una entrega total de su vida y de su obra, pese a los graves desaciertos en que pueda haber incurrido especialmente en materia política, como tendremos ocasión de examinar en las partes finales de esta indagación.

CAPÍTULO 3.

DE CÓMO Y POR QUÉ DALTON LLAMÓ A SALARRUÉ “NUESTRO ÚNICO CLÁSICO VIVO”

La poética y la cultura modernistas, modelizadas principalmente por Gavidia y Masferrer, fueron para Dalton y otros de la Generación Comprometida, un punto de partida por negación: al recharzarlos como escritores obsoletos y enemigos ideológicos y estéticos, asumen su propia poética como una contracultura. La metodología estructural-genética de Lucien Goldmann tiene aquí cabida tanto más porque los comprometidos, al tenor de su pensamiento marxista, fueron, sobre todo Roque, profesamente historicistas; buscaron fundamentar su escritura en el conocimiento de los procesos de cambio del país, o sea, en un nacionalismo revolucionario. Ahora bien, ¿cuáles son las raíces directas de la poética comprometida, su génesis propiamente dicha?, ¿qué autores y obras se muestran como los antecedentes específicos del cambio estético más determinante en la historia salvadoreña? El presente capítulo inicia la respuesta a tales interrogantes mediante una contrastación de la obra de Salarrué con la de Dalton, en cuanto al sentido de la nacionalidad.

¿QUIÉN FUE SALARRUÉ Y POR QUÉ ESTÁ EN LA GÉNESIS DE LA POÉTICA COMPROMETIDA?⁸²

Salarrué nació en la provincia de Sonsonate, epicentro de la revuelta de 1932, la de mayor sustrato cultural indígena. Fue un artista de tiempo completo: pintor, escultor, cuentista, novelista, poeta, músico. Incursionó también en el ensayo filosófico. Familiares y escritores cercanos a él dan testimonio de sus experiencias parapsicológicas: desdoblamientos o viajes

⁸² Diríamos que el distintivo mayor de Salvador Salazar Arrué (1899-1975), literariamente conocido como Salarrué, es la paradoja: siendo blanco, alto, de ojos claros y porte europeo (por su ascendencia vasca), fue quien mejor se identificó con los indios del país; siendo uno de los más realistas, por su penetración en la idiosincrasia y en la historia de El Salvador, es a la vez el más espiritual y metafísico; siendo el más autoctonista entre los narradores nacionales, también es cosmopolita en varios de sus libros.

astrales, manipulación de objetos y símbolos de poder, etc. Según Ricardo Aguilar, aquel “conoció a un maestro indígena que lo inició en el mundo espiritual de nuestros ancestros” (1995: 18). Vivía más bien aislado. Guiado por el poeta Alberto Guerra Trigueros (1898-1950), compañero de generación y de filosofías, estudió intensamente la teosofía, y en general las doctrinas orientales (hinduismo, budismo, rosacruzismo), que influyeron en varios otros escritores salvadoreños sobre todo durante las primeras décadas del pasado siglo.⁸³

Simplificando un tanto, podemos dividir el relativamente extenso número de libros de este autor en dos conjuntos: el regionalista-costumbrista y el mágico-esotérico. Al primer conjunto corresponden Cuentos de barro [1933] y Trasmallo [1954], que auscultan la idiosincrasia, el habla y la tristeza del campesino salvadoreño de ascendencia indígena. Y Cuentos de cipotes [1945], amplia colección de relatos breves en que los “cipotes” protagonizan acciones ingenuas, en un habla *sui generis*, mitad verdad lingüística salvadoreña, mitad ficción lingüística salarrueriana.

Al segundo conjunto pertenecen O'Yarkandal [cuentos, 1927], El señor de la burbuja [novela, 1929], Remotando el Uluán [novela breve, 1932], El libro desnudo [Reflexiones espirituales, 1970] y Conjeturas en la penumbra [Ensayo filosófico, 1940]. Otros de sus libros, en especial Catleya luna [novela, 1974], La espada y otras narraciones [cuentos, 1960] y El Cristo negro [novela, 1927], reúnen de modo discernible el regionalismo y el esoterismo.⁸⁴

EL SEGUNDO INDIGENISMO: *CATLEYA LUNA*

El modelo más acabado del sincretismo de Salarrué es Catleya luna. Mediante la técnica de las cajas chinas o construcción en abismo, se desarrollan dos historias: una mayor, la de un pintor-escritor-músico (doble literario del autor) de intención más esotérica; y una me-

⁸³ Hacia finales del siglo XIX, Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891) y Henry Steel Olcott (1832-1907) fundaron en Nueva York la Sociedad Teosófica, que más tarde trasladó su sede a la India bajo la conducción de Annie Besant (1847-1933). Esta doctrina pretende adquirir el conocimiento divino por intuición directa. Los teósofos predicaban una religión universal partiendo de que todas las religiones ofrecen verdades parciales. Creían en la reencarnación. Mostraban puntos de contacto con el espiritismo, el ocultismo, el vegetarianismo y el pacifismo radical.

⁸⁴ No hemos mencionado aquí todas las obras de Salarrué sino sólo las más representativas de cada una de las clases que nos interesa considerar.

nor, articuladamente inserta en la mayor, de intención regionalista-indigenista, que bajo el título de “Balsamera” cuenta (en dos de los nueve capítulos de la obra) la historia de los nahua-pipiles, los “indios de Tunalá”.⁸⁵

“Balsamera” aparece como una novela que escribe el protagonista, Pedro Juan Hidalgo; aquí se cuenta que el sumo sacerdote indígena, Higinio Naba, convertido en venado blanco, fue asesinado por los brujos negros mientras abrevaba en un ojo de agua. Poco tiempo después de muerto, se le aparece a una anciana de su confianza para revelar el secreto:

Anohecía. Hoisil estaba sentado en una piedra al lado de su cruz. La crencha lacia y grisosa le caiba en cepillo sobre la frente terrosa surcada ricién por la bondad para la siembra de la resinación... . Nana Genaya se detuvo estremecida... :

–¿Lu vivís? –preguntó asombrada la mujer.

–Lu vivo: ya luestás mirando, Genaya, pero así mesmo soy lalma de yo. Aquí en la tierra me han sembrado[...] yo soy la jlor horita, ¿me lu entendiste? [...]

–¿Por qué te mataron, pué?

–Porque sustancié la ley de mi Señor. Me premiaron a mí, no me mataron; premio ha sido, mi almita, que el Señor me mandó por mi servicio.

–¿Qué servicio, Hoisil?

–El de su pan y su vino; el de su carne y su sangre.

–¿Cuál sangre, hermano, cuál pan lu querés decir?

–De la raza de nosotros, hija, el hoisil ques la sangre; la carne del venado, nuestro pan de nuestro cuerpo. Yuera el jefe dellos, el jefe sicreto, pue, el mago. Ellos me contrariaron, ellos vinieron a que les diera suelta para su levantamiento de venganza porque andaban perdidos de pacencia y resinación por el mal trato. Yo miopuse de jondo porque sé la ley de mi raza de Cuscatlán que se me encomendó, y la ley está escrita: “Que los cuscatlanes anden la resinación del venado indefenso y den su sangre como el hoisil de sus montañas”. Los endemoniados misieron traición. Me tantearon aquí cuando vine a beber. Yo lu sabía y acepté mi sino. Vine a beber en el cuerpu del nahual para que sirva de enteligencia. Eyos me mataron a balazos y deay me machetiaron el tronco como al bálsamo. Para enteligencia sirva de la raza ques de sacrificio por su bien de más allá.

Y dichas estas misteriosas palabras, el alma de Higinio Naba se volvió un poco de lado y se desvaneció entre las primeras sombras de la noche... (1999, 3: 344-345).

Así concluye la novela menor “Balsamera”, que encierra un máximo simbolismo de nacionalidad en el imaginario del Sagatara:⁸⁶ el brujo blanco, líder espiritual de los izalcos, encarna a la vez dos nahuales, uno animal (venado), y otro vegetal, (bálsamo): la carne y la sangre del sacrificio de la raza. Ambos símbolos indígenas son trasvasados por Salarrué al sentido cristiano: el pan y el vino. Los personajes de Salarrué suelen tener nombres simbó-

⁸⁵ Costa del Sol o Costa del Bálsamo, una de las zonas más exuberantes y de mayor riqueza ancestral, reducto de la última gran etnia de Cuscatlán, cuya provincia principal es Sonsonate, el “terruño” de Salarrué.

⁸⁶ En “El último Sagatara” de *O’Yarkandal* (1999, 1: 194), Salarrué se llama a sí mismo “Sagatara”, es decir, dador de “sagas” o historias. De aquí que Sagatara se convierta en un segundo pseudónimo del narrador.

licos. “Higinio”, por ejemplo, del griego “ugieynos”, significa “sano, saludable”. “Naba” y “hoixil” son, respectivamente, según el propio Salarrué, los nombres maya y náhuat del bálsamo (1970b: 73-79). Por tanto, el nombre de este personaje vendría a significar: *el bálsamo salvador o redentor*. Sostiene aquí que dicho árbol distingue a Cuscatlán como “un magnífico símbolo que no sólo justifica el nombre (aparentemente casual) de El Salvador, sino su historia de sacrificio por la Fraternidad, la Libertad y la Paz”. La prueba más contundente que aduce es la rebelión de los indios en 1932, la cual, sostiene, fue un autosacrificio “para afirmar su innato y nunca olvidado sentimiento libérrimo” y “en defensa de una ideología emanada del sentido racial” (74).

Su relato se convierte así en clave de restitución del sentido de nación, y permite comprobar el sincretismo de lo regionalista-costumbrista y lo mágico-esotérico. Pero hay más: se trata de un enfoque diferente, al mismo tiempo étnico y espiritual, sobre los sucesos de 1932, inédito hasta la publicación de la novela en 1974. Sin ser un planteamiento ortodoxo, también resalta aquí el contenido crístico, salvífico, en el mensaje de Higinio Naba.

LA POLÉMICA SOBRE SALARRUÉ EN EL SENO DE LA IZQUIERDA SALVADOREÑA

Los miembros de la Generación Comprometida (capítulo 5) no siempre estuvieron de acuerdo entre sí acerca de quiénes de sus antecesores podrían rescatarse y cuáles no. Refiriéndose a los inicios del grupo, dice Álvaro Menéndez Leal, uno de los más iconoclastas:

Yo le pongo... Generación Espontánea. Este nombre me surge como expresión de una voluntad de rompimiento: no queremos nosotros nada que ver con el pasado. Es una lucha generacional: no queremos tener nada que ver con Masferrer y esta gente... (2000: 5).

Álvaro, reconocía un tanto a regañadientes diría yo, el talento de Salarrué; pero en definitiva no valoraba su aporte. Roque, en cambio lo calificó categóricamente como “nuestro único clásico vivo –uno de los pocos a quienes yo personalmente salvaría de la punición sanitaria...” (RD 1976: 23). En una carta de Dalton a Menéndez, sin fecha, de la cual me dio copia el propio Álvaro, dice aquél:

...Al parecer tienes ideas firmes sobre cómo se debe conducir nuestro oficio. Yo te las respeto, aunque no las comparto. Esto incluye tu visión sobre Salarrué y otras... En cuanto al guanaquismo hay que insistir. Me parece que lo guanaco es irrenunciable. SOMOS guanacos. ... Yo he reconocido mi identidad en el extranjero y he cultivado el guanaquis-

mo con amor y en ocasiones hasta con refinamiento[...] La crítica a lo guanaco sólo puede hacerse desde un punto de vista revolucionario.⁸⁷

Aunque en esta misiva sólo de paso se menciona a Salarrué, la correlación con otros textos de la misma polémica posibilita ponerlo como modelo de *guanaquismo*, ya sea en la connotación negativa que al término le habría dado Álvaro, ya en la tónica positiva que le confiere Roque. El quid del asunto es que ambos representaban en el interior del grupo las dos puntas de la polémica sobre literatura y nación: aquél era el mundialista, este el *guanaquista*, con Salarrué de trasfondo.

Cuando por encargo de Casa de las Américas realizó en La Habana una antología de Salarrué: Cuentos (RD 1968),⁸⁸ Dalton le envió a Menéndez Leal un ejemplar con la siguiente dedicatoria:

Si leyendo seriamente los Cuentos de cipotes, Álvaro Menéndez Leal no entiende mis razones, una de dos: o ... se empecina en un planteamiento bastante ingenuo de la lucha generacional; o ha decidido prescindir de la tradición literaria salvadoreña para tratar de crear una literatura que vaya directamente a lo universal... No olvidar la lección de Borges, Álvaro: antes que nada es un escritor argentino.

A pesar de la tónica fraternal que dominaba en la relación de ambos, es evidente una cierta acritud: “se empecina en un planteamiento bastante ingenuo”. Se trataba de un punto álgido acerca del compromiso del escritor. Menéndez asumía la posición cosmopolita (anti-provinciana, anti-guanaca): llevar lo mundial al país; Dalton la posición nacionalista: ir de lo salvadoreño a lo mundial. Y la manzana número uno de la discordia era Salarrué.

Hacia marzo de 1996, Rafael Lara Martínez y yo, conversamos ampliamente con Álvaro acerca de Salarrué.⁸⁹ Se mostraba inflexible: lo acusaba de maltratar el idioma, y se unía a la crítica de Enrique Anderson Imbert al libro Cuentos de barro, que Roque reproduce:

⁸⁷ “Guanaco” es una especie de sobrenombre despectivo que en Centro América se le da a los salvadoreños. Aquí, el *guanaquismo* tiene también el significado de provincianismo o de localismo.

⁸⁸ Los textos fueron escogidos de cuatro libros que aquél califica, no más, de costumbristas: El Cristo negro, Cuentos de barro, Cuentos de cipotes y Trasmallo. En mi análisis, el primero es más bien una novela corta que un cuento. Respecto a caracterizar estos libros como “costumbristas”, Roque cae en un reduccionismo o facilismo, pues no sólo esa tendencia narrativa se da en ellos.

⁸⁹ Lara Martínez ha publicado estudios determinantes sobre Gavidia, Salarrué, Dalton y otros escritores nacionales. Su formación de antropólogo lingüista y de crítico literario, en México y en París, respectivamente, así como sus trabajos en Carolina del Norte y en Nuevo México, lo convierten en una de las voces más autorizadas de la crítica salvadoreña contemporánea.

En él hay indios, labradores sufridos, tristes, supersticiosos, explotados; pero las unidades de acción están tan bien recortadas que dejan fuera la sociología y la política. Salarrué mira la realidad sin ser realista... (RD 1968: VIII).

Dalton, en cambio, no compartía la valoración de Anderson:

Creemos que este juicio encierra una verdad a medias. Es cierto, según todos los datos, que Salarrué no se propone en sus Cuentos de barro un testimonio global de la realidad campesina de El Salvador. Lo que en todo caso logra es una síntesis poética (acciones típicas de personajes típicos) de una realidad que la historia ha vuelto de pronto dantesca y a la cual el autor se ha acercado con inocencia y amor... el aporte cimero de Salarrué a partir de Cuentos de barro, es que logra, como ningún otro escritor salvadoreño anterior, testimoniar los perfiles de eso que se llama el alma nacional... (VIII)

Roque capta la autenticidad del testimonio étnico de Salarrué, aun sin haber tenido todas las lecturas del caso. Es obvio, por ejemplo, que no conoció Catleya luna, la cual habría confirmado sus intuiciones acerca de la voluntad salarrueriana de testimoniar la tragedia de los Izalcos de modo más explícito. Álvaro le endilga “irresponsabilidad social” por no haber dicho nada acerca de la crisis de 1932 o sobre la implantación del militarismo. Dice:

No es cierto, como piensa Roque Dalton, que Salarrué es un ejemplo de la literatura o del cuento social en El Salvador. No lo es... lo que hace son descripciones no comprometedoras ni comprometidas, más bien folklóricas, de una realidad que ni siquiera necesita ser descrita o fotografiada porque la tenemos metida en los ojos permanentemente...

Semejantes declaraciones de Álvaro carecen por completo de base; manifiestan la extrema subjetividad con que leía a Salarrué, o, más bien, que no lo leyó en serio ni en forma completa, pues como hemos venido y seguiremos examinando, Catleya luna y varios otros relatos del Sagatara se ocupan directamente de 1932. Además, toda su obra regionalista es de una socialidad fuerte que la crítica contemporánea a él no supo aquilatar. En este punto la irresponsabilidad más bien fue de Álvaro, al dejarse llevar en su valoración más por factores personales que por una lectura serena e imparcial.⁹⁰

Durante algún tiempo, la crítica hablaba de dos Salarrués: el regionalista y el esotérico (ver 113). Dalton lo calificó como “el más alto exponente del costumbrismo salvadoreño” y vio en parte de su cuentística “los resultados de conciencia y de experiencia de algunos

⁹⁰ En esa misma entrevista (1996) Álvaro suelta el motivo más personal y directo de su actitud respecto al Sagatara: “Como el más grande escritor salvadoreño de cuento corto, resultó ser un irresponsable en el terreno cultural[...] cuando yo, cuentista ya, participo en el VIII Certamen Nacional de Cultura (1962) con mi libro Cuentos breves y maravillosos, y él es jurado y se opone a que mi libro ni siquiera sea mencionado. Era increíblemente cerrado...” Ciertamente, la citada obra impactó en la modernización de la narrativa breve nacional. La negativa de Salarrué puede haber respondido a diferencias de valoración estética.

sectores indígenas salvadoreños sobrevivientes de la masacre del año 32” (1968: VII). Empero, sin negar explícitamente al esotérico, no lo incluye en la antología, como si se sobrentendiera que por su carácter fantasioso o idealista no más había que excluirlo.

Otro ejemplo de la parcialidad de la izquierda literaria con respecto a Salarrué es la crítica del escritor nicaragüense Sergio Ramírez Mercado.⁹¹ Sobre las tendencias salarruerianas, vernácula y cosmopolita (más esotérica), le concede éxito sólo a la primera por ser “allí donde funda una literatura narrativa para Centroamérica”, mientras que califica la segunda como una “parafernalia filosófica” (1977: X). Destaca que el personaje de Cuentos de barro es el indio de Izalco, a través del cual se reproducen “verdaderas relaciones sociales”, objetando así, sin decirlo, las críticas de Anderson y las de Álvaro que hemos comentado.

En general tanto la cultura oficial como la izquierda intelectual han sido reduccionistas y parciales en sus lecturas de Salarrué. Ello tiene que ver con la marginación y el desprestigio en que cayeron las doctrinas esotéricas después del primer tercio del siglo XX, frente a las dos filosofías triunfantes en la cultura salvadoreña: el positivismo cientificista de la dominación capitalista y el socialismo marxista de los movimientos revolucionarios.

El planteamiento medular de Rafael Lara Martínez en Salarrué o el mito de la creación de la sociedad mestiza salvadoreña es que la narrativa salarrueriana se erige en una subversión cultural a partir de lo indígena, develando la violencia fundadora del mestizaje salvadoreño. Al conceder el cuentista a los izalcos la palabra que la cultura oficial les niega, los pone en “rango de igualdad con el habla citadina” e instaura, por tanto, el dialogismo nacional. Todavía más: Salarrué, según Lara, revierte la convención social y pone al indígena como “el portador del proceso civilizatorio salvadoreño” (1991b: 24). Apunta:

Mientras la política oficial emprende la tarea de destruir el último contingente indígena... Salarrué se dedica a elevarlo al rango de héroe dramático y de actor social. Si en 1932 los Izalcos perecieron y se despojaron de todo acceso a una consolidación étnica o a una toma del poder, en Cuentos de barro, obra editada un año después, personajes rurales semejantes logran tomar la palabra (9).

⁹¹ Ramírez publicó en Venezuela una antología de cuentos de Salarrué, El ángel del espejo (1977), título tomado de un relato de éste que trata sobre los muertos de 1932.

Lara Martínez compara entre sí a Salarrué y Dalton a través de sendos libros que tienen como referente histórico central los hechos de 1932: Catleya luna y Mármol.⁹² Admite un abismo de diferencia entre estos dos autores; sin embargo, plantea que: “...más allá de la diferencia existe la identidad en un espacio intermedio, en el cual Salarrué y Roque Dalton se intersectan” (1991b: 67). Esa identidad, según el crítico, es el “pensamiento mágico” que corresponde a la *cultura nacional popular* según Gramsci (1961).

Su análisis comparativo se concentra en dos niveles: la macro-sintaxis formal o estructura del relato y la semántica antropológica. El rasgo macrosintáctico común a ambos relatos es, según Lara, la incrustación de historias menores en la historia general. Con respecto a Catleya luna, afirma sin titubeos que la parte principal es la incrustada: “Balsamera”, tanto por su referente histórico como por su penetración en El Salvador profundo. El examen de los rasgos narrativos de Mármol lleva al crítico a sostener que es más bien una novela que un testimonio, por cuanto Dalton organiza la narración de los hechos “en virtud de los cánones dictados por la ficción literaria” (1991b: 83). Esta caracterización le sirve de base para un estudio contrapuntístico de ambas obras, según el cual la de Salarrué representa la ficción como historia, y la de Dalton, la historia como ficción, intersectándose en la referencia de 1932.

En cuanto a la semántica antropológica, Lara Martínez desarrolla aquí un punto nodal: la teoría del mestizaje implicada en la escritura de estos dos grandes de la literatura salvadoreña, en una relación genética: Salarrué engendró a Dalton en la matriz de la cultura nacional popular y del indigenismo. El develar esa teoría implícita en ambos escritores, es un mérito relevante de nuestro crítico. Puedo especular, sin embargo, que semejante relación de continuidad o herencia no la habría pensado el propio Dalton porque si bien amaba los Cuentos de barro y los Cuentos de cipotes reconociendo en ellos el testimonio de “eso que

⁹² Distinguiremos Mármol, subrayado, como una forma abreviada del título del libro, y Mármol, en formato normal, para referirnos al apellido del sujeto protagonista de dicho libro.

se llama el alma nacional”, él y sus congéneres se veían a sí mismos como una vanguardia que estaba rompiendo con el pasado inmediato y remoto, literario y cultural.⁹³

La intersección de ambos libros (Catleya y Mármol) en la coyuntura más álgida del siglo XX manifiesta la vocación historicista de la literatura salvadoreña, su necesidad de recurrir al hecho económico, social, político, militar y etno-cultural de mayor impacto. Salarrué opta por la ficción, la alegoría, el nahualismo y el ocultamiento; Dalton por el testimonio, la anécdota biográfica y el dato social.

La inversión especular que realiza Lara: *Salarrué-ficción / Dalton-historia // Salarrué-historia / Dalton-ficción*, le permite enmarcar otros puntos de encuentro: el dialogismo, el habla popular, la anécdota breve, las creencias mestizas (combinatoria o liminaridad de catolicismo y religión mesoamericana), etc. Empero ninguno de esos hallazgos resulta tan relevante como el del “mito de la creación de la sociedad mestiza salvadoreña” en la obra de Salarrué y, por derivación o génesis, en la de Dalton.

LA CONSUMACIÓN DEL MESTIZAJE POR LA VIOLENCIA SACRIFICIAL

En El Salvador, el mestizaje no se consumó como un proceso de encuentro o reencuentro hasta llegar al final de una aculturación recíproca, como podría haberse dado o estarse dando en otras naciones latinoamericanas (Guatemala, México, Sudamérica), sino como una negación radical en que el hermano malo (Caín, Marcus –de Salarrué– o Tezcatlipoca) asesina al hermano bueno (Abel, Manas –de Salarrué– o Quetzalcóatl), para imponer su autoritarismo.⁹⁴

El indio de Cuscatlán fue negado radicalmente. Así lo hace constar Ramírez Mercado:

Cuentos de barro... es una respuesta porque los indios de Izalco están allí, seres sobre los cuales se ha tendido la mortaja, sobre los cuales ha llovido la metralla, como sobrevivien-

⁹³ Declara Roque que en “Los orígenes culturales de mi producción... Hay además ciertos esquemas mentales, ciertas estructuras de lenguaje, que, desde luego, son absolutamente salvadoreñas. Pero en lo que se refiere a mi obra poética, no creo que sea continuación o que haya recibido influencia decisiva de quienes han escrito poesía en El Salvador” (Benedetti 1971: 30). Sin embargo, admite en Pobrecito: “Felizmente mi tradición literaria pasa también por Malraux, Hemingway, Kafka, Salarrué, Brecht y Henry Miller.” (1976: 426.)

⁹⁴ La oposición *Marcus / Manas* es estudiada por Lara Martínez en el cuento de Salarrué “Los hermanos siameses”, de Nébulas Nova (1999, 2: 249): La oposición *Quetzalcóatl / Tezcatlipoca*, muy conocida, es medular en la mitología nahua.

tes de un naufragio sangriento, que hablan al mundo desde una lengua rica en matices líricos... en las páginas de Cuentos de barro vuelven a adueñarse de su vieja valentía: de alguna manera este libro es el primer testimonio vivo que se da contra esa pretensión de exterminio... (1977: XVIII y XIX).

En el momento mismo en que estallaba la revuelta de los izalcos, acosado por sus amigos intelectuales y artistas para que tomase una posición o al menos dijese su palabra en torno a la crisis etnocultural, económica y política de 1929-1932, el Sagatara publica una especie de pronunciamiento personal: “Mi respuesta a los patriotas”.⁹⁵ El mensaje de este texto es una clara posición a favor del indio, y puede sintetizarse en este segmento:

No tengo El Salvador (catorce secciones en un trozo de papel satinado); tengo Cuscatlán, una región del mundo y no una nación (cosa vaga). Yo amo a Cuscatlán...” ... yo canto a la tierra y a la raza ... de soñadores creadores que sin discutir labran el suelo, modelan la tinaja, tejen el perraje y abren el camino. Raza de artistas como yo... (Salarrué 1932).

La matanza de enero-marzo de 1932, en que perecieron –según se dice– unos treinta mil salvadoreños entre indígenas (principalmente), obreros, políticos y militares (tropa, sobre todo), puso punto final a la pugna entre blancos e indios (en sentido histórico-cultural, más que físico-racial).⁹⁶ Nunca más los indígenas salvadoreños volvieron a tener comunidades y cultura propias. Fue un etnocidio. Y con él se consumó el mestizaje salvadoreño.

La coherencia entre “Mi respuesta a los patriotas” y la obra total de Salarrué es indiscutible. Siempre rehuyó la política pero también supo decir lo suyo acerca de los conflictos nacionales, si no en el momento coyuntural, más tarde, no de modo directo (político) sino a través de su obra literaria. La denuncia de los *brujos negros* es flagrante en la ficción salarrueriana, más aún la de los del bando gubernamental. Ahora comprendemos que sus relatos del 32 pueden ser más realistas que los de la historia oficial o que los de la izquierda marxista, por ejemplo más realistas que el de Mármol de Dalton.

Erik Ching (1995), que investigó las causas de la revuelta de 1932, publicó el artículo: “Una nueva apreciación de la insurrección del 32”; consultó 16 carpetas con 350 páginas de documentos del Comintern de Moscú, sobre la investigación que meses después de la revuelta esa organización realizó para aclarar las causas del aplastamiento de la insurrección

⁹⁵ Aparecida el 27 de enero de 1932 en Repertorio Americano 575, pero datada en El Salvador el 21 de enero, es decir un día antes del estallido de la revuelta. Tampoco este artículo parece haber sido conocido por Dalton, Ramírez Mercado u otros de sus estudiosos, puesto que no lo toman como referente.

⁹⁶ Parece imposible determinar con objetividad el número de muertos en esta coyuntura (ver nota 106). La izquierda oficial ha venido afirmando que fueron no menos de 30 mil. Dalton así lo repite (1974: 115).

y la desarticulación del Partido Comunista Salvadoreño (PCS). Ching concluye, a diferencia de las versiones oficiales y de la izquierda en el país, que la rebelión fue producto de un campesinado descontento y no de una conspiración comunista. El partido, pues, más bien fue sorprendido por ella, afirma. Quiso detener el alzamiento armado, pero las masas decidieron rebelarse porque estaban cansadas de la opresión y del estrangulamiento económico. Ante lo inevitable del estallido, finalmente, entre vacilaciones y divisiones, decide apoyar la revuelta. Ching se queda corto en la clarificación del verdadero origen de la misma, si bien entre las interpretaciones del Comintern, señala que:

...el fenómeno de la etnicidad complicó los esfuerzos del partido. Los activistas del PCS eran ladinos urbanos, mientras que algunas zonas rurales del occidente eran totalmente indígenas. La desconfianza tradicional entre ladinos e indígenas despertó las sospechas de éstos cuando se les presentaban mensajes de liberación económica y política (1995: 30).

Después de entresacar lo que no fue: un movimiento comunista, Ching no dilucida la cuestión de fondo de la etnicidad, sólo la menciona de paso. En Mármol de Dalton ocurre algo similar: la terminología marxista y el enfoque político pretenden poner al margen la cuestión indígena, pero ésta se cuela en las anécdotas y en las implicaciones biográficas y axiológicas. Entonces, la única versión del 32 que se erige desde lo étnico, desde la mirada misma del indio de Cuscatlán, viene a ser la de “Balsamera” de Catleya luna, sólo que desde la ficción novelesca y no desde la verificación testimonial o documental de la historiografía, como lo ha señalado Lara Martínez (1991b).

MÁRMOL Y CATLEYA LUNA: DOS ENFOQUES, UNA COYUNTURA.

En mayo de 1966, Roque vivía con su familia en Praga, realizando labores periodísticas y políticas como representante del PCS para la Revista Internacional. Ahí se encuentra con Miguel Mármol, quien acaba de asistir al XXIII Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética, en su calidad de miembro del Comité Central del PCS. Dalton sabía, más bien de oídas, que Mármol era el más famoso testigo presencial y sobreviviente de 1932, cronista oral de las luchas comunistas. Le propuso entonces que juntos elaboraran un extenso artículo o una especie de reportaje de prensa sobre las experiencias revolucionarias de 1932 y en especial sobre cómo había sobrevivido al fusilamiento. Mármol aceptó, y a soli-

cidad de Roque, el Partido Comunista checo concedió que el organizador sindical se quedara el tiempo necesario en Praga.

Entre mayo y junio de 1966, a razón de seis u ocho horas por día, el obrero contando y el poeta anotando “a mano en un gran cuaderno”, hicieron el primer borrador de lo que luego sería un libro célebre.⁹⁷ Mármol intervino en la revisión final del texto y proporcionó al escritor “algunas cuartillas de materiales complementarios, recomendaciones, etc.” (17).

Dalton se fascinó con “las gamas de la fabla popular” de Mármol y descubrió en él “un lenguaje de nuevo tipo, político-literario, de indudable calidad formal” (14). Confiesa al respecto que “la primera trampa insinuada por mi vocación de escritor frente al testimonio de Miguel Mármol [fue] la de escribir una novela basada en él”; y que desechó ese camino porque cayó en la cuenta “de que las palabras del testigo de cargo son insustituibles” (19). Esto tiene que ver con el lector modelo de la obra: el Partido Comunista al que ambos pertenecían. De ahí el paradigma marxista leninista en el trasfondo del libro.

Lara Martínez, no lo considera un testimonio sino una novela. Dice así:

El personaje, el héroe, va tejiendo la intriga romanesca en virtud de tres procedimientos narrativos, a saber: una desfiguración del tiempo lineal, la interrupción frecuente de algún relato con cierta autonomía y el mecanismo de intercalar, de manera alternativa, distintas visiones sobre un mismo acontecimiento (1991b: 82-83).

No niego lo manifiesto del juego literario en la estructuración del relato. El propio poeta así lo expresa al referirse al “manejo literario del texto” y a “las intenciones literarias, políticas, historiográficas, etc. que han normado mi trabajo en cuanto entrevistador, redactor (y eventual analista) del texto” (1972: 8). Sin embargo, no me convence Lara cuando afirma que “Miguel Mármol más que ser un personaje real es una recreación de la escritura” (2000: 64-65). La consideración del texto y, en él, los signos de la voluntad militante de Mármol y Dalton, permiten inferir que como en varios de sus otros trabajos del período 1966-1973, el poeta iba cada vez más plegándose a las presiones partidarias, que en este caso no serían las de escribir una novela sino, precisamente, las de un testimonio lo mejor documentado que fuera posible.

⁹⁷ Publicado algunos años después, el libro resultó un triunfo, editado varias veces en Costa Rica, por la Editorial Universitaria Centroamericana, EDUCA; por Casa de las Américas, en La Habana, y partes suyas incluidas en Memorias del fuego, de Eduardo Galeano. Además ha merecido diversos estudios y comentarios.

La literariedad de la obra (en el sentido de Jakobson) radica en un amplio conjunto de elementos y procedimientos. A los tres que apunta Lara podemos agregar otros:

En el nivel discursivo, el relato mantiene un sabor conversacional. El habla del testigo es un modelo de la cultura popular mestiza, suburbana: el otro lado étnico de la rebelión de 1932, los no-indígenas, los ladinos.⁹⁸ En el nivel de la historia o narratividad, sobresalen las anécdotas o *pasadas* autobiográficas o de los camaradas de lucha. El hilo conductor es la vida de Mármol desde su nacimiento hasta su participación en las luchas sindicales comunistas de 1954 en Guatemala. Esa “trama principal” es interrumpida frecuentemente por historias menores, similares en su brevedad y en su tono picaresco a los Cuentos de cipotes de Salarrué, similaridad bien observada por Lara Martínez (1991b: 86). En cambio, en cuanto habla como cuadro del partido, la fraseología deviene un tanto cansina, como si la espontaneidad y la chispa desaparecieran.

El libro cumplió su cometido: contar ampliamente, con datos en su mayoría verificables, una “historia prohibida”: las luchas y descabros del comunismo salvadoreño en su bautizo de fuego, el de 1932; y proponer un modelo de conducta revolucionaria y una visión alternativa de aquel cruce histórico, ya que antes del libro sólo campeaba la versión oficial sobre la “revuelta comunista” como una campaña dirigida desde Rusia, sin raíces en la sociedad salvadoreña.

Ahora bien, unos doce o trece años antes de que Dalton y Mármol se reunieran en Praga a trabajar su libro, Salarrué había concluido Catleya luna, según dice en el prefacio. Como un ilusionista, el escritor juega a las paradojas de la palabra, al *no* que es *sí* (lo negativo que se hace positivo).⁹⁹ Mientras Dalton en Mármol quiere (o dice querer) ser objetivo, verdaderamente testimonial, Salarrué dice (o aparenta decir) que rehúye el realismo. Simplemente anota que en su obra hay:

⁹⁸ Entre los varios contenidos autobiográficos del libro destacan las referencias a su niñez y adolescencia en la pequeña población de Ilopango, donde nació Mármol en 1905. Para tales fechas este lugar era más una aldea que una ciudad. Por su cercanía a San Salvador recibía, empero, fuertes influencias urbanas. Como quiera que haya sido, la formación del protagonista fue la de un mestizo pobre suburbano, ni campesino ni ciudadano propiamente, lo cual lo convierte en un ejemplo paradigmático de cultura nacional popular.

⁹⁹ Desde su teosofía, Salarrué desarrolla una dialéctica espiritual en que lo bueno y lo malo, lo positivo y lo negativo, la historia y la ficción, se interpenetran de tal modo que “negativo debe tomarse en su cualidad misteriosa de transparencia y alrevesamiento y no de negación” (1999, 3: 181). Toma aquí como ejemplo el negativo fotográfico que no es realmente negativo, dice, sino, “al contrario, la raíz del positivo” (182). Otros ejemplos típicos son la novela El Cristo negro, o el cuento “El Niño Diablo” del libro Eso y más (1999, 1).

...cosas de verdad y cosas de mentira. Lo realmente histórico (o que se tiene por tal) y lo imaginativo... ¿Por qué ha de ser la vida sólo lógica y la novela sólo realista, moldeada en moldes de geografía y de historia? Yo he barajado en uno los dos naipes hasta no saberse dónde anda cada cual... (1999, 3: 182-183).

Mármol y Dalton construyen su testimonio de los sucesos de 1932 y de la militancia del primero, ante todo, en el PCS. Su libro resulta, entonces, una obra por encargo más bien implícito. La ficción, el libre juego de la fantasía, quedan relegados, pasan a ser funciones decorativas de lo testimonial. En cambio, Salarrué no escribe para quedar bien con ningún grupo o tendencia social en particular. Es de notarse que en el prefacio de Catleya el autor para nada menciona que una parte central de su novela ha de tratar sobre el cruce histórico de 1932. Por el contrario, se distancia del historicismo y del realismo reclamando para sí una libertad irrestricta de barajar “cosas de verdad y cosas de mentira”. Sin embargo, paradójicamente, desde la doble ficción de la novela menor (“Balsamera”) dentro de la novela mayor, predice que esta obra será “la estela moderna, la crónica alegórica de un éxodo cruento” (1999, 3: 345), obviamente la crónica del exterminio de los izalcos.

Por su parte, Dalton enfatiza en la “Introducción” de Mármol que al escribir este libro está realizando un propósito desde hace mucho tiempo asumido: tratar el hecho socio-político más crucial en el siglo XX salvadoreño. Así responde a su credo marxista historicista y cumple un magnífico servicio como escritor militante. Pero la diferencia radical, de más fondo, entre un libro y otro, es el grado de indigenismo. Aunque Catleya sólo en la parte de “Balsamera” (capítulos 7 y 8) aborda la historia y la tragedia de los pipiles, lo hace tan intensamente y con tal originalidad, que, como hemos dicho, penetra más en la cuestión étnica que cualquiera de los estudios historiográficos o testimonios conocidos, como si quien hablara fuese un líder indígena o un chamán nahua-pipil. Mármol y Dalton, en cambio, aunque tocan el factor étnico al referir las acciones del PCS en la zona occidental durante la revuelta de 1932, lo hacen de paso, sin ponerlo como causa principal de los acontecimientos ni develar las pugnas entre los “brujos negros” y los “brujos blancos”, ni menos insertar esa coyuntura en la mitología autóctona, temática que sí recubre, como marco explicatorio, el relato del Sagatara.

Pero por sobre esas y cualesquiera otras diferencias que podamos señalar entre ambas obras, la comparación nos lleva a privilegiar las coincidencias, los trasfondos que las vinculan, que pueden resumirse en dos puntos: 1) haber comprendido los sucesos de aquel “año

terrible” como el cambio más profundo en la historia e identidad de nuestro país, plasmándolo como tal en su escritura; y 2) reivindicar con amor, con fe, con esperanza, la cultura nacional popular, desde la cual ven y narran los acontecimientos, uno en el ámbito indígena, otro en el obrero-sindical; uno desde la cosmogonía mesoamericana en sintonía con sus doctrinas esotéricas, otro desde su marxismo-leninismo y su teología de la liberación.

“LARGA VIDA O BUENA MUERTE PARA SALARRUÉ”:
¿UN RECONOCIMIENTO FILIAL?

Después de haber publicado en La Habana la antología de Salarrué (RD 1968), Roque le confirma su homenaje con un poema a propósito de los 70 años del Sagatara: “Larga vida o buena muerte para Salarrué”.¹⁰⁰ Examinaremos este texto modélico de su historicismo y de su compromiso con los sectores populares, y la “interlocución” del poema con la obra de aquél, como un punto relevante en la génesis de la escritura comprometida de Dalton, sin todavía entrar en análisis específicos.

La derivación del poema con respecto al prólogo de Cuentos es clara: en ambos dice que la obra de Salarrué, sobre todo Cuentos de barro, plasma “el alma nacional”. Roque realiza esta antología espigando en los cuatro libros ya dichos (ver nota 88), que consideró los más representativos en la línea nacionalista. De ellos toma el poeta: 1) una galería de personajes, anécdotas y otros signos salarruerianos y cuscatlecos; y 2) un tono y una fraseología (especie de sociolecto) “al estilo de Salarrué”. Comencemos por notar el aire ritual con que el líder de los comprometidos saluda y honra al Sagatara:

Dios lo bendiga y lo haga un santo don Salarrué
chas gracias por sus dulces guáshpiras
por los tetuntazos de ternura
con que me ha somatado las arganillas del corazón
que si se muere mañana es viernes
las Animas Benditas lo cundundeyen
y lo hagan seguir camino
que San Pascual Bailón me lo ampare
y me le tape las veredas del chimbolero
y que la Virgen del Perpetuo Socorro

¹⁰⁰ Luego incluido en Las historias (RD 1974). El ex presidente de la Fundación “La Casa de Salarrué”, Ricardo Aguilar, me contó que este poema lo recibió Salarrué a tiempo para su cumpleaños y que le había entusiasmado mucho.

y la Virgen de Candelaria
me lo manden bien a la llama para el cielo... (RD 1974: 162)¹⁰¹

El texto está segmentado en dos partes. La primera consiste en una sucesión de bendiciones que le echa el poeta al cumpleaños en nombre de dos tipos de figuras sacras, legendarias o históricas: las católicas (como las ya citadas) y las indígenas o populares:

...que me le caiga también la bendición del Cipitillo
y la del Cadejo Blanco[...] ¹⁰²
y que también le lluevan y le valgan
las bendiciones de Don Gerardo Barrios y Doña Adelaida
de los indios Anastasio Aquino y José Feliciano Ama
de don Pedro Pablo Castillo y el maishtro Felipe Soto ...
y el viejo cascarita de Don Chico Gavidia. (163)

Notemos de paso la mención más bien irreverente que hace de Francisco Gavidia, aunque al agregarlo a la lista de héroes históricos o del folklor nacional parecería reconocerlo como una figura positiva. La segunda parte del poema, en cambio, encarna en apretada síntesis, igualmente con materiales tomados de Salarrué, la utopía socialista de Roque con respecto al país:

Seguro que para entonces habrá ya en el mundo menos truncias [...] ¹⁰³
y nadie les pegará en las nalgas a los cipotes
por ispiar por los hoyitos de la carpa del circo
más bien todo el país será una chulada de circo para niños... (163)

El poeta imagina una sociedad igualitaria y de alegre convivencia:

...con repartición de sorbetes de mora y caramelos de leche de burra
de puro choto para todos ...
y pupusas de loroco aromáticas
envueltas para llevar a las casas de cada quien
casas bien pintaditas y tiperías (164)¹⁰³

Como puede observarse, la profusión de dialectismos, las referencias a la cocina típica nacional y el sentido del “para todos” (incluidas las casas) se conjugan aquí, predominantemente a partir del léxico y de la fraseología de los libros salarruerianos. Según la causali-

¹⁰¹ Tanto los nombres como los dialectismos o regionalismos aquí empleados, son elementos de la tradición popular que Salarrué usa en Cuentos de barro y en Trasmallo, y que Roque retoma intencionadamente.

¹⁰² Se trata de dos duendes de la mitología indígena cuscatleca. El “Cipitillo” es uno de los “managuas” o “muchachos del maíz y de la lluvia”, hijo de la Siguanaba, el duende femenino más famoso en el país. El “Cadejo blanco”, antípoda del “Cadejo negro”, es un perro mítico que aparece por las noches a los caminantes para protegerlos, según la mayoría de las versiones. Estos personajes de la tradición oral popular figuran en la narrativa de Salarrué y también en sendos poemas de Los Testimonios (RD 1964).

¹⁰³ “Choto” significa “gratis”; “pupusas” son tortillas de maíz rellenas de alguna comida como queso, chicharrón, etc.; “tiperías”: muy lucidas.

dad histórica que el texto supone, el tiempo “viejo” y “cuico” es un tiempo “nacido de la terrible reprimenda de la papamama papamama”. Dalton repite aquí la onomatopeya que hace Salarrué sobre los ametrallamientos en el cuento “El espantajo”, de Trasmallo:

En menos de diez minutos los soldados aparecieron corriendo por el maizal dirigiéndose a las casas ... Jedía a güey muerto y a lo lejos se iba perdiendo el aullido de la terrible reprimenda con su “papamama, papamama, papamama” (1999, 1: 476).

Retomar en su poema el final uno de los cuentos de Salarrué en que más crudamente se describe la matanza del 32, le permite a Roque hacer una vuelta de tuerca: resignificar la narrativa regionalista del Sagatara pasando de unos a otros textos de éste, llevando agua a su molino. Por ejemplo, en el verso: “y considerarán el ‘para vos nuay’ como un insulto incomprensible” (RD 1974: 164), el poeta remite a “Noche buena”, de Cuentos de barro:

–¿Y vos? Vos no sos del pueblo, verdá?
–No, padre-cura; soy del valle...
–¡Hum, hum!... ¿Tus cipotes nuán venido a la doctrina, verdá?
–No, Señor: tamos lejos...
–¡Hum, hum!... Para vos nuay; para vos nuay... ¿Entendiste? Para vos nuay... Pase lotra, pase, pase... (1999, 1: 268).

Al evocar este pasaje, ya clásico en la narrativa regionalista salvadoreña, Dalton quiere denunciar, acudiendo a Salarrué, la marginación económica y cultural de las mayorías empobrecidas, que sufren permanentemente el “para vos nuay”. Luego, en el final de la segunda parte del poema, arriba a su mensaje principal: cómo y cuándo esa época “gedionda” terminará para siempre. Dirigiéndose explícitamente al cuentista le pregunta: “¿Y sabe desde cuándo don Salarrué?” Y de inmediato responde:

Desde el momento en que alguien
aunque sea aquel cipote aprietado y cabeza de huizayote
ponga en manos del pueblo la honra de la Juana
el puñal con mango de concha
y el Tata Pueblo mire la hoja puntuda con cara de vengador
y diga “pues es cierto”
y cierre la noche. (RD 1974: 164).

Aquí Roque acude a “La honra”, uno de los relatos más poéticos y simbólicos del Sagatara: la Juanita, una joven campesina, es violada, no del todo contra su gusto, por un jinete abusador. La familia de la muchacha está constituida por “el tata” y el hermano menor, Tacho, “un cipote aprietado y con una cabeza de huizayote”. Se narra ahí el dolor del niño, de nueve años, porque “su tata estaba furioso” con la Juanita porque había “perdido lonra”, que, en palabras del tata a la muchacha, “era lúnico que traibas al mundo” (Salarrué 1999,

1: 246). Con la ingenuidad de sus nueve años, el niño va al ojo de agua y busca “lonra” desesperadamente, hasta que por fin encuentra “un fino puñal de mango de concha”, y exclama: “¡Achís!... no sabía yo que lonra juera ansina”. Luego entrega el puñal al tata. El cuento concluye así:

El indio cogió el puñal, despachó a Tacho con un gesto y se quedó mirando la hoja puntuda con cara de vengador.
–Pues es cierto... –murmuró.
Cerraba la noche. (247)

La resignificación que de la narrativa salarrueriana logra nuestro poeta, puede advertirse claramente al comparar el final del cuento “La honra” con el final del poema “Larga vida...” El primero expone un problema social de amplio espectro en El Salvador y en América Latina: el machismo y el abuso de las clases poderosas (representadas aquí por el jinete) en contra, sobre todo, de las mujeres pobres. Y después, la decisión de venganza del tata para lavar la honra de su hija violada. Si bien ambas situaciones –la violación y la venganza– puede decirse que son frecuentes en nuestro país, de ello, en el texto de Salarué, no se deriva un llamado a la revolución.

En cambio el poema de Dalton es eso lo que deja al final: una invitación a la lucha de clases, con la cual no estaba de acuerdo el Sagatara. El *ardid semántico*, llamémoslo así, del poeta comprometido consiste en convertir al “tata” de “La honra” en el “Tata Pueblo” (así, con mayúsculas); y al “cipote aprietado” en una especie de guerrillero que ponga ya no en manos de su padre sino “en manos del pueblo”, la honra de la Juana, o sea la honra de las clases populares, su reivindicación mediante la violencia revolucionaria.

¿ES ROQUE UN HIJO LITERARIO DE SALARRUÉ?
¿QUÉ LOS UNE Y QUÉ LOS SEPARA?

No sólo el análisis del texto de Salarué “La honra”, sino también su coherencia o sintonía con la totalidad de su obra, permiten inducir que éste no quiere, con la solución narrativa que da, aconsejar la reivindicación violenta frente a las injusticias. El cuentista no aprueba ni desaprueba la actitud o “cara de vengador” del tata de la Juana, simplemente la cuenta con realismo. Podría admitirse que sus relatos denuncian por el mero hecho de señalar situaciones de injusticia; pero no que inciten a la lucha. La misión que el autor se atribu-

ye a sí mismo al tenor de la auto-imagen que refleja en “El último Sagatara” (ver nota 86) y, más aún, por los mensajes de paz y espiritualidad que campean en su escritura, es la de ser testigo de las luchas entre el bien y el mal, o, si acaso, ser un buen médium de las voces que le llegan de lo alto, un instrumento de ese “alguien en mí mejor que yo” de quien es instrumento, según el prólogo de O’Yarkandal (1999, 1: 130).

Esa es la diferencia radical con respecto a Dalton: al convertir nuestro poeta al “tata” de la Juanita en el “Tata Pueblo” está reiterando el mito del “gigante justiciero” que hemos apuntado (ver 20): las fuerzas populares armadas harán justicia y realizarán la utopía del comunismo o del “Reino de Dios”. Salarrué no creía en tales caminos. Lo dice claramente en su ensayo Conjeturas en la penumbra de 1940: “Odio la violencia, creo en la espada de luz, no en la de acero que corta, ni siquiera en la de fuego que quema: en la de luz que aclara” (1995: 23).

Por supuesto que pueden marcarse muchas otras diferencias entre ambos autores, tanto estilísticas como temáticas: la preferencia de Salarrué por los ámbitos rurales frente a la de Dalton por los urbanos; el esoterismo del primero versus el marxismo-leninismo del segundo, en el terreno filosófico-ideológico, bien que aquí los une una actitud crística (más que cristiana) en verdad heterodoxa;¹⁰⁴ el ser uno cuentista que incursiona a veces en la poesía y el otro, a la inversa, un poeta que incursiona de tanto en tanto en la narrativa; rechazar aquél la política y entregarse éste a ella hasta desistir de su carrera literaria; nunca el uno haber padecido cárcel o exilio y sí haber cumplido algún cargo público, mientras el otro sí sufrió varias cárceles y un prolongado exilio político, etc., etc.

Empero, la zona en que se intersectan las obras de estos dos patriarcas de la literatura salvadoreña, cuenta más que aquellos en que son ajenos el uno al otro. Como poeta y como socialista revolucionario, es obvio que Dalton no proviene del Sagatara. Los antecedentes inmediatos de su poesía, según veremos en el próximo capítulo, son otros autores nacionales e internacionales. Pero como buscador “de eso que llaman el alma nacional”, como dador de sentido a la identidad salvadoreña, como modelo de amor a la madre tierra, sí es su heredero principal y, desde ese ángulo, su hijo literario. De ahí que haya sido quien mejor

¹⁰⁴ Quiero decir que cada uno de ellos en su muy particular estilo, tuvo una actitud de entrega sacrificial por aquello en que creía, una disposición mística para renunciar a las convenciones y darse a las causas abrazadas.

reconoció y más admiró al Sagatara: llamándolo “único clásico vivo” de El Salvador; haciéndole en Cuba una muy buena antología; dedicándole un poema tan entrañable como “Larga vida...”, hecho ante todo con materiales del cuentista; peleándose por él con su amigo y compañero Álvaro Menéndez; en fin, renovando el dialogismo de aquél (especialmente el de Cuentos de barro) al poner en primacía a los sectores populares, incluidos los indígenas, propiciando así en el ámbito nacional una real interlocución que pueda rescatar la conciencia perdida u obnubilada (“enterrada”, diría Carlos Fuentes)¹⁰⁵ de la comunidad nacional.

¹⁰⁵ Ver: Carlos Fuentes. El espejo enterrado. Video-documental, UNESCO, 1992.

CAPÍTULO 4.

LOS ANTECESORES DE LA GENERACIÓN COMPROMETIDA

El método estructuralista genético de Goldmann postula el análisis histórico-sociológico como el punto de partida para la comprensión de la significación literaria y para la explicación de su génesis en cuanto hecho cultural. Al comparar en el anterior capítulo el sentido de nación de Catleya (Salarrué) y de Mármol (Dalton) precisamente en su referencia a 1932, hemos ya iniciado esa explicación.

En tal perspectiva resulta muy útil la categoría de análisis histórico-literario que el mismo Goldmann denomina *procesos de desestructuración* de lo antiguo y *procesos de estructuración* de lo nuevo, para distinguir en este transcurso cómo la poética modernista va decreciendo (*desestructurándose*) mientras la realista social gana terreno (*estructurándose*). A fin de mostrar cómo se va conformando la poética del compromiso, contrastaremos textos de los precursores de la generación y de otros autores del mismo período con algunos de Dalton y a la vez los relacionaremos con el contexto histórico-político. Seguiremos dos ejes de caracterización: uno estilístico, la estructura poética en cuanto tal, y otro semántico: el sentido de nación, la conciencia del propio mestizaje, enfatizando la cuestión indígena, como en los capítulos anteriores, por su alta incidencia histórica y social. Aquí será redituable la categoría de análisis semántico que Goldmann denomina *visión de mundo*, es decir, la percepción global que los poetas estudiados manifiestan en sus obras acerca de la realidad social y más en particular acerca de la nacionalidad.

Las características socio-políticas de los procesos que desembocaron en el genocidio y las consecuencias del nuevo régimen militar-oligárquico, han sido estudiadas por diversos historiadores y sociólogos nacionales, la mayoría de ellos intelectuales de izquierda cercanos a los partidos políticos que durante la guerra interna (1979-1991) conformaron el Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional, FMLN. Con un enfoque predominantemente marxista y desde una sociología política, autores como Rafael Menjívar Larín, Rafael Guidos Vejar, y Jorge Cáceres Prendes, han coincidido en señalar la coyuntura de 1932 como el cambio más determinante, el más profundo, y han propuesto diversas hipótesis

sobre la estructura de la lucha de clases que determinó ese tramo dramático de la historia nacional.

Al estudiar la evolución del movimiento obrero como sector hegemónico de las luchas populares en El Salvador, Menjívar Larín establece cuatro períodos: 1º) 1920-1932: formación del movimiento obrero y causas de la revuelta de 1932; 2º) 1932-1947: el Martinato y la refeudalización del país; 3º) 1948-1969: el Mercado Común Centroamericano y la guerra de El Salvador con Honduras; y 4º) 1970-1977: la crisis capitalista en el período de la preguerra. Para el presente capítulo tomaremos como referentes los dos primeros períodos según la caracterización general de este autor, pues corresponden, sobre todo el segundo, al trecho de la génesis inmediata del grupo de Roque, y nos permiten cotejar diacrónicamente los cambios socio-políticos con los cambios literarios.

MARCO SOCIAL Y POLÍTICO EN QUE SE GESTA LA LITERATURA DEL COMPROMISO.

El bloque oligárquico cafetalero se había mantenido próspero, gozando el esplendor de su progreso económico, gobernando a través de miembros de la clase más alta, con autoritarismo, oscilando en su entendimiento financiero y comercial con las potencias del capitalismo mundial. En la base de la pirámide social, los indígenas habían ya perdido mucho de su último poder y de su cultura, al serles expropiadas sus tierras y marginárselos cada vez más por verlos como obstáculos a la modernización económica y a la consolidación del modelo capitalista. Sin esa base productiva y cultural se habían convertido en peones de las haciendas cafetaleras, gravemente empobrecidos, a merced de los precios internacionales. Sin embargo, antes de ser masacrados y quedar culturalmente proscritos, todavía se encontraban, sobre todo en el occidente del país, varios pueblos nahua-pipiles que mantenían su idioma, sus cofradías, su vestimenta, su tradición culinaria, sus alcaldes del común, etc. Las nascentes organizaciones marxistas se irían interesando más y más en esos núcleos étnicos, aunque tomándolos más bien como campesinos o semi-proletarios agrícolas.

Menjívar señala que en 1928 el 92.95% de las exportaciones totales del país correspondieron al café (1985: 79). Hasta ese momento todo marchaba bien para la oligarquía, gracias al éxito organizativo que había logrado. Al respecto Guidos Vejar apunta el carácter

no-democrático del proceso de transformación impulsado por los cafetaleros al irrespetar los derechos de las comunidades indígenas expulsándolas no sólo de sus territorios sino también “del campo político o de la simple permisividad para su organización puramente corporativa” (1982: 88). La oligarquía deseaba acabar con su idioma, su organización comunal y sus viejas costumbres, que consideraba “un lastre al progreso” (Lindo, 2: 94). De ahí la represión cruda a cualesquiera formas de organización en el agro. Los terratenientes solicitaban tropas del gobierno “para suprimir la anarquía que los trabajadores estaban sembrando” (Menjívar 67). Se daba, según la historia oficial actual, “la existencia de dos naciones, de dos sociedades separadas por profundas diferencias económicas y políticas...” que habían “ensanchado el abismo social y cultural entre ricos y pobres, entre poderosos y débiles, entre el progreso y el atraso” (Lindo, 2: 109).

Tanto Guidos Vejar como Menjívar dan cuenta de dos principales proyectos económico-políticos en el interior de las clases dominantes del período: el proyecto oligárquico cafetalero que se había consolidado desde finales del siglo XIX (1880-1882); y el proyecto burgués modernizante, industrializante y democrático, cuyo candidato triunfador, Arturo Araujo, sólo duró en la presidencia de marzo a diciembre de 1931, rechazado por la derecha y por la izquierda. Este segundo proyecto, filosófica y hasta literariamente afinado por Masferrer, fracasó ante la nueva alianza de cafetaleros y militares. Masferrer, atacaba a la oligarquía para propiciar este otro proyecto exigiendo medidas a favor del campesino, del obrero y del artesano, pero en el fondo, todo ello era reformismo, defensa del sistema capitalista (Guidos 150; Menjívar 68).

Es obvio que la literatura y los movimientos culturales de la década de los años veinte no han sido estudiados en su especificidad al ponerlos bajo la etiqueta común de “post-modernismo”, sin auscultar sus temáticas y modalidades. Salarrué, Masferrer y Alberto Guerra Trigueros representan la conjunción de esoterismo y propuesta democrática: tratan de llevar la espiritualidad, el nacionalismo y la justicia social a la par, pese a las diferencias de opción política que mantienen en la práctica, sobre todo en la coyuntura del año terrible. La derrota del proyecto burgués masferreriano significó un venir a menos también para las

tendencias esotéricas, en especial porque el general Martínez lo tomó como su credo espiritual, y fue puesto en entredicho por los miles de muertos que causó su régimen.¹⁰⁶

Para entender la trascendencia de la tragedia del 32 en la cultura y en la literatura salvadoreñas, debemos aproximarnos a las causas que la determinaron. A nivel externo o internacional aparece como factor principal el “gran crack” o crisis mundial del sistema capitalista de los años 1929-1932 que trajo para El Salvador la estrepitosa caída de los precios del café y, por ello, una contracción económica sin precedentes: según refiere Menjívar, los grandes cafetaleros se negaron entre 1930 y 1933 a cortar las cosechas ya que con los precios internacionales no cubrían ni los costos de producción. La desocupación fue casi total en este rubro y la mayoría de los campesinos indígenas del Occidente del país sufrieron las consecuencias. También fueron afectadas las capas medias urbanas, al no poder el Estado pagar normalmente los salarios de los empleados públicos, retrasándolos por largos períodos. Todo ello redundó en la radicalización y desesperación de las clases bajas.

La otra causa externa fue la influencia de las corrientes políticas sindicales que habían penetrado a inicios de los años veinte provenientes de Rusia y México, las cuales ganaron espacio durante el gobierno liberal de Pío Romero Bosque (1927-1931). El Partido Comunista Salvadoreño, que empezó a organizarse en 1928 y se fundó en 1930, fue el gran incitador de la lucha de clases, con Farabundo Martí a la cabeza.

Entre las causas internas de la revuelta, un factor primerísimo, ya estructural por el largo plazo que traía es el malestar acumulado en las masas indígenas de las zonas cafetaleras por la pérdida de sus tierras y la marginación, el desprecio y el racismo a ultranza. En lo inmediato, el detonador de la rebelión tiene que ver con el fracaso del gobierno de Arturo Araujo; a pesar de que su triunfo electoral fue amplio, este régimen no pudo sostenerse.

La llegada del general Maximiliano Hernández Martínez al poder, en diciembre de 1931, por un pacto entre el ejército y los cafetaleros, significó el cierre del espacio democrático y la reinstauración del autoritarismo. En una actitud de clara provocación por parte del nuevo régimen, se les negó a los pueblos indígenas de Occidente el triunfo que habían obtenido en

¹⁰⁶ Los tres historiadores referidos, Menjívar, Guidos y Cáceres, coinciden en que si bien es imposible precisar el número de muertos por el nuevo gobierno militar, su cifra oscila entre 10 y 30 mil, cosa que el general Martínez negaba asegurando que no fueron más de 2000.

las elecciones municipales de comienzos de enero de 1932. Martínez no sólo anuló los resultados sino que hizo capturar a candidatos y líderes de la oposición. Por su parte el Partido Comunista venía fraguando la insurrección desde semanas antes, aunque vacilaba ante la falta de preparación y lo incierto de la organización de las bases campesinas y obreras. Lo cierto era, en todo caso, que ambas extremas se empeñaban en la toma o conservación violenta del poder y en la destrucción del polo opuesto. La tercera posición, laborista, masferreriana, había quedado sin espacio de incidencia.

Los puntos de la rebelión y la masacre fueron casi todos pueblos indígenas, núcleos principales de la etnia nahua-pipil, como lo indican sus topónimos: Izalco, Nahuizalco, Juayúa, Teotepeque, Ataco, Salcoatitán, Sonzacate, Tacuba. Roque Dalton da cuenta de aquel capítulo negro de la historia salvadoreña en dos de sus libros más exitosos: Mármol (1972) y Las historias (1974), en este último, mediante la técnica del collage, inserta diversos testimonios, uno de ellos, de un militar que fue agente de la matanza, dice así:

En 1932 no se torturó nadie. ¿A qué horas, señor? Ya sólo con fusilar aquellas tanatadas de gente teníamos más trabajo del que podíamos atender con seriedad. Por eso no me extraña que haya sobrevivientes de entre los fusilados. Se conoce el caso de Don Miguel Mármol, pero debe haber otros por ahí... (1974: 119).

Esa impiedad del régimen martinista contrastó durante su administración, con la prédica teosófica del general, contradicción que historiadores y escritores señalarían más tarde con énfasis.¹⁰⁷ Esto contribuyó a que los sectores de izquierda consideraran tales doctrinas como absurdas y perversas, amén de que el materialismo marxista de por sí condenara como nocivas a todas las religiones o filosofías espiritualistas.

El aplastamiento de la oposición le abrió las puertas a la dictadura militar y a la oligarquía cafetalera para una “refeudalización” del país, mediante leyes que vinieron a consagrar jurídicamente los métodos de explotación feudal en el campo, según refiere Menjívar apoyándose en otros investigadores (94). Los grandes cafetaleros y ganaderos fueron eximidos de impuestos y favorecidos con créditos mientras que la industria que apenas comenzaba antes de la llegada de Martínez al poder, perdió todo apoyo. Los sindicatos obreros y partidos de oposición desaparecieron por varios años y sólo a finales de este régimen fueron

¹⁰⁷ Guidos Véjar refiere que se le llegó por ello a conocer como “el teósofo ametrallador” (1982: 18); Escobar Velado lo llama “teósofo miserable” (1978: 159), y Dalton, irónicamente, “Maestro teósofo” (1974: 125).

resurgiendo lenta y dolorosamente. En el campo quedó totalmente prohibida cualquier forma de organización laboral.

El Martinato fue un estado de sitio permanente, lo cual no constituía una excepción en América Hispana durante los primeros dos tercios del siglo XX en que proliferaron las dictaduras militares. Al mismo tiempo, según hace constar el historiador Cáceres Prendes, se alentó un nacionalismo a ultranza con formas grotescas de rechazo a lo extranjero; y se privilegió a los militares hasta convertirlos en una casta con todos los poderes y honores políticos. Por otro lado, se construyó por parte del gobierno la leyenda negra de que los monstruos de 1932 habían sido los comunistas, en lo cual la iglesia católica jugó un papel protagónico. Comunista llegó a ser sinónimo de apátrida, asesino, además de ateo. Con todo, pese a la represión continua, las tendencias socialistas volvieron a tomar cauce en El Salvador. Entre otros, así lo hace constar Mármol en el testimonio recogido por Dalton.

EFFECTOS DEL MARTINATO EN LA LITERATURA NACIONAL

Pueden reconocerse en términos generales dos tipos de reacciones de los intelectuales y escritores frente a la dictadura militar de Martínez y sus hechos. La fue la anuencia explícita, como en el caso de Arturo Ambrogi (1875-1936), quien en sus últimos años de vida colaboró directamente con el nuevo régimen; o la anuencia implícita, como fue la de Gavidia, según hemos visto aquí (ca1).

A esa reacción tolerante se suma el fenómeno de una especie de vuelta al romanticismo, que se manifiesta sobre todo con la aparición en 1936 del libro *Jícaras tristes*, de Alfredo Espino (1900-1928), antología de sus poemas bucólicos.¹⁰⁸ A este autor se le llegó a consagrar como “poeta nacional” y “cantor de Cuscatlán”. El sistema escolar lo asumió como modelo de poesía vernácula y sin duda alguna ha sido y sigue siendo uno de los más leídos en el país. Pero no se trata sólo de su caso sino más ampliamente de un nacionalismo fácil

¹⁰⁸ Publicación promovida inicialmente por su familia y luego patrocinada innumerables veces por las instancias estatales. Dalton y otros de su generación se burlan de este poeta, que canta a los ranchos de los campesinos sin asumir su historia de marginación y explotación inhumanas (RD 1976: 209).

que se apoderó del gusto clasemediero en la literatura y en las artes, como una especie de vuelta al romanticismo decimonónico.¹⁰⁹

El clima de encerramiento nacionalista que produjo el Martinato y el aislamiento con respecto a los movimientos literarios de vanguardia que se daban en los años treinta en otros países de América Hispana, parecen haber provocado una especie de retroceso estético que habría llevado a los lectores de literatura (capas medias escolarizadas) a compensar con el bucolismo, en el imaginario poético y narrativo, su conciencia nacionalista golpeada por los hechos del 32. De ahí el renovado y parcial triunfo de un costumbrismo, a lo Ambrogio, que se centra colorísticamente en el paisaje rural y en los habitantes del agro.

Como contraparte observamos un segundo tipo de reacción, crítica, contestataria, no necesariamente explícita, entre los escritores del período. En primer lugar merece mencionarse la posición de Salarrué quien en el preciso momento de los hechos se distancia con firmeza de uno y otro extremo político, como lo hemos visto al considerar “Mi respuesta a los patriotas” (ver 121).¹¹⁰

Ese mismo año de 1933, Salarrué funda con otros escritores afines en tendencias espirituales y literarias –Alberto Guerra Trigueros y Serafín Quiteño, entre los principales– el grupo “Cactus”, que se impuso como misión promover un arte y una literatura de calidad elevada y de valor formativo. El nombre mismo implica la conciencia de que luchaban contra un medio hostil, desértico en materia estética y cultural.

Dos años después (1935) surge el grupo “Crisol”, con una postura de oposición al régimen e influido por el marxismo. Los más notables de sus miembros fueron Pedro Geoffroy Rivas, a quien estudiaremos en seguida, el ensayista y filósofo Julio Fausto Fernández (1913-) y el cuentista Manuel Aguilar Chávez (1913-1957). Cercano a ellos estuvo el cuentista y humorista José María Méndez (1916-). Un distintivo común a este grupo es su con-

¹⁰⁹ Ejemplos de ello serían, en música, el autor Pancho Lara, y en literatura, el ensayista Camilo Campos (1899-1924), autor de Normas supremas, colección de artículos de poca monta pero que satisfacían el gusto de sectores de la época y en nada ofendían.

¹¹⁰ Un año más tarde, en 1933, daría dos muestras más de su valentía y de su posición crítica, bien que moderada, al publicar un artículo de homenaje a Farabundo Martí en ocasión del primer aniversario de su fusilamiento. Aunque el Sagatara no aprobaba la ideología ni las acciones revolucionarias del líder comunista, admiraba su entereza y su mística de entrega a una causa que aquél creía justa. Además, recordemos que ese mismo año se publican los Cuentos de barro que ya hemos considerado en el capítulo anterior.

dición académica: la mayoría de ellos eran abogados de amplia formación humanista y estuvieron, unos más otros menos, vinculados con la Universidad Nacional, institución que fue cobrando cada vez mayor relevancia entre las opositoras al régimen martinista y, posteriormente, entre las fuerzas de la izquierda política nacional.

Como veremos, el indigenismo literario lejos de ceder terreno creció en este lapso. Además de Salarrué, sobresalieron: Miguel Angel Espino (1903-1967), cuyas novelas se adscriben a un regionalismo vanguardista con elementos impresionistas y surrealistas; el poeta y narrador Francisco Herrera Velado (1876-1966), oriundo de Izalco, de un costumbrismo cercano al realismo social, y el poeta Serafín Quiteño (1906-1987), de un lirismo un tanto esotérico. En su conjunto la obra de tales escritores muestra que la literatura nacional no fue sumisa al espíritu retrógrado de la dictadura sino que, por el contrario, defendió los valores de la cultura nacional popular y las libertades de pensamiento y de expresión.

PEDRO GEOFFROY RIVAS (1908-1979)

En mi análisis, ningún poeta salvadoreño, ni siquiera Dalton, ha calado tanto como Geoffroy en la herencia cultural indígena, que llamaba “la mágica raíz”. Él en la poesía y Salarrué en la narrativa, constituyen las cumbres del indigenismo salvadoreño, asumiéndolo de tal manera que hacen revivir su cultura con autenticidad. Pregonando la superioridad espiritual de la cultura autóctona, ambos son la mayor respuesta literaria frente a la voluntad que de exterminar lo indígena manifestaban el régimen del general Martínez y las clases dominantes del período, lo cual constituía una posición revolucionaria en aquel momento.

Pedro es en El Salvador el iniciador de la poesía proletaria. Fue, además, el primer padrino literario de Dalton, como éste lo admite en Clandestinos:

...el hombre que antes que nadie aplaudió mi poesía;
él fue el responsable de que mis versos
encontraran el cauce de los periódicos y las editoriales (1977: 67).

Hacia los inicios del Martinato, Pedro marchó a México a estudiar Derecho en la UNAM. Cursó ahí también Antropología Lingüística en la especialidad de idioma náhuatl. Y militó, por otra parte, en el Partido Comunista Mexicano, participando en actividades políticas, por lo cual estuvo prisionero en la Penintenciaría del Distrito Federal, donde escri-

bió su primer poemario de corte social, Vida, pasión y muerte del anti-hombre, que habría de convertirse en modelo para los de la Generación Comprometida. El mundo indígena lo fascinó. Abrevó en los Cantares mexicanos de la Biblioteca Nacional de México y en la Historia de las cosas de la Nueva España, de Fray Bernardino de Sahagún, fuentes básicas de sus dos poemarios indigenistas.

Permanece en El Salvador brevemente en 1944, y tiene que retornar a México donde trabaja y gana fama de poeta comunista. En 1957, haciendo uso de la amnistía que a los exiliados les otorgó el nuevo régimen del coronel José María Lemus (1956-1960), Pedro volvió definitivamente a su patria. Roque, quien mantenía bajo el seudónimo “Rayos X” una “Columna Vertebral” en Teleperiódico, un semanario recién fundado por Álvaro Menéndez Leal, celebró desde ahí el regreso del exiliado y se sumó a los festejos que con motivo de sus 50 años organizaron los círculos intelectuales de El Salvador, destacando “la importancia de la figura de Geoffroy Rivas en el campo de la cultura nacional”. Pocos años más tarde, en un episodio más bien oscuro de la historia intelectual del país, Rivas rompió definitivamente con la izquierda política.¹¹¹

A pesar de la disidencia de Geoffroy, Dalton no negó en ningún momento por tales cuestiones políticas, la calidad literaria o antropológico-lingüística de Geoffroy Rivas, ni se desdijo del reconocimiento que en agosto de 1956, le había rendido con su poema “Canto al desterrado canto”, especie de réplica al poema “Tienen miedo del canto”, de Pedro, que había aparecido en un periódico capitalino pocos meses antes.¹¹² Dice Roque:

Y derribo a patadas
mil muros ancestrales
para cantarte,
Pedro,
con la palabra clara...

Más adelante lo llama “poeta tutelar de la esperanza”. Es claro, pues, que Dalton asume, al menos en su primera época, una filiación con respecto a Geoffroy Rivas, de lo cual, bien que un tanto en broma, hace eco en su novela Pobrecito (1976: 179).

¹¹¹ Pedro fue repudiado como traidor por la izquierda nacional cuando denunció por televisión el hostigamiento de que, según él, lo hacía objeto el Partido Comunista Salvadoreño y, más en general, las prácticas incorrectas de esta organización. Ver entrevista de Matilde Elena López con Luis Alvarenga (1993).

¹¹² El texto de Geoffroy fue publicado en Diario Latino el 28 de abril de 1956; el de Dalton, en la Revista Hoja 2, en agosto de 1956.

Vida, pasión y muerte del anti-hombre

Este es el título del primer poemario de Geoffroy Rivas, datado en 1936. Más que de un libro se trata de un opúsculo: un poema extenso dividido en 5 cantos, que fue primeramente publicado por la Revista Hoja en 1956.¹¹³ El verso libre que aquí emplea Pedro fue en su momento una sorpresa para la poesía nacional: por primera vez alguien se atrevía a combinar líneas tan largas con líneas tan cortas haciendo gala de un impecable sentido del ritmo, de una sonoridad radicalmente diferente a la del modernismo rubendariano que seguía siendo el canon métrico de la época. Así podemos observarlo:

ecuación desmedida en el preciso instante en que el grito y la sangre se confunden,
allá,
cuando mi madre era más bella entonces
que todos los huertos frutecidos en el sueño con hambre de los hombres. (1978: 7).

Esa violencia métrica en la yuxtaposición, por ejemplo, de un verso de 25 sílabas y uno de 3 (primeras líneas de este segmento), sólo la encontraremos tiempo después en la vérsica de Roque Dalton. Al escandir los versos largos encontramos que con frecuencia son la suma de 2 y hasta 3 heptasílabos o de un heptasílabo y un endecasílabo, las medidas dominantes en este texto, y generalmente en la poética de Geoffroy Rivas, en lo cual se advierte ya la influencia de Pablo Neruda.

La macro-estructura de la obra es sinfónica: el primer canto dice el origen, con un tono bíblico, solemne, que culmina con el desgarramiento del parto:

... la escisión fragorosa que se quedó entre los dos como un secreto,
el desgarramiento aquel, único lazo ya que nos unía...
y el anuncio de un destino poético:
a pulir mi diamante, a descubrir mi pozo,
a levantar muy alto unas cuantas banderas de alegría. (1978: 8)

El segundo canto evoca la niñez y la juventud, con aire de remanso y de nostalgia, si bien al final los cuestionamientos sobre aquellas edades asumen un tono más intenso, como de una primera fiebre existencial: “y la atónita espera desangrándose en versos / y el inquirir sin término y el preguntar por nada” (10). El texto va en crescendo, agudizando el reclamo acerca del sentido de la propia vida. El canto III es el del encuentro con la amada,

¹¹³ El libro fue formalmente editado en 1978. La revista Hoja, si bien de vida efímera, fue el medio de expresión más propio que tuvieron los miembros de la Generación Comprometida. La dirigió Ítalo López Vallecillos (1932-1986), el ideólogo del grupo.

con un ritmo de andante variable, aún no desbordado: “Ah, compañera, compañera mía, dueña del mundo, esclava. / Ah, silenciosa mía silenciosa” (12).

En cambio, el cuarto canto es ya la transición, el anuncio de la conversión proletaria que se acerca: aquí la desazón se convierte en “agria voz” que lo agobia. Los gerundios se suceden dinámicos, anafóricamente, prenunciando el paso de lo existencial a lo social:

descubriéndome entrañas ignoradas,
estrujándome perdidos corazones,
ahogándome gargantas imprecisas (13).

La suplantación del *yo* por el *nosotros*, va marcando ese cambio:

¿De dónde vino a mí?
¿De dónde fue en nosotros? ...
¿Desde cuándo eran nuestras las estrellas? (14)

El último verso del cuarto canto es la apertura al quinto, el momento de la transformación: “Y a los potros del viento fatigaron los ecos” (14). El canto final irrumpe como un coro de denuncias, en primera persona plural (cambio deíctico que aquí adquiere la más alta significación), casi como en un allegro a no ser por el sentido de culpa que se acusa:

Vivíamos sobre una base falsa,
cabalgando en el vértice de un asqueroso mundo de mentiras ...
Y mientras,
otros amasaban con sangre nuestro pan,
otros tendían con manos dolorosas nuestro lecho engreído
y sudaban para nosotros la leche que sus hijos no tuvieron nunca (15)

La oposición de clase queda abiertamente planteada: nosotros, los burgueses, versus los otros, los proletarios. El poeta se reconoce a sí mismo y a los de su clase “sobre una base falsa”, en un “mundo de mentiras” que es el de la explotación económica. Luego vienen los versos que de este texto más resonarían en la obra de Dalton, puesto que le sirven de título y de epígrafe para su única novela, fuertemente biográfica (RD 1976):

Pobrecito poeta que era yo, burgués y bueno.
Espermatozoide de abogado con clientela.
Oruga de terrateniente con grandes cafetales y millares de esclavos.
Embrión de gran señor, violador de mengalas y de morenas siervas campesinas... (16)

Renuncia al buen burgués que antes era, al poeta fútil que aún no había “visto al hombre en toda su terrible verdad”. Es fácil advertir la tónica cristiana, resurreccional, con que el último canto refiere la conversión del poeta burgués al poeta proletario:

ardido en los crisoles de hondos regocijos,

resurrecto en la alegría fecunda y madrugada
que puso en mi cariño dos radiosas auroras proletarias (17).

El canto final deviene así una antítesis entre la muerte y la vida, el anti-hombre y el hombre, la inconciencia (o “base falsa”) del burgués y la conciencia auroral del proletario. El cierre triunfal del arribo al compromiso socialista, es la herencia inmediata a los poetas de la generación siguiente, la de Roque Dalton. Geoffroy Rivas se sabía a sí mismo en deuda con Pablo Neruda, del cual había asimilado el sentido de la poesía-canto:

Le temen a mi voz áspera y fuerte
y a mi verdad amarga.
Huyen del duro verso de Neruda... (1956)

La influencia del Canto general se hace sentir no sólo en la métrica de aires épicos, sino también en la intención mundialista de su mensaje de reivindicación de los pobres:

nuestra voz guerrillera se levanta,
tremenda, incallable,
enarbolando la poderosa estrofa del canto universal:
¡arriba los pobres del mundo,
de pie los esclavos sin pan!

La consigna marxista “Proletarios del mundo, uníos” es evidente en el mensaje de este llamamiento final del poema, que Pedro dedica “A los jóvenes poetas de El Salvador”.¹¹⁴

Yulcuicat: canto del corazón¹¹⁵

Yulcuicat es el título del primer poemario totalmente indigenista escrito por un salvadoreño para un público salvadoreño. Mientras que los textos indigenistas de Gavidia están escritos, en su mayoría, como por un narrador extradiegético, los poemas indigenistas de Geoffroy están contruidos como por un narrador intradiegético, como si hablara un *yo* o un *nosotros* indígena, lo cual marca un cambio cualitativo de identificación plena con los pueblos mesoamericanos.

¹¹⁴ Hernández Aguirre (1961) cita a Matilde Elena López: “Geoffroy Rivas es el guía de las jóvenes generaciones poéticas ... el que arranca la poesía de la torre marfilina y pura, y la contamina de pueblo, de marejada social bajo cuyo signo emerge la novísima poesía salvadoreña”.

¹¹⁵ Del náhuatl: *yolotl* o *yulotl*: corazón, y *cuícatl*: canto (Simeon 1977). Notemos que en este libro las voces carecen de la “l” final que tenían en la lengua mexicana, puesto que el correspondiente dialecto cuscatleco la perdió, detalle no irrelevante, pues el autor se adapta al modo idiomático ancestral de su tierra.

A diferencia de Vida, pasión..., en Yulcuicat el verso, también libre, pero se mantiene más bien breve, con predominio de heptasílabos y endecasílabos, con un ritmo más regular y medido. Su sonoridad es rica; la entonación bien cuidada, de un aire ritual:

¡Danzad, danzad, oh Príncipes!
Levantad las banderas
sobre las obsidianas de las lanzas (1965: 30).

Un rasgo determinante en la estructura de este poemario son las variaciones pronominales, perfectamente escogidas para cada texto o segmento. Así, por ejemplo, primer texto del libro está construido predominantemente en una primera persona singular de tono ritual:

He llegado. He llegado.
Soy el cantor.
Aquí comienzo. (1965: 7).

En una segunda parte del mismo ofertorio la primera persona es sustituida por la segunda y la tercera, también rituales:

¡Embriágate! ¡Embriágate!
Que el vino de los hongos
Abra tus ojos a la luz...
Canta y baila honrando al Dador de la Vida (8).

La ritualidad es obtenida mediante las reiteraciones, el ritmo acompasado y el modo imperativo, de exhortación religiosa: “Que se abran las flores. / Que lleguen hasta mí” (9). Si bien el texto remite a la significación y al estilo de la ancestral poesía náhuatl, no es una imitación sino una recreación con modalidades propias, de una coherencia total. Revive la cosmogonía de los antiguos pobladores del Valle de Anáhuac, que viene a ser la misma de los nahua-pipiles de Cuscatlán.¹¹⁶ La semántica principal de la obra es el de la poesía misma como “flor y canto” para los dioses:

Flores, flores, flores,
blancas, amarillas, rojas,
brotan de mi corazón.
Es el canto (7).

No es un canto individual sino colectivo, para glorificar al Dador de la Vida, significación que se encuentra plena en la poesía de Netzahualcóyotl y demás cuicapiques o tlamati-

¹¹⁶ Ver nota 66. Puesto que en El Salvador las fuentes indígenas desaparecieron y las tradiciones ancestrales fueron casi extinguidas después de 1932, Geoffroy Rivas cree valioso re-importarlas de México, adaptándolas en lo que cabe. 45 notas de referencia bibliográfica o de exégesis, dadas en un apéndice, respaldan el uso de nombres y términos propios de la mitología azteca.

nis de la cultura nahua prehispánica. Aquí los héroes no son los hombres sino los dioses. Entre los mitos que sobresalen están el de la dualidad y el de la cuaternidad.¹¹⁷ El cantor del Ofertorio dice de sí mismo al final del texto: “Soy el reflejo del Dos Veces Divino. / El espejo que hace relucir todas las cosas” (9). Y en “La creación de los dioses”, cada una de las cuatro esquinas del mundo es gobernada, respectivamente, por: el Murciélago (Xipe Tótec) al Oriente; el Lagarto (Quetzalcóatl) al Poniente; el Jaguar (Tezcatlipoca) al Norte, y el Aguila (Huitzilopochtli) al Sur, los cuatro hijos de Ometéotl, Señor del Omeyocan. No-temos, además, el culto a los animales, convertidos en supremas deidades, máxima expresión del nahualismo prehispánico.

La macro-estructura de Yulcuicat es circular: el último poema retoma la construcción y el tono del primer Ofertorio, la misma dominancia de un *yo* ritual, las mismas exhortaciones en 2ª persona; pero esta vez quien habla es el guerrero: “ Soy el guerrero. / Me emplumo y te invoco / antes de partir al combate”.

Yulcuicat fue escrito también hacia 1936, aunque no se difundió en El Salvador sino hasta 1965. Creo que es uno de los más cumplidos homenajes a la cosmovisión ancestral mesoamericana y que vino a reinstaurar un puente que los pseudo-nacionalismos de la región habían debilitado: la profunda comunidad de historia y de valores étnicos entre México y Centroamérica, sin duda uno de los propósitos del autor.

Los nietos del jaguar

Publicado en 1977, connota un afán de resistencia étnica, puesto que el jaguar era, como el águila, un símbolo máximo de la guerra, un símbolo supremo entre los aztecas y los mayas. Comparado con Yulcuicat este otro libro resulta más cuscatleco, más alusivo a la génesis e historia antigua de nuestro país.

Es un libro breve, consta de siete textos y dos partes: “La cuenta de la peregrinación”, un extenso poema que conjunta los mitos del génesis y del éxodo de la nación cuscatleca, y seis poemas breves: “Ritos elementales”. La parte medular es la primera, en que se distin-

¹¹⁷ La cuaternidad es uno de los valores cosmogónicos más notables de nahuas y mayas: cuatro eran los rumbos del universo, las edades o soles de la tierra, los dioses forjadores de los hombres, los cuadrantes del siglo o ciclo astronómico perfecto de 52 años, que se dividía en 4 trechos de 13 años cada uno, etc. El 2 conlleva el sentido de la dualidad cósmica (el “Omeyotl”).

guen cuatro momentos: la peregrinación interminable, el encuentro de la “tierra de joyas” o preseas, que es el significado del nombre “Cuscatlán”, su pérdida por la llegada de los conquistadores (españoles) y la era actual, de resistencia, en que “los nietos del jaguar / aún estamos aquí” (1977: 26).

Como Yulcuicat, este poemario es también circular ya que termina con la temática y el estilo del primer texto: el último poema, dedicado a los nietos del jaguar, es en realidad un homenaje a los descendientes de los pueblos prehispánicos y una confirmación de su voluntad de lucha. Esa circularidad viene a sumarse a los valores indígenas ancestrales del libro. El primer poema finaliza así: “pero los nietos del jaguar / aún estamos aquí” (26). El último poema cierra de este modo:

pero aún estamos aquí
y otra vez ganaremos la tierra
para los nietos del jaguar (63)

A nivel de estructura formal el poemario está construido en un verso más libre aún que el de Yulcuicat, predominantemente breve (heptasílabos y eneasílabos) aunque también se dan con alguna frecuencia versos largos. Un rasgo singular de este versolibrismo es la ausencia total de mayúsculas y de signos de puntuación; la sintaxis se da no más mediante la segmentación vérsica o estrófica.

Los poemas primero y último son de una tónica épico-narrativa: resumen la historia ancestral de Cuscatlán y exhiben el talante de la resistencia étnica. Los otros cinco “Ritos elementales” son más bien ceremoniales, e inician todos con la misma palabra, dando así la connotación de fórmula mágica o encantamiento: “para que brote el maíz”, “para dormir a una culebra”, etc. La musicalidad se mantiene exuberante, a veces remarcada mediante reiteraciones, eufonías y ritmos acentuales que evocan las ceremonias indígenas:

chin chin tor
sumba sumba sumba
chin chin tor

dónde andás
ta ma gás (53)

Otro rasgo formal llamativo es la deixis pronominal: en los textos primero y último domina claramente un *nosotros* étnico, verdaderamente comunitario:

anduvimos errantes

años años años anduvimos errantes ...
nada pudo detener nuestros pasos (13)

Casi al final del último poema el *nosotros* dominante alterna con un *tú* invocatorio para reclamarle a la madre tierra que se haya dejado conquistar:

cómo pudiste
antigua madre
acoger en tu seno
toda la furia acumulada en los canales seminíferos
de un bárbaro extremeño (61)

Los demás poemas muestran sobre todo un *tú* o una 3ª persona casi siempre exhortativos, rituales. Las anteriores formas gramaticales se combinan dinámicamente con una amplia gama de variaciones del verbo que dan al poemario multiplicidad de enfoques del pasado: “también anduvimos entre pueblos hostiles” (19), “no buscábamos oro” (21); con respecto al presente: “pero aún estamos aquí”; y al futuro: “y otra vez ganaremos la tierra” (63). En este aspecto destaca el uso del gerundio iterativo en versos-estribillos que sirven de cierre a largos segmentos y, por tanto, como marcas de división macrosintáctica: “años años años caminando caminando caminando.

En lo semántico, los valores esenciales de Los nietos del jaguar son la historización épica, sintética, de lo que el propio poeta llama “el surco de la estirpe” y el mantenimiento de la esperanza, de la utopía de una nación propia: “y otra vez ganaremos la tierra” (59-63).

Como Yulcuicat, Los nietos reencarna la mitología nahua mesoamericana: Ipalnemoani, el Doble Señor de lo Cerca y de lo Junto (31), es decir el Dios-Dos (Ometéotl); la numerología sagrada: “cuatro veces trece años nos guió el viejo más viejo” (23); y sus nahuales: “los cuatro sacerdotes... / se convirtieron en conejos / y tornaron a la cueva del origen” (16). Sin embargo, este poemario penetra en la identidad histórica y geográfica de Cuscatlán (El Salvador), sobre todo en su génesis fundacional: “verde y negro país de agua quemante / tierra de joyas” (23).

Un parentesco indigenista: Los Testimonios

De lo anterior desprendemos que entre los libros de Pedro Geoffroy el más emparentado con la obra de Roque Dalton es precisamente Los nietos, en varios temas míticos o históricos. Esa intertextualidad se refleja sobre todo con respecto a Los testimonios (1964), el

poemario más indigenista de Roque, publicado en Cuba 13 años antes que el de Pedro. Aunque probablemente este haya escrito Los nietos mucho tiempo antes de su publicación (1977), es improbable que Dalton lo conociera, de modo que el parentesco que entre ambos libros podamos observar no se debería a la influencia de uno sobre otro sino a la comunidad de visiones de mundo, es decir, al sustrato indigenista que los dos autores compartían por afinidades ideológicas y estéticas. Como quiera que sea, los puntos de contacto son notables. Veamos, mínimamente, algunos de ellos.

El tema de mayor intersección es, según mi análisis, el de las migraciones fundadoras de Cuscatlán. El poema “Las emigraciones”, de Dalton, pone en evidencia la semejanza de una y otra evocación, bien que con tonos y ritmos diferentes:

Suframos caminando entre las piedras el polvo y los abrojos
bajo la lluvia o el bochorno del aire saturado de sol ...
Caminemos todos presurosos suponiendo la sed que nos espera ...
la sabiduría que los dioses han guardado hasta ahora
sólo para nosotros... (RD 1964: 48)

Otro punto común es el concepto que en los dos libros encontramos acerca de la cruz cristiana como un símbolo que para los indígenas resultaba extraño, inaceptable. Leemos al respecto en Los nietos:

desgarrado el tonalamatl de los vaticinios
extinguida la hoguera que ardía sobre el ara
un incomprensible signo de madera
se alzó sobre el teocali del dos veces divino... (1977: 25)

Y en el poema “La cruz”, de Los testimonios:

¿De quién es ese extraño Dios?
¿Ese que ahora véndennos
rigurosamente medido?
¿Por qué desde su dura cruz
dicen que exige nuestro odio? (1964: 26)

Más profunda aún es la semejanza en el uso del símbolo del espejo (ver 28) para señalarlo como recurrente en la poesía de Dalton, sobre todo en Los testimonios. Aquí el punto de coincidencia de ambos poetas es el del espejo como signo de identidad étnica y de relación con los dioses. En “La cuenta de la peregrinación”, de Geoffroy, encontramos:

seréis el pueblo del jaguar
encarnaréis en la bestia manchada
en su rostro hallaréis vuestro espejo. (1977: 23)

Y en “Restauración del hombre por Quetzalcóatl”, de Roque:

(Oh corazón del aire verde
tristes estaban los cielos sin espejos
sin los espejos de los ojos del hombre oh corazón de pétalos marinos)
Mas luego fue Quetzalcóatl a Mictlán... (1964: 35)

En fin, muchos otros ejemplos de semejanza podríamos dar de cada uno de estos dos libros con respecto al otro, pero nos limitaremos a uno más sobre el sentido de la nación y el valor de lo indígena como semántica dominante en ambas obras. En el último poema de Los nietos, en versos que ya he transcrito, al conquistador español se le califica de “bárbaro extremeño”; y en el primer poema del mismo libro se describe la acción de los invasores como una destrucción sin límites:

entre lucir de lanzas y tronar de arcabuces
muertos los sacerdotes
violadas las vírgenes vestales...
rodaron las estatuas de los dioses. (1977: 25)

“El humo”, poema de Los testimonios, expresa esa misma denuncia de la destrucción indiscriminada que los hispanos hicieron de la cultura de los pueblos amerindios:

Quemáronse los códices donde tu planta recaía para siempre
y el calendario –granero de los días– también murió en el fuego... (1964: 50).

Como contraparte de tal imagen de barbarie o salvajismo del conquistador, ambos poetas, tanto en estos como en otros libros suyos, ofrecen de los indígenas un cuadro opuesto, de religiosidad y valores comunitarios auténticos y de armonía con la naturaleza, de tal forma que la raíz étnica más valedera para los actuales pueblos mestizos de América no sería la española sino la indígena, según ellos.

El grado de parentesco entre Geofroy y Dalton es, pues, muy alto, por tantas experiencias vitales, políticas, estéticas que tuvieron en común, y no sólo por el padrinazgo del primero para el segundo ni sólo por la herencia literaria de la generación de aquél a la de éste. Ambos cursaron estudios de Derecho y de Antropología, aprendieron el indigenismo en México, militaron en el Partido Comunista, vivieron el exilio político, innovaron la poesía nacional. Aunque por los vaivenes de la militancia partidista hayan terminado distanciados entre sí, podemos asegurar con base en los análisis de sus obras y de sus datos biográficos, que el antecesor principal de Roque Dalton en la poética salvadoreña del compromiso es Pedro Geoffroy Rivas.

LA CAÍDA DEL GENERAL MARTÍNEZ Y LA GENERACIÓN LITERARIA DE 1944

Ciertamente, Martínez es un personaje de tomo y lomo en la cronología política de América Hispana, que aún puede ser objeto de nuevas obras narrativas, dramáticas o cinematográficas. Pablo Neruda lo incluye en la serie de poemas “Los brujos de América”, del Canto General (1976: 147). Fue un tipo recio, desalmado, el gran exterminador de los indios salvadoreños. Antes de llegar a la presidencia, se había hecho conocer como un intelectual preocupado por los problemas morales y religiosos de la sociedad contemporánea. Por ejemplo, en un artículo suyo publicado por el Ateneo de El Salvador, afirmaba:

El supremo deber del Estado es ofrecer a los asociados las mejores condiciones para que se perfeccionen espiritualmente... todos somos hermanos; todos vamos en pos de nuestro divino origen (1929: 4678).

Semejante declaración choca con las actitudes reales de su mandato. Su conservadurismo político-económico y su exagerado autoritarismo lo desgastaron ante sus propios aliados, las clases dominantes, sobre todo ante el sector modernizante que deseaba espacios para la industrialización y un mayor comercio internacional. La segunda guerra mundial se acercaba a su fin, los discursos antifascistas y democráticos se imponían cada vez más, de modo que el estilo dictatorial de Martínez resultaba ya inviable. Entonces, sectores de la clase alta coludidos con otros del ejército y con la embajada de Estados Unidos intentaron (abril de 1944) deponerlo mediante un golpe de Estado que el general, sagazmente, logró dismantelar. Su respuesta fue una larga serie de fusilamientos de civiles y militares, ante lo cual creció como una marejada el repudio a su régimen, con la abierta participación de las fuerzas obreras que venían repuntando y, muy particularmente, de los intelectuales y de los estudiantes de la Universidad Nacional. Por ello, la “Huelga general de brazos caídos” fue rotunda, paralizó totalmente al país y obligó al tosudo militar a renunciar de la primera magistratura y refugiarse en Honduras.

En tal contexto surgió un “Comité de Escritores y Artistas Anti-fascistas”, luego llamados “La Generación de 1944” o “Generación de la Dictadura”. Sobresalen aquí dos figuras literarias: Matilde Elena López (1923-) y Oswaldo Escobar Velado (1919-1961), quienes con otros escritores venían desde 1941 perfilando una nueva actitud social entre los creadores: la denuncia de la injusticia social y la exigencia de la apertura democrática. La salida

de Martínez pareció abrir un nuevo espacio para estos y, más ampliamente, para los movimientos populares. De hecho intervinieron en la lucha contra el dictador; publicaron manifiestos y poemas sobre la coyuntura, bien recibidos por los sectores democráticos. Pero el lapso de libertad fue muy breve: en octubre de ese mismo año el coronel Osmín Aguirre, uno de los masacradores de 1932 y fiel seguidor de Martínez, “ante el peligro comunista” tomó la presidencia mediante nuevo golpe de Estado y reinstauró la represión al estilo del depuesto general. Varios intelectuales, entre ellos Matilde Elena López y Escobar Velado, fueron inmediatamente expulsados hacia otros países.

OSWALDO ESCOBAR VELADO (1919-1961)

Como los demás escritores de la “Generación de la Dictadura”, Oswaldo llegó a la juventud y a las primeras experiencias literarias justamente cuando el Martinato tocaba a su fin. Junto con otros escritores jóvenes había fundado en 1942 el Grupo Social En Ideas Superiores, SEIS. Sus miembros mejor reconocidos fueron él, Matilde Elena López, Cristóbal Humberto Ibarra (1920-) y Ricardo Trigueros de León (1917-1965). Su proyecto consistió, según refiere Gallegos Valdés, en “luchar por lo humano, elevar las condiciones del hombre sumido en la pobreza a las del que disponía de medios cómodos de vida: el *minimum vital* masferreriano renaciendo. Era el asomo a lo social” (1987: 371).¹¹⁸

Sus temáticas oscilan entre la lírica personal y la denuncia social: es en esta última que impactaron algunos de sus libros, apreciados por la crítica como precursores de la poética comprometida: Diez sonetos para mil y más obreros (1950); Árbol de lucha y esperanza (1951); Volcán en el tiempo (1955), dedicado al volcán-símbolo de la etnia nahua-pipil, el Izalco; Cristoamérica (1952); Tierra azul donde el venado cruza (1959), sobre el paisaje, la historia y la unión de Centroamérica; y Cubamérica (1960), acerca del triunfo de la revolución cubana. La huella de Neruda es patente en tales obras, tanto en lo métrico como en la voluntad de cantarle a la América hispana. A su deceso dejó alguna obra inédita, parte de la cual fue recogida en la antología póstuma Patria exacta (1978).

¹¹⁸ Escobar Galindo afirma que los antecedentes inmediatos de Oswaldo fueron Geoffroy Rivas y el chileno Pablo Neruda, y que a su vez “ejerció influencia evidente en los poetas que aparecen alrededor de los años cincuenta, quizás más en el impulso y en la inconformidad” (1982: 462).

Su métrica oscila entre el formato tradicional (sonetos y romances) y el verso libre, éste con abundancia de heptasílabos, endecasílabos, alejandrinos, en lo cual se revela el magisterio de Neruda, a quien trata de seguir también en las formas del encabalgamiento. Precisamente en el poema “Patria exacta” encontramos ejemplos a propósito:

Ayer oí decir a uno de los técnicos
expertos en cuestiones
económicas, que todo
marcha bien; que las divisas
en oro de la patria
iluminan las noches
de Washington; que nuestro crédito
es maravilloso; que la balanza
comercial es favorable... (1978: 148)

La poesía de Oswaldo es sencilla, a veces desaliñada y hasta simplista; realmente no fue un gran innovador. Siguió a los poetas de su promoción en el sentido del canto, de la oda, del himno, a lo Neruda. Modelo de esa tónica es el poema que Oswaldo le dedica a Pedro hacia 1950, “Canción desde su tierra al poeta desterrado”:

Regresarás. No hay duda.
Te esperan en Santa Ana las altas jacarandas¹¹⁹
y aquel viejo camino que una tarde
reclinado en tu pecho, lo abrazaste.
El indio. El campo y los violines verdes
con que la milpa toca su alegría. (1978: 55).

La poesía de Oswaldo es, sin embargo, la mediación mesurada entre el esteticismo de la era gavidiana y el realismo vanguardista de la Generación Comprometida. En ella permanecen los rasgos del pasado, incluido un lirismo romántico, de tonos tristes; pero ya asoman las notas indicadoras de la revolución literaria que se estaba gestando. Para el caso, mientras aún canta a los héroes oficiales (José Matías Delgado, José Simeón Cañas, Masferrer, Gavidia) también loa a la revolución cubana y a los líderes populares de 1932: Farabundo Martí o el cacique indígena Feliciano Ama.

El campo semántico en que Escobar Velado más fuertemente se muestra como precursor de Dalton y sus congéneres es la conciencia de nación: el historicismo, el indigenismo. No tuvo como aquellos una militancia política y negaba claramente ser comunista; sin embargo, en varios de sus textos muestra simpatía por el socialismo:

¹¹⁹ Pedro y Oswaldo nacieron en Santa Ana, la segunda ciudad en importancia de El Salvador.

...una patria mundial ya se divisa
donde ha de darnos su alegría el trigo
para que nos florezca tu sonrisa ...
y la paz como un ángel entregará su frente
para que se la bese, cantando, un camarada. (1978: 156).

Su historicismo se manifiesta en la recurrencia a los hitos del pasado nacional, en particular a la matanza de 1932 y las gestas populares de 1944. Así, en “Amo los exilios”, dice:

...hay nombres en mi patria
rodeados de silencio...
Nombres elementales
como Anastasio Aquino.
...
Voy a citar un nombre, para mí el más alto,
el más claro,
el más limpio: Farabundo Martí (153).

Sobre el indigenismo de Oswaldo, en Tierra azul donde el venado cruza, resalta el símbolo del venado, que como ya hemos estudiado, es el nahual de Cuscatlán (ver 13). En el poema “El Salvador”, dice:

Tierra donde fuma su tabaco Centro América
en la pipa plutónica de Izalco,
mientras al aire saltan sus venados de humo...(1978: 106)

El amor al indio sube de tono en “Cristo Maíz”, en el que se advierte la fusión de lo autóctono ancestral con lo cristiano, rasgo también compartido con Dalton:

Indio de sol a sol en el arado
de sol a sol en el arado fijo.
Indio que en el crepúsculo callado
es un moreno y largo crucifijo (188).

Aunque desde otra perspectiva, Roque también le canta al maíz, en Los testimonios:

Maíz padre maíz tu nombre pronunciamos
en la primera en la última hora oh no nos abandones
jamás nunca jamás.
Lo único que queda eres de nuestros dioses (1964: 42)

Los valores cristianos abundan en la poesía de Escobar Velado, menos marcada o conflictivamente que en la de Dalton.¹²⁰ En Cristoamérica alternan la denuncia de las injusticias y la esperanza de cambios sociales hacia una mayor equidad o fraternidad. En el poema del mismo nombre compara a la América Latina con un Cristo:

¹²⁰ Sobre el conflicto entre marxismo y cristianismo en Roque, ver el estudio de “Los hongos” (capítulo 7).

Su cabeza herida en la llanura de México ...
Venid a ver que Nicaragua entera
es un lanzazo abierto
en el desnudo pecho
del Cristo que os indico... (1978: 98-99)

Común también al cristianismo poético de Oswaldo y Roque, es el tema de la esperanza. Así, “Treno al pueblo”, del libro Arbol de lucha y esperanza, combina un optimismo por tiempos de justicia con un afán de canto:

Tu treno, este treno,
tiene que ser distinto a los cantos funerales,
tiene que ser un treno de esperanza...
es un canto a tu vida manifestado en todo lo que gira,
es todo lo que grita y que levanta una segura
bandera de lucha popular organizada... (43)

Sin embargo, el tema más frecuente es el de la tristeza, particularmente en sus textos de lírica personal, característica que sólo de vez en cuando encontramos en la obra de Dalton, más optimista y, buena parte de ella, de mucho humor. Oswaldo transfiere, no pocas veces, esos sentimientos a su visión del pueblo, sobre todo del indio, como cuando le canta al volcán de Izalco, símbolo de la raza autóctona:

¡Cómo no va a ser triste tu inmensa mole negra;
los ángeles de humo que salen verticales
de tu cráter como niños desnudos! (65)

Ahora bien, debemos aclarar sobre este punto que varios otros escritores nacionales, entre ellos Salarrué, Quiteño y el mismo Dalton, coinciden en señalar como una cualidad del pueblo salvadoreño la de ser triste o haber quedado así después de 1932. Pero, aun con esa salvedad, en Oswaldo es un rasgo más hondo, derivado de su personalidad.

PEDRO Y OSWALDO PARA LA GENERACIÓN COMPROMETIDA

Ambos antecesores jugaron un rol imprescindible en el proceso de formación de la poética del compromiso. A nivel poético fue mayor el aporte de Pedro, sobre todo en el indigenismo, si bien los del grupo de Dalton no supieron apreciar esta parte de su obra, puesto que no se refieren a ella en ningún momento, probablemente porque la juzgaban más como folklorismo que como un historicismo pertinente, y valoraron de él sólo la poesía social.

En cambio, Oswaldo tuvo mayor incidencia en reunir y alentar a los que se iniciaban cuando él ya tenía varios años de vuelo. Su casa y bufete de abogado era un punto de encuentro de los jóvenes escritores. Los invitaba a participar en las revistas en que tenía incidencia y aun hubo vez en que salió a defenderlos en las páginas de los principales rotativos del país cuando los intelectuales conservadores arreciaban contra los noveles poetas.¹²¹

Sobre la percepción que Dalton, en primer lugar, y sus compañeros de promoción tenían sobre ambos antecesores, es reveladora la polémica (ficcional) que se narra en el capítulo “Todos. El party” de Pobrecito. De Oswaldo, “el Pipo”, dicen que es demasiado espontaneísta, que no elabora suficientemente sus poemas. Entonces, alguien comenta:

El Pipo es, ideológicamente, en su poesía, lo que es como persona: un demócrata de gran sensibilidad, identificado sentimentalmente con las posiciones del proletariado ... que canta a la adivinación de una revolución que vendrá. Pero esta revolución no está aún en las relaciones de sus elementos poéticos... (RD 1976: 181).

Y tercia ahí uno más: “...es quizás el primer poeta revolucionario nacional. Claro que no es marxista. Quevedo tampoco lo era. Ni Lorca...”

Sobre Geoffroy, su disidencia política les encandila los ánimos. La ficción de Roque ubica la disputa cuando la supuesta traición de Pedro está aún reciente. Dice uno de ellos:

Yo creo que hay que juzgarlo (poéticamente digo; porque políticamente no tiene remedio...) en su tiempo, frente al desarrollo cultural del país en el tiempo que escribió su obra ... Su poesía, aunque en ocasiones sea un mero calco de Guillén y Neruda, es interesante históricamente, porque es en la práctica la única literatura de cierto nivel que produjo la hecatombe [de 1932]” (178).

Luego lo acusan de ser también espontaneísta, de no pensar ni elaborar a fondo sus poemas... En fin, creo que en esta parte de la novela de Roque, alternan juicios válidos, pertinentes, con opiniones o chanzas que narrativamente son fieles a lo que conversaban en sus tertulias, pero que resultan injustas si asumimos mayor objetividad en la crítica literaria.

Con base en los análisis, encuentro que la poesía de Geoffroy sí es rigurosa, sin las desigualdades o desaliños que veo en la de Escobar Velado y aun en la del mismo Dalton. Lo considero por ello el exponente mayor en la génesis de la poética comprometida. El papel de Oswaldo, no obstante ser él un poeta menor, también resulta decisivo, pues sirvió como

¹²¹ Sobre el apadrinamiento de Oswaldo ver: Padilla 1997: VI; y López Vallecillos 1977: 6, y ahí nota 22.

puente entre el pasado y el futuro, y su solidaridad con los jóvenes allanó el terreno en un medio tan hostil como el de la cultura y la política en El Salvador de ese momento.

EL SEGUNDO INDIGENISMO Y LOS ANTECESORES DE LA POÉTICA COMPROMETIDA.

Antes hemos señalado a Salarrué como el modelo, en narrativa, de un segundo indigenismo afincado en la verdad de los pueblos autóctonos. A fin de caracterizar un tanto más de cerca este fenómeno, considero útil referir, mínimamente, el aporte de otros dos poetas indigenistas que si bien no figuran en la línea genética de Dalton y demás comprometidos, con sus temas y modos literarios nos ayudan a comprender el sentido del mestizaje en el momento en que despunta la generación de Roque. Me refiero a Serafín Quiteño y Alberto Ordóñez Argüello.¹²² Ellos escribieron conjuntamente un libro: Tórrido sueño. Cuscatlán de colores, que ganó en 1955 el 2º premio de poesía en el Certamen Nacional de Cultura, y fue luego publicado en 1957.

También esta obra puede verse como una muestra de la transición entre la poesía modernista y la vanguardista. Dalton, en Pobrecito, al reclamar la falta de crítica a diversos escritores nacionales que considera creíbles y que según él no han sido debidamente esclarecidos para el público lector, incluye entre otros a Serafín Quiteño (1976: 259).

Tórrido sueño ofrece un abanico de formas métricas y temas regionalistas: alternando esquemas clásicos (sonetos, décimas, romances) con verso libre, haciendo gala de polimetría, presenta de Cuscatlán (igual que Salarrué, los autores prefieren este nombre al de El Salvador) una gama de cuadros tanto del paisaje como del mestizaje histórico. Su colorismo acusa la influencia, por un lado, del impresionismo en boga en la pintura de la época, y por otro, de la relación con el Sagatara, que también era pintor. Sintonizando con las tendencias de la época, ellos también asumen el afán del canto:

Al venado cantemos de astas finas,
de piel de rosa y ojo de zafiro.
Imagen voluptuosa de Tepictly ...
(Bajo sus cascos de ámbar azulado,

¹²² Al primero ya lo hemos mencionado como miembro del grupo “Cactus”, fundado por Salarrué en 1933 (ver 138). El segundo fue un poeta nicaragüense radicado en El Salvador, coetáneo de Quiteño.

aún resuenan las piedras de Mictlán.) (1957: 52).

La mención del venado y de Mictlán nos pone en la línea indigenista, que ellos articulan, sabiamente diría yo, con una equilibrada noción del mestizaje. Es decir, con el problema de nuestra identidad histórica, nacional, regional. Combinan referencias nahuas y mayas: Quetzalcóatl, Mayab, Tonantzin con Gucumatz, Xibalbay, Tohil. La visión indigenista abarca varios tópicos: dioses ancestrales, tradiciones populares, flora, fauna, madre tierra. Refiriéndose, por ejemplo, a las celebraciones navideñas entre los campesinos de raíz nahua-pipil, dicen en el poema “Retablo”:

Diciembre azul a Cuzcatlán desciende...
El tierno corazón de la madera
su viejo tun de teponaxtle ofrece
al niño-dios pipil de tez morena (73).

A diferencia de la poesía de Geoffroy Rivas, este indigenismo se resuelve en un sentido de mestizaje, como puede observarse en el llamado que hacen a los jóvenes indígenas, tomándolos a la vez como mestizos:

Mancebos lencas, jóvenes izalcos,
–mestizos de Alvarado y Atlacatl–
con el que os da la sangre y el esfuerzo,
compartid vuestro lecho y vuestro pan. (53).

Notemos cómo en el fragmento anterior se reivindica a Pedro de Alvarado, el conquistador de Cuzcatlán, mientras que en Los nietos de Geoffroy Rivas este personaje es calificado de “bárbaro extremeño” y rechazado como tal de la propia conciencia de nación.

Sin ser pesimista la poesía de estos autores, manteniendo más bien una actitud de esperanza, coinciden, como ya he señalado, en describir al pueblo salvadoreño (cuscatleco) como un pueblo triste. En “Romance de Cuzcatlán” leemos:

Al pie de la cordillera,
collar de azules sin tiempo,
los últimos lencas tristes¹²³
tres fogatas encendieron ...
La tierra de Cuzcatlán
llora corazón adentro. (62-63).

Ya he planteado mi interpretación de que esta constante obedece a una especie de dolor colectivo que quedó flotando en la conciencia nacional después de la extinción de la raza

¹²³ “Lencas” es el nombre de una etnia indígena del oriente de El Salvador.

indígena en 1932. Finalmente, el sentido de nación en Tórrido sueño es más esperanzador, como corresponde a la visión espiritual de los autores, entre cristiana y teosófica:

Alabad, cantad, a la que anuncia el tiempo del regocijo;
a la que viene –desde la Atlántida de sus lágrimas–
trayendo la paloma que se posó en el arca...(139)

La breve comparación que hemos trazado entre los exponentes del indigenismo literario en nuestro país nos permite discernir dos posiciones entre ellos: una pacifista, espiritual, ajena a cualquier convocatoria a la lucha de clases, representada por Salarrué, Quiteño y Ordóñez; y otra más combativa, influida por el marxismo, que revive la memoria de los pueblos ancestrales para proponer una actitud de lucha o resistencia, encarnada por Geofroy –en especial a través del símbolo del jaguar, eminentemente guerrero– y por Escobar Velado cuando le canta al “indio” Farabundo y a los caciques Anastasio Aquino y Feliciano Ama, líderes de rebeliones armadas. Dalton y otros de su generación son herederos de este último indigenismo.

LA REVOLUCIÓN DE 1948-1950 Y LA TRANSICIÓN A LA POÉTICA COMPROMETIDA

Señalábamos atrás que después de la caída del general Martínez (1944), se inició un proceso de apertura política, interrumpido por un nuevo golpe de estado del sector martinista del ejército ese mismo año. Los intelectuales de izquierda fueron otra vez reprimidos, algunos expulsados del país, entre ellos escritores del Comité Anti-fascista y del Grupo SEIS.

Sin embargo, la derrota del fascismo a nivel mundial y, más aún, las presiones internacionales por una modernización, exigida también internamente por los sectores industriales y comerciales, favorecieron que en diciembre de 1948 un grupo de oficiales de rango intermedio –capitanes y mayores– vinculados con otros militares progresistas que habían sido expulsados y se estaban formando en México, tomaran el gobierno a través de un nuevo cuartelazo. Así comenzó la pomposamente llamada “Revolución de 1948”. El conductor de esta pseudo-revolución fue el mayor Óscar Osorio, quien en México había aprendido las formas populistas del Partido Revolucionario Institucional (PRI). Con sus seguidores castrenses y el sector burgués modernizante organizó un partido político de ideario similar al

del PRI: el Partido Revolucionario de Unión Democrática (PRUD), que en 1950 ganó fácilmente las elecciones presidenciales. Osorio se convirtió en Presidente de la República.

Según el historiador Jorge Cáceres Prendes, se impulsaron proyectos alternativos de desarrollo nacional y se concedieron diversas prestaciones a los trabajadores: seguro social, créditos para vivienda, centros vacacionales y una controlada permisión de organización sindical (81-85). Durante sus comienzos, el régimen de Osorio, gozó de un amplio apoyo de la sociedad civil, incluido el de intelectuales y universitarios. Pero pronto se empezaron a sentir los efectos de la “Ley de Defensa de la Democracia”, decretada en agosto de 1949, contra las organizaciones de izquierda; y más tarde, hacia 1953, ya consolidado el PRUD en el poder, una represión selectiva, taimada, de cualquier forma de lucha que tendiese al socialismo. El blanco principal fue el Partido Comunista, que para entonces volvía a tomar auge y desplegaba trabajo en el campo sindical.

El gobierno de Osorio (1950-1956) es el marco socio-político en que surge la Generación Comprometida, algunos de cuyos miembros se ven entre dos opciones: aceptar los halagos del régimen, que les ofrece becas o cargos en la administración, o sufrir el exilio si iban más allá de la tolerancia oficial y apoyaban posiciones condenadas por “extremistas”. Con todo, la era del PRUD fue de apertura si se la compara con el Martinato: el país salió del encerramiento económico y cultural, la industria y el comercio encontraron nuevos cauces internacionales, se propició el unionismo centroamericano (al menos en la retórica oficial) y se buscó la hegemonía salvadoreña en el mercado regional. Además, se dio cierto apoyo a la Universidad Nacional, donde las ideas socialistas crecían notablemente.

La modernización osorista abrió, pues, espacios a la modernización artística y literaria. Se sintió como nunca la presencia de escritores e intelectuales hispanoamericanos de avanzada: Neruda, Asturias, los muralistas mexicanos, el peruano Carlos Mariátegui. Los jóvenes escritores que iban emergiendo pudieron comparar la literatura salvadoreña con la literatura continental y mundial. Mientras tanto, la estética modernista (la de Gavidia, Ambroggi, Masferrer y sus epígonos post-modernistas) entró en una acelerada fase de desestructuración, según el concepto de Goldmann, mostrando síntomas de decadencia y perdiendo lectores. Uno de los signos de esa caída fueron los ataques de Álvaro Menéndez Leal a Masferrer, en 1953, y sus planteamientos sobre “la necesidad de una revisión de los valores

y ‘Maestros’ de las generaciones salvadoreñas”.¹²⁴ Los escritores de la edad de Roque, en general no encontraban asidero en los “clásicos” salvadoreños. Creció por tanto la polémica sobre dónde buscar nuevos paradigmas, que como vimos atrás llevó a Dalton y Álvaro a defender, respectivamente, el guanaquismo y el cosmopolitismo. En la literatura, el sentido de la nacionalidad fue sometido a un reexamen sin precedentes.

¹²⁴ Álvaro le negó a Masferrer el carácter de “Maestro” y “Apóstol” que le conferían los intelectuales de la cultura oficial y aun varios otros de izquierda, y literariamente lo calificó de “menos que una medianía”. Su serie de 8 artículos en El Diario de Hoy, entre marzo y mayo de 1953, desató una avalancha de más de 300 artículos y actos de desagravio a favor del ofendido “Maestro”, pero el joven escritor se mantuvo firme y lúcido en su argumentación.

CAPÍTULO 5.

LA GENERACIÓN COMPROMETIDA (1950-1960)

De los conceptos teóricos y categorías de análisis que desarrolló Lucien Goldmann, ninguno resulta más redituable para el abordaje del proceso de formación de la Generación Comprometida, que el de *grupo-sujeto* (ver nota 36). Al aplicar esta teoría a la poética del compromiso en El Salvador, caemos en la cuenta de cuán erróneo resulta atribuirle, como lo ha hecho algún autor, a sólo uno o dos escritores, por mucho que éstos hayan sido sus líderes o principales exponentes (ver 8). Las visiones de mundo literarias no son fenómenos individuales sino sociales. En nuestro caso, fueron precisamente los problemas políticos y culturales que hemos explicado en el capítulo anterior los que congregaron a un amplio conjunto de escritores jóvenes alrededor de una búsqueda de *soluciones significativas*, para decirlo en términos goldmannianos.

Muy pocos son los estudios que se han realizado específicamente sobre esta promoción, la más determinante en la literatura nacional contemporánea. Mario Hernández Aguirre (1961) señala que surgieron con un inusitado fervor. Han leído ante todo a Neruda, quien los entusiasma por su voluntad de lucha y la frescura de su verso, y “por afinidad encuentran un eco menor en Geoffroy Rivas” (78). Se muestran insatisfechos del ambiente político y cultural que los rodea, y en general no creen en los escritores anteriores a ellos. Afirma que “cuando hacen correr la vista junto a ellos, en su derredor únicamente alcanzan a ver pobreza espiritual, humillación, demagogia, corrupción política y administrativa, y un desgano, asco, indiferencia frente a las cosas del intelecto” (79).

La situación que describe Hernández Aguirre como contexto inicial de la generación nos permite entender, siguiendo a Goldmann, que tanto en lo literario como en lo político aquel *grupo social privilegiado* se fue conformando, espontáneamente, para buscar en conjunto un nuevo sentido a su energía creativa y a la convivencia social. En los primeros momentos de este *proceso de estructuración literaria* aún no tienen claridad de lo que buscan, mucho menos del nombre que más tarde habría de distinguirlos. Encuentran fuera del país novedades

que los impactan: la revolución soviética y la revolución guatemalteca;¹²⁵ los movimientos artísticos y literarios de vanguardia, sobre todo el existencialismo sartreano; el muralismo mexicano. Adentro, en cambio, sienten un vacío: el modernismo, el vitalismo, el regionalismo, no corresponden a las necesidades culturales, estéticas, de la sociedad salvadoreña y sólo sirven para adornar la retórica oficial.

EL NOMBRE DE LA GENERACIÓN

Los escritores que aparecen en la escena literaria entre 1950 y 1960 en realidad no fueron un grupo homogéneo, constituido deliberadamente, ni adoptaron un mismo nombre que los distinguiese a todos ellos. En ningún momento establecieron un programa de trabajo o emitieron un manifiesto formal reconociéndose como un movimiento literario definido.

El primer núcleo fue un “Cenáculo de iniciación literaria” que en 1950 se reunía en la Escuela Normal de Maestras “España”, en el centro de San Salvador. Asistían allí: Irma Lanzas (1932-), Waldo Chávez Velasco (1932-2005), Eugenio Martínez Orantes (1932-2005), Álvaro Menéndez Leal (1931-2000), Orlando Fresedo (1932-1965), Mauricio de la Selva (1930-), Ricardo Bogrand (1930-), Mercedes Durand (1933-1997) e Ítalo López Vallecillos (1932-1986).¹²⁶

La mayoría de ellos conformaron poco después el *Grupo Octubre*, nombre que toman en honor a las revoluciones soviética y guatemalteca, que coincidentemente habían triunfado en ese mes, una en 1917 y la otra en 1944. Mostraban así su simpatía por el socialismo aunque no todos sus miembros mantendrían esa actitud. Posteriormente se les unieron otros escritores de similares tendencias.¹²⁷

Álvaro Menéndez me contó que él, en sus escritos y conferencias, empezó a denominar a su grupo *Generación espontánea* o *Generación Internacional*: “espontánea” por la forma en

¹²⁵ El doctor Juan José Arévalo y el coronel Jacobo Arbenz habían conducido en Guatemala, desde octubre de 1944, una revolución agraria que sacudió a Centro América y entusiasmó a los sectores de izquierda. Escobar Velado canta en algunos de sus poemas al nuevo socialismo guatemalteco, proyecto que prosperó durante 10 años, hasta que en 1954 la intervención de Estados Unidos, a través de militares de derecha, devolvió el gobierno a los sectores conservadores.

¹²⁶ Ver López Vallecillos 1977: 7 y nota 37. Menéndez Leal diría más tarde que eran demasiados para que el grupo fuera valioso y que sólo una tercera parte llegó a tener calidad de escritores (1974: 18).

¹²⁷ Según refieren Gallegos Valdés (1987) y Hernández Aguirre (1961), también formaron parte del Grupo Octubre: Jorge Cornejo (1923-), José Luis Urrutia (1930-) y Danilo Velado (1930-).

que se habían ido encontrando, convocados por la urgencia de compartir su rechazo a la mediocridad del ambiente cultural y su búsqueda de nuevos horizontes; e “internacional” por el contacto que tuvieron desde temprano, mediante viajes, revistas y correspondencia personal, con escritores de varios países: Nazim Hikmet (Turquía), Julio Cortázar (Argentina), Mario Vargas Llosa (Perú), Miguel Angel Asturias (Guatemala), Ernesto Cardenal (Nicaragua), Jorge Luis Borges (Argentina), Efraín Huerta y el Grupo “La espiga amotinada” (México), etc. Pero que su propuesta no prosperó.¹²⁸

También se les llamaría, más tarde, *Generación de 1950*, por el año en que afloran como una nueva promoción literaria. El nombre de *Generación Comprometida* surgió en 1956, a raíz de un editorial así titulado, de Ítalo López Vallecillos, director de la revista Hoja, donde afirmaba que la suya era una generación comprometida con el pueblo, con la sociedad (1956: 6). Más tarde aclararía que este concepto lo tomó de la obra *¿Qué es la literatura?* de Jean Paul Sartre, para quien el escritor tiene por el mero hecho de serlo una responsabilidad moral con respecto al hombre de su tiempo. Ítalo, el ideólogo del grupo, defendía la tesis del arte en función social, “la cual implica ‘comprometerse’ en el instante de producir la obra artística o literaria, esto es, no ‘evadir’ la responsabilidad de decir la idea o el sentimiento tal como lo demanda la circunstancia, con plena sinceridad y hondura” (5).

La denominación de Ítalo se impuso a los demás nombres, evidentemente porque respondía a las estructuras mentales o significativas, a la visión de mundo de los intelectuales y políticos de oposición. La tesis de Goldmann de que las obras literarias o culturales son respuestas a las necesidades de estructuración del sentido social, cobra aquí plena validez.

EL CÍRCULO LITERARIO UNIVERSITARIO

Mientras el Grupo Octubre se daba a conocer, entre 1950 y 1953, como la última promoción de escritores salvadoreños, Roque Dalton finalizaba sus estudios de bachillerato (1952) e iba a Chile el año siguiente a cursar la carrera de Derecho. Allí permaneció sólo un año; luego regresó a El Salvador y reinició la misma carrera en la Universidad Nacional (1954). Es entonces cuando empieza a destacarse como escritor y a estudiar por su cuenta el marxismo, a

¹²⁸ Esto me lo dijo Álvaro en una entrevista que le hice el 4 de febrero de 1993, de la que se publicaron partes, después de su muerte (mayo de 2000) en el Suplemento Cultural Tres Mil, Diario Latino. 27 de mayo, 2000.

redescubrir el país bajo esta óptica y a interesarse en la militancia política de oposición al régimen. Por esas fechas conoce al poeta guatemalteco Otto René Castillo, quien se encontraba exiliado en El Salvador tras la derrota del régimen socialista de Jacobo Arbenz. Entablan una intensa amistad. Otto René, ya afiliado al Partido Comunista Salvadoreño (PCS), influye decisivamente en Roque y sirve de conducto para que éste también se convierta en miembro del Partido en 1957.

Dos puños (1955), obra conjunta de Otto René y Dalton, que ya antes hemos señalado como una primicia de la literatura comprometida (ver 14), obtuvo el primer lugar en el Certamen Centroamericano de Poesía (1955), que en esa época convocaba anualmente la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional. Estimulados por el triunfo, decidieron fundar el *Círculo Literario Universitario*, cuya sede fue la Facultad de Derecho.¹²⁹

Poco tiempo más tarde se sumaron al *Círculo*, Manlio Argueta (1935-), quien llegaría a ser el más cercano amigo de Roque, Roberto Armijo (1937-1997) y José Napoleón Rodríguez Ruiz h. (1930-). José Roberto Cea (1939-) y Tirso Canales (1930-), sin ser miembros formales del grupo, también participaron en alguna medida de sus actividades. Según refiere Dalton, el *Círculo Literario Universitario* actuó como un organismo de difusión cultural publicando en los periódicos locales, dando conferencias y recitales, polemizando en mesas redondas. Varios de ellos fueron miembros del PCS. (1975: 17).

LOS DOS PERÍODOS DE INTEGRACIÓN: ÍTALO Y ROQUE.

La cronología que hemos apuntado nos permite distinguir dos períodos y dos promociones de escritores en el amplio conjunto de los que han sido incluidos bajo el nombre de Generación Comprometida: el del Grupo Octubre (1950-1953) y el del *Círculo Literario Universitario* (1956-1959): un lapso inicial y otro de consolidación.

Durante el primer período no se hablaba de literatura comprometida pero las posiciones de izquierda eran notorias en algunos de los miembros. El Grupo Octubre tuvo vida breve: para

¹²⁹ La primera página publicada por el círculo en Sábados de Diario Latino (febrero 25 de 1956), aparece suscrita por 25 nombres, de los cuales sólo tres llegarían a figurar como escritores: Otto René, Roque y Ricardo Bogrand. Pero la larga lista de iniciadores del *Círculo* expresa el entusiasmo que en aquel tiempo había por la actividad literaria, y la capacidad de convocatoria de que gozaban los fundadores.

1954 sus miembros se han dispersado; varios de ellos se encuentran en otros países, unos por cuenta propia en busca de horizontes, otros becados o empleados por el gobierno.

Hacia finales de 1955 Ítalo regresa de España. Poco tiempo después se hace cargo de dirigir la Revista Hoja, de la cual publica tres números durante 1956. Este órgano literario fue el punto de encuentro de las dos promociones. Los del Círculo, principalmente Dalton, colaboraron firmemente en sus páginas. A partir de ese momento, el conjunto de la generación se recompone y el sentido de la literatura comprometida entra en una fase de consolidación. Para entonces, varios de los que figuraron en el Grupo Octubre han abandonado las posiciones de izquierda y colaboran con el gobierno o simplemente han desistido de cualquier postura ideológica o política.

Ítalo se convirtió, así, en el puente de ambas promociones, la de 1950 y la de 1956. Él y Dalton fueron los ideólogos principales del sentido del compromiso y quienes más defendieron el nombre de *Generación Comprometida* como un nombre fiel al talante de lucha y a la visión de mundo del grupo.

Así como 1882 significó una marca de cambio para la literatura salvadoreña (ver 78), 1956 es otra marca de cambio, pero más radical y en sentido opuesto: el desencuentro con la cultura oficial, el inicio consciente de una lucha contra los valores establecidos.¹³⁰ Por otra parte, 1956 puede verse a nivel ideológico-estético como la respuesta que a largo plazo vino a dar la cultura nacional popular al corte histórico de 1932. El núcleo de la generación lo entendió de ese modo, según lo recoge Dalton en Pobrecito: “Generación –dice uno de los contertulios– es una tajada temporal de la humanidad. Nosotros pertenecemos a una que fue cortada a puros balazos en 1932” (1976: 255).

Tres son los sucesos literarios de ese año que dan pie para considerarlo la marca del cambio más trascendental del pasado siglo en el ámbito cultural: la aparición del Círculo Literario Universitario, primer grupo en su género, vinculado al PCS a través de varios de sus miembros; la publicación en Hoja del editorial que le dio nombre al grupo y planteó sus principios fundamentales, y la edición de Dos puños, de Roque y Otto René, que –como he dicho antes–

¹³⁰ Digo que este cambio fue más radical porque el modernismo no constituyó en El Salvador una ruptura con respecto a la estética anterior, el romanticismo, ni menos con respecto al poder político: no pasó de ser un cambio de grado, mientras que la poética comprometida se dio como una oposición polar, una negación total.

fue el primer grito de batalla contra la cultura oficial.¹³¹ El realismo vanguardista se había sobrepuesto a la estética modernista-romántica o post-modernista, tras un proceso de estructuración de un cuarto de siglo, si bien aún faltaría algún tiempo para que la nueva poética madurara plenamente.

EL CONTEXTO POLÍTICO Y CULTURAL: 1956-1960.

Ese mismo año de 1956, el coronel José María Lemus inicia su gestión presidencial en una situación económicamente difícil por la caída de los precios del café. Ante el auge que habían tomado los movimientos populares, motivados ahora especialmente por el deterioro de las condiciones de vida de los trabajadores, el gobierno de Lemus incrementó la represión. Las instalaciones de la Universidad Nacional, que se había convertido en foco de denuncias y protestas, sufrieron un incendio aparentemente accidental, pero que, según afirma Manlio Argueta, fue una represión por el papel de oposición política que estaba asumiendo el máximo centro de estudios.¹³² Mientras tanto Dalton desplegaba una intensa actividad como nuevo líder universitario y, desde 1957, como miembro del Partido Comunista. Este año viajó a Moscú y otros países socialistas representando a El Salvador ante el VI Congreso de la Federación Mundial de la Juventud Democrática.

La tensión entre el gobierno y la oposición fue creciendo. El movimiento obrero, influido por el PCS, creó en 1957 la Confederación General de Trabajadores de El Salvador (CGTS), que exigió, entre otras cosas, la libre sindicalización urbana y rural, constantemente bloqueada por el régimen. La represión era tal que esta nueva organización debió realizar su trabajo en condiciones de semi-clandestinidad, según lo refiere Menjívar Larín (105).

Un rasgo notable de la Generación en el ámbito político y cultural fue la participación de varios de sus miembros en manifestaciones contra el gobierno y en actividades de proyección hacia los sectores populares: recitales, conferencias, mesas redondas, muchas de ellas al amparo de las organizaciones estudiantiles de la Universidad Nacional, las cuales habían ganado un

¹³¹ Sobre el carácter de choque contra la cultura oficial, ver aquí 14.

¹³² Argueta (1983) lo cuenta así: “Ese año, 1956, es incendiada la Universidad de El Salvador, una vieja casona donde cabían todas las manifestaciones científicas y culturales. ‘No se iba a permitir una casa de subversión en pleno centro de San Salvador’, dijo un funcionario militar que se vanaglorió de la acción vandálica”.

poder sin precedentes.¹³³ También colaboraban con el periódico Opinión estudiantil, de la Asociación General de Estudiantes Universitarios (AGEUS), que entonces circulaba profusamente en los medios políticos y causaba fuerte escozor en el gobierno y en las esferas de poder.

Los de la Generación se distinguieron no sólo por la radicalidad ideológica sino también por el sentido del humor y, varios de ellos, por la bohemia. El propio Dalton cuenta que los de su Círculo “marginamente hicieron una vida entre militante y bohemia” (1975: 17). No pocos líos se granjeó nuestro poeta por semejante liberalidad.

El triunfo de la Revolución Cubana (enero de 1959) propició el auge de las luchas populares contra el régimen de Lemus, en las cuales Roque participaba activamente. En diciembre del mismo año padeció por un par de semanas su primera cárcel, acusado de actos de sabotaje contra el desfile militar que conmemoraba el undécimo aniversario de la “Revolución de 1948”. Meses después (septiembre de 1960) las fuerzas de seguridad pública asaltaron violentamente la Universidad Nacional, golpearon al Rector y capturaron a numerosos estudiantes. López Vallecillos, en ese momento director de la Editorial Universitaria, quien como presidente de la Asociación de Periodistas de El Salvador (APES) había denunciado violaciones a los derechos humanos, también fue capturado. A Menéndez Leal le clausuraron un noticiario televisivo y el semanario impreso Teleperiódico, por haber informado con objetividad sobre la situación. Y días más tarde, el 9 de octubre, Dalton fue de nuevo llevado a la cárcel, esta vez acusado por el jefe de la Policía de ser “un elemento peligrosísimo para la tranquilidad nacional” y se recomendaba “se le expulse a un país que no sea Guatemala ni Honduras” (Argueta 1983: 106-108).

Cuando el gobierno del coronel Lemus fue depuesto mediante golpe de Estado, una Junta Cívico-Militar de tendencia izquierdista tomó el poder. Dalton y sus compañeros fueron inmediatamente liberados y aclamados como héroes populares. La Junta intentó dar al país una real apertura democrática y propuso reformas sustanciales en lo político y económico, a favor

¹³³ En este lapso tuvieron impacto los “desfiles bufos”, de estilo carnavalesco e intención radicalmente política: los estudiantes universitarios se disfrazaban de militares, curas, empresarios, y recorrían las calles centrales de la capital gritando consignas contra el gobierno y el “imperialismo yanqui”. También distribuían un panfleto político-satírico llamado “La Jodarria”, famoso por su lenguaje procaz y las pullas contra el PRUD, el clero conservador y las clases dominantes. Roque y otros de los comprometidos colaboraron especialmente en los años cincuenta, en esas dos actividades, según se dice, disfrutándolo mucho.

de los sectores laborales. Pero las fuerzas conservadoras del ejército y de la oligarquía, con claro apoyo de la Embajada de Estados Unidos, la derrocaron en enero de 1961 e impusieron un Directorio Cívico-Militar que reprimió enérgicamente a los movimientos de izquierda. Roque fue expulsado a México, donde inició una larga etapa de exilio político.

DIEZ AÑOS DE LA NUEVA POESÍA: 1950-1960

En el plazo inmediato, el proceso de estructuración de la poética de Roque Dalton como producto de un grupo-sujeto se da en la década 1950-1960, según puede comprobarse en la poesía por ellos publicada durante el período. La interlocución con sus compañeros de escritura, mediada por las prácticas políticas, periodísticas, universitarias y bohemias, es el caldo de cultivo determinante de la visión de mundo y de la estructura formal en la obra de Dalton. De ahí, pues, la importancia de caracterizar la producción del grupo-sujeto en este tramo específico sin perder de vista el hilo macrohistórico.

Para aproximarnos al proceso en cuestión, vamos a examinar, en un ir y venir de la comprensión del texto a la explicación del contexto, algunos poemas modélicos del grupo en este período. Con ello, obviamente, no daremos cuenta de todo el desarrollo de la *poética comprometida*, pero podremos dilucidar su fase inicial de estructuración para luego penetrar, en la segunda parte de nuestra investigación, en la evolución poética de Dalton, siguiendo la línea historicista que hemos adoptado.¹³⁴

Las fuentes principales de las que disponemos para examinar dicha producción, son tres: la antología de Poetas jóvenes de El Salvador, publicada en 1960 por José Roberto Cea;¹³⁵ la serie de “Poemas sin filiación bibliográfica” de la amplia antología de Dalton elaborada por Rafael Lara Martínez, En la humedad del secreto (1994), correspondientes al bienio 1956-1958, publicados en periódicos del país, y el primer libro de Roque, La ventana en el rostro (1961), que recoge lo mejor de su poesía de 1955 a 1960.

¹³⁴ El análisis comparativo que aquí desarrollo se circunscribe a la poesía, por ser el objeto específico de mi trabajo. Claro está que sería ideal considerar como mediaciones literarias algunas obras del grupo en otros géneros que ellos cultivaron también intensamente. Pero eso me llevaría demasiado lejos.

¹³⁵ La aparición de Poetas jóvenes, fue el primer fruto colectivo de la Generación. Incluyó 19 autores entre los 21 y los 38 años. La reunión de tantas voces y el parentesco de estilos y temas marcaban un nuevo rasgo: el colectivismo, la solidaridad, el sentido generacional.

Un primer rasgo común a esa producción poética es el predominio del verso libre sobre la métrica clásica. Abundan también, relativamente, los sonetos endecasílabos. Y como excepción, encontramos dos romances de Álvaro Menéndez Leal (Cea 39). Llama la atención en los poemas de verso libre la recurrencia de los heptasílabos y endecasílabos, característica que habíamos encontrado en Geoffroy y en Escobar Velado, según el ejemplo de Neruda (capítulo 4). En general, el ritmo, la sonoridad, no son elementos fuertes en la nueva poesía: escriben inercialmente como sus modelos, sin mayores preocupaciones por la estructura musical. Ejemplo típico es el poema “20 años”, de Cea:

Atravesé 20 años para tener tus ojos,
20 años para amarte sin descanso.
20 años para tener un hijo y ser padre de un Dios.
20 años de vivir entre burgueses
mordiéndome las uñas,
comiéndome de miedo los insultos,
el hambre, las ideas,
los ojos de tu ausencia, el traje vegetal de mi pequeño... (Cea 102)

Podemos observar en este segmento dos heptasílabos formando un alejandrino (1^{er} verso) y un heptasílabo sumado a un endecasílabo (último verso), combinaciones métricas que se dan profusamente en la poesía de la Generación. El poco énfasis rítmico y la sonoridad más bien tenue acusan el prosaísmo característico de la nueva poesía. Aunque en el corpus examinado no se da ningún caso de poema en prosa, poco tiempo después Dalton y otros lo emplearán con relativa abundancia.

Si comparamos al respecto esta poesía con la de autores mayores publicada en la misma década, la diferencia salta a la vista. Por ejemplo, en Presencia de humo (1959), de Raúl Contreras (1896-1973) y Fábulas de una verdad (1959), de Claudia Lars (1899-1974), por mencionar a dos máximas figuras del llamado post-modernismo, ocurre lo contrario: abundancia de esquemas clásicos y escasez de versos libres.

Esa inversión de proporciones muestra que se vive una fase de transición: entre los nuevos poetas no es inusual el soneto, en particular; pero quienes tienden a una innovación más radical (Dalton y Cea sobre todo) rehúyen el soneto y cualquiera otro esquema clásico. En la contraparte, autores avezados como Claudia Lars y Hugo Lindo (1917-1985), incursionan en el verso libre, probablemente influidos por los movimientos de vanguardia.

El cambio principal entre la poesía de sus antecesores y la del grupo de Dalton no se marca en el nivel métrico sino en el nivel deíctico-gramatical: en las formas conversacionales o dialógicas. Un rasgo típicamente innovador en este aspecto es el empleo de la primera persona plural para designar a la pareja del poeta y su amada frente a una tercera persona que se refiere a una situación social. Veamos algunos ejemplos. En el poema “Los que quedan”, de Chávez Velasco, el sujeto hablante se dirige a su pareja:

Yacíamos vecino a la ventana,
tú y yo, solos y sólo
junto a nosotros mismos.
Abandoné un momento tu musgo, tu risueña
carne de hierba y alba
porque escuché pasar por la avenida
un canto... (1960: 22)

Aquí la oposición *nosotros* (tú y yo) / *él* (el canto), además de expresar una conversación íntima (“tu risueña carne”) le sirve al poeta para oponer una actitud no social –la de los amantes– a una actitud social, de lucha, puesto que el canto es “un coro de obreros” en manifestación. Dialogismo y antítesis se articulan para denunciar la propia indiferencia, el egoísmo de la pareja entregada al placer, frente al dolor de los explotados, auto-recriminación que recuerda a la Geoffroy Rivas: “Y mientras, / otros amasaban con sangre nuestro pan” (1978: 15), con la diferencia de que en éste la fraseología no es dialógica.

El poema de Chávez Velasco termina reforzando mediante una metáfora (“dos geranios / en un vaso sutil de agua estancada”) la auto-crítica, la oposición entre *ellos*, los obreros que marchan “a la esperanza”, y *nosotros*, los amantes estancados en el pasado.

La misma estructura deíctica de interlocución encontramos en el poema de Dalton “Aída, fusilemos la noche”, esta vez como una invitación del sujeto a su interlocutora (Aída es el nombre de la esposa de Roque), para que juntos luchen contra la noche, es decir, contra la injusticia social:

Aída fusilemos la noche
y la terrible
misericordia colectiva.
Aquí tenemos estas cuatro manos
y tenemos mi voz... (1994: 69).

Una muestra más tenemos en el “Poema de la esperanza”, de Jorge Cornejo, en que el *nosotros* del hablante y su mujer se opone al *ellos* de los enemigos de la esperanza:

te aseguro, mujer, que nos destierran

y los diarios locales
(órdenes superiores) a grandes titulares
dirán que se salvó la patria... (1960: 47)

Aunque las innovaciones poéticas de la generación, en esta década, apenas están en su fase inicial, ya han instaurado una tónica diferente: la interlocución de un *nosotros* que corresponde a los revolucionarios, en oposición a un *ellos*, que es el de los conservadores. En otros textos la estructura deíctica opone el sujeto hablante a sus adversarios: *nosotros* a *ustedes* o *vosotros*. Tal es el caso de “Canto a nuestra posición”, que Roque dedica a Otto René Castillo, un verdadero manifiesto poético:

Nos preguntan los poetas de aterradores bigotes,
los académicos polvorientos, afines de las arañas,
los nuevos escritores asalariados ...
¿Qué hacéis vosotros de nuestra poesía azucarada y virgen? (1994: 86)

El texto alude a las críticas que los comprometidos recibieron en sus primeros años por parte de quienes los acusaban de escribir consignas prosaicas, panfletos políticos, y no verdadera poesía. La mención de los adjetivos “azucarada y virgen” son toques de ironía en defensa de la nueva poética. La respuesta de Dalton es agresiva:

¡Ay, poetas,
¿cómo pudisteis cantar infamemente
a las abstractas rosas y a la luna bruñida
cuando se caminaba paralelamente al litoral del hambre
y se sentía el alma sepultada
bajo un volcán de látigos y cárceles? (86).

Otro rubro importante de innovación es el de las imágenes poéticas. La influencia de Neruda y de Geoffroy, primeramente, y luego la de César Vallejo, así como en general las corrientes de vanguardia (surrealismo, creacionismo, etc.) que penetraron en el país desde los años cincuenta, motivaron a los nuevos poetas a buscar, en el plano semántico, distintas modalidades y combinatorias de la metáfora, la antítesis y la metonimia.¹³⁶ El rasgo de mayor impacto en este nivel es el empleo de la antítesis: el sentido de la lucha de clases los lleva a crear nuevas formas de oposición entre la visión de mundo socialista y la visión de mundo capitalista. En “Los que quedan”, de Chávez Velasco, y “Canto a nuestra posición”, de Dalton, las antítesis se articulan con las estructuras deícticas para oponer las actitudes conservadoras a las actitudes revolucionarias. El mismo recurso se reitera abundantemente en varios otros miembros

¹³⁶ La metáfora y la antítesis se fundamentan en la analogía, por co-poseción de semas de las unidades léxicas que entran en la comparación, y opera en relación con el paradigma. La metonimia, en cambio, se fundamenta en la contigüidad o co-inclusión de semas, y opera en relación con el sintagma.

de la Generación. El poema “Muerte y vida de Víctor Manuel Marín”, de Manlio Argueta, presenta un caso modélico, en que a los símbolos convencionales de los ritos mortuorios se oponen la bandera y la sangre sindical, símbolos de vida:¹³⁷

En su cuarto de cal no haya epitafios
¡que nadie lo ha vencido!
En su cuarto de cal abajo el novenario
¡que nadie lo ha vencido!
La muerte está naciendo ...
Salud, bandera, sangre sindical.
Obrero memorable, por tu vida
camina
toda la biografía de la tierra. (Cea 90-91).

En el manejo de la antítesis, como en varios otros elementos de la nueva poesía, es Dalton quien se muestra más rico e innovador. “Poems in law to Lisa”, de La ventana, puede tomarse como un paradigma de la antítesis que cultivaron los de su generación:

Lisa:
desde que te amo,
odio a mi profesor de Derecho Civil.
¿Puedo pensar en compraventas
con rostros de ventana de cárcel,
en la teoría de la causa que me parece un túnel
lleno de grillos rojos y de raíces que se frustraron sin el sol ...
si tengo en pos de mi ansia tus grandes ojos simples
y oscuros como un lago nocturno...? (1961: 102)

El poeta opone el amor por Lisa al odio por la mentira que ha encontrado en la materia de Derecho Civil. Notemos cómo la antítesis está articulada al mismo tipo de estructura deíctica que ya hemos examinado: *nosotros* (yo hablante y el *tú* de Lisa) / *él* (profesor).

Difícil de caracterizar resulta el tipo de imágenes nuevas que emplean los más creativos de ellos. En algunos casos, una misma imagen reúne elementos metafóricos, metonímicos y anti-téticos, con significaciones un tanto oscuras, experimentales, al estilo surrealista. Ejemplo de esa múltiple reunión de figuras son estos versos del poema “Destierro voluntario”, del malo-

¹³⁷ Víctor Manuel Marín fue un mártir obrero de las luchas de abril de 1944 contra el general Martínez.

grado Armando López Muñoz, uno de los más cercanos en su estilo al de Roque, aunque en verdad no fue un escritor comprometido sino un existencialista bohemio:¹³⁸

A veces,
en la pausa de alguna piedra a la vera del destierro,
se oye susurrar al viento, alborotando a las estrellas.
Y la agonía de un hombre solo
camina ancha y errabunda en medio de los pastizales,
en medio de la noche estentórea
tan llena de murciélagos y de esperanzas muertas (Cea 75).

Alrededor de la connotación central del segmento, la angustia existencial, cada imagen menor se relaciona con las demás para conformar una imagen total: un cuadro nocturno en que el oído (susurrar, estentórea), la vista (estrellas, ancha), el tacto (piedra, pastizales), el movimiento (alborotando, camina, errabunda) se retroalimentan sinestéticamente. Se dan en esta imagen compleja elementos metafóricos (murciélagos / esperanzas muertas), metonímicos (piedra, destierro) y antitéticos (esperanzas / muertas; estrellas / murciélagos). Hay densidad en el color y en el sonido, gracias al cruce de relaciones analógicas con relaciones indiciales, y al ritmo interior de cada verso y del conjunto: un ajuste perfecto de emoción y eufonía.

Esa riqueza de evocación, de fuerza imaginística, que recuerda procedimientos surrealistas, en este caso al servicio de planteamientos existenciales, no es común a la mayoría de los poetas de la Generación, sino sólo a los más creativos. Empero, está en sintonía con los afanes de ruptura, vanguardistas, del conjunto de escritores.

Similar capacidad de exuberancia y complejidad en sus imágenes muestra Dalton. Concentra en unos cuantos versos figuras variadas que se integran en una imagen global. El siguiente segmento del poema “Oíd”, uno de los más representativos de La ventana, nos permite examinar la concentración de múltiples evocaciones alrededor de un mismo tema:

mujeres,
niñas a las que casi desfloré con esta voz que tuve que robar,
dulces figuras con que me pintaron el cielo,
amadas mías,
ríos de carne que alguien detuvo para calmar mi sed,
ojos que me envasaron la noche que pedí,

¹³⁸ Armando López Muñoz (1930-1960), muerto en forma misteriosa días antes de la caída del presidente Lemus y de la aparición de Poetas jóvenes de El Salvador. Es el personaje “Mario” que llena con sus diarios personales el capítulo IV de Pobrecito (RD 1976). De hecho, Dalton tomó como materia prima para esta parte de su novela los manuscritos de López Muñoz, reelaborándolos, pero manteniendo su significación original en cuanto historia de una auto-destrucción.

naricillas, manos con dedos expulsados del fuego,
labios, axilas como las rosas negras
que se escondieron antes de preguntar si las querían,
pies de la bailarina
hasta donde llegó a morir mi corazón apátrida... (1961: 48).

Aquí el eje semántico que le permite al poeta enlazar diversas figuras eróticas, es el cuerpo femenino, el todo cuyas partes se enumeran principalmente con imágenes táctiles (ríos de carne, pies de la bailarina, axilas que se escondieron), que se combinan con imágenes visuales (me pintaron el cielo, me envasaron la noche, rosas negras) y con una imagen táctil-acústica (desfloré con esta voz). Las sensaciones se trasvasan produciendo un efecto sinestético con predominio del tacto. Cada término de la serie partes del cuerpo da lugar a una metonimia, que a su vez entra en relaciones metafóricas (ríos de carne, ojos que envasaron la noche, etc.) o antitéticas (ríos / sed; ríos / detuvo; pies de la bailarina / mi corazón apátrida). Se trata de una figuración múltiple y densa, muy vanguardista en El Salvador de los años cincuenta.

LOS TEMAS DOMINANTES: CANTO-POESÍA,
AMOR, INJUSTICIA, HISTORIA, REVOLUCIÓN, ESPERANZA.

La temática con la que se vincula más convencionalmente a estos poetas, por el nombre mismo de “comprometida” que se dio a la generación, es, obviamente, la lucha de clases. Sin embargo, en el corpus que analizamos, abundan varios otros temas. Para *comprender* sus especificidades y luego *explicar* su relación con el contexto socio-histórico, hemos establecido tres campos semánticos generales: lo social, lo lírico-personal y lo existencial.

Hemos visto en el capítulo anterior que la denuncia de la injusticia social, la historia del país o de la región, la exaltación de la clase obrera y de los valores indígenas, son temas ya presentes en la poesía de Geoffroy Rivas y de Escobar Velado, así como en parte de la narrativa de Salarrué. También señalábamos al respecto la poderosa influencia de Neruda desde los años cuarenta. La generación de Dalton retoma esa problemática social sobre todo en la tónica de Escobar Velado, que es su antecesor más inmediato.

Un tópico recurrente es la magnificación del obrero y del campesino, como lo hemos advertido ya (Cea 22, 90-91). En “Elegía violenta a un hombre agrario”, de Tirso Canales, le canta así a un campesino asesinado por defender sus derechos:

Tu corazón

–tractor en el subsuelo–
romperá las parcelas
de tu alto pecho agrario ...
Y estoy seguro que mañana
tu voz vendrá temblando
en los cereales (Cea 108-109).

“Canto a América con la voz múltiple” de Dalton, empalma la exaltación de los trabajadores con el americanismo, en un estilo notablemente nerudiano:

hemos sido ...
todos los cargadores de café de Buenaventura,
todos los obreros portuarios del Río de la Plata,
todos los frenéticos bailarines de Baiao,
todos los amantes del trigo de Tonicapán
que se nutren con hojas y esperanzas
y están ante el futuro
construyendo caminos... (1994: 72)

La historia salvadoreña o centroamericana no resulta especialmente privilegiada en el corpus poético que aquí estudiamos, ni los temas indígenas, a no ser en la obra de Dalton, cuyos “Cantos a Anastasio Aquino”, más el poema “Perennidad pipil”, de La Ventana, también ya antes citado (ver 109), constituyen la primera manifestación del indigenismo de la Generación. Empero, tanto los temas históricos, en general, como los indígenas, en particular, fueron cultivados posteriormente por varios de los comprometidos, sobre todo por Roberto Cea.¹³⁹

Ahora bien, lo novedoso en la producción generacional de los años cincuenta es la conjunción de los temas sociales (los proletarios, la injusticia, América, el colectivismo) y los temas líricos: el amor, la noche, la esperanza, el canto. Según mi análisis, éste es el rasgo más prominente en la semántica del grupo, rasgo particular de la primera década, que posteriormente se debilita o desaparece.

Tomemos, en primer lugar, el tópico del amor, lírico por preeminencia en la tradición literaria. Ya hemos visto en varias de las muestras anteriores cómo estos poetas involucran a sus amadas en la lucha social. Se trata de una fusión temática nueva en el país, ausente en los antecesores de la Generación, la cual sin duda han aprendido en la poesía de Pablo Neruda, so-

¹³⁹ Cea, nacido en Izalco, epicentro de la zona nahua-pipil salvadoreña, es uno de los principales representantes del indigenismo en nuestro país. Su libro Todo el código (1967), que obtuvo un premio en España, ha sido altamente calificado por la crítica nacional y centroamericana. En la misma temática ha publicado: Misa mitin (1977) y un libro de relatos, Sihuapil Taquetzalli (1998). Tiene también otras obras de contenido histórico salvadoreño y centroamericano.

bre todo en Los versos del capitán y en Canto general. De aquí tomo, entre muchos otros, este bello ejemplo de la misma fusión temática:

Quién no te vio, amorosa, dulce mía,
en la lucha, a mi lado, como una
aparición, con todas las señales
de la estrella? ¿Quién, si anduvo
entre las multitudes a buscarme,
porque soy grano del granero humano,
no te encontró, apretada a mis raíces,
elevada en el canto de mi sangre? (Neruda 1976: 354).

La noche, otro de los tópicos frecuentes en la lírica universal, cobra en la poesía de los comprometidos un sentido especial: es la injusticia, el tiempo de la extrema desigualdad social, que debe superarse mediante la lucha colectiva para hacer llegar la aurora de la justicia. “Aída, fusilemos la noche”, de Dalton, es una muestra paradigmática de este tópico poético; “20 años”, de Cea, dice a su amada que para recibir al hijo esperado deberán:

Preparar la tumba de todos los imbéciles,
olvidar el miedo,
amar terriblemente a la poesía,
gritar hasta la aurora para romper la noche
que nos aprieta el canto (Cea 102)

A la connotación de la noche como el mal social, oponen la esperanza, convertida por los de la Generación en una bandera del futuro. La esperanza es parte de la aurora que quieren ayudar a construir, junto a la clase obrera. Chávez Velasco, la expresa cuando alude al coro de obreros que desfila por la avenida:

Y todo aquel inmenso río amargo
seguía sin cesar, cual si marchase
a la esperanza... (Cea 22-23)

El antecedente directo de los temas de la noche y la esperanza con connotaciones opuestas entre sí, insertas en el sentido de la lucha social, es claramente la poesía de Escobar Velado, como lo hemos dicho en el capítulo anterior. Su poema “Patria exacta”, ya antes citado, expresa modélicamente la significación de la noche como negatividad social:

Allá en el resto de la patria, un gran dolor
nocturno: allá y yo con ellos, están los explotados,
los que nada tenemos como no sea un grito
universal y alto para espantar la noche (1978: 149)

También es parte de la fusión de lo social con lo lírico el tema del canto, referido constantemente a la poesía misma. Neruda y los antecesores nacionales les han insuflado ese modo de

sentir: el poema es un himno, una oda, un coro de voces. Los títulos que dan a muchos de sus textos y algunos de sus libros lo muestran en abundancia. Por supuesto que el modelo principal en ello es el Canto general. Dalton se distanciará más tarde de esa actitud (RD 1976: 180).

Aunque no tan relevante como la temática social, la actitud existencial, de cuestionamiento acerca del sentido de la vida o de un cierto nihilismo proveniente de la desazón que provocaba a los artistas la hostilidad del medio. En 1957 se desarrolló una polémica a raíz de un artículo del crítico Gallegos Valdés que ubicaba a la Generación más en el existencialismo que en el realismo social (1957). Los aludidos rechazaron la caracterización, argumentando que en el existencialismo el sentido del compromiso era “una idealización, una abstracción”, y no “una función revolucionaria” (Armijo 1962: 128). Hernández Aguirre les recordó que el concepto del compromiso en la literatura había sido creado por Sartre, y sugirió que los comprometidos no tenían suficiente claridad sobre el planteamiento del escritor francés y que habían tomado el término más bien a la ligera (1961: 88).¹⁴⁰

Como quiera que sea, pueden reconocerse cuando menos ciertos elementos existenciales en la poesía de varios de la Generación. Ya lo señalábamos con respecto a López Muñoz; he aquí otro ejemplo del mismo texto:

Es posible
que todo comenzara con fantasmas de mi propia imaginación,
pero he ido marchando,
hincando el hambre en alguna fruta del arroyo,
por lecho el campo llano
y por amante una ilusión noctívaga,
un no sé qué, una nostalgia,
una impresión de haber nacido antes,
de sólo estar soñando este destierro (Cea 75-77)

Ese exilio interior, al estilo de El extranjero, de Camus, no es una actitud común en el grupo, pero tampoco es una excepción. La encontramos también, atenuada, en algunos textos de López Vallecillos, para el caso, en “El otoño es triste como tu sonrisa”:

¡Otoño! ¡Oh crudo otoño de mi melancolía!
Camarada invisible de mis noches sin rumbo.
Amo tus vientos que desnudan el día
porque mañana el invierno cubrirá de sombras mi esperanza,
porque la nieve vendrá

¹⁴⁰ Sartre y Camus, representantes de esta tendencia, fueron bastante leídos en los medios intelectuales y literarios de nuestro país; y varios autores salvadoreños integraron el existencialismo con el realismo social, como el drama Luz negra (1965), de Menéndez Leal, o Las escenas cumbres (1966), de Roberto Cea.

como un fantasma a entristecerme (1960: 36)

Y el propio Dalton, generalmente tan vital o combativo en su escritura, no escapa a las posiciones existenciales, algo además explicable si se toma en cuenta el desentono que le causarían las incomprendiones y represiones de que tan frecuentemente eran objeto él y sus compañeros. En “Estudio con algo de tedio”, dice:

Surge la cicatriz que nadie ha visto nunca,
el gesto que escondemos todo el día,
el perfil insepulto que nos hará llorar y hundirnos
el día en que lo sepan todo las buenas gentes
y nos retiren el amor y el saludo hasta los pájaros... (1961: 15-16)

Recientemente, José Roberto Cea, compañero de generación de Roque Dalton publicó un testimonio personal, predominantemente político más que literario, titulado precisamente La generación comprometida. Aquí Cea da cuenta de la evolución del grupo hacia distintas posiciones ideológico-políticas, reivindicando en primer lugar su propia realización como poeta militante, y en segundo lugar la de aquellos compañeros suyos que se mantuvieron fieles a los principios revolucionarios y, por tanto, en contra del sistema dominante, entre los cuales figuran Roque Dalton, aunque con un relieve menor, y también Roberto Armijo, Alfonso Quijada Urías y Tirso Canales. En cambio, hace ver como escritores que desistieron de su compromiso de lucha o pone en tela de juicio la validez literario-política de otros miembros de la Generación: Álvaro Menéndez Leal, Waldo Chávez Velasco, y Eugenio Martínez Orantes, principalmente.¹⁴¹

En el capítulo IV de su libro (“Testimonios del compromiso”, 45-70), Cea realiza un recuento de los ires y venires de sus congéneres por un mayor o menor grado de compromiso social, y recuerda la influencia del poeta guatemalteco Otto René Castillo (1937-1967) entre los miembros del grupo, sus polémicas y la relación con intelectuales, artistas y asociaciones del campo político contrario al régimen o al sistema. Abunda en anécdotas y referencias a los procesos de lucha de los años sesenta y setenta del pasado siglo. Un ejemplo de esas anécdotas es lo que cuenta acerca de un piano, que algunos de ellos debían mover hacia el “Rancho del artista”, el cual terminó resbalando por la cuesta y destruyéndose debido a una pesada broma que se dio entre Roberto Armijo, Manlio Argueta y Roque Dalton. (Ver particularmente pp: 67-68).

¹⁴¹ Cfr. José Roberto Cea. La generación comprometida. Canoa editores. San Salvador, 2002.

El libro de José Roberto Cea ofrece una panorámica interesante acerca del grupo generacional de Dalton, pero no penetra en las particularidades literarias o estilísticas que se fueron desarrollando en unos y otros miembros del mismo a lo largo de las décadas mencionadas. Son valiosas y divertidas las referencias, bastante bien documentadas que proporciona en cuanto al compromiso político, que se convierte en el factor exclusivo de valoración, por lo cual el balance de esta promoción de escritores tan determinante en la historia de la literatura salvadoreña, queda sesgado por el punto de vista políticamente radical del autor.

En fin, el examen que hemos hecho del surgimiento de la Generación a lo largo de una década, nos ha permitido explicar la génesis de la poética de Dalton como un proceso de estructuración realizado por un grupo privilegiado de escritores en su relación problemática con un contexto sociopolítico, y como resultado de la evolución literaria, cultural y política determinada por la coyuntura de 1932. Sólo ahora podemos aproximarnos con fundamentación histórico-literaria a la obra de Dalton, y comprenderla doblemente como efecto de la evolución anterior y como causa de la evolución posterior del realismo en la literatura salvadoreña.

**SEGUNDA PARTE:
LA POÉTICA DE ROQUE DALTON**

POESÍA Y REVOLUCIÓN: INTRODUCCIÓN A LA POÉTICA DE ROQUE DALTON

De los escritores salvadoreños, Dalton es el modelo principal de la relación entre la poesía y la política, una imbricación que marcó su vida desde temprana edad, hacia los 22 años, cuando ingresó en el Partido Comunista Salvadoreño. Empezaba entonces a ganar fama de poeta revolucionario, a sorprender con un lenguaje insólito, provocador, nunca antes empleado en la literatura nacional. Y si bien murió (en mayo de 1975) poco antes del estallido de la guerra interna salvadoreña (1979-1991), se le ha señalado, más que a ningún otro, como *el poeta guerrillero*, aunque en la práctica no parece haber llegado a tanto (cuestión que trataremos más adelante a propósito de sus últimas obras).

Su abundante producción –unos 25 libros publicados y varios trabajos inéditos– ha ejercido en el país un doble impacto: en el orden propiamente literario, pues de hecho revolucionó el modo de hacer poesía, y en el orden político, por las repercusiones que causó su muerte a manos de compañeros de la organización guerrillera en que militó desde diciembre de 1973. Podría pensarse que murió prematuramente por haber cometido el error de meterse con la gente equivocada, lo cual es susceptible de argumentaciones válidas, eso creo; pero también puede sostenerse que fue su decisión de entrega a la causa revolucionaria el factor determinante de su inserción en el grupo armado que lo ejecutó, y que no tuvo otra alternativa. Aunque este problema es intrínsecamente político y escapa como tal al objeto específico de mi investigación, lo menciono porque incide, así trataré de probarlo, en la evolución final de su poesía, una especie de *involución literaria* en aras de la militancia política.

Lo anterior tiene que ver con la pregunta: ¿qué tan buen político fue, además de poeta? A este propósito, la respuesta del escritor cubano Roberto Fernández Retamar, director por muchos años de Casa de las Américas, donde Roque trabajó algún tiempo, es digna de consideración (ver nota 15). Sobre la doble calidad de poeta y político en nuestro autor, me contestó con énfasis: “es uno de los grandes poetas latinoamericanos de todos los tiempos y muy probablemente la figura solar de mi generación; la vida de Roque se confunde con la vida de la re-

volución y de la poesía latinoamericana de estas décadas”. Y en materia política lo consideró “un teórico y un crítico muy agudo”. Citó como ejemplos dos obras escritas por Dalton en La Habana: ¿Revolución en la revolución? y la crítica de derecha (1970) y Un libro rojo para Lenin (1986).

Hemos explicado a lo largo de la primera parte, más específicamente en los capítulos 4 y 5, la génesis de la poética comprometida, cuyo líder fue desde 1956, Roque Dalton. Ahora, en esta segunda parte del libro, estudiaremos la estructura formal y la evolución de su poesía como un fenómeno de lenguaje artístico, por un lado (*fase de comprensión*), y como un correlato de su militancia política, por otro lado (*fase de explicación*).

Recorreremos, pues, un trecho de quince años desde la publicación de su primer libro, La ventana (1961) hasta sus últimos Poemas Clandestinos, escritos entre 1974 y 1975, y publicados póstumamente (1977). La de Dalton fue una vida intensa que alternó la escritura literaria, el trabajo periodístico en Cuba y otros países socialistas, y la militancia política como miembro del Partido Comunista Salvadoreño y colaborador del Partido Comunista Cubano.

Los ejes de nuestro estudio son, recordemos: el sentido de la nación salvadoreña en su poesía; la determinación política en la evolución de su escritura; el conflicto interior entre el pensamiento marxista y el sentimiento cristiano, y su posición vivencial frente a la violencia de la lucha de clases, todo ello desde el análisis de textos modélicos y su inserción en los contextos operantes, a través de las mediaciones que correspondan (biografía, cultura, política).

CAPÍTULO 6.

EL PRIMER DALTON. REFERENCIA DE PASOS (1961-1964)

EXILIO Y TRIUNFOS

Mencionábamos antes que en enero de 1961, tras la llegada al gobierno de un Directorio Cívico-Militar de tendencia conservadora, Dalton y otros izquierdistas que el nuevo régimen consideraba peligrosos para la estabilidad nacional, fueron expulsados del país (ver p. 1663). Fue el resultado de su abierta participación en actividades contrarias al gobierno anterior, del coronel Lemus, y de sus publicaciones de inspiración socialista.

Entonces viajó a México, donde permaneció durante ese mismo año. Tuvo que interrumpir la carrera de Derecho en la Universidad de El Salvador, cuando le faltaba poco tiempo para concluirla y ejercía ya algunos trabajos de litigante, a los cuales se refiere en partes de su novela. La formación de abogado dejó como huella más honda en su obra un rechazo declarado a esta profesión, que expresa sobre todo en la serie de textos titulada “Facultad de Derecho”, de Un libro levemente odioso, donde cuenta algunas de sus experiencias como defensor, y califica a los juriconsultos, entre otras cosas, de “buitres incómodos, gordas putas togadas, cigüeñas minuciosas, tortugas cebadas con anís del mono...” (1988: 35).

La gran ciudad de México lo impacta, siente en ella la soledad del exilio y lo impresionan diversos cuadros típicos del capitalismo subdesarrollado de aquella época. En lo intelectual y literario tuvo aquí dos experiencias valiosas: estudiar por el trecho del año algunas materias de Antropología y Etnología,¹⁴² y relacionarse con escritores mexicanos de pensamiento izquier-

¹⁴² Cfr. “La vida escogida” en García 1986: 36.

dista, entre ellos Efraín Huerta, Telma Nava, Juan Bañuelos, Eraclio Zepeda y Margarita Paz Paredes, con quienes alivió el dolor del exilio en tertulias literarias y noches de bohemia.

Lo entusiasmaron los temas nahuas y mayas, que conoció en sus estudios etnográficos y visitas a sitios arqueológicos. Percibió su trascendencia y entendió, a la vez, la marginación de lo indígena por parte de la cultura dominante. Por otro lado, continuó en la militancia política, como miembro del Partido Comunista Salvadoreño. Fue nombrado en calidad de “Delegado fraterno” a la “Conferencia Latinoamericana por la Soberanía y la Paz”, celebrada en la ciudad de México ese mismo año;¹⁴³ y viajó por primera vez a Cuba, también en representación de su partido.

Las experiencias vividas en la capital mexicana dieron como fruto numerosos poemas que integró a los dos principales libros producidos en esta etapa: El turno del ofendido (1962) y Los testimonios (1964). Pero el triunfo principal, como poeta, en el México de 1961, fue la publicación de su primer libro formal: La ventana, resumen de su creación más juvenil, es decir, la habida entre los 20 y los 25 años de edad (1955-1960).

¹⁴³ Así lo refiere la periodista cubana Rita Ceballos Naredo, en apuntes sobre la vida de Dalton que me facilitó a través de la viuda de éste, Aída Cañas, en 1992. (Material inédito).

ESTUDIO DE LA VENTANA EN EL ROSTRO

El libro consta de 57 poemas, la mayoría breves. Fue publicado en México por Ediciones De Andrea, en la Colección *Los presentes*. El prólogo es de Mauricio de la Selva, un escritor salvadoreño radicado en México, quien participó en los primeros momentos de la Generación Comprometida y figuró entre los autores de la antología Poetas jóvenes de El Salvador (ver p. 168).¹⁴⁴

La obra alterna temas líricos y sociales, una característica de los escritores de su promoción, como lo hemos señalado en el capítulo anterior. Entre los primeros sobresalen el amor: “Mía junto a los pájaros” (pp. 97-99), “Hora de la ceniza” (pp. 23-24), “Y sin embargo, amor” (pp. 29-30); recuerdos de sus colegios:¹⁴⁵ “Antimatemática” (pp. 90-91), “Referencia de pasos” (pp. 58-59); viajes: “Tres días sin ti” (pp. 94-96), escrito en Praga, 1957; momentos de soledad, desazón o llanto: “Estudio con algo de tedio” (pp. 15-16), “Mi dolor” (pp. 27-28), “Odiar el amor” (p. 26); o simplemente situaciones y sensaciones personales: “El cínico” (p. 25), “La ducha” (pp. 34-35), “La ropa” (pp. 36-37).

En cuanto a los temas sociales, podemos distinguir dos líneas: la que trata sobre la poesía misma o el compromiso del escritor: “Por qué escribimos” (pp. 72-73), “Preguntas para vivir” (p. 46), “La poesía” (p. 38), “Hablando para mí” (pp. 56-57); y la que aborda cuestiones históricas o de denuncia social. En esta última aparecen dos series: “Poemas de la cárcel” (pp. 109-125), que son siete textos acerca de sus dos presidios (1959 y 1960); y los ocho “Cantos a Anastasio Aquino”, que como ya hemos referido (ver nota 6) formaron parte de los Dos puños por la tierra.

¹⁴⁴ La edición consultada para este estudio es la de Editorial Universitaria, San Salvador, 1980.

¹⁴⁵ La mayoría de estos textos muestran otro de los motivos del libro, el anticlericalismo de Roque en sus primeros años de militancia. “Referencia de pasos” (pp. 58-61), por ejemplo, retrata con marcada ironía su rechazo a los valores que le inculcaban en el Externado de San José, un colegio para la clase alta, que su padre le pagaba:

el preocuparse obligatoria y verbalmente por el prójimo
una vez por semana el no fornicar definitivo
(excepto con el profesor de religión) el diezmo inolvidable
el apartarse puro el huir bendito
del mundo y sus horribles pobres...) (ibid.)

En número menor se encuentran también algunos poemas que integran lo personal y lo social, un rasgo realmente innovador en la poesía de los comprometidos: lo íntimo llevado al interés colectivo, y, a la inversa, lo político-revolucionario permeando las relaciones de pareja u otros tópicos de la vida emocional. Esa combinatoria confiere al poema una mayor energía comunicativa. De ellos sobresalen: “Oíd” (pp. 47-49), cuya referencia a la madre contiene el verso que da título al libro, y “Poems in law to Lisa”, de los cuales hemos citado fragmentos en el capítulo anterior para mostrar su riqueza de imágenes y contrastes (ver p. 172).

La ventana, sin ser una de las obras maestras de Dalton, pues mucho habría de crecer aún en los años siguientes, ofrece un muestrario amplio de la nueva poética salvadoreña. Analizaremos en seguida, con mayor detenimiento, los “Cantos a Anastasio Aquino”, por el valor modélico que tienen en el sentido de nación; y, complementariamente, para comparar esta con otras temáticas, “Oíd” y “Por qué escribimos”.

Los “Cantos a Anastasio Aquino”

Tenía Roque 20 años cuando escribió estos cantos, premiados a nivel centroamericano (ver p. 164). Con ellos comenzó a figurar como el poeta joven más notable del momento. Están dedicados al historiador y teórico marxista Jorge Arias Gómez (1923-2002), vinculado a la Generación, amigo de Dalton, quien publicó por esas mismas fechas una investigación sobre el movimiento armado de Anastasio Aquino, su contexto histórico-social y sus causas.¹⁴⁶ Son textos breves que exaltan la figura del cacique nonualco y lo ponderan como modelo de lucha revolucionaria.

La estructura métrica no presenta sorpresas; se mantiene en los cánones del verso libre empleado por los antecesores de la Generación y por Pablo Neruda: dominancia de heptasílabos, endecasílabos, alejandrinos y eneasílabos.¹⁴⁷ A pesar de ese esquematismo, llaman la atención algunos juegos paralelísticos bien determinados, especialmente para sostener un tono épico. El primer segmento del primer canto, “Orígenes”, es un buen ejemplo de ello:

¹⁴⁶ Cfr. Arias 1956. Este autor publicó también un opúsculo: En memoria de Roque Dalton (1999), esbozo biográfico en que cuenta de su amistad con el poeta, las situaciones políticas que se vivieron en los años de surgimiento de la Generación Comprometida y la estadía de ambos en Praga.

¹⁴⁷ Esta forma vérsica es común a todos los textos de La ventana, de modo que no insistiremos en ella al tratar sobre otros de sus poemas, a no ser que presenten al respecto algunos rasgos diferentes.

Tu pie descalzo ante la dura tierra: barro en el barro.
Tu rostro unánime ante el pueblo: sangre en la sangre.
Tu voz viril de campo enardecido: grito en el grito.
Tu cuerpo, catedral de músculo rebelde: hombre en el hombre... (1961: 76)

Podemos observar aquí que la primera parte de cada verso es un endecasílabo, un eneasílabo o un alejandrino, mientras que la segunda parte (después de la cesura marcada por los dos puntos), es en todos los casos un pentasílabo llano. Estos rasgos métricos mantienen un paralelismo total con los rasgos gramaticales y léxico-semánticos (el posesivo inicial *tu*, en disposición anafórica que contribuye a un ritmo bastante regular; la adjetivación, y la duplicación del sustantivo en los pentasílabos finales mediante la preposición *en*). Las elipsis verbales – otra invariante en el segmento – remarcan la sustantividad con que se describe al héroe indígena.

Otro caso notable de paralelismo es todo el canto cuarto, “Pausa para el machete”, en que alternan versos endecasílabos y alejandrinos (a excepción del tercer verso, que es un dodecasílabo o más bien la yuxtaposición de un pentasílabo y un heptasílabo), también de tono épico, articulados a una estructura gramatical y semántica invariante, y de nuevo con elipsis del verbo:

Cuerpo inmortal de rayo descendido.
Río de libertad, hierro insurgente.
Ala llena de sol, estría de la luna.
Hielo sexual, metal interhumano... (80)

Sin embargo, la posible monotonía rítmica se rompe frecuentemente con versos del todo libres, o mediante la yuxtaposición de líneas muy extensas a líneas muy breves. Dentro del tono panegírico que predomina en estos cantos, la construcción deíctica pronominal y verbal privilegia la 2ª persona singular: “desde que *tú naciste* se ha hecho necesario apellidar la lucha / y ponerle *tu* nombre...” (Canto primero: p. 76).¹⁴⁸

Las formas verbales pretéritas se articulan en varias partes con formas del futuro, connotando la utopía de la justicia social:

Has nacido

¹⁴⁸ Las cursivas son mías. En adelante, utilizaré cursivas en las muestras para remarcar específicamente los segmentos, términos o frases de interés. De esta manera, a menos que se indique lo contrario, debe entenderse en cuanto a la autoría de las cursivas que son mías y no de Dalton.

para desentrañar la solución del odio ...
que nos *dará* la dicha así,
sencillamente,
como se da la mano,
la tierra,
la esperanza... (Canto 1º: p.77)

Otras veces, con un aire más narrativo, la deixis se centra en una 3ª persona que puede corresponder a los dioses y héroes aliados de Anastasio, o a sus enemigos de clase:

Tláloc, con su voz húmeda,
hizo bullir las venas ancestrales de tu pueblo dormido ...
una risa feudal enmarañada *puso* firma al puñal.
Decretó muerte,
saña verbal, insulto obligatorio.
Te *introdujo* en un saco. Te *tiró* al mar
cerca de la resaca más espesa. (Canto 5º: p. 82)

Al final de la serie, en el poema “Invocación”, la deixis se desplaza a la 1ª persona plural, un *nosotros* que representa en primer lugar a los revolucionarios, y luego, al pueblo:

Andábamos amando las viejas oropéndolas,
buscando establecidas mariposas
entre las sederías insondables ...
El pueblo ahí.
Nosotros con los ángeles. (canto 8º: p. 86).

En los últimos versos, el sentido de la lucha de clases desemboca en un *nosotros* de clara exhortación:

...y que todos los nuevos,
los campesinos sólidos, los obreros en pie,
los que *estudiamos* para el pueblo,
nos aunemos ardorosamente
en las jornadas agitadas de la lucha
y *terminemos* de construir tu gran mañana. (p. 87).

La visión de mundo que encontramos en los “Cantos a Anastasio” es una utopía socialista inspirada en la rebelión de los nonualcos: construir el “gran mañana” que proponía el cacique indígena, o sea, recuperar la tierra y los medios de producción para los campesinos, obreros y sus intelectuales. Hay en estos textos un renovado simbolismo de la lucha de clases salvadoreña centrado en el epónimo *Anastasio Aquino*. Por eso se lo erige en “Padre de la Patria” y en “camino”. Los dos últimos versos de toda la serie son: “Anastasio Aquino, / camino” (p. 87).

Por eso, también, el canto primero lo llama “Anastasio Izalco, Lempa Aquino” (p. 76), fundiéndolo con otros dos símbolos principales de la nacionalidad: el volcán de Izalco, de tradición mítica para los nahua-pipiles, y el río Lempa, el mayor del país, límite fronterizo entre el Señorío de Cuzcatlán y el territorio de los lencas (que ocupaba la parte oriental, colindando con Honduras).

El epónimo es exaltado en función de una convocatoria a la insurgencia. El canto final lo postula como el que viene “desde el centro” y “desde las proyecciones de la Historia”, y lo llama:

Padre de la Patria.
Comandante de la Patria.
Corazón rebelde de la Patria.
Honor, decoro, altiva dignidad, puño gigante
de la Patria... (p. 86)

A este sentido nuclear que organiza las estructuras significativas de los Cantos, se asocian varios otros temas: la injusticia secular que han padecido los indígenas (“dolor en los cañales explotados / sobre el dolor de tus hermanos”, Canto 2º: p. 78); la naturaleza asociada a la lucha y la esperanza (“y una explosión de amates sublevados / te llenó de esperanzas el camino”, Canto 3º: p. 80); la continuidad histórica de la lucha de Aquino en una larga lista de mártires de 1932 y 1944, entre ellos Farabundo Martí, Feliciano Ama y Víctor Manuel Marín (Canto 7º: p. 84).

El machete aparece resaltado en la semántica de los Cantos por una serie de metáforas, como acabamos de ver. Es así convertido en símbolo de la lucha de clases: siendo un instrumento de trabajo y de pelea, aquí es rememorado y propuesto para la nueva insurrección. Rememorado, porque de hecho fue el arma más numerosa que emplearon los nonualcos en el alzamiento de 1833; propuesto, porque se convoca a los campesinos de entonces (1955-1961) a rebelarse con él, “río de libertad, hierro insurgente” (p. 80).

Otro tema sobresaliente es el ataque al clero conservador y al uso represivo de signos religiosos:

Además el dolor también danzaba en derredor de las camándulas,
el dolor también mostraba su barriga obscena
al pie de las iglesias y los curas (canto 3º: p.79).

De forma similar se denuncia a los poetas indiferentes o cobardes:

...para decirle al soldado, al cura,
al poeta repleto de soledades sórdidas,
a todo aquel que se quedó en la noche...
(Canto 1º: p. 77)

Y que tu ejemplo altivo
haga hallar el camino a los poetas cobardes.
(Canto 8º: 87)

Los “Cantos a Anastasio” implican una toma de posición francamente subversiva de parte del poeta, un belicismo proletarista. No admite medias tintas: o se está con el pueblo o se está contra él. Esta visión antagónica, de clase contra clase, está marcada por una antítesis global: Aquino es aquí el representante de la lucha contra el sistema dominante y todas las referencias históricas están dadas como partes de esa oposición. Por ejemplo, el Canto segundo, “Dolor antiguo” (p. 78), se opone el Canto tercero, “Contra el dolor antiguo” (p. 79); al Canto sexto, “Anastasio Aquino, tu muerte...” (p. 83) se opone el Canto séptimo, “Anastasio Aquino, tu vida...” (p. 84), etc.

El momento histórico-político en que se dan a conocer los “Cantos a Anastasio” los hacía en verdad pertinentes al ascenso de la lucha de clases que se venía dando en el país, como lo hemos explicado en el capítulo anterior. De ahí que fueran premiados en el seno de la Universidad Nacional, institución donde para entonces crecían los movimientos estudiantiles de izquierda en alianza con las luchas obreras, bajo la influencia del Partido Comunista.

A su vez, ellos servirían de referente para nuevas obras de escritores de la Generación: Anastasio Rey (drama, 1970), de Napoleón Rodríguez Ruíz h., uno de los más cercanos a Roque, y La balada de Anastasio Aquino, de Matilde Elena López (drama, 1978), así como ensayos e investigaciones sobre el mismo tema, alentados por la izquierda.

La influencia de Neruda se hace sentir en el título y la tónica de “Cantos”, igual que en la forma de los versos. Además, el segmento dedicado al machete, va precedido por un epígrafe del poeta chileno: “Bastión perdido, cimitarra ciega”, cuya estructura métrica y gramatical retoma Dalton en esta parte (“Miembro vertiginoso, playa pura”, etc.).

Ahora bien, debemos señalar un rasgo étnico-ideológico muy importante en estos Cantos, puesto que son la primera muestra significativa del indigenismo de Dalton y de su Generación. Si se comparan con los textos indigenistas de Salarrué y Geoffroy Rivas, salta a la vista una diferencia de enfoque: están escritos desde fuera de la cosmovisión indígena, no penetran en el sentido étnico propio de los pueblos originarios de Cuscatlán. Anastasio figura en los Cantos como un líder revolucionario, como un símbolo de la lucha de clases en la perspectiva clásica del marxismo-leninismo al cual se adscribía Roque. Pero desde dentro de la etnia nonualca o de las organizaciones indígenas que aún existen en El Salvador como remanentes de los pueblos autóctonos, Aquino no era o no es visto así.

El Departamento de Letras de la Universidad de El Salvador ha obtenido, como parte de sus recopilaciones e investigaciones de la tradición oral popular, numerosos relatos sobre Aquino en la zona nonualca (Departamentos de San Vicente y La Paz, región paracentral del país), donde aún existe la memoria colectiva acerca de él. En tales relatos no predomina una visión política, de clases, sino una mitología de raíz nahua-pipil: Anastasio es recordado como un brujo o *chamán* que luchaba contra los blancos mediante procedimientos y saberes propios de su raza. Por ejemplo, según esa tradición, se convertía en serpiente o en venado (nahuales de Cuscatlán), para despistar a las fuerzas del gobierno, y se internaba por pozas y cuevas encantadas cuyos secretos sólo conocían él y sus más cercanos lugartenientes; o escalaba las montañas con agilidad pasmosa, haciendo uso de poderes mágicos.¹⁴⁹

Salarrué y Geoffroy, a quienes he señalado como modelos de un segundo indigenismo salvadoreño, sí lograron penetrar en la cosmovisión de los nahua-pipiles de Cuscatlán o de Mesoamérica en general, en su espiritualidad e idiosincrasia. Dalton y otros de su generación, en cambio, los ven como parte de las clases sociales explotadas por el capitalismo, y, por tanto, como potenciales agentes de una lucha revolucionaria, aunque a este respecto es necesario distinguir más detenidamente los aportes de cada autor.

¹⁴⁹ Entre 1998 y 2000, un grupo de egresadas de la carrera de Licenciatura en Letras, de la Universidad de El Salvador, al cual asesoré, realizó su tesis de grado investigando la tradición oral sobre Anastasio Aquino en la región donde se dio su lucha insurreccional; en dicho trabajo pudo comprobarse lo aquí referido sobre la diferencia entre el enfoque de los relatos populares recopilados y la literatura escrita por autores de izquierda, como Dalton. Marta Alicia Mejía Henríquez y otras. Anastasio Mártir Aquino. Símbolo de la salvadoreñidad. Tesis, Universidad de El Salvador. San Salvador, agosto de 1998).

“Oíd”

Aunque no es éste un poema religioso, su tono bíblico es notorio desde el título. Como en una predicación, un *yo* se dirige a un *vosotros* en modo imperativo. La función conativa se establece en “Oíd” desde los primeros versos: “Oíd todos vosotros, / los que cual bendición contra la noche reciben mi palabra...” (p. 47). La misma estructura deíctica prosigue en todo el texto, repitiéndose al inicio de cada segmento el mandato “Oíd”, hasta tres veces, dirigiéndose a destinatarios muy diversos, como para significar que la voz del poeta debe llegar a todos los seres humanos: “aquellos a quienes insulté con la más clara verdad”, “aquellos a quienes herí con mi amor caminante” (ibid.)

En el capítulo anterior reproduje el segmento referido a las mujeres que ha amado, como ejemplo de la riqueza de imágenes con que evoca el placer del cuerpo femenino (“ríos de carne que alguien detuvo para calmar mi sed”, etc. (ver p. 173).

Difícil de seguir en la conexión que haya entre unos y otros destinatarios del mandato “oíd”, como si los fuera escogiendo más bien al azar, el poema empero suscita un sentido de incomunicación, un reclamo a todos los seres, tanto a los que le hayan sido propicios como a los que se le hubieran mostrado adversos:

Oíd,
oíd,
duros amigos que despreciaron mi ternura ...
locos, queridos locos, amantes de las flores y los vicios ...
enemigos altivos a quienes quise querer...

El clímax se da casi al final, cuando se dirige a su madre, segmento en que encontramos el título del poemario:

madre,
mi madre a gritos desde mis apresurados naufragios,
madre, mi madre madre,
la única bella sombra
capaz de odiar a todo el que me cerró con motivos
la ventana en el rostro...
(en cursivas en el original.)

La significación del segmento está intensificada por la reiteración de la palabra *madre*, lo cual manifiesta otro tópico autobiográfico, que ya hemos señalado anteriormente: la devoción a la progenitora, cuya mención se da en numerosos poemas. La condición de hijo “natural” o

“ilegítimo”, que en los ambientes donde el poeta se educó era vista de reojo, le pesaba sin duda alguna, tanto como la ausencia del padre, a quien se refiere muy pocas veces en su obra, más bien con reticencia: “mi padre, o un padre en fin, sin posesivos”, (en “La ducha”, p. 34). En “Oíd”, el padre no aparece. La referencia a la madre constituye un punto álgido en la sensibilidad del escritor, de ahí que la designe como “la única bella sombra” frente al rechazo, aún justificado, de otras personas. Sin embargo, también ella es destinataria de su grito: “oíd”; también ella ha de recibir su palabra “cual bendición contra la noche”.

En este poema, pues, el autor expresa intensamente su desazón y su grito, sus amores y sus quejas. Aunque predomina el sentimiento lírico, también lo social asoma:

canallas constructores
de la desesperación viajando en los relojes;
cuchillos que evité, ...
hurgadores piratas del llanto de los tráfugas...

El final es contundente, compulsivo, como si la fuerza del reclamo pudiera asegurarle una respuesta positiva de los destinatarios:

oíd,
oíd,
oíd mi último grito,
el desatado acento de mis ríos más duros,
el pabellón sonoro más mío y entrañable...

Se trata, en mi análisis, de uno de los mejores poemas de Dalton, sobre todo por la riqueza de las imágenes, que ya he comentado, y la audacia con que se erige en la voz que todos deben atender, porque es una bendición contra la noche (el mal); porque en su grito se entrega del todo, así a los amigos como a los enemigos, a las mujeres amadas, a la madre, a los canallas, a los locos... Implícitamente, el texto abre una significación meta-poética: la poesía no se oye; el grito de los poetas no es bien percibido. “Oíd” deviene así un manifiesto poético, un reclamo a la sociedad.

“Por qué escribimos”

Mientras en el poema anterior, “Oíd”, hay un manifiesto poético implícito, en este otro el manifiesto es explícito, tanto por el título mismo como por el mensaje del texto: escribir para

el futuro del país, para las generaciones que vienen, según la visión de mundo del autor: la utopía socialista.

Macrosintácticamente “Por qué escribimos” está organizado en cinco segmentos. Los tres primeros muestran un paralelismo gramatical y semántico acerca de la relación entre el escribir y la conflictividad social del país. Comparemos los primeros versos de esos tres segmentos: “Uno hace versos y ama”, “Uno tiene en las manos un pequeño país”, “Uno se va a morir”.

El pronombre indeterminado “uno” como sujeto de la 3ª persona singular expresa una reticencia: se evita hablar en 1ª persona, que es en este caso el sujeto real del enunciado: yo hago versos, yo tengo un país, etc. Podemos suponer que el autor selecciona esta forma indeterminada por modestia o para abrir la significación a un sentido colectivo, puesto que, de acuerdo con el título, va explicar por qué “escribimos” *nosotros*, es decir, él y otros más.

En esa parte del texto se establece la situación causal del hacer versos, principalmente en el segundo: el pequeño país que “uno tiene en las manos” (en la propia escritura) es descrito mediante metonimias y antítesis a través de una extensa enumeración:

horribles fechas,
muertos como cuchillos exigentes,
obispos venenosos,
inmensos jóvenes de pie
sin más edad que la esperanza...

La enumeración continúa: alternan los elementos negativos (“abogados traidores”) con los elementos positivos (“rebeldes panaderas con más poder que un lirio”), connotando las oposiciones sociales, la lucha de clases. Al final del segmento se menciona a la madre, entre aquello que “uno tiene”: “...madre, pupilas, puentes, / rotas fotografías y programas”.

Los dos primeros segmentos plantean la perspectiva del presente (hace versos, tiene un país); el tercero, la del futuro: la propia muerte y los hombres que vendrán:

Uno se va a morir, ...
disperso va a quedar bajo la tierra
y vendrán nuevos hombres
pidiendo panoramas.

Los dos últimos segmentos plantean el efecto moral de la situación descrita: cuando los nuevos hombres pregunten “qué fuimos / quienes con llamas puras les antecedieron”, podrán tener una respuesta, desde ahora dada por un *nosotros*, en tono asertivo. El poema cierra así:

Bien.
Eso hacemos.
Custodiamos para ellos el tiempo que nos toca.

Este texto resume la visión poética de Dalton y la Generación en su primera etapa: escribir conlleva una responsabilidad moral: custodiar el tiempo presente para los que vendrán, abrir para ellos el panorama del país, ahora lleno de “horribles fechas” y de conflictos no resueltos. Es, por tanto, una declaración de principios, una justificación de la denuncia y de la utopía que han asumido los poetas comprometidos. El ambiente cultural no les era favorable. Dominaba aún en la época (los años cincuenta) una visión esteticista de la literatura. Sus primeras publicaciones habían sido rechazadas por la cultura oficial como carentes de valor artístico y portadoras de doctrinas contrarias a la democracia. “Por qué escribimos” enfrenta tales cuestionamientos; asume la razón de ser de la nueva escritura: una ética social.

Valoración de La ventana en el rostro

El análisis que hemos realizado, a través de muestras modélicas, del primer libro de Dalton, nos lleva a reconocer como sus aportes principales: en la estructura formal, nuevos recursos deíctico-gramaticales que consolidan la dialogía iniciada en la década por la Generación. Pero esta dialogía aún no se despliega como ocurrirá en libros posteriores, está apenas esbozándose en las formas, aquí tenues, de la interlocución, como en el poema “Domingo” (64) en que las partes del cuerpo del poeta le hablan a él desde su “población de temores”: -- *Callad ante la vida – me decía mi brazo / - apuñalad la risa desde su altiva esperma – me gritaba un pulmón (¿o fue mi anillo?)* El empleo de guiones propios de los parlamentos dramáticos es un primer

indicio de lo que más tarde serán sus “conversatorios” o textos teatrales en que la dialogía alcanza un máximo punto de realización.¹⁵⁰

En lo semántico, lo nuevo es una visión de la poesía como compromiso moral en función de la lucha de clases y del amor social, que cobra fuerza por la fusión de elementos realistas y elementos líricos. La poesía declamatoria de la era modernista, centrada en la sonoridad (el ritmo, la rima, la estrofa clásica), va quedando atrás en virtud de la fuerza comunicativa que despliega esta otra escritura: un público diferente, asociado con los movimientos políticos, empieza a ser el interlocutor social de los escritores comprometidos.

Resaltan también en La ventana, como valores comunicativos: un nuevo sentido de nación, sobre todo en los “Cantos a Anastasio Aquino” y “Perennidad pipil” (texto que ya hemos considerado: ver p. 109) y los poemas de intención social; las imágenes vanguardistas, a veces complejas, no exentas de un cierto conceptismo, que integran elementos metafóricos, metonímicos y antitéticos, estos últimos con particular intensidad para el tema de la lucha de clases; y un tono antisolemne, antideclamatorio, que combina la sencillez con la audacia y, en ocasiones, con la ironía.

Con respecto a la ironía, uno de los distintivos principales en la poética de Dalton, puede advertirse en este primer libro que su peso es aún liviano. Si bien hay ya en la obra un tono de desenfado y ciertos toques de humor, predominan las connotaciones líricas o sociales “serias”, a veces melancólicas. Como ejemplo de esa actitud entre festiva y burlesca sobresale el poema “Los locos” (17), una celebración de las diferencias con respecto a las convenciones o acartonamientos de la mayoría social. El poeta asume para sí esa diferencia al incluirse entre los locos, una temprana muestra de la capacidad de reírse de sí mismo, la cual es una de las principales claves de su humor:

Todos extienden desde la misma garganta con que cantan
Sus nombres envidiables como banderas bélicas...

¹⁵⁰ Entenderé por *dialogía* o *dialogismo*, en el sentido de Bajtin, la relación de contrapunto que se establece cuando hay una conciencia de la *otredad*: las marcas de la interlocución determinan una reciprocidad en el eje de la comunicación. La atención en otro que habla como una voz autónoma, diferente, opuesta a una(s) anterior(es) voz (o voces) es la clave del dialogismo estudiado por aquel teórico particularmente para dilucidar las estructuras de la novela Dostoievski. Adelante, en especial en el estudio del “conversatorio” en Taberna, retomaré estos conceptos. Cfr. Mijail Bajtin. Problemas de la poética de Dostoievski. FCE. México: 1986; ver, sobre todo, pp. 13, 60 y 66.

Pero lo locos, ay señor...
Los pobres locos que hasta la risa confundimos
Y a quienes la alegría se nos llena de lágrimas...
(17)

Otra muestra de esa ironía incipiente son las alusiones que hace a sus maestros religiosos, en “Referencia de pasos”, cuando recuerda lo que estos le dijeron “detrás de sus anteojos / canas barrigas y respetables apellidos... el no fornicar definitivo / (excepto con el profesor de Religión)” (59). En fin, en La ventana ya se marca ese tono “jodedor” que irá creciendo, afinando su puntería contra los males que el poeta encontraba en la sociedad.¹⁵¹

En términos teóricos diríamos, aplicando a Lotman (1978: 105-122), que los principios constructivos del verso y del texto poético cambian en El Salvador a partir de este libro y de la antología Poetas jóvenes de El Salvador (1960), de José Roberto Cea. Se da una *prosaización* y una *nueva gramática* de la poesía: afloran lo dialógico y lo popular. El eje de la selección (paradigma) se carga de conceptos realistas, más cercanos a la vida cotidiana y a los problemas de las mayorías. El eje de la combinación (sintagma) se aproxima al habla común, al diálogo social, en virtud de las nuevas estructuras déicticas (pronominales, verbales) y de una figuración de ruptura, vanguardista y realista al mismo tiempo.

No todo fue innovación. En el nivel métrico conserva elementos de la tradición clásica, si bien siguiendo la tónica de los antecesores de la Generación y de la poesía de Neruda: abundancia de heptasílabos y endecasílabos; un poema en octosílabos (“Odiar el amor”: p. 26); cierto lirismo heredado de la poética romántica o modernista, incluida la exaltación del rol del poeta frente a la sociedad, un tópico romántico que retomara Darío al decir “torres de Dios, poetas”, y Dalton al exclamar: “los que cual bendición contra la noche reciben mi palabra” (“Oíd”: 47); y algunas formas también tradicionales del código metafórico.

¹⁵¹ Aplicando en parte a Kerbrat-Orecchioni, entenderé por *ironía* el tropo semántico-pragmático, de intención crítica y burlesca, que se produce como una antífrasis para involucrar al lector en la reconstrucción del sentido, pues lo que se dice no es lo que se quiere decir, siendo ese juego de apariencias (del decir) e inferencias (en el interpretar) lo que le da la gracia de la complicidad a esta figura. Véase de esta autora: “La ironía como tropo”, en: Varios. De la ironía a lo grotesco. (En algunos textos literarios hispanoamericanos). UAM. México, 1992; 195-221.

Pero, en general, lo novedoso fue notoriamente mayor que lo tradicional. El impacto del libro se manifestó en las respuestas a favor y en contra. Según refiere el prologuista, Mauricio de la Selva, Miguel Ángel Asturias afirmó a propósito de La ventana, que Dalton era “uno de los tres mejores poetas jóvenes con que cuentan actualmente los seis países integrantes de Centro América” (p. 10). Y otros escritores reconocidos a nivel internacional, como Ermilo Abreu Gómez, René Depestre y Juan Rejano, también elogiaron la obra. En la contraparte, el semanario oficial del arzobispado de San Salvador, Orientación, publicó acerca del libro una “indignada protesta por el aplauso y la aceptación de un esperpento de composiciones que no son poesía ni arte ni cultura, sino lesa atentado contra lo más sagrado de nuestra civilización”.¹⁵² Al decir “lo más sagrado” sin duda se referían los voceros católicos a las críticas que el poemario contiene respecto a las posiciones conservadores del clero, sobre todo de la alta jerarquía favorable al sistema capitalista. Tales reacciones de uno y otro lado, confirmaban la eficacia comunicativa de La ventana. Fue el preludio de la obra total de Roque Dalton; abrió las líneas de su poética, que iría consolidándose en nuevos libros.

¹⁵² Cfr. solapa de Los testimonios (RD 1964).

ESTUDIO DE *EL TURNO DEL OFENDIDO*

Durante el año que permaneció en México (1961), Roque empezó a escribir El turno (1962a) y Los testimonios (1964). Su percepción del ambiente cultural y social de este país, así como la soledad y demás altibajos emocionales del exilio, quedan plasmados en varios poemas de ambos libros. El primero de ellos lo presentó en enero de 1962 al Concurso de Casa de las Américas: obtuvo una mención y mereció cálidos elogios de uno de los miembros del jurado, Roberto Fernández Retamar. Ese mismo año fue publicado en La Habana.¹⁵³

Desde principios de 1962 se trasladó a Cuba donde trabajó todo el año como periodista en Radio Habana y colaborador de Casa de las Américas, en cuya revista empieza a publicar poemas propios y reseñas bibliográficas, a partir del número 11-12. Participa, además, representando a la Juventud Comunista Salvadoreña en la Conferencia de los Pueblos, celebrada en La Habana por esas mismas fechas.

El turno consta de 89 poemas distribuidos así: un texto introductorio o poema-epígrafe, sin título, que comentaremos adelante; una primera serie sub-titulada “Las cicatrices”, integrada por 11 poemas, dos de ellos muy extensos, sub-divididos en varias partes (“La noche”: 16-22; y “Las cicatrices”: 29-39); y una segunda serie: “Por el ojo de la llave”, de 57 textos, la mayoría breves. Examinemos ahora los modelos seleccionados.

“Las cicatrices”

Es el poema más extenso (11 páginas: 29-39) y, en mi análisis, el más intenso del libro. Está datado en México, diciembre de 1961, lo que permite verlo como el fruto principal de un año de duro exilio. Tiene como sub-título: “Variaciones sobre viejos temas”. El término “variaciones” alude a una estructura musical, es decir a los cambios de movimiento, aire, tonalidades y voces dominantes en una composición. En este texto, de cinco partes señaladas con

¹⁵³ La edición consultada para este análisis es la original (RD 1962a).

números romanos, puede de hecho reconocerse una estructura musical, pues cada parte ofrece variaciones en dichos aspectos.

En el ámbito métrico-fonológico, es el único poema del libro en que el verso y la prosa alternan por igual desde el principio hasta el fin. Los versos tienden a ser más libres, de extensión desigual. En la prosa se advierte una cuidadosa elaboración que se manifiesta en múltiples paralelismos gramaticales; y, a la vez, en cada frase o conjunto de frases se capta un ritmo interior, determinado por el énfasis emocional, intuitivamente, y no por un patrón preestablecido. Sin embargo, pueden encontrarse segmentos de prosa que, escandidos con intención, vienen a ser yuxtaposiciones de endecasílabos, heptasílabos o eneasílabos, o sea, los metros ya consabidos, aunque no es esta una constante sino más bien una variante.

Un rasgo sobresaliente es la articulación de ese ritmo libre con los paralelismos gramaticales, marcados por repeticiones anafóricas al inicio de cada parte de una misma serie, sobre todo en la prosa. La organización sintáctica, muy rigurosa en general, contribuye determinante a los efectos de ritmo y sonoridad. Demos un ejemplo: en la Parte I, después del primer verso (“Así fui llamado: el escrutador.”), se suceden seis segmentos en prosa cuyas frases iniciales son, respectivamente:

Porque en los salones amarillos ...
y en las grandes abadías ...
y en los burdeles fastuosos ...
y en las tumultuarias bodas de Canaan cotidianas ...
y en el homenaje a la estirpe del traidor ...
detuve bruscamente el jolgorio con un puñetazo... (p. 29)

Como este caso se dan varios otros a lo largo del texto. Veamos una muestra más, esta vez de un solo segmento en prosa, de la Parte III, que se encuentra después de los dos primeros segmentos en verso:

Y entonces soñé con un pájaro ... Y soñé con hombres de alabastro ... Y soñé con un ser idéntico a mí ... Y di entonces mi canto... (p. 34)

La repetición de la conjunción y al inicio de frases anafóricas produce un tono bíblico, un tanto solemne. Hay abundancia de series anafóricas: una de 10 preguntas sucesivas, combinando verso y prosa, en la Parte II: “¿Por qué pateaban...? / ¿Por qué exiliaban...? / ¿Por qué los hombres reñían...? (32-33); y otra de frases adversativas, en la Parte III: “aunque nos encontremos... / aunque estemos en la hora... / aunque nos dispongamos...” (p. 35), etc.

El rasgo sintáctico anterior, se articula con otro también gramatical, del orden deíctico: las relaciones pronominales, cuyo juego es verdaderamente novedoso como recurso poético. Se trata de cómo el sujeto del enunciado varía de modo dinámico, aparentemente confuso, a lo largo del poema. Domina la primera persona singular tanto por el grado de recurrencia como por ser el sujeto de los momentos claves: el inicio, el cierre y los puntos de clímax. Pero en virtud del dialogismo, también aparecen como sujetos del enunciado, en unas u otras partes, las demás personas gramaticales: *vosotros*, *tú*, *nosotros*, *ellos*. El juego deíctico es tan intenso que, en varios segmentos, el sujeto dominante (*yo*) reproduce las palabras de otro personaje (alguno de sus enemigos), mediante parlamentos de tipo teatral. Se da así el efecto de muchas voces que se suceden haciendo variar continuamente el punto de vista. En la Parte I, un *yo* (el del poeta) interpela a un *vosotros* (el de las clases dominantes):

¿Por qué?
¿Cuál es la justificación de toda esta fantasmagoría asquerosa? ...
¿Quiénes *sois*? ¿Quiénes *sois*? (pp. 29-30)

Luego, volviendo al tono narrativo, explica:

Y por eso me dieron la espalda
y me llamaron: el escrutador,
el más apto para ser odiado (p. 30).

Inmediatamente después tenemos un segmento en prosa, metido entre paréntesis, donde el sujeto dominante –marcado apenas por el posesivo *mis*– le habla a un *tú*, que corresponde a la amada: “(Lo peor sólo *tú* lo sabes. Sólo *tú*, adivinando *mis* lágrimas en la oscuridad. Fue cuando llegaron esos hombres pequeños...)” (p. 30).

La Parte IV ofrece un ejemplo particular de la complejidad deíctica de “Las cicatrices”: un *yo*, que no es el del poeta, se dirige a un *tú*, que es el del poeta, para pedirle comprensión y convencerlo de que “los cuervos” (los concupiscentes, mercaderes y asaltantes) pagan la bondad mordiendo al bondadoso:

Compréndeme y convéncete, minúsculo:
colgué mi reputación de solidario
y sólo vinieron los cuervos
(eso sí, muchos cuervos) a morderme... (p. 37)

¿Quién habla aquí? Por el segmento final de esta parte, inferimos que habla Dios en respuesta a la acusación que en la parte anterior (III) ha formulado el poeta contra Él (“Pregunté a Dios por mis hermanos: Y no sabía nada”). Este otro *yo* le responde:

¿Cómo no he de ignorar
por lo menos
a vuestros hermanos oh minúsculo...? (p. 37)

Las variaciones deícticas determinan la alternancia de los sujetos del enunciado, de un modo contrapuntístico, antitético, en función del ideograma del texto: la represión de las “palabras de luz” del poeta por parte de las clases dominantes. La narratividad, el dialogismo y los paralelismos gramaticales están regidos por la estructura deíctica, pues es la oposición de los sujetos del enunciado la que plasma la contradicción irresoluble de las clases sociales: los cuervos, los mercaderes, las condesas y sus servidores (“esos hombres pequeños”) contra el escrutador (el poeta) y sus hermanos (los perturbadores, los crápulas, el vagabundo, los pájaros, el perrillo azul). En medio de ambos bandos, Dios, como un enigma o como otro *yo* del poeta, que sólo responde para confirmar su ignorancia acerca de los pobres (los hermanos del poeta) y su frustración acerca de los ricos (los cuervos, los banqueros, etc.).

La visión de mundo de “Las cicatrices” es la lucha de clases centrada en la oposición: sectores dominantes / escrutadores (los poetas), la cual es parte de la oposición mayor: mal social (“esta fantasmagoría asquerosa”) / bien social (los dones del mundo que hacen al hombre “merecedor del día siguiente”). Coherente con las doctrinas marxista-leninistas, esta visión se inserta en el contexto de las luchas salvadoreñas y mundiales de la época, al tenor de la guerra fría entre el capitalismo y el socialismo.

Alrededor de ella giran los temas menores: Dios, los recuerdos del poeta (la represión sufrida, el caballo que le quitaron), la evocación de la amada, la marginación y el exilio (“Te quedas sin hermanos”, “Y es así como estoy corriendo desde entonces”: p. 33), y, finalmente, la recuperación de la voluntad de lucha (“después seguí viviendo... pude dejar crecer mi garrá, preparar mi piedra”; Parte V: p. 39).

La significación global podría parecer pesimista, la confesión de una derrota. Pero esa posible lectura es refutada por el final del texto, donde el poeta afirma que con “un barro fresco,

extraño”, pudo “ahogar las viejas heridas”, recuperar su garra, su piedra y despertar de nuevo; y luego invoca el amor de sus hermanos:

Creo que mis hermanos deberán amarme por sobre tanta cicatriz. Su amor me sea propicio.
Su amor me salve siempre. Así sea. Así... (p. 39).

Es un final esperanzado, serenamente optimista, por sobre el dolor de “tanta cicatriz”. Aquí Dios es suplantado por los hermanos del poeta. “Así sea”, expresión ritual sinónima de “amén” en la fraseología cristiana, se refiere a ellos, “los hermanos clamorosamente tocables”, y no al intocable e ignorante Dios. Pero, a contrapelo, es en virtud de esa suplantación que los hermanos toman un lugar preeminente, de propiciación, para las nuevas luchas del poeta. Son el “barro fresco, extraño” que vio al despertar de nuevo; los hijos de la madre tierra redescubierta en el exilio, en nuevas patrias (México y, sobre todo, Cuba), donde recomienza su militancia política.

La figuración de “Las cicatrices” está a tono con su riqueza de significaciones y técnicas deíctico-gramaticales. La figura dominante es la antítesis, que se irradia gracias a las oposiciones deícticas (*yo / vosotros; ellos / yo; tú / yo*) y al sentido ideológico del texto: la oposición poesía (“palabras de luz”) / injusticia social (“fantasmagoría asquerosa”). Subordinadas a ella, la metáfora y la metonimia se conjuntan en imágenes complejas, de un original realismo vanguardista. He aquí una muestra (el segmento inicial de la Parte II):

De niño me sabía mal el odio. Desde las jugueterías embriagadoras y olorosas a fruta eterna; desde el corro cantor que sacaba espuma fresca al corazón con su vaivén agitado; desde la alcoba de gordos muebles rosa, surgía mi extrañeza como una amapola de contaminación en pleno cielo ajeno. Es que no podía entender toda esa serie de desgarraduras (p. 32).

Observamos aquí una fusión de lo metafórico y lo antitético en la significación total del segmento: la extrañeza es el polo opuesto a las jugueterías, el corro cantor y la alcoba (antítesis); por ello mismo es como una amapola de contaminación (metáfora antitética), a pesar del olor a fruta eterna y la espuma fresca del corazón (metáforas). Los elementos metonímicos (juguetería, corro, muebles) se dan como indicios contiguos de un todo: las desgarraduras y el odio, causas de la extrañeza del poeta cuando niño. Son esos elementos metonímicos los que dan realismo (referencialidad) al discurso poético.

Un juego singular que encontramos al final de la Parte I, al mismo tiempo antitético y meta-poético, es el comentario que del propio poema se pone entre paréntesis, como un “aparte”

en el teatro: “(Este es mi gran poema de borracho caótico)”, afirmación que de inmediato es rechazada por los enemigos del poeta: “(¡No! –dicen lejos de mí– No es el borracho caótico ... Bien disimula sus potencias oscuras...)” (p. 31).

Esa originalidad de planos y perspectivas, tanto en la estructura dialógica como en los conjuntos de figuras, confiere a “Las cicatrices” una fuerza de significación no alcanzada por ninguno de los anteriores poemas de Dalton. Claro está que por ello mismo su lectura se torna inaccesible a un público general; queda reservada a una élite.

A tales valores poéticos se suma la estructura sinfónica que decíamos antes. La Parte I entra con fuerza desde el primer verso y la serie subsiguiente de segmentos en prosa que rematan en la primera confrontación: “detuve bruscamente el jolgorio con un puñetazo en la más débil de las mesas”. Es como un *allegro* tempestuoso que va *en crescendo* hacia la confrontación radical. Luego, cambios de voces y de ritmos (las palabras a la amada, los comentarios sobre su propio andar), en tono menor, para volver, al final de la Parte I, en un contrapunto feroz, a las acusaciones de los enemigos contra el poeta: “Oh acorralador abominable con sus palabras de luz que ninguno de nosotros quería!”

Un ritmo suave, de andante melancólico, se percibe en la entrada de la Parte II, centrada en los recuerdos y dudas de la niñez (“¿Por qué me quitaron mi caballo inmortal?... Y entonces yo sólo atinaba a llorar, rodeado por un silencio capaz de todo”). Pero al final de la misma el ritmo se acelera, cuando “alguno que reparó en mis lágrimas” gritando lo señala (“¡A mí, guardianes! ¡Contra estos ojos que alguien debe secar!”) y el poeta debe huir (“estoy corriendo desde entonces. Con la vertiginosidad de la desesperación...”).

El remanso llega en la Parte III, con “una mano amiga, una respuesta / en la cual guarecerse”: Dios. Y luego, el sueño en que se ve a sí mismo, entre pájaros, estrellas y hombres de alabastro, con una lámpara, dando su canto de júbilo. Casi toda esta parte es como un *moderato* o *adagio* donde Dios, el amor redentor (“su dulce embriaguez como el clima del aire que pasa entre las cañas”), ofrece “la solución del peor horizonte”. Pero, otra vez, al final, irrumpe el contrapunto agitado: es la pregunta a Dios por los hermanos, que abre paso, como una modulación musical, a la respuesta de Dios.

En esta otra (Parte IV), el ritmo es medido, casi frío, en un tono asertivo, sin agitación ni dudas, como en un adagio obstinado (“Alcé mi fama... Levanté mi voz... Mostré mi crédito... ¿Cómo no he de ignorar...?”), pues habla una voz que no puede o no quiere tomar partido.

La Parte V vuelve al ritmo fuerte, semejante al de la Parte I, de intensa confrontación. El movimiento se acelera cuando los enemigos del poeta, “aquellos hombres pequeños”, que a diferencia de Dios “sí lo sabían todo”, le muestran cómo han reprimido a sus hermanos: “Aquí tenés a esta vieja crápula”, “Aquí tenés a este perturbador ya dominado”; lo amenazan: “Ahora nos arrojaremos sobre tu propia piel aterrada”; y, a la postre, lo dejan al margen de sus hermanos: “No hay lugar para ti en la magnificencia de nuestra crueldad ... Te quedas sin hermanos”.

Finalmente, como una *coda* de leve exultación, en contrapunto con el dramatismo anterior, viene la restauración del ánimo beligerante, el nuevo despertar del revolucionario: “Pude dejar crecer mi garra, preparar mi piedra”, y la invocación, en aire ritual, de sus hermanos, sustitutos de Dios, por quienes puede seguir viviendo: “Su amor me sea propicio... Así sea”.

Considero que la calidad de “Las cicatrices” sólo es comparable a la de los otros grandes poemas de Dalton: “Taberna” y “Los hongos”, por cierto, bastante más extensos que éste. Desde ahora podemos señalar la relación entre calidad y cantidad en su poesía, pues, como prolífico y muy profesional que era, trabajaba con largo aliento aquellos temas que le eran más entrañables. “Las cicatrices” es uno de los poemas cumbres de nuestro autor, un hito en su evolución literaria, por las novedades de estilo y de visión de mundo que aportó, en este caso, visión de la poesía misma (como escrutinio), de la lucha de clases y de Dios.

En “Las cicatrices” puede advertirse, más bien implícito, el magisterio de Vallejo. Aquí el influjo de Neruda ha venido a menos tanto en la estructura rítmica como en el sentido del canto. Ahora es el sentido del dolor, la actitud crística, de víctima propiciatoria, la que se impone junto a un cuestionamiento de Dios, de lo trascendente, con ribetes existencialistas, en una tónica de algún modo comparable con la de Poemas humanos. Es la lírica del dolor por su propia persona (en la conciencia del exilio y de las heridas que se han quedado como cicatrices) y por la humanidad en general. Hay espiritualidad en forma de búsqueda (preguntarse por lo trascendente, por el sentido de la vida o de la muerte) y, por ello, como contrapunto

hay blasfemia, insultos o hasta bromas con respecto a Dios. A Dalton y a Vallejo los une la aceptación del dolor, del destino sacrificial, implícito (no confesado) en el segundo, explícito, confesado y asumido en el primero. En su ensayo sobre Vallejo, publicado en la Habana en 1963, considera que el poeta peruano se veía a sí mismo, *con los sacrificios de su vida miserable, uno de los corderos pascuales de la aurora de su esperanza* (1963: 21). Los une el sentido de la culpa (personal o colectiva), la tendencia al tema de la muerte, el amor como afán de redención. También están emparentados en un signo que Dalton reconoce como un distintivo de la vida y obra de su modelo: la contradicción: *Al tiempo que mantiene una actitud casi mística se ve envuelto en apasionantes líos de faldas y de revólveres, ingiere excitantes diversos y, en general, con su conducta extraña, levanta en su contra las iras de la provincia* (ibid.: 20). Esta afirmación de Dalton es, mutatis mutandis, aplicable a él mismo, como lo prueban las múltiples represiones y, por supuesto, el asesinato final, de que fuera víctima una y otra vez en su acelerada vida. La lírica del dolor, contraparte de la ironía “jodedora”, es un punto de encuentro con su maestro peruano, y un punto de alejamiento con respecto a Neruda.

“Viuda de los volcanes”

Datado en “México, febrero de 1961”, este poema (pp. 52-54) tiene por sub-título “Canto desde el exilio a la pequeña patria”, lo cual denota que fue escrito cuando el autor tenía fresco el dolor de la partida, como se refleja aquí vivamente.

Está dividido en tres segmentos. La métrica de los dos primeros es la ya conocida en textos anteriores, con tendencia al verso largo y una mayor libertad de medida. Sin embargo, en el tercero, que es en general una variación del primero, encontramos numerosos versos cortos: se trata de repeticiones abreviadas de versos del primer segmento, que establecen un ritmo diferente, como entrecortado; los significados se condensan para dar lugar, en el cierre, a versos nuevos, largos y breves, que constituyen el clímax del poema y una de las más intensas declaraciones de amor y de dolor hechas por Dalton a su tierra natal:

Patria del alma, patria
del cuerpo, patria del aliento,
oh, tiéndeme la mano, no me niegues
siquiera tu leyenda... (p. 54)

La estructura gramatical, fraseológica, se mantiene uniforme en todo el poema, menos al final. Se trata de frases adjetivas de “la pequeña patria” que se acumulan una tras otra, en los tres segmentos, con lujo de variaciones metafóricas, para cantar sus cualidades, buenas y malas, como recuerdos del poeta en su temprano exilio:

Oh, cálida esmeralda de miel verde ...
oh, pequeño país de los que vencieron a la todopoderosa ceniza de culebra ...
mala madre que ahogara sus brujos en el aire ...
viuda de los volcanes apagados
abandonada por la furia protectora de su fuego...(p.52)

Del mismo modo, con frases-atributos de El Salvador, se desarrollan los tres segmentos del texto, como para que el cierre, tras la acumulación de tantas imágenes, tenga un impacto total. Gramaticalmente este cierre es el único enunciado principal en todo el poema, de ahí su fuerza, además del modo imperativo, de impetración:

Oh, tiéndeme la mano, no me niegues
siquiera tu leyenda,
... para salvar mi corazón perdido por el mundo
lejos de la sonora
vecindad de tu pecho (p. 54).

“Viuda de los volcanes” es una muestra singular de homogeneidad estilística y semántica. En realidad su organización formal es simple, pues todo el texto está construido sobre un solo paralelismo que articula los niveles de la función poética (sonido, fraseología y sentido), con variaciones de uno a otro segmento. Así, la deixis pronominal consiste en la relación de un *yo* que invocatoriamente se dirige a un *tú* (“oh, abandonada, / mala madre, guardiana del misterio...”); pero ambas personas gramaticales son elípticas en la mayor parte del poema, sólo se marcan al final, y aun aquí indirectamente, a través de posesivos o pronombres enclíticos (“*tu* rostro amado”; “*mi* corazón perdido”; “*tiéndeme*”).

La estructura significativa es menos simple pues los atributos positivos y negativos de la patria producen un sentido de contradicción (como en una especie de “te odio y te quiero”). Por ejemplo, dos veces la patria es llamada “mala madre”, pero al final se le dice patria del alma, del cuerpo, del aliento y se le pide tender la mano, no negar su leyenda. Es un amor escindido entre admiración y resentimiento:

Ancha luz en el lago que recibe la visitación de la luna,
suave cuenco de piedra donde el agua concilia con el canto su linfa ...
reino de la destrucción de los huérfanos,

imperio de los dolores del loco (pp. 52-53).

Observamos ahí un rasgo organizador del sentido: la antítesis, igual que lo hemos visto en textos anteriores, muestra de la visión realista de Dalton, a pesar de su apasionado amor por el país. Tampoco es simple el juego metafórico que se despliega incesantemente, articulado a las antítesis y las metonimias. En el nivel de la figuración todo el poema puede verse como una macro-metáfora antitética de la patria, con elementos metonímicos (las partes o referentes de ese todo) a ella vinculados.

Sorprende la facilidad con que el poeta suma tantas imágenes; ello es revelador del afán y desasosiego por la tierra natal. Comentemos un solo ejemplo de esa conjunción de figuras: “(Música misma hecha extrañamente pedazos / como saliendo de una marimba al borde de los abismos del mar...; p. 53). En este caso las relaciones antitéticas son más evidentes: música / pedazos; música / abismos del mar (ruidos); también las metonímicas: música / marimba; pedazos / abismos. En cambio las relaciones metafóricas resultan menos evidentes porque son todas las significaciones antitéticas y metonímicas las que entran en comparación con la patria: ésta es como una música (lado bueno) que los abismos han despedazado (lado malo).

Debemos agregar a esa riqueza de imágenes el carácter animista, de influencia indígena, que se da al paisaje patrio:

viuda de los volcanes apagados
abandonada por la furia protectora de su fuego...
páramo donde amanece la niebla vehemente
aferrada al zacate montés con duras uñas de hierro...

Los elementos de la naturaleza aparecen vivos, personificados: los volcanes, el fuego, la niebla, son percibidos desde un pensamiento “mágico” o “salvaje”. Recordemos lo señalado por Lara Martínez a propósito del pensamiento salvaje en Catleya de Salarrué y en Mármol de Dalton (ver p. 119 y ss.) Este rasgo me da pie para señalar lo que, en mi análisis, es la particularidad de “Viuda de los volcanes”: su perspectiva indigenista. El amor al país se centra en sus valores autóctonos, míticos, por eso se le pide “siquiera tu leyenda”. Aquí Dalton asume la mirada autóctona más que en los “Cantos a Anastasio Aquino”; se acerca mejor al pensamiento “salvaje”, buscando la raíz ancestral, para exorcizar los dolores del exilio.

Caracterización

Conviene ahora explorar, aunque brevemente, las significaciones globales de El turno, por medio de una caracterización más general de sus rasgos estructurales y temáticos, en función sobre todo de las intenciones pragmáticas del libro, para concluir con algunas valoraciones sobre los análisis realizados.

El turno lleva varias dedicatorias que es pertinente comentar por su relación con el título del libro y, en general, con la perspectiva política y personal que domina en la obra. En primer lugar la ofrece a seres queridos: la madre, “artífice del sacrificio”; “Winnall Dalton, leyenda íntima”, es decir el padre, pero sin mencionar que lo es¹⁵⁴; la esposa, “cómplice del corazón”; el aya de su infancia, Genoveva, “la ternura muerta”; Miguel Mármol, a quien aún no conocía personalmente; “al policía que me arrojó veinticinco centavos a través de los barrotes para que me comprase cigarrillos contra la desesperación”. Y luego, a dos de sus enemigos políticos: un compañero universitario que, según dice, lo había interrogado con odio en la cárcel, y al General Manuel Alemán Manzanares, Director de la Policía Nacional del gobierno del coronel Lemus, de quien ya hemos anotado que calificó al poeta de “elemento peligrosísimo para la tranquilidad nacional”, en un “parte confidencial” enviado al presidente de la República en octubre de 1960 (ver p. 167). Acerca de esta última dedicatoria Dalton escribió un comentario que aparecería en ediciones posteriores del libro, para explicar, irónicamente, que el informe del jefe policial lo había hecho muy feliz “con sus mentirotas de niño asustado”. Considera ahí que sus verdaderas obras políticas resultaban insignificantes en contraste con las acusaciones “tremendistas” del jefe policial, y que consciente de ello hizo un juramento solemne: “a partir de entonces yo mismo me encargaría de proveer de materiales en mi contra al juez. Por eso escogí mi profesión actual”.¹⁵⁵ Alude, obviamente, a la profesión de revolucionario.

El conjunto de las dedicatorias puede leerse como un texto poético, por las calificaciones o acotaciones que va haciendo de cada destinatario; pero más allá de ello, revelan el valor de resarcimiento personal y político que para el autor tuvo este libro, sobre todo las dedicatorias a sus perseguidores, pues buena parte de los poemas que lo integran, específicamente los de

¹⁵⁴ Por cierto, Winall Dalton falleció ese año de 1962, según los apuntes biográficos de Rita Ceballos sobre Dalton, que mencioné en nota 1432 de este mismo capítulo. También lo señala Alvarenga (2002).

¹⁵⁵ Cfr. “Nota: explicación a una dedicatoria” (Berrio 1995: 35-38).

contenido social, son como una descarga emocional e ideológica frente a las clases dominantes salvadoreñas; muestran que de verdad el escritor sentía estar viviendo su turno, y que al dedicar el libro también a esos enemigos de clase, se desquitaba de un modo por demás sarcástico, de las afrentas que de ellos había recibido. En ninguna otra de sus publicaciones se repite un listado igual de dedicatorias. Lo cual habla también del dolor del exilio, sufrido como un desarraigo feroz, y de las expectativas que del impacto de su propia poesía albergaba nuestro autor en aquellos momentos de triunfo inicial.

Ahora bien, examinemos el poema-epígrafe (una especie de introito o pequeño prólogo), por cuanto resume la intención del libro, según lo acabo de comentar respecto a las dedicatorias, de vengarse poéticamente, digámoslo así, de las ofensas recibidas:

Me habéis golpeado azotando ...
Me habéis encarcelado aún más ...
Habéis despreciado mi amor... (1962a: 8)

Luego, en el cuarto segmento (penúltimo) afirma: “Ahora es la hora de mi turno / el turno del ofendido por años silencioso...”, abriendo así, como en una obertura musical, una semántica del contrapunto, a través de voces opuestas, que se mantiene a lo largo del libro. Particular significación cobra el último segmento por su valor exhortativo, que se irradia al resto de la obra: “Callad / callad. / Oíd.” Este final del introito nos recuerda el poema “Oíd”, de La ventana, por su estructura dialógica y tono mesiánico semejantes, rasgos presentes también, de modo muy marcado, en “Las cicatrices”, según vimos.

En general, las dos macro-temáticas que hemos señalado en La ventana, lo lírico-personal y lo histórico-social, se mantienen en El turno. Pero aquí se desarrolla una tercera que en el primer libro apenas se tocaba: la cuestión religiosa, el problema de Dios.

La significación histórico-social está referida en concreto a dos países: El Salvador y México, en cantidad similar de textos para cada uno. En cuanto al primero, sobresalen algunos poemas dedicados a figuras históricas: “José Matías Delgado” (p. 98), quien según la cultura oficial es el *padre de la patria*; “El general Martínez” (p. 104), que tantas veces aparece en sus libros; “A Manuel José Arce” (p. 106), fundador del ejército nacional; y uno que aborda el drama del país y del propio exilio del poeta, desde una perspectiva indigenista: “Viuda de los volcanes” (pp. 52-54), que hemos estudiado, brevemente, por su valor modélico.

Respecto a México, encontramos un buen número de textos centrados en situaciones o tipos humanos de la ciudad capital, como cuadros de la alienación capitalista en las urbes de los países sub-desarrollados, entre ellos: “México” (p. 81), “La revolución” (p. 82), “Tipos” (p. 111), “Carpintero en el taller” (p. 105). Destaca en esta línea “El santo Hernán” (p. 90), dedicado a Hernán Cortés, de quien dice era “un sifilítico iracundo / hediondo a cuero crudo en sus ratos de holganza”, y que “ahora reposa entre los inconstantes brazos del incienso / bajo la misa diaria en la iglesia de Jesús Nazareno”.

Entre los temas líricos el más pronunciado sigue siendo el amor, como en su primer libro. Los amoríos del poeta se reflejan en “Las promesas” (p. 91): “Las mejores promesas son las que dichas ardientemente / se violan luego con gran dolor”. En “Desnuda” (p. 73), uno de los textos más reproducidos en sus antologías, alcanza un clímax de erotismo. “Nuevos recuerdos” (p. 121) es un suave retrato de alguna de sus amantes. Varios otros, en fin, ofrecen un abanico de esta constante de significación en la poesía roqueana.

Pero en El turno, más que el amor sensual pesan la soledad y la muerte, como si la angustia del exilio lo arrinconara a estos temas. Ejemplo de ello es “La noche” (pp. 16-22), en que con desolación existencial exclama: “oh suave oscura como un pájaro muerto / como la ceniza negra de las casas del hombre / tiéndeme todos tus dedos de madre aterrada...” (p. 16). Varios otros poemas delatan la desazón que vivió en el México de 1961: “Alta hora de la noche” (p. 119), uno de los textos más conocidos de Dalton, del cual hay varias versiones de canción: “Cuando sepas que he muerto no pronuncies mi nombre / porque se detendría la muerte y el reposo”; “Isla en el quinto piso” (p. 89), en que la soledad lo envuelve como el humo:

Si no fuera por el humo podría salir a buscar una mujer ...
Mi niñez
también se quedó en el otro lado del humo (p. 89).

Lo social y lo lírico-existencial se congregan en el último poema del libro, “Yo quería” (pp. 130-131), uno de los más estremecedores, por la visión de su propia muerte. No es casual, por supuesto, que el libro se cierre con él. Enumera todo lo que quería dar y contar: “hablar de la vida de todos sus rincones / melodiosos ... de Cuba y de la Unión Soviética / y de la muchacha a quien amo...”; pero esa amplia lista de sus pasiones y utopías, es negada al final:

Y no he podido daros más –puerta cerrada
de la poesía–

que mi propio cadáver decapitado en la arena (p. 131)

Si se relaciona el cierre del texto con la muerte real del poeta, cuyo cadáver, de hecho, fue arrojado (semisepultado) en un terreno yermo, de donde desapareció y no se lo pudo encontrar cuando años más tarde fue buscado, la visión ahí expresada viene a ser una premonición. Y el poema podría entenderse como el testimonio de una frustración. Pero esta tónica pesimista no es dominante en El turno ni en la demás obra de Dalton, y hay que entenderla más bien como fruto de sus momentos de abandono interior, frecuentes en la etapa inicial del exilio.

La otra macro-temática, muy intensa también en este libro, es la de Dios o, más ampliamente, la cuestión religiosa. Son varios los poemas en que aflora la duda acerca de la intervención o no-intervención de ese ser supremo en la problemática de la injusticia e iniquidad sociales. Y en cuanto al clero católico, los ataques suben de punto, diríamos que hasta la virulencia. Desde una ortodoxia eclesiástica tales textos serían calificados de blasfemos. Un ejemplo de la acritud anticlerical es “Lo que me dijo un anarquista adolescente” (102), donde pide a los pueblos conscientes “de la estafa más grande que edad alguna oliera”, que en vez de matar a los curas los conviertan en medios “de tiro y carga”: “Así podréis ir luego montados en curas gordos al trabajo...”. El colmo de este irrespeto es el verso final, donde propone: “la tonsura podrá servir de cenicero”.

En “Karl Marx” (71), un homenaje al fundador del materialismo histórico-dialéctico, dice: “le corregiste la renca labor a Dios / tú oh gran culpable de la esperanza...”, tomando partido por el ateísmo. Pero ello es aparente porque en el fondo la blasfemia acusa una duda trascendente sobre la existencia de Dios y su “labor” entre los seres humanos. “El Papa” (59), “Cristo” (63), “Megalomanía” (83) son otras tantas muestras de la crítica ruda a la iglesia católica. Pese a lo cual, la insistencia en el asunto connota, a contrapelo, las preocupaciones religiosas de nuestro autor.

La convicción de que la violencia revolucionaria contra las clases dominantes es la vía para la justicia social se manifiesta también en varios poemas de Dalton, pero en ninguno con tanto desenfado, plasticidad y humor negro como en “El arte de morir” (115). El poema inicia así:

Tómese una ametralladora de cualquier tipo
luego de ocho o más años de creer en la justicia...

Advertimos aquí una relación de causa / efecto (creer en la justicia / tomar una ametralladora) que establece el centro ideológico del texto: la lucha armada contra la injusticia social, como parte de la visión de mundo revolucionaria (marxista-leninista) del autor. Lo novedoso en cuanto lenguaje es la forma impersonal, de recetario, con que se instruye para matar, sucesivamente, a la oligarquía (“los catorce jugadores borrachos”)¹⁵⁶, al Embajador Americano, al arzobispo y a “doce coroneles barrigudos”. El humor negro aflora:

mátese al Embajador Americano
dejándole a posteriori un jazmín en uno de los agujeros de la frente...

El impacto del poema se logra, como en varios otros del autor, mediante una antítesis o contrapunto: a la hora de morir (“cuando los guardias tomen puntería”) “grítese un viva el pueblo límpido”, “recuérdense los ojos de los niños”. A los sectores dominantes que deben matarse, el texto opone el pueblo y los niños por los cuales se debe morir. Ahora bien, como efecto esencialmente artístico, llama la atención la metonimia antitética con que se cierra el poema, tanto por su plasticidad como por su realismo:

Respiérese hondamente y sobre todo procúrese
que no se caiga el arma de las manos
cuando se venga el suelo velozmente hacia el rostro.

El suelo y el rostro son indicios (signos de contigüidad), respectivamente, de la tierra donde cae quien muere y del cuerpo muriente (relación metonímica). Esta figura se funde con una antítesis, digamos, kinésica: en la realidad es el rostro el que viene al suelo; pero en el texto se invierte el movimiento (de acuerdo con la sensación de quien cae mortalmente herido): el suelo viene “velozmente hacia el rostro”, inversión que produce una imagen insólita, contundente como efecto descriptivo y, a la vez, coherente con el mensaje en el contexto revolucionario en que había de insertarse. Por ello, tanto como por su originalidad de estructuras formales y figuraciones realista-vanguardistas, este poema representa fielmente la poética del primer Dalton.

En cuanto al humor como tónica constante en la poesía roqueana, si comparamos *El turno* con *La ventana* advertimos un afinamiento en el sentido social de la ironía, si bien esta aun sigue siendo escasa en relación a libros posteriores. Esa tónica se establece desde el título

¹⁵⁶ Aquí se alude a un lugar común en la política salvadoreña de la época: que el país estaba en manos de 14 familias multimillonarias, es decir, la oligarquía.

mismo y las dedicatorias del libro a sus enemigos políticos (por ejemplo, al general Alemán Manzanares, el Director de la Policía que lo calificó de archipeligroso y recomendó mantenerlo fuera del país, lo más lejos posible, de quien dice que “para conseguir fuertes sanciones en mi contra, hizo el mejor elogio de mi vida, muy exagerado a decir verdad...” (7)

En cuanto al dialogismo, tampoco en este libro se desarrolla propiamente; sigue siendo un esbozo de lo que más tarde será. Como tal esbozo se manifiestan, llamativamente, aquellos textos que tienen que ver con la nostalgia por la patria ausente o con personajes que lo hacen recordarla, revivir la magia de la cultura popular salvadoreña que el poeta añora durante la desazón y la dureza del primer exilio (México, 1961-1962). Tres poemas de El turno muestran esa dialogía en ciernes, cuya otredad es el país que le obligaron a abandonar: “Viuda de los volcanes” (53), “María Tecún” (64) y “María Quezalapa” (74). Resultan modélicos al respecto estos versos del primero de ellos:

... oh abandonada,
mala madre, guardiana del misterio,
cómplice del tigrillo...
oh, tiéndeme la mano, no me niegues
siquiera tu leyenda,
tu rostro amado entre los sueños del recuerdo...

También en “Las cicatrices” asoma la innovación dialógica, sobre todo en las increpaciones que dirige a sus ofensores, los que le declararon su odio: ¿Quiénes sois? ¿Quiénes sois? / ¿Estáis seguros de que no basta aún de estas formas averiadas con que os sumergís en el concierto del prójimo. El planteamiento de la otredad y el tono de interpelación a través de las insistentes preguntas son rasgos de la dialogía del primer Dalton. Pero este juego de la interlocución sólo alcanzará su madurez en Taberna y en Odioso...

Valoración de El turno del ofendido

Los análisis hasta aquí realizados nos permiten apreciar que El turno significó un hito en la evolución poética de Dalton; un salto de calidad con respecto a La ventana, por la mayor originalidad y fuerza de expresión en los recursos que hemos señalado: prosaísmo, estructura dialógica, paralelismos gramaticales, figuración realista-vanguardista, narratividad, audacia,

profundidad. El poema en que mejor se congregan estos recursos es “Las cicatrices”. Varios otros merecerían también análisis e interpretaciones a fondo, para esclarecer sus rasgos singulares: la captación de escenas o situaciones; la capacidad de trasmutarse lingüísticamente en otros personajes (“Mi berlina, que traigan mi berlina”: “La aristocracia”, 99); la autoconciencia de su ser poético (“En mi jardín pastan los héroes / se arrodilla la luna...”: “Más orgullo”, 79); la ironía y el humor negro; los dramas interiores, existenciales (“déjame limpiar a solas / tu larga huella de sangre”: “La noche”, 16-22), etc.

La influencia de Neruda es bastante menor aquí que en La ventana. Ha empezado Dalton a distanciarse del modelo chileno y sutilmente a criticarlo (“Los burócratas... leen el Reader Digest y los poemas de amor de Neruda”: “Los burócratas”, 62); en cambio, el parentesco con Vallejo asoma en los textos más existenciales (“La noche”, “Las cicatrices”, “Yo quería”): los vincula la cala en el dolor, la angustia del ser o la contradicción simplemente. Dice a este propósito Heberto Padilla, amigo de Roque en aquella época, después disidente de la revolución cubana:

El signo de la perturbación y del caos parece ser esencial en la poesía de El turno. Pero es sólo una apariencia. Con diferentes tonos de voz (*cuyas influencias provienen extrañamente tanto de los poetas franceses y de Vallejo, como de la novela realista norteamericana y el cine de la “nouvelle vague”*) Roque Dalton se fija una profunda actitud crítica ante el mundo que lo rodea, una constante y derecha labor de destrucción.¹⁵⁷

El turno impactó más que La ventana, tanto en El Salvador como en Cuba, México, Centroamérica. Para 1964 había ya en Cuba una segunda edición, y en la revista Casa de las Américas fue objeto de diversas reseñas y elogios. Por mi parte, con base en las aproximaciones expuestas, veo en El turno el clímax del primer Dalton, donde logra una mayor intensidad personal mediante hallazgos de lenguaje, si bien en los aspectos sociales diría que Los testimonios ofrece una cala mayor, particularmente en la cuestión indígena.

¹⁵⁷ Cfr. Heberto Padilla, solapa de la 2ª edición de El turno. La Habana: Casa de las Américas, 1964.

ESTUDIO DE *LOS TESTIMONIOS*

Después de un año de residir en México, el autor se traslada a La Habana. Empieza para él entonces la vivencia socialista, que fue determinante por el resto de su vida. Asumió con entusiasmo el participar en la marcha del pueblo cubano, como se manifiesta en algunos textos de Los testimonios, publicado en La Habana, en febrero de 1964, por la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).¹⁵⁸ El turno recién había sido premiado en el concurso de Casa y con esa credencial Dalton se insertó en las estructuras culturales y políticas de la temprana Revolución.

Los testimonios reúne 101 poemas divididos en un preámbulo y cuatro partes, cada una de las cuales desarrolla asuntos relativamente homogéneos. Tal grado de organización semántica no se da en sus dos anteriores libros de poesía. La mayoría son textos breves o medianos. Un poema breve del propio Dalton sirve de “Introito” o preámbulo, de un modo semejante que en El turno. El mensaje de este primer texto es que tras la voz del poeta hay una voz mayor, la de la raza, la de los dioses ancestrales, que se sirven de él como de un médium:

No soy sólo el que habla
pues la tormenta es vieja como la mirada ...
uso esta palabra encontrada de repente
en una calle cualquiera de la ciudad o entre las hojas
a tal hora en que todos habían decaído en la vigilancia... (RD 1964: 7)

De entrada, el poeta se asume a sí mismo como “el testigo” del mito y de la historia: “En ese sentido si lo queréis soy el testigo. / Sólo que inútil pues corroído por la pasión...” (p. 7).

La primera parte, titulada “D.F.” (9-42), la integran poemas escritos entre México (septiembre de 1961) y La Habana (marzo de 1962), según la data. El título demarca la gran ciudad de México como el escenario de las impresiones y cuestionamientos del poeta, quien para entonces se acercaba a los 27 años de edad. Son 23 textos que a su vez se subdividen en tres secciones: “La zona de la llama”, “El otro mundo” y “Recreaciones libres sobre temas nahuatls (sic) y mayances”.¹⁵⁹ En esta primera parte advertimos el predominio de la mirada indi-

¹⁵⁸ Para este estudio he consultado la edición original de 1964.

¹⁵⁹ Erróneamente el autor o el editor escriben *nahuatls*; debería decir *nahuas*.

genista, que se asocia en unos casos con la denuncia y en otros con la expresión subjetiva, de tono existencial.

En la segunda y tercera partes del libro, la cuestión de la identidad regional y nacional campea desde los grandes hitos de la historia. “La raíz en el humo” (2ª parte) trata sobre la tierra como origen, la cultura ancestral, las emigraciones, la destrucción de lo autóctono por la conquista española y la pregunta actual sobre quiénes somos. La exploración del ser mesoamericano es el núcleo de sentido de la serie, integrada por cinco poemas relativamente extensos, marcados con números romanos pero cada uno con un título propio. Por el valor modélico de los mismos en la poética del libro, estudiaremos el poema “Las emigraciones” como clave de la visión roqueana del mestizaje.

La tercera parte, “Del origen”, está dedicada a El Salvador. Son 37 poemas en los que se despliega una mitología del origen nacional asociada, particularmente en los primeros textos de la serie, al origen del escritor (infancia, familia, experiencias personales). Aquí desfilan duendes, fauna y flora míticas, momentos cumbres de la cronología nacional o episodios propios del pensamiento mágico de los nahuas. La temática es variada, como lo supone el número de textos, pero se mantiene una coherencia semántica poco usual en los libros de Dalton: la cultura nacional popular. Un ejemplo típico de la mitología abordada en “Del origen”, es el poema “La Siguanaba” (pp. 82-83), dedicado al duende más socorrido en nuestra narrativa oral.¹⁶⁰

Bajo el título de “Claroscuro del año”, la parte cuarta de Los testimonios presenta 37 textos cuyos temas principales son algunas vivencias del poeta (viajes, exilio, amores) y los inicios de su inserción en el proceso de la revolución cubana. A diferencia de las tres primeras partes del libro, la última suprime del todo los temas indígenas o populares y adopta varios otros: la estancia de Dalton en países europeos en ocasión de su primera visita a la Unión Soviética (1957); su crisis existencial en el marco del exilio político; estampas o cuadros de personajes; el mar; los inicios de la revolución en la isla. La conjunción de lo personal y lo político, de lo existencial y lo social, se marca intensamente en esta parte del libro.

¹⁶⁰ Este es, con mucho, el mito número uno en la cultura rural, según hemos podido comprobarlo en las recopilaciones de tradición oral realizadas por el Departamento de Letras de la Universidad de El Salvador.

A continuación estudiaremos, mediante el análisis de los rasgos principales, dos textos seleccionados por su valor modélico tanto en la significación como en la estructura formal, según iremos señalando en cada caso. De la interrelación textual de estos con otros textos del mismo libro extraeremos luego algunas caracterizaciones y conclusiones acerca del cambio que Los testimonios encarna con respecto a los dos libros antes estudiados (La ventana y El turno) y en cuanto culminación del “Primer Dalton”.

“Las emigraciones”

Es el tercero de los cinco textos que componen la parte de “La raíz en el humo”. La unidad temática y de estructura lingüística que existe entre ellos es tal que pueden tomarse como un solo poema dividido en cinco cantos perfectamente hilados entre sí: la comprensión de cada uno de ellos no podría ser completa sin la de los otros cuatro de la serie. Por ello, consideraré brevemente algunas correlaciones con ese co-texto inmediato.

La métrica de este poema no varía significativamente en relación con la que ya conocemos de los libros anteriores: el escandimiento de los versos permite reconocer que las medidas rítmicas siguen siendo las del modelo nerudiano: alejandrinos, endecasílabos o versos más largos en que pueden discernirse secuencias rítmicas de siete y once, o de nueve y once sílabas, y varios más completamente libres. En la muestra siguiente, cuyo referente son los rasgos etno-culturales de los pueblos vecinos de Cuscatlán, podemos observar el predominio del heptasílabo y del alejandrino:

pueblos fieros decían las noticias
enajenados viviendo en la sangría
pueblos que no adoraban a los dioses pipiles
que eran dignos por ello de saber nuestra furia
pueblos de voz confusa de costumbres raídas
capaces sin embargo del miedo y del tributo (p. 48)

Domina el verso largo en función del tono épico-narrativo del poema, ya que se trata de una de las conductas más reiterativas del pueblo salvadoreño, en sus diversas épocas: la migración. El verso largo determina el ritmo general del texto, una cadencia a ratos solemne, en coherencia con una visión épica de aquel pasado:

Echad a vibrar el gran tambor –con el tambor el trueno es nuestro siervo–
el que se toca a golpes de tambor incansable
Echad a correr a puro ruido la noticia... (p. 49)

Entre los juegos sintácticos sobresale el de la puntuación, que se da en varios otros de sus textos, por lo cual su uso puede tomarse como un caso modélico de esta sub-estructura sintáctica. Los signos de puntuación que indican pausas y usualmente demarcan la segmentación de un texto (coma, punto-y-coma y el punto) han sido suprimidos. Aquí la innovación estructural-poética consiste en que tales signos son suplantados por la segmentación vérsica y estrófica, de donde podemos inferir la dominancia de la sintaxis que pone la versificación a su servicio, en detrimento de la sonoridad. Sin embargo, algunos encabalgamientos rompen esa organización sintáctica y establecen tensiones rítmicas un tanto fuertes. Veamos un ejemplo:

¿qué te costaba permanecer tranquilo en *Cuzcatlán*
Izalco Apanecath Guacotectli Tehuacan Apastepequeth
incluso en Mita Quiriguá Copán
pastoreando tu dicha para el engorde
sordo en medio de esa música *sorda*
de la paz
cerrados tus ojos llenos de luz
para que esta no escapase
a cualesquiera otros ojos acechantes? (pp. 47-48)

El primer verso se continúa en el segundo con la enumeración de topónimos, y el quinto verso se continúa en el sexto en virtud del encabalgamiento; los demás versos constituyen en sí mismos unidades sintácticas bien delimitadas. Se trata de oraciones o frases complementarias (circunstanciales o finales) del núcleo de la oración principal que se ramifican en subordinadas de subordinadas dentro de un mismo enunciado, en una sola oración compuesta.¹⁶¹ Esta segmentación vérsica coincidente en la mayoría de los casos con frases u oraciones que cumplen una misma función sintáctica, permite prescindir de los signos indicadores de las pausas (*coma*, *punto-y-coma* y *punto*) y destacar los paralelismos gramaticales o sintácticos.

Sin embargo, ante la ausencia de los signos de puntuación ya señalados, sobresalen otros: además de los signos de interrogación se emplean *guiones* para destacar inserciones o aposiciones (“...raíz de la estrella –la preciosa– para la picadura de las víboras...”); *paréntesis* para indicar una especie de retrospección o “flash-back”, con el cual se separa del resto del poema un segmento referido a un tiempo anterior; y *comillas* que demarcan a los dos segmentos finales del poema, los cuales se diferencian deíctica y referencialmente de los anteriores por ser

¹⁶¹ El núcleo de la oración principal en este caso es la perífrasis verbal “costaba permanecer”, al cual complementan las frases circunstanciales o finales.

dados como “noticia”. Se privilegian, pues, signos de entonación y de énfasis que contribuyen a un tono dialógico, determinado por la sub-estructura deíctica.

Examinemos ahora, como centro de esta sub-estructura, el juego de las marcas pronominales y verbales (morfemas de personas gramaticales) que presentan al lector nuevas formas de interlocución. Tales innovaciones o experimentaciones en el aparato deíctico revelan la voluntad de Dalton de lograr otros modos de comunicación llevando el lenguaje poético a puntos extremos o de liminaridad con respecto a la prosa y a la narrativa. Encontramos en primer lugar un *tú* relacionado con un *ellos*, como puede observarse en los primeros versos del poema:

Para tenerte asegurado tomado eternamente del pelo torpe
los dioses *limpiaron* de *tu* oscura sangre
el egoísmo el útil
egoísmo...

Ellos son los dioses ancestrales, que luego serán nombrados en el resto del poema (Quetzalcóatl, Opu, los dioses pipiles); pero, ¿quién es *tú*? Esta segunda persona singular a la que se dirige un sujeto tácito, aparece en el primer segmento del poema y no vuelve a emplearse en el resto del mismo. El sentido global de “Las emigraciones” permite determinar que ese *tú* es auto-reflexivo: se trata del pueblo pipil interpeándose a sí mismo como en un soliloquio, a través del “testigo” –tlamatini o médium– que es el poeta. Ello se infiere del juego total de los pronombres personales en el texto, pues ya en el segundo enunciado surge un *nosotros* que suplanta al *tú* del primer enunciado asumiéndose como sujeto de los mismos significados que se han atribuido a ese *tú*:

Y *conocimos* que al Norte aún había pueblos
que iban por las montañas como insensatos grandes y pequeños ...
pueblos que no adoraban a los dioses pipiles
que eran dignos por ello de saber *nuestra* furia ...
Ya *trocáramos* con ellos *nuestro* saber por viandas
nuestra adivinación por su arrodillamiento (p. 48)

A partir del segundo enunciado, *nosotros* es el sujeto dominante del poema, y corresponde claramente a un colectivo étnico, tribal: “Quetzalcóatl *nos* guía con su piedra verde clavada en la madera / sus huellas son *nuestra* defensa contra el extravío” (p. 48). Del modo indicativo, referencial (“nos guía”, “son”), se pasa al modo imperativo, de exhortación, en la misma primera persona plural: “*Suframos* caminando entre las piedras el polvo y los abrojos ... / No nos

arredre la fatiga” (p. 48). Luego, antes del final del poema, se introduce un *vosotros*, también en presente de imperativo (“Echad”), como en un clímax del diálogo entre el sujeto tácito y su interlocutor que sigue siendo el pueblo pipil (los izalcos):

Echad a vibrar el gran tambor ...
Echad a correr a puro ruido la noticia” (p. 49).

Aquí se vuelve a la interpelación, ya no en forma interrogativa (como en el primer enunciado del poema) sino en clara exhortación o mandato. El juego de personas gramaticales se complica aún más en los dos últimos segmentos, que son el final del texto. El sujeto de este final es un *ellos*: “los mejores entre los mejores”, “vânse con sus mujeres y sus hijos al oriente y al norte”, “Vânse con la palabra”. Pero en los últimos cuatro versos del poema, de nuevo es un *nosotros* el que rige el enunciado:

ni *quedaron* creciéndose allá de donde *venimos* por el mar
ni *llegaron* hasta lo que hoy es *nuestra* tierra
–moldeada como un cántaro por mares de sudor–
a *hacernos* compañía mientras *ganábamos* este tamaño de alma (p. 49)

Tal cierre confirma en “Las emigraciones” la dominancia de un *nosotros* referido a la comunidad pipil cuscatleca, juego deíctico que armoniza perfectamente con el etnocentrismo desde el cual el poeta hace hablar a los indígenas prehispánicos, quienes llevan como mejor arma la palabra “para repartirla entre todos los otros hombres de maíz o nopal”. Etnocentrismo y emigración aparecen como los distintivos de “los mejores entre los mejores”, es decir, las élites de Cuscatlán. Sus valores han de ser impuestos a los pueblos vecinos, de los cuales recibirán tributos:

Ya trocaríamos con ellos nuestro saber por viandas ...
nuestro alfabeto por sus sahumeros
el favor de los dioses por su adhesión a nuestro camino (48)

Se imagina, pues, a los pueblos originarios de lo que es hoy El Salvador, superiores en cultura, hegemónicos y belicosos. Cual un etnógrafo, el poeta plasma los rasgos étnicos investigados o imaginados con respecto a los cuscatlecos, principalmente aquí su ser migrante. Da, pues, testimonio de una constante histórica nacional: el viaje, el exilio, con toda la carga subjetiva, autobiográfica, que el tema conlleva para él. Es esa cultura superior, afincada en el culto al dios benéfico Quetzalcóatl, lo que el poema connota como un modo de ser de las élites pipiles que deben abandonar su tierra para llevar la palabra a otros pueblos. Al resaltar así la

misión de las emigraciones, ¿está Dalton incluyéndose a sí mismo, al menos imaginísticamente, como uno de aquellos “mejores entre los mejores” que “vanse con la palabra ... para repartirla entre todos los otros hombres de maíz o nopal”? Considero que tanto la significación nuclear del poema como las significaciones generales del libro autorizan para responder que sí: el poeta sabe que al replantear estos temas (especies de tabúes culturales a partir de 1932), está removiendo el sentido profundo de la identidad salvadoreña, de su historia y sus valores ancestrales, en particular, en un momento histórico-político (década de los sesentas) en que a los indígenas se les seguía negando siquiera la existencia, ya no digamos sus valores antiguos o contemporáneos. Hay una visión épica de los pipiles, pero no idealizada, si la comparamos con la visión indigenista de Francisco Gavidia, por ejemplo. El poeta se ve a sí mismo como un testigo, y ve al pueblo pipil y a esta tierra, también, como un testimonio, a la cual llama “la tierra de los colores” en el primer poema de la serie “La raíz en el humo”:

La tierra de los colores desde entonces testigo
justa testigo como que no dice nada (“La tierra”: 45)

Rafael Lara Martínez destaca en su estudio sobre Salarrué, que ya hemos referido, el valor de “Pueblo Testimonio” que tenían los indígenas salvadoreños de antes de 1932 (1991b: 54), valor que Salarrué, según el crítico, reivindica magistralmente en su narrativa, sobre todo en “Balsamera”, de Catleya luna. Dalton, al ver también a los nahua-pipiles, el núcleo poblacional más determinante en las raíces culturales del país, como un pueblo-testigo, se suma a la visión salarrueriana, desde dentro de la historia y de la cosmogonía indígena, sin perder el realismo, con una mirada a la vez antropológica y poética.

El código metafórico no es en este texto tan rico como en otros del mismo libro; más bien es superado por el código metonímico, por la intención realista de presentar indicios modélicos de la cultura cuscatleca. Así, al comparar con “La pregunta” por ejemplo, numeral V de “La raíz en el humo”, vemos que la densidad y el nivel de abstracción del tema de la identidad nacional, permiten en este poema una figuración más metafórica y menos metonímica que en “Las emigraciones”. Consideremos un solo ejemplo de esta figuración vanguardista en “La pregunta”:

...la música con toda su osamenta y sus rincones de temor y audacia
desde la chirimía y el patio de cuero del tambor
hasta el metal chirriante entre sus dientes eléctricos (53)

Esta imaginaria, revolucionaria tanto en su estructura lingüística como en su implicación política, conlleva una visión del mestizaje salvadoreño que combina, según puede observarse acá, elementos ancestrales (la chirimía, el tambor) con elementos modernos (dientes eléctricos). Ello es también parte del historicismo daltoniano. Volviendo a “Las emigraciones”, es el referente natural (fauna, flora, paisaje) que sirve de soporte tanto al código metafórico como al metonímico, como vemos en los siguientes versos:

con las palabras que abren la ruta de la selva
con las respuestas que doman al río y al alud
con el saber que envidian la nube y el venado (49)

Los referentes naturales constituyen aquí metonimias de la cultura indígena, de sus saberes máximos, propios de magos y demiurgos. Pero también se da un juego metafórico, de analogías, particularmente en los verbos de cada oración de esta serie paralelística de función circunstancial con respecto a los héroes que “vanse con la palabra”. En articulación con estas figuras típicas del vanguardismo daltoniano, se da también, en el núcleo de significación del poema, una macro-antítesis que opone a otros pueblos con el pueblo pipil, aquellos “que iban por las montañas como insensatos grandes y pequeños”.

A esos valores literarios debemos agregar la narratividad, asociada al juego conversacional que se obtiene con las innovaciones deícticas ya consideradas. Si bien no se narra en particular historia alguna de los pipiles, se dibuja de ellos un cuadro histórico que alterna enunciados descriptivos con enunciados de acción, embriones de narración podríamos decir, que no llegan a desarrollarse como relatos porque su uso está supeditado al efecto propiamente poético: un paradigma antitético, simbólico, etno-histórico, del pueblo hegemónico del Cuscatlán prehispánico.

Merece subrayarse el juego poético-ideológico del cierre de “Las emigraciones”, enunciado en el texto como “la noticia” que se echa a correr. El juego deíctico establecido entre el *ellos* de los héroes emigrantes y el *nosotros* final, acrece el relieve semántico del tipo de héroe o modelo revolucionario que a Dalton le interesa destacar sobre todo con respecto a los intelectuales del exilio: el valor cultural, poético, de la diáspora revolucionaria, en el momento en que la revolución latinoamericana se planteaba como una posibilidad real bajo modelos revolucionarios como el “Che” Ernesto Guevara y el comandante Fidel Castro.

El tema de la migración sigue siendo altamente sensible en El Salvador de principios del siglo XXI, pero ahora con signo inverso. Mientras en “Las emigraciones” los viajeros aparecen como héroes conquistadores a través de una cultura superior, en la actualidad, sobre todo a partir de la guerra interna (1979-1991), las emigraciones salvadoreñas a Estados Unidos y otras metrópolis del primer mundo, se convierten en espacios de servidumbre y de sometimiento cultural. Suman aproximadamente dos millones los compatriotas que han salido, en la mayoría de los casos por razones económicas y en varios otros, por cuestiones políticas, a buscar mejores formas de subsistencia en los países altamente industrializados. Las remesas en dólares que envían mes a mes son una fuente de divisas superior, a inicios del nuevo siglo, a las de la caficultura. El drama del migrante pobre lo plasma también Dalton en Las historias, como luego veremos.

Tanto la temática como el estilo de “Las emigraciones” acusan un parentesco con Los nietos del jaguar, de Pedro Geoffroy Rivas, a quien antes hemos estudiado como modelo de un indigenismo de ascendencia mexicana o nahua-azteca. Se da en ambos textos, esencialmente, una misma mirada reivindicativa de lo indígena, de su entorno natural y cultural, con un tono épico y una cierta exaltación del belicismo autóctono, en función de la lucha de clases que ambos poetas apoyaron en cuanto militantes políticos. El final del poema, al exaltar así el sentido de la emigración como factor de crecimiento geopolítico, no es propiamente un cierre sino un eslabón con respecto a los demás poemas de la serie “La raíz en el humo”, sobre todo los dos que le suceden: “El humo” (IV) y “La pregunta” (V).

“Cine”

Este texto aparece en el octavo lugar de la tercera parte, “Del origen”. La primera peculiaridad que salta a la vista en la lectura de “Cine” (60-64) es que se encuentra dividido en dos segmentos claramente diferenciados: el primero, relativamente breve (15 versos), y un segundo segmento, extenso (ocupa tres páginas en la edición original), totalmente en prosa y en un solo párrafo o bloque tipográfico, sin puntuación ni blancos intermedios. Impacta al ojo del lector de poesía esa disposición verdaderamente inusual en la tradición salvadoreña: el con-

traste del “dibujo métrico” del primer segmento en verso con el bloque tipográfico compacto del segundo en prosa.¹⁶²

En el segmento en verso dominan los heptasílabos junto a otras distintas medidas. Se mantiene el canon versolibrista tal como lo conocemos en sus libros anteriores. Sintácticamente se trata de un enunciado complejo (una sola oración compuesta), cuyas oraciones principales son dos coordinadas yuxtapuestas (segmentadas en sendos versos), que rigen el conjunto oracional y establecen un primer centro gramatical-semántico de todo el texto: “...la película sigue como un río asfixiante / coloca en cada ojo su claroscuro en llamas...” (60).

La película es la historia salvadoreña, sobre todo la del siglo XX, hasta el momento del auge de la lucha de clases (primeros años de la década de los años sesentas), es decir los inicios del proceso que desembocó en la guerra interna. El segmento en verso sirve de preámbulo o presentación al flujo intenso, ininterrumpido, de “escenas” que, en el segmento en prosa, van a sucederse en juegos paralelísticos, analógicos y antitéticos, hiladas unas con otras, y a la vez separadas, por la conjunción y que se repite, invariablemente, hasta el final. El primer segmento es una especie de exordio relativo a una era (el presente del poeta: 1961-62) en la cual ya se ha perdido “la última oportunidad / la que dio Chaplin con la bandera roja de la salvación”. La película es “como un río asfixiante” porque la violencia armada, que el poeta ve venir, aparece como un desbordamiento que pondrá en todos los “habitantes demudados” un “claroscuro en llamas”.

Debo detenerme en esta última significación: “claroscuro en llamas”. Evoca la agudeza de la crisis que se vive en el país. Más adelante, el sentido del claroscuro es retomado para rotular la parte cuarta del libro, “Claroscuro del año”, connotando así, para todos los poemas de esta serie, la contradicción entre la oscuridad de su propia crisis y la claridad del ideal revolucionario; estableciendo, además, una polaridad semántica, un juego de luces y sombras. Las “llamas” también reaparecen al final del libro, en el poema “Marcha”, cuando dice de Cuba que “ya no es la llama blanca que nos encabritaba los sentidos, sino el brasero azul...” (110).

¹⁶² Llamo *dibujo métrico* al conjunto visual que conforman, usualmente, los versos de un poema, por ejemplo un soneto o las coplas de pie quebrado, formas métricas que pueden ser reconocidas por el ojo adiestrado, con solamente mirar en la página el conjunto total del poema: la *mancha de página* que es, visualmente, cualquier impreso.

La segunda parte de “Cine” comienza con el enunciado principal de todo el segmento: “Y aparecen”, frase que mediante la conjunción y se coordina con el enunciado principal del primer segmento en verso (“la película sigue”, “coloca en cada ojo”), de modo tal que todo el poema se da sintácticamente como un solo enunciado complejo e inusualmente extenso. “Y aparecen” es el núcleo gramatical-semántico de la parte en prosa. Este segmento es una larga serie de coyunturas o actores históricos que se suceden en la misma construcción oracional, hasta el fin, en períodos de variada extensión y complejidad, que “aparecen” como escenas rápidas, en “su vertiginosidad agujereada”. Veamos cómo se inicia esta segunda parte del poema:

Y aparecen las generaciones victoriosas de la Escuela Militar nadando en saliva cenicienta de los asesinados en la calle y la imagen rizada del Salvador del Mundo diciendo mi reino no es de este mundo con acento español más justamente de Bilbao y un grupo de muchachas de esos colegios taumatúrgicos de monjas leves diezmando por la sífilis de sus novios incorruptibles por los avatares de la política local (60-61)

Podemos observar aquí, en el nivel referencial, tres “escenas” o momentos de la “película”, y en lo lingüístico-estructural, varios rasgos del tipo de poesía, entonces audazmente innovadora, que experimentaba Dalton.

La métrica ha desaparecido en cuanto canon tradicional. La presentación tipográfica en un solo bloque sin blancos internos ni puntuación alguna a lo largo de tres páginas, hace desaparecer el juego del verso y, en cambio, establece una prosa total como forma dominante del texto. Visualmente no queda resquicio alguno para el escandimiento vérsico. Sin embargo, se trata de una prosa rítmica, eufónicamente bien cuidada en su composición fonológica y en las cadencias totalmente libres de las frases y de los conjuntos oracionales. El lector deberá segmentar por su cuenta, según su comprensión de la referencia; el polisíndeton constante (y), le servirá de indicador del cambio de “escena” y, además, de conector sintáctico de toda esta segunda parte. El bloque tipográfico, en que las palabras se juntan uniformemente unas a otras sin espacios intermedios ni separaciones dadas por los signos de puntuación, contribuye a la sensación de “película” o flujo constante de escenas, y a la connotación de violencia históricamente arraigada, “como un río asfixiante”.

Desde el punto de vista sintáctico, la parte en prosa de “Cine” está construida como un paralelismo extenso y total, en que cada nuevo enunciado (o “escena”) se convierte en un nuevo

sujeto gramatical del enunciado inicial “Y aparecen”. En cuanto frases-sujetos, tales enunciados dependen de este primer verbo, y a su vez se ramifican en otras frases subordinadas, ya sea mediante gerundios, participios u oraciones adjetivales de pronombre relativo *que*, con lo cual se logran efectos de “decoración” de la escena y de énfasis, que podrían considerarse como un cierto barroquismo. Pero, al mismo tiempo, la coherencia y uniformidad sintácticas permiten seguir sin extravío el torrente de escenas de esta síntesis histórica de la nación salvadoreña. El paralelismo gramatical es completo en todo el segmento y facilita la percepción de la cadena de escenas como una película de secuencia perfecta en su encadenamiento gramatical, pero de contrapuntos inesperados en el nivel semántico, en un amplio “claroscuro” de la nación. Examinemos algunos ejemplos de tales formas de construcción sintáctica y contrapuntística:

y Felipe Soto y David Granadino tocando ajados valeses en una marimba de musgo mientras una ronda de ladrones adolescentes mugrosos y hambrientos pierde el compás al contemplar las impúdicas vitrinas de un almacén de comestibles importados... (62)

Se refiere a dos músicos nacionales de principios del siglo XX, predilectos de las clases altas, a quienes, perdiendo el compás, hacen contrapunto los “ladrones adolescentes mugrosos y hambrientos” al contemplar los alimentos de aquellas clases, alimentos a los cuales estos no tienen acceso. Se da, pues, una antítesis de clase social. En cuanto a lo sintáctico, el verbo central del enunciado es el gerundio “tocando”, que a su vez tiene como complemento de circunstancia una oración temporal: “mientras una ronda de ladrones ... pierde el compás...”, la cual también lleva como complemento otra oración temporal construida con presente de infinitivo: “al contemplar las impúdicas vitrinas...” La acumulación de oraciones subordinadas produce, además del énfasis, un regodeo en las circunstancias y, por ello, un cierto recargo semejante al de los barrocos.¹⁶³

El tiempo verbal dominante es el presente, rasgo que contribuye a una connotación de actualidad y de vigencia histórica (la secuencia de “escenas” de la película se logra mediante verbos en presente de indicativo, gerundios simples o infinitivos simples). También se dan

¹⁶³ Me refiero a las variaciones, relativamente abundantes, sobre una misma significación, similar a la que caracteriza a la literatura barroca (como, por ejemplo, la poesía del español Francisco Quevedo, 1580-1645), tanto en la proliferación de figuras como en los juegos conceptuales o abstractos, a pesar de las referencias sociales bastante concretas.

formas verbales en pasado cuando se quiere referir algún hecho o proceso histórico ya consumado:

...Y Gerardo Barrios horrorizado por lo que resultó de aquella semilla parda apoyado en su sable solemne y enviando un padre nuestro extraño lleno de anatemas y señalamientos para que lo recen los cortadores en abono de su furia... (62)¹⁶⁴

También se dan algunos enunciados elípticos, sin verbo alguno, un rasgo frecuente en la poesía roqueana, como estos dos: “y los monumentos a la Revolución del 48”, “y el rostro de la luna en todas las pilas temblorosas de la ciudad”. La ausencia de verbo hace centrar la atención en los sustantivos, dándose así un efecto de mayor referencialidad, si bien en algunos casos, como en el segundo de estos dos segmentos, el referente puede ser no un hecho histórico sino un elemento del paisaje (“la luna en las pilas”), lo cual suscita una tensión entre la objetividad (en el plano de la expresión) y la subjetividad (en el plano del contenido), dado el contexto de una clara dominancia de las “escenas” históricas.

Otro rasgo sintáctico notable es la frecuencia de oraciones adjetivas de pronombre relativo *que*, las cuales, al igual que las oraciones de complemento circunstancial, producen un efecto de acumulación semántica, cuya tónica viene a ser un tanto barroquista en cuanto a los recargos conceptuales:

y un pequeño grupo de economistas con corbatas de Dior *que dicen evidentemente y por supuesto* y asisten a los partidos del campeonato intercolegial de basketball para lanzar la piedra *que les convenza de su hombría por el resto del año...* (62-63)

En esta muestra observamos dos oraciones adjetivas de pronombre relativo *que*: la primera especifica a los economistas; la segunda, a la piedra, mediante un juego sintáctico de subordinaciones de subordinaciones, dándose así a las “escenas” de la “película” un grosor descripti-

¹⁶⁴ La “semilla parda” alude al café, cuyo cultivo fue principalmente introducido por el General Gerardo Barrios, que gobernó El Salvador de 1859 a 1865. Dalton lo supone aquí arrepentido por haber causado con el patrocinio de ese cultivo de exportación, tanto daño a los pueblos indígenas, convertidos de dueños de sus tierras comunales en peones cortadores de café, etnias que desatarían su furia en la rebelión de 1932. Dalton reconoce a Barrios como un patriota sobre todo porque cuando William Walker invadió Nicaragua (1855), este militar, dice el poeta, se puso “al frente de las tropas / para ir a Nicaragua / a echar plomo contra los filibusteros gringos de Walker...” (cfr. RD 1977: 44). Luego, Barrios fue derrocado y fusilado por las fuerzas conservadoras.

vo y conceptual al mismo tiempo. Podemos, entonces, señalar como una característica estructural la abundancia de elementos adjetivales mediante una sintaxis oracional profusa.¹⁶⁵

“Cine” es el poema de Los testimonios que mejor modeliza la oposición entre verso y prosa en el interior del propio texto. El contrapunto métrico resulta perfecto: a la estructura vérsica del primer segmento, la cual responde al canon versolibrista que ya hemos conocido en los libros anteriores de Dalton, se opone la estructura de prosa total del segundo segmento. Aquí, el elemento eufónico (la métrica) es suplantado por un elemento visual: el bloque tipográfico, que satura al ojo en el recorrido del texto, efecto sensorial que connota el flujo de “escenas” hiladas “como un río asfixiante”. El rasgo visual-tipográfico (la disposición de la prosa en un bloque sólido de palabras) se convierte, así, en un rasgo macro-sintáctico puesto que se mantiene invariante a lo largo de las 108 líneas de la edición príncipe, en concordancia con una organización sintáctica que desarrolla un solo enunciado en un mismo paralelismo gramatical.

La dominancia casi total de la 3ª persona establece un tono referencial, historicista, de modo que el lector-espectador de la “película” ve desfilar las “escenas” como si un narrador omnisciente las estuviese presentando. Sin embargo, esa impresión de objetividad se rompe en unos pocos enunciados de la serie del segundo segmento, cuando el poeta se hace aparecer a sí mismo, junto a “*mi amada perdida*”, en situación de intimidad, tema que irrumpe aquí como un contrapunto con respecto a los dramas sociales que son el contenido recurrente del texto. Deícticamente, estos enunciados también están contruidos en 3ª persona, pero los actores son el poeta y su amada: el índice de posesión *mi* introduce colateralmente al *yo* del autor en la escena que “narra”. Ahora bien, como ya lo he señalado con respecto al surgimiento de la Generación Comprometida (ver cap. 5), el aludir a su pareja para connotar la participación de ambos en las luchas sociales, es una constante notoria en la poesía de Dalton y en varios otros poetas de su grupo generacional. Es la voluntad de imbricar lo político y lo personal en la escritura, como parte de una identidad plenamente asumida: la del revolucionario. Veamos:

...y mi amada perdida bañándose desnuda en los Chorros de Colón afilando las uñas de mi deseo ... y mi amada perdida diciendo dónde estás dónde estás con un lorito verde posado en sus dedos de sueño... (61)

¹⁶⁵ Entiendo por *elementos adjetivales* no sólo los adjetivos propiamente dichos sino también las distintas formas de especificación o complementación del núcleo de un sintagma, tales como las oraciones subordinadas de gerundio, de infinitivo simple o de pronombre relativo *que*, las cuales suelen cumplir una función modal, temporal o de especificación, respectivamente.

Los enunciados relativos a su pareja establecen una nueva tensión entre la subjetividad (la vida íntima) y la objetividad (la historia salvadoreña); rompen la referencialidad de la 3ª persona introduciendo la emotividad del *yo*, y abren un espacio mínimo de dialogía mediante la 2ª persona (“...diciendo dónde estás dónde estás...”). Un caso similar encontramos en un solo enunciado del poema donde alude a un escritor modernista ya fallecido (José Mayorga Rivas), a un amigo suyo (Raúl, compañero de militancia) y a sí mismo mediante el pronombre *conmigo* y los núcleos verbales en 1ª persona plural (un *nosotros* implícito), introduciendo aquí también la referencia subjetiva:

...y José Mayorga Rivas levantando aquella su hermosura desde la muerte acechada por tantos enemigos queridos para venir a charlar conmigo en casa de Raúl mientras bebemos whiskey y escuchamos canciones polacas en discos vencidos por el uso y el homenaje... (61)

Si comparamos “Cine” con “Las emigraciones”, por ejemplo, en cuanto al grado de dialogía o conversacionalidad que advertimos en uno y otro texto, resulta evidente que en el segundo poema los juegos deícticos son propios de la experimentación vanguardista del primer Dalton y desarrollan de principio a fin una estructura dialógica novedosa, sobre todo por la significación étnica que asumen tanto el *tú* como el *nosotros*. “Cine”, en cambio, carece de esos juegos deícticos, en virtud de la intención historicista, referencialista, por lo cual apenas se da alguna variación mínima con respecto a la dominancia de la 3ª persona.

El tema general de la historia salvadoreña es planteado a través de una macro-metáfora enunciada desde el principio: ella es “la película (que) sigue como un río asfixiante”. En ese marco historicista, el recurso más notable es el contrapunto: oponer a una situación de miseria o de lucha (clases populares) una situación de opresión (clases dominantes). Así podemos advertirlo ya en los versos del primer segmento:

Mientras los niños lloran apretándose
junto a sus madres que parecen muertas
y aúlla en silencio el corazón de los novios
que esperaban un espectáculo de amor
mientras los elegantes tosen
y los descamisados sacan a relucir su insulto... (60)

Observamos aquí dos contrapuntos: *madres y niños / novios; elegantes / descamisados*, que introducen en el texto una tónica de antítesis general, de lucha de clases. El sentido fundante del texto es la revolución; pero su mención, irónicamente, se da sólo al final, como para simular que se la estaba olvidando: “...y los lagos incendiados por los mediodías de marzo distri-

buyendo su polen de diamantes azules sobre el cuerpo huidizo de las muchachas ah y la revolución” (63). Es interesante ver en este cierre de “Cine” el contrapunto final: la exuberancia del trópico salvadoreño / la revolución, y observar cómo antes de “la revolución” inserta un “ah” que pone el tono coloquial, y, por otra parte, hace sentir que ya casi se olvidaba la palabra clave: “revolución”, que es el sentido final de la película, el rumbo del “río asfixiante”. La violencia histórica, como producto de la lucha de clases, es una temática tácita, concomitante de la “narración” de coyunturas o situaciones estructurales, sin un orden cronológico propiamente sino como en un mosaico de escenas que saltan de una a otra época y de uno a otro espacio de significación social; un montaje libre, contrapuntístico.

Así, junto a la metáfora, la antítesis es la otra figura omnipresente en “Cine”, ya sea en el interior de un mismo enunciado, ya por la mera yuxtaposición de los enunciados. En uno de los segmentos iniciales encontramos un ejemplo modélico de antítesis étnica y social dentro del mismo enunciado: “...y el cadáver de Feliciano Ama cayendo en el centro de un tea-party de doña Eugenia Dueñas viuda de Gutiérrez...” (61). Feliciano Ama es el símbolo máximo de la rebelión indígena de 1932, el cacique mayor “ajusticiado” por el ejército en Izalco; Eugenia de Dueñas es el nombre de una alta dama de la oligarquía salvadoreña, y el “tea-party” una metonimia del ocio y el dispendio de la clase dominante. La imagen de su cadáver, es decir su martirio, se hace aparecer como una mancha histórica de quienes gobiernan el país, por tanto, como un antecedente del proceso revolucionario del que se trata. Puesto que los nombres son reales además de emblemáticos, su contrapunto ha de entenderse como un modelo de la lucha de clases en El Salvador de los años sesenta, un anuncio de cómo ese pasado desembocará pronto en nuevos procesos de violencia histórica y de cambio social.

El tono narrativo se mantiene a lo largo del texto en virtud de la concatenación de escenas y mediante los recursos ya señalados: verbos en presente y pasado, el polisíndeton de la y, los paralelismos oracionales o fraseológicos, la disposición de la prosa y la tipografía. En cambio, el tono poético se logra mediante las figuraciones ya mencionadas, la adjetivación y las especificaciones abundantes, paralelísticas, que dan grosor a los pasajes de “la película”. Examinemos sólo un ejemplo ya citado (ver p. 224):

...y Anastasio Aquino cabalgando en una nube de polvo rojo desde los cerros desolados de Chalatenango hasta la lujuria simétrica del Valle de Jiboa dejando caer su grito como un rocío de sacrosanta violencia hasta la piel amarilla y seca de los aparceros... (63)

La imagen que aquí Dalton construye de Anastasio Aquino conjunta el pasado de lucha (la rebelión de los nonualcos en 1833) con el futuro que el poeta avisora: la revolución que vendrá. Como contrapunto notable en la semántica del enunciado, encontramos la lujuria del valle (su exuberancia, que es real, pues se trata de uno de los puntos más fértiles y vistosos del paisaje nacional) versus la miseria en que viven los aparceros a quienes el recuerdo de Aquino excita a la lucha. En la muestra anterior podemos observar también la profusa figuración que se obtiene integrando adjetivaciones (“polvo rojo” / “piel amarilla y seca”), metáforas (“nube de polvo rojo”, analogía del revuelo que causa la memoria del caudillo nonualco; “como un rocío de sacrosanta violencia”, símil del refrescamiento que trae esa memoria a las clases marginadas que empiezan a rebelarse, los aparceros); antítesis (rocío / piel seca), metonimias (los aparceros como parte de las clases populares insurgentes y el Valle de Jiboa como ejemplo del paisaje nacional).

Otra figura que sobresale en “Cine”, como en numerosos otros textos del autor, es la ironía o sarcasmo, lograda a veces con una simple adjetivación o con hipérbolos. Un buen ejemplo de ella lo tenemos en el enunciado que cité recientemente: “Y aparecen las generaciones victoriosas de la Escuela Militar nadando en saliva cenicienta de los asesinados en la calle” (60). El adjetivo “victoriosas” resulta aquí irónico, pues la Escuela Militar, “Alma Máter” del militarismo salvadoreño, ha sido la generadora de cuerpos de represión cuya “victoria” ha consistido (así lo connota el texto) principalmente en el asesinato de los opositores políticos. El tono hiperbólico está dado acá en la metáfora “nadando en saliva cenicienta de los asesinados”, que niega el sentido literal de “victoriosas”. Se trata, pues, de un sarcasmo contra la cuna del ejército, considerado el enemigo inmediato del pueblo, en función de la utopía revolucionaria.

“Cine” es un modelo máximo de la poética de Los testimonios, de sus innovaciones en la estructura poemática y de su co-función política, de conatividad revolucionaria. El verismo de los nombres y de las coyunturas históricas que se refieren; la organización contrapuntística en función de la lucha de clases; la inserción autobiográfica del autor y su pareja como partes de la “película”, en fin, el anuncio o profecía de la lucha real que había de desatarse en El Salvador unas dos décadas después, confieren a este texto una densidad historicista y metafórica sin precedentes en la poética del autor. La experimentación formal en busca de un efecto cinema-

tográfico, de “montaje libre” y realismo histórico, revela además el afán de Dalton por el cine como fuente de inspiración para la nueva poesía.

La hora cero de RD: de la duda a la marcha

Hagamos ahora una caracterización más general de este poemario. El libro se abre con un doble testimonio: la desazón que le produce el destierro en la capital mexicana (lo personal) y el asombro de otro mundo: la cultura indígena (lo político). La tercera sección de la primera parte, “Recreaciones libres...”, es precisamente un abordamiento intenso de los valores indígenas. Aquí recrea tres temas de la cultura mesoamericana: Quetzalcóatl, el Tlamatini y el maíz. Respecto al primero, el poema “Restauración del hombre por Quetzalcóatl” presenta a esta deidad benéfica de nahuas y mayas como un redentor (o restaurador), es decir una figura crística:

Y las codornices royeron los huesos (padres nuestros lo mismo)
que no podían llorar los del hombre los de la mujer
hasta que resucitó Quetzalcóatl tornó al mar de la vida Quetzalcóatl (37)

Con respecto a “El tlamatini”, segundo poema de la sección, lo hemos referido varias veces antes (ver pp. 29, 94, y 216) para señalar que el poeta se ve a sí mismo como “el que la melodía del secreto conoce”, es decir, una especie de mediador entre los dioses y los hombres, un mensajero divino. Igualmente hemos ya considerado el poema “Al maíz”, para compararlo con “Cristo Maíz”, de Escobar Velado (ver p. 153).

Así, la temática indigenista predomina también en la segunda y tercera partes del libro, donde la cuestión de la identidad regional y nacional campea desde los grandes hitos de la historia. Pero desde el punto de vista formal, poético-estructural, la importancia de la tercera parte “Del origen” es un cambio notable: el predominio de la prosa sobre el verso. De los 37 textos que aquí figuran, 22 están escritos completamente en prosa y tres más en prosa y verso. Este rasgo muestra la voluntad experimental de Roque Dalton. Dos factores se asocian en el escogimiento de la prosa por sobre el verso: la búsqueda de una total libertad en el empleo de frases extensas y juegos gramaticales (paralelismos), a los cuales ya me he referido en el estudio de El turno, y la narratividad, o sea, el empleo de personajes y anécdotas breves. Un ejemplo de tales innovaciones es el poema “Familiar”, que trata sobre un anciano y narra en pocas líneas su muerte:

Lo recuerdo como si hubiese sido ahora mismo. Jugaba en su sillón de paralítico con darle vueltas a su ojo inútil –venoso– como mordiéndolo golosa y lentamente con los párpados. Hacía tiempo que había dejado de engordar... (59)

Poesía y relato se articulan perfectamente: el ritmo de la frase y los paralelismos sintácticos mantienen la estructura poética mientras que las descripciones, personajes y micro-historias introducen valores narrativos. Semejante combinatoria resultaba en aquel momento (1964) una audacia sin precedentes en la literatura salvadoreña. Si se comparan en su estructura métrico-fonológica y sintáctica estos textos en prosa con los de verso libre de los dos anteriores libros (La ventana y El turno), puede advertirse el cambio en la tensión que se establece entre la estructura rítmica y la estructura oracional. Los poemas en prosa llevan esta tensión a un punto máximo, por la violación de la métrica modernista y la destrucción de la ideología de la sonoridad, que eran en los años sesentas los cánones dominantes. A partir de estas rupturas daltonianas, que servirán de modelo a sus compañeros de generación en el contexto de la vanguardia latinoamericana, el canon del género poesía cambia radicalmente en El Salvador. El dominio de lo declamatorio irá en detrimento, cediendo el espacio de lectura e impacto social a la poesía “realista”, que en la búsqueda de nuevos públicos y nuevos usos (políticos) construye un nuevo canon de comunicación poética, prosaísta pero eficaz en el sector social al cual va dirigido: la clase política-intelectual sobre todo en los sectores medios urbanos.

En “Del origen”, Dalton recrea los mitos originarios de Cuscatlán, como tratando de tocar el fondo de la espiritualidad autóctona. Entre los varios duendes de la tradición oral salvadoreña tratados aquí, sobresale “La Siguanaba”. “Sihuélut” era una diosa de las aguas casada con Yeysum, hijo de Tláloc; éste la castigó para siempre por haber traicionado a su marido y abandonado al hijo de ambos, el Cipitío (otro de los duendes mejor conocidos de Cuscatlán). Es un mito ejemplarizante pues se aplica a los casos de infracción de las leyes familiares. A los tunantes y trasnochadores se les aparece –a orillas del río– en la figura de la mujer que desean y luego, en el momento más álgido, se torna un monstruo: una vieja de descomunales tetas, dientes y uñas que clava en la víctima mientras se carcajea de lo lindo. Sus versiones

abundan en el agro nacional.¹⁶⁶ Dalton recoge esta tradición en su poema, con figuraciones que combinan naturalismo indígena y surrealismo:

La que tenía los ojos como el agua profunda
que se viste de negro con las piedras del fondo de la poza ...
hechizó a ese hombre que la quiso entre todos ...
poniéndole abejas furiosas en el cerebro ...
Tlaloc ha puesto en ella sus ojos iracundos (82).

En “El hijo pródigo”, un poema de esos años, Dalton alude a la Siguanaba como “nuestra madre”; sin mencionarla directamente, la evoca en cuanto representación mítica de la madre tierra:¹⁶⁷

¿Cuál será nuestro rostro?
No somos hijos de la bella-Reina-de-Mayo
nuestra madre castiga sus viejos pechos contra las piedras del río
y aúlla y hiede mostrando su lengua
que alcanza hasta los ojos desorbitados...
(Argueta 1983: 238)

La relación *Siguanaba / madre tierra* es de máxima significación, porque revela el sentimiento de amor-odio del poeta con respecto a su país, ya expresado en “Viuda de los volcanes”, de El turno: “mala madre, guardiana del misterio / cómplice del tigrillo...”

Otros seres que aparecen en “Del origen” son “El Justo Juez de la Noche” (“Seco como un árbol aniquilado por el bejuco mata-palo, su rostro brilla levemente con la ceniza pálida de los siglos...”: 72); “El venado” (“Sus orejas fueron hechas de la cabeza de una serpiente vaciada con finura y revestida con pétalos de orquídea...”: 73); “La carreta chillona” (“Chilla que chilla la carreta / chilla que chilla con sus doce muertos...”: 75); “El Cipitín” (“El niño antiguo,

¹⁶⁶ El mito de la Siguanaba ha sido estudiado por algunos investigadores de la cultura popular salvadoreña, entre ellos: Rose Marie Galindo (1978), y Benjamín Palomo (1977). Según este último es la “Mujer-Nahual”, el *otro* yo del ser masculino. La intención del mito es conservar la unidad familiar, ejemplarizar los castigos a la infidelidad. Guarda semejanzas con el mito de “La llorona”, de México, y el de “Ixtabay”, de la zona maya yucateco-guatemalteca.

¹⁶⁷ Aparece en la antología de Manlio Argueta (1983), como perteneciente al libro *Los pequeños infiernos*. Aclaremos de paso, que el libro homónimo publicado en Barcelona (RD 1970a), con prólogo de José Agustín Goytisolo, no fue un libro original, sino un compuesto editorial que integró textos principalmente de El turno, Los testimonios y Taberna. Pero en Poesía escogida (Argueta 1983: 223-259), antología determinada por el propio Dalton, los textos que aparecen bajo el título de Los pequeños infiernos son otros, conocidos sólo en compilaciones o revistas, pues este libro no ha sido publicado como tal (cfr. también Lara 1994: 319-351, y 661). Así, “El hijo pródigo” no figura en la edición de 1970, sino, 13 años más tarde, en la antología de Argueta, y es el texto más extenso y enjundioso, dividido en dieciocho cantos.

tayte de los conejos, protector de sus largos días de celo, canta en la aurora, entre legiones de pájaros y lluvia de insectos buenos...”).¹⁶⁸

Junto a los temas míticos se dan, en menor proporción, algunos históricos: “Don Pedro de Alvarado” (66); “Profesión de fe” (65), también acerca de la conquista española; y “Cine” (60-63), sobre la lucha revolucionaria, que por su valor modélico hemos estudiado en particular.

Veamos ahora, cómo lo personal (autobiográfico) y lo existencial (crisis de su ser político y poético) campean en “Claroscuro del año”, la última parte del libro, título que connota balance anual, valoración de lo ganado y perdido particularmente en 1962, un año crucial en la vida de Dalton.¹⁶⁹ El existencialismo roqueano de este momento combina el presentimiento de la muerte con el dolor del exilio, la fascinación por el mar y el omnipresente tema del amor. Así podemos observarlo en las primeras líneas de “De nuevo con el mar”:

Reconquisté el mar con los anteojos de la muerte y surgen las madrinas de mi corazón en tropel, de manera bestial, elevando canciones olvidadas, invocando creencias negras y solidaridades con una plaga inminente. ... Oh ausencia! Oh soledad llena de sed antigua. Mis manos en este amanecer abierto son indefensas manos de niño... (87)

El mar parece ser una obsesión en esta etapa, símbolo de una búsqueda de sí mismo, de su destino; búsqueda existencial y al mismo tiempo amorosa:

Yo, el hambre y tu rostro,
el mar lento y lo que sobrenada
tal el paisaje (“Atado al mar”: 95).

En las imágenes de infinitud y fuerza que el mar le suscita, Dalton encuentra un espacio íntimo de reflexión y conversación consigo mismo, de cara a la muerte, ya que la entrega al movimiento revolucionario, que se concreta con su inserción en el proceso cubano, parece que lo hizo presentir una muerte martirial. Es el momento de la incertidumbre, de la ceguera interior,

¹⁶⁸ Hijo de la Siguanaba, quien lo abandona para entregarse a sus amores ilícitos, el Cipitín deja de crecer y se queda para siempre como un niño bajito, barrigón, morenito, que aparece en los ríos y quebradas del agro cuscutleco, espía (desde los árboles) a las muchachas que se bañan desnudas en los ríos y les canta canciones. En otras versiones menos conocidas, es el líder de los “muchachos del maíz y de la lluvia”, una especie de Prometeo nahua-pipil. (cfr. Schultze Jena 1977: 18-28).

¹⁶⁹ El premio obtenido en Casa de las Américas con El Turno, y la publicación de un poema unitario, extenso, El mar (RD 1962b) presentado como un cuadernillo o folleto de bolsillo, y sobre todo la participación política, como representante del Partido Comunista Salvadoreño, en la lucha a favor del proyecto castrista, marcaron la adopción de Cuba como su segunda patria, tal como lo dice en uno de sus poemas.

ya expresada en “Las cicatrices”, de El turno: “¿qué reproche podrá hacerse al ciego que cae entre las piedras?” (1962a: 35). “Atado al mar” se cierra precisamente con una petición de ceguera, como actitud de escape frente a la desazón o sentido de culpa que le produce la contemplación del mar: “Ven, flor de frío, quédate hasta muy tarde / conmigo, / déjame la ceguera” (92).

El poeta viajó por primera vez a Europa en 1957, como representante de los estudiantes revolucionarios salvadoreños, al VI Festival Mundial de la Juventud que se celebró en Moscú entre agosto y septiembre. Fue todo un periplo que le permitió recorrer varios países y ciudades del viejo continente. De esta intensa experiencia surgieron numerosos poemas, algunos de ellos fueron publicados en La ventana o en páginas de revistas y periódicos; otros, hasta entonces inéditos, los concentra Dalton en la parte cuarta de Los testimonios; amalgama en ellos las vivencias del viaje, sus amores (antiguos o del momento), con cuestionamientos existenciales, de duda pero también de esperanza sobre su propio camino. Así, “Perdido” (datado en Zurich, 1957), expresa el sentido de la derrota y a la vez la persistencia de la búsqueda:

Siete palabras señalan mis siete sueños
y entre ellas derrota es la que duele más
pero la calma es demasiado cara
en el camino andamos en el camino andamos (90).

En cambio, “Recuerdo cuando hablaba de Lisa”, expresa su asombro de turista pobre ante la ciudad de Viena;¹⁷⁰ y mediante el deíctico *tú*, se connota el erotismo (“las banderas de mi lujuria”) en medio de la soledad viajera:

Caminaba yo un día por las calles de Viena
pobre como el verano como una gran maleta más ...
Lo único que ahora me reconcilia con aquel día ácido
es el recuerdo de un viejo mendigo que me miró pasar
como a un niño desnudo
y que momentos antes me había sorprendido
pronunciando en alta voz tu nombre (92).

La progresión temática de esta parte cuarta va de los recuerdos individuales, íntimos (amores, viajes, mar), al compromiso de lucha manifiesto en los poemas finales, sobre todo en “La marcha”, que dedica a la revolución castrista. Como una serie intermedia entre lo personal y lo

¹⁷⁰ Lisa podría ser el nombre ficticio de alguna amante de quien Dalton parece haber estado hondamente enamorado. Antes me he referido a “Poems in law to Lisa” (ver pp. 172 y 186); Lisa también aparece en Pobrecito, relacionada con el protagonista del relato.

social, está la que podríamos llamar de “personajes” o “estampas” que dibuja Dalton en textos más bien breves. Podemos suponer que en el poeta tuvo impacto la crítica formulada por Mauricio de la Selva acerca de la falta de música en su verso y de color en su poesía, y de un cierto racionalismo o conceptismo: “A veces piensa más que poetiza”, dice en el prólogo de La ventana (RD 1961: 12). Así, en Los testimonios se advierte, sobre todo en esta parte cuarta, una voluntad de “pintar” mediante figuras múltiples y recursos de tipo narrativo (descripciones, escenas, acciones, diálogos), especies de cuadros o estampas de algún paisaje (físico o social) o de ciertos personajes. Entre ellos sobresale “Pino”, un breve poema en prosa, que reproduzco completo aquí:

El monje verde entre la bruma eleva su severidad, pero por las noches silba con la preocupación de un fantasma. A lo lejos se escucha el golpeteo monótono de los leñadores (94).

Si comparamos la capacidad de descripción metafórica de estos poemas con los de La ventana, encontramos ciertamente en Los testimonios una mayor maestría en la combinación de las sensaciones y los sentimientos: más color. Las imágenes se hacen más densas, se desatan mejor de la tendencia racionalista de Dalton, en virtud de la experimentación y la búsqueda de equilibrio entre la crisis interior y el compromiso militante: los usos del lenguaje se renuevan mediante recursos anti-canónicos, tomados de la narrativa o de su particular sentido del diálogo.¹⁷¹

“El rocío” es otro breve poema en verso donde el procedimiento principal consiste en yuxtaponer figuras descriptivas, metafóricas o antitéticas acerca de una gota de rocío: “Fuego de hielo abandonado en claustros / embarrotado por los lirios leves” (98), por ejemplo. “Reloj”, en cambio, sin dejar de ser una “estampa”, va más allá del objeto natural (pino o rocío): describe un momento de crisis personal, el tedio extremo que sufrió en un camarote del “Américo Vespucci”, cuando viajara en este barco italiano de Panamá a Génova (1957), del cual reproduzco este segmento:

A solas con el tiempo desmadejado en el camarote ... Oh ritmo de lo que transcurre! Terreno naufrago del repiquetear. De ese repiquetear tenso como un ahorcado (90).¹⁷²

¹⁷¹ Aquí se infringen la medida y el ritmo del verso (nivel métrico-fonológico), se da lugar a un verso excesivamente libre, sin regularidad rítmica, o a la prosa. El canon modernista que se transgrede en este caso, es la métrica tradicional en su conjunto, cuyo modelo máximo entre los poetas salvadoreños de la época era el soneto.

¹⁷² Similares en su semántica resultan “El mismo paisaje” (91), “La cruz del sur” (93) y “Playa negra” (94), cuyos temas son pequeños paisajes y conflictos interiores o amorosos, imbricados al modo romántico.

Mayor hondura de significación se advierte en los poemas sobre personajes, que comparten también, digamos, el formato de “estampa”. En esta línea descuellan varios textos, uno sobre su hermana Margarita Dalton, donde la refiere con admiración y solidaridad:

Un día se hizo comunista, entrando desde entonces a las filas de los grandes elegidos y de los iluminados cotidianos.... Me emociona verla seguir la pista de las civilizaciones sagradas, descubrir el gran girasol de las plazas invadidas por el pueblo... (“Mi hermana”: 105-106)

En “Asela”, texto en verso relativo a otra de sus amantes, expresa un asombro erótico que se reitera especialmente respecto a la mirada de ella:

Ojos de profunda miel de miel oscura
como sobre la criatura perdida el gavilán nocturno
caes –la vista fija– sobre mi viejo corazón de niño... (104)

Es un madrigal en el modo vanguardista de Dalton. Notemos de paso cómo los recursos pictóricos (imágenes, colorido) van combinándose con elementos lingüísticos (morfosintácticos y semánticos). La ausencia de puntuación, por ejemplo, contribuye a que todo el texto se lea como un *continuum* equivalente a un solo enunciado, si bien el análisis permite discernir distintos enunciados (frases u oraciones), con independencia sintáctica y semántica. El poema “Asela” es un modelo de lo que Roman Jakobson llama *paralelismo* y *poesía de la gramática* o lo que otros autores llaman *coupling*.¹⁷³ La *anáfora* remarca el paralelismo sintáctico en el inicio de los versos y destaca la homología estructural de unos versos o segmentos con otros:

tu boca es un ave desnuda
tu lengua es la muerte de la sed y la paz
tu brazo es el templo de mi perversión más hermosa (104)

La alternancia de *tiempos verbales pasados y presentes* constituye otro juego poético particular en “Asela”, que confiere un dinamismo singular al recuerdo-retrato, fundiendo ambos tiempos en una misma exultación que actualiza la memoria de ese amor:

entro en tu cuerpo como en el mar prohibido de mis antepasados ...
tus manos *eran* en mi pecho como dos palomas ciegas (104)

El centro semántico del poema es el erotismo, la euforia de la entrega sexual bajo una atracción extraña, “de miel oscura”, sin referencias sociales o existenciales ajenas a la exulta-

¹⁷³ El *coupling* es un tipo de paralelismo más articulado, entre dos o más niveles de la estructura poemática. El término, según refiere Helena Beristáin en su *Diccionario de retórica y poética* (Porrúa, México, 1985; p. 383), proviene de S. R. Levin.

ción erótica: “tus palabras pronunciadas en la oscuridad me dejan quemaduras”. Ahora bien, a pesar de que “Asela” puede considerarse como un texto modélico del erotismo daltoniano en Los testimonios, es pertinente observar, al tenor de la crítica que formulara en 1961 el prologuista de La ventana, que a pesar de la audacia de las imágenes relativas al acto amoroso, no se logra el clímax erótico o el nivel de sensualidad que puede advertirse en otros autores contemporáneos que hayan cultivado el tema.

Entre los textos de estampas, el más modélico de esta experimentación poética, en el que se interpenetran con intensa emoción personaje y paisaje, es “William Parrish” (99-103). Este texto alterna también verso y prosa con suelta variedad, y revela que las estructuras dominantes en este tipo de poemas son deícticas y sintácticas, no rítmicas ni onomatopéyicas. Se trata de un poema más extenso (cuatro páginas y media), dividido en tres partes marcadas con números romanos, que retrata los rasgos esenciales del teniente William Parrish, de Idaho, EE.UU., un marino de vocación y, según se infiere del texto, un tipo valiente con espíritu de aventura. El rasgo más sorprendente en “William Parrish” es la *superposición* de la persona de Dalton a la del teniente norteamericano, a través de cualidades o actitudes que sabemos comunes al poeta y a su personaje: la fascinación del mar, la muerte como final ciego de una aventura, la camaradería, la bohemia, el sexo, el patriotismo.¹⁷⁴

Sin duda “William Parrish” es la estampa del personaje más intenso y contradictorio entre todos los que figuran en el libro: un espejo, un *otro yo* del autor, con el cual lo identifica ante todo el afán de aventura por una causa patriótica. Justamente este texto fue escrito por Dalton en el momento de intensa participación en el diseño de una estrategia guerrillera para El Salvador, que incluía su propio adiestramiento militar y la colaboración específica con el PCS en la consideración y posterior planificación de la lucha militar. La fusión de ambos personajes se concentra en el segmento final del texto:

Se me agolpan los nombres Lisa Cynthia
se van las bestias llegan las cicatrices
honor del fuego –basta!– era de lava interminable
dadme el azul cerrado de la noche repleta

¹⁷⁴ Entiendo aquí por *superposición* el paso de los signos de un personaje (Parrish) a los de otro personaje (Dalton) que dominan al final del texto. Se hacen aparecer en una lectura ingenua como propios solamente del personaje enunciado (Parrish), mientras que en una lectura de conocedor tales signos son reconocidos como propios del poeta y no del personaje.

la paz del frío leve la ceguera del fin (103).

Son varios los indicios de la superposición del personaje Dalton al personaje Parrish que aparecen en estos versos: los nombres de dos amadas del poeta presentes en sendos textos de la misma parte cuarta del libro: Lisa, en “Recuerdo cuando hablaba de Lisa” (92), y Cynthia, en “Reflexión” (89); la mención de las cicatrices, tema del poema más extenso, intenso y personal de El turno, que hemos analizado antes (ver p. 199), y la petición de la ceguera en los dos últimos versos, petición que remite a una de las connotaciones principales del mismo poema “Las cicatrices” (RD 1962a: 29-39). Esa temática es, pues, la más reveladora de las complicaciones ideológicas y afectivas que se expresan en “William Parrish”: la cicatriz connota heroísmo y credibilidad, testifica una lucha bien ganada, es prueba de una catadura moral. Con este sentido son de nuevo mencionadas las cicatrices en el penúltimo poema (en prosa) de Los testimonios, “La marcha”, dedicado a la revolución cubana y en particular (aunque implícitamente) a Fidel Castro:

...el Capitán tiene la ventaja de las cicatrices cercanas al corazón y posee para sí el nombre de una mujer que fue muerta por el enemigo derrotado... (111)

Tenemos, entonces, que el signo “cicatrices” distingue en la poesía del primer Dalton a tres personajes: Parrish, Castro y el propio Dalton, cuyo rasgo en común es la vocación de héroes, afán de aventura en nombre de la patria. Pero ello mismo delata las complicaciones en el fuero interno del poeta, pues a través de ese signo exhibe como espejos suyos, al mismo tiempo, a una especie de pirata oficial norteamericano (Parrish) y al líder histórico de la revolución cubana (Castro). De ahí que, ante tales complicaciones que siente irresolubles, invoque (pida) finalmente la ceguera como una “condición en la hora del recuento”.

La superposición Dalton / Parrish incrementa la incógnita del grado de verdad o ficción de los hechos que se atribuyen al personaje y, finalmente, al propio poeta. Y deja una extraña silueta de otra personalidad de Dalton, la del aventurero patriótico, como una connotación más bien críptica en el texto de “William Parrish”, un personaje suculento en la imaginación de Dalton, como para trasfundirse en él, con él, como en su espejo oculto; mientras por otro lado asume de modelo (también implícito) al “capitán” de “La marcha”, cuyo perfil demiúrgico parecería ser el del propio Fidel Castro.

Pasemos ahora a los últimos ocho textos del libro, el primero de ellos en verso y los siete restantes en prosa. Advertimos aquí la progresión de la duda sobre su camino a la resolución de lucha. El cambio puede observarse de algún modo con sólo comparar los títulos de esos ocho poemas, en el orden en que aparecen: “Ya ves cómo...” (De México, 1961), “Doméstica (19...)”, “Teoría sobre táctica”,¹⁷⁵ “La vida inútil”, “Hora cero”, “Pausa”, “La marcha”, “Recuento del año”. Mientras los cuatro primeros connotan principalmente reflexión, los cuatro últimos suscitan un sentido de acción: es el cambio que va de la duda existencial “de México, 1961” a “la marcha” en que se ve inserto a sí mismo; cambio radical de ánimo: “Ah, cómo la fluencia de la vida nos es grata ahora, tan lejos estamos de los cielos ingratos del ayer;” (112). Para comprender mejor esta progresión de la actitud daltoniana, comparemos brevemente “Doméstica (19...)”, con “La marcha”, texto que semánticamente cierra la significación general de la serie, pues el último, “Recuento del año”, viene a ser más bien un apéndice poético o una “coda” que sólo resalta y prolonga el gran final ya dado.

“Doméstica (19...)” es un poema en prosa, de un solo párrafo relativamente extenso y una compleja estructura deíctico-gramatical, cuyo tema es el acto amoroso:

Te desnudarás y bajarás hacia mí confiada en tu candor de antes ... Cerrarás los ojos y me besarás las pestañas y tu aliento penetrará en el rincón de mis audacias (108).

Considero sintomáticas del conflicto existencial-político por el que transita Dalton en ese momento, dos referencias del texto: una al indigenismo del poeta y la otra a su propia muerte martirial. La primera dice así: “...es falso (oh blasfemia) al fin de cuentas que yo lleve esa incomprendible basura de tanta sangre indígena en las venas...” (108). Dalton parece desdoblarse a sí mismo en juegos de debate con su *otro yo*. En este caso, el yo-práctico o la autoconciencia más convencional de que no es un indio sino un blanco, se opone al yo-utópico que reivindica las culturas indígenas (como lo ha hecho en las tres partes anteriores de Los testimonios). Ese “auto-debate” está marcado por la tácita afirmación entre paréntesis de que resulta una “blasfemia” el tratar de “basura” a “tanta sangre indígena”, lo cual insta un particular tono humorístico, de burla-burlando consigo mismo y con el lector, que habrá de sentirse

¹⁷⁵ En la edición original, se lee “TATICA” (en mayúsculas) en vez de “táctica”, dando lugar a creer que se trata de otro de los extraños personajes de este libro. El error lo reproduce Lara Martínez (1994); pero es corregido en la antología de Manlio Argueta (1983).

ofendido o al menos confundido de que la sangre indígena antes exaltada ahora sea calificada de “basura”. Es un ejemplo del humor daltoniano.

La segunda referencia es ético-política: plantea el deber (conciencia ética) de reinsertarse en la lucha revolucionaria (causa política), a pesar del evidente riesgo de morir en la empresa, tal como ocurrió en los hechos; es decir, Dalton está aquí pre-sintiendo su hora, profetizando su muerte crística, de mártir revolucionario:

Yo deberé volver a casa, al Partido, a mi hora de hacerse matar por las cosas en que uno cree antes de encontrar a una mujer como tú...

A ese futuro martirial que intuye le opone, como si se tratara de un obstáculo imprevisto en el camino de su deber, el amor de esta mujer que deja en un *tú* abstracto: “—A propósito —me dirás luego— ... y *te* pediré que abras una lata de cerveza”. En todo caso, se trata de consideraciones éticas, políticas, no de acciones. Es un intenso debate consigo mismo acerca de reinsertarse o no en la lucha armada, por lo cual perdería la convivencia con su amada y su libertad individual. Es la oposición entre el yo-individualista que había vivido la parte más amarga del exilio en “México, 1961” y el yo-socialista que ha empezado la aventura revolucionaria en la Cuba de 1962. Tal oposición se resuelve firmemente en “La marcha”: la opción es clara, las dudas quedan atrás y la exultación de una causa por la cual luchar y morir, entra plena en su vida:

Cuba, en el fondo del frío de los arroyos extraviados, ya no es llama blanca que nos encabrataba los sentidos, sino el brasero azul ante el cual el alma medita acerca de ciertas fechas que vendrán y que harán hablar en asombro a todos los hombres de la tierra

Podemos observar el tono de profecía o, al menos, de utopía, que domina en este segmento. Su convicción sobre la marcha triunfante de la revolución cubana es diáfana. El texto deviene así un homenaje a Cuba y, en especial, al conductor del proceso revolucionario:

Hay uno de entre nosotros, el que abre la marcha, que conoce cada paso ... Es alto y fibroso como ciertos árboles aferrados a bastiones secos y cuando habla parece que un cascabel de madera ha dado el último giro de su sonante duración ...

En este poema Dalton se refiere a sí mismo como a uno más que colabora con la lucha, sin darse importancia alguna, para que sea el proceso cubano el que resalte nítidamente, borrando así la subjetividad existencial: “Los demás somos gentes de las que poco hay que contar, fáciles presas del olvido pero entusiastas y limpios en los perfiles de la dura época” (112).

El sentido de la acción (la referencia al proceso cubano real) se irradia en todo el texto, con un tono triunfalista, reflejando la radicalidad de la entrega y la alegría de su identificación con la causa cubana: “Alegrías del clima en clima de homenaje y de prueba, vigilancia del piñón florido...”. De la entrega total, sacrificial, y de la alegría de ver surgir un proyecto socialista con tanta fuerza e imaginación, surge en “La marcha” el tono de exultación: calificativos tales como “glorioso”, “todo hecho de colores”, “embriagadora”, “anfitriona de deleites”, etc. Buen ejemplo de ese ánimo triunfalista son las connotaciones de los colores: el verde, que “dijo la primera palabra”; el azul, que anuncia los asombros que vendrán; el rojo, que sugiere el ánimo combativo, etc., y se combinan con la animación o personificación de objetos de la naturaleza.

“La marcha” es un caso modélico de la poesía política de Dalton, de su opción socialista: el *yo* queda muy disminuido aunque no desaparece, mientras que el sujeto colectivo (“*todos llevamos la juventud como señal irrenunciable*”) pasa a ser el rasgo deíctico dominante, inclusive en el cierre del texto: “Ah, cómo la fluencia de la vida *nos* es grata ahora, tan lejos estamos de los cielos ingratos del ayer” (112). Lo considero, tras analizarlo y compararlo con los otros textos del libro, un poema solar épico, representativo del grado de entrega de Roque Dalton a la revolución latinoamericana. Podría compararse con “La marcha triunfal”, uno de los poemas mejor conocidos de Rubén Darío, ejemplo paradigmático de la estética modernista. El punto de comparación sería el sentido de un triunfo social y nacional, con un componente de lucha militar. La diferencia radical entre ellos se muestra precisamente en las estructuras lingüísticas, es decir, en los modos de cantar el triunfo y de ubicarse (uno y otro autor) con respecto al poder (ver cap. 1).

Analícemos ahora algunas significaciones personales e ideológico-políticas destacables en el poemario, visto en su conjunto. Comencemos con la muerte y el espejo, dos temas constantes en la poética de Dalton, que ya hemos comentado anteriormente. En Los testimonios, la recurrencia de ambos temas se advierte desde el primer texto, que hemos considerado una especie de introito o presentación, el cual aparece sin título y antes de la primera parte. Para mostrar algunas connotaciones pertinentes a los tópicos que se indican, copio los siguientes versos:

Es como el espejo querido
volviendo desde los lugares de la niñez
solamente que aquí aparece el tacto de la Historia. ...

Pero no temáis sobremanera pues en la peor de las ocurrencias
el único castigo seré yo.
No hay muerte en este asunto para más (7).

El espejo significa aquí un encuentro pleno pero a la vez misterioso con su propia identidad: la evocación de la niñez corresponde a la parte íntima, a la conciencia que el poeta tiene de su evolución personal, pero ahora no individualmente, no como el *yo* existencial del exiliado en crisis, sino con “el tacto de la Historia”: el espejo simboliza esa nueva identidad, la del testigo plenamente asumido. De ahí la recurrencia de este símbolo en varios poemas del libro y en sitios claves, como el inicio, los puntos intermedios (“La pregunta”, “Rezo venial”), y el final: “Hora cero” y “Pausa”, aluden ambos a una muerte política.

En el primero, “Hora cero”, leemos: “He aquí de nuevo esa difícil situación: / tener miedo a la muerte gloriosa, obligatoria” (110). Se refiere al destino personal que adivina como resultado de su propia militancia revolucionaria. “Pausa” viene a ser la continuación del anterior por el mismo tema del miedo a la muerte:

Porque la muerte está echada ... Para nosotros, hermanos, la noble rigidez es sobrevivencia y mi voz cumple su deber de invitaros para estar listos en la hora de la ceniza fecunda... (110)

Pero la adivinación de la muerte tiene en “Recuento del año” un contrapunto que es también una constante en la poesía daltoniana: la ternura. Si la muerte es “esa obstinada danza”, lo es “ante tanta ternura”, o sea ante los tempranos logros de la revolución cubana que ha mostrado, según el poeta, su capacidad de entrega total (hasta la ternura) en la marcha del pueblo. De ahí que este poema final, reconfirmación de su testimonio de compromiso, presente diversos juegos paralelísticos, de énfasis: proliferación de adjetivos, aposiciones, metáforas, vocativos, como muy pocas veces en la obra de Dalton.

Examinemos, pues, el símbolo del espejo en este texto final, y su relación con textos anteriores de la obra. Entre los logros que confirman la calidad del año (1962), está el de haber arrojado “la llama del espejo”, es decir el conflicto de su propia identidad en el contexto personal y político del exilio. El espejo ardiendo significa la identidad en llamas, el choque del ser consigo mismo. Tal ha sido el conflicto vivido por él este año; conflicto resuelto mediante la entrega a la lucha, de cara a una muerte “gloriosa, obligatoria” (110). La exultación del triunfo sobre sí mismo (sobre sus nostalgias y sus *pequeños infiernos* personales) se funde con la exultación del triunfo cubano; de ahí el sentido de júbilo, de danza festiva hacia “soles me-

jores” en virtud del “brasero azul” que ahora es Cuba: “oh gran viajera rumbo a soles mejores, con tus húmedos pasos de caracol en la grama sonora” (113). Pero esta misma significación también podría atribuirse a la amada, a quien en el texto se llama “amor mío”, la cual aparece por tanto como co-partícipe del compromiso: la pareja es también sujeto del proceso social de cambio: amor y política se involucran recíprocamente, connotación dada por el deíctico *nosotros*. De ahí que Cuba y amada se confundan en la referencia amorosa, dado el nivel de abstracción de las figuras metafóricas que se acumulan aquí alrededor de esa “rosa del mar” o “caleta de sal noble” a quien dirige, vocativamente, varias calificaciones (“oh acechada, oh impávida, oh gran viajera...”).

Si comparamos este texto con “La pregunta”, el poema final de la segunda parte, tres distintas figuraciones metafóricas y metonímicas del espejo aparecen como variaciones del simbolismo de la identidad. La primera de ellas compara las “espadas hirientes” de los extranjeros (los españoles) con “heridos espejos en la furia”. La conquista queda así como el espejo de sangre de la identidad nacional: el mestizaje empezó en un parto de violencia bajo las espadas y las balas de los guerreros europeos:

Ya vendría después el extranjero y su ojo de siniestra luz
sus espadas hirientes *como heridos espejos en la furia*
sus varejones de la llamarada mortal... (53)

A esta visión del extranjero como depredador se opone adelante la imagen del conquistado como quien se refugia en su espejo ancestral, pero no el espejo humeante de Tezcatlipoca sino “el espejo que no se ahuma”, el de Quetzalcóatl: él representa la luz de la verdad, es el reconstructor del ser humano (como Jesucristo):

las plumas de color el espejo que no se ahuma
náufrago en los cañaverales o las escobillas de la desolación
canjeado en su reposo por el escudo áspero (54).

E inmediatamente después tenemos una tercera figuración del espejo en el mismo poema, esta vez para relacionar la identidad con la muerte: la defensa del propio ser en los valores ancestrales del corazón no logra detener la agresión mortal del extranjero. El sentido de la identidad nacional es puesto como un espejo inútil por cuanto no puede detener las armas de los conquistadores; pero el sentido de la muerte se considera aquí un paso necesario para el cambio revolucionario, “ahora que detrás de ese final vamos”. Copio el segmento:

Pero no detiene el espejo la flecha mortal o el balazo
y tú te mueres viéndote morir contento
como si fueras el vecino que huye
dejándote con tu hilillo de sangre en el lodo... (54)

Es el señalamiento de la identidad enterrada de que habla Carlos Fuentes (1992), la que fue destruida, pero no del todo, durante la conquista y la colonia españolas. Está aquí, pues, manifiesto el afán de entrega que tan contundentemente aparece en los dos últimos poemas del libro: “Marcha” y “Recuento del año”, si bien en los poemas de las partes intermedias del mismo los referentes de los textos son las culturas indígenas y no la persona del poeta (y su amada) como se da en los últimos.

Las reiteraciones del simbolismo del espejo y su ubicación en puntos privilegiados de la macro-cadena textual, afirman su relevancia con respecto al sentido de la identidad (personal y nacional). En “Rezo venial”, primer poema de la tercera parte, se invoca al espejo pero no para verse en él sino para que se rompa, lo cual revela la crisis de identidad que, al final del libro, se convierte en “la llama del espejo” (“Recuento del año”: 113); y permite ver, además, la conjunción de lo étnico-político con lo personal. El espejo de “Rezo venial” es puesto como un dios que al final resulta ser el humo, verdadero padre de la identidad nacional. Esa petición de ruptura del espejo (un quiebre, un salto en su auto-determinación ética y política) prenuncia la gran transición en la vida poética y militante de Dalton: su plena inserción en la utopía socialista, vía Cuba, en 1962. El rezo venial puede considerarse como el inicio de un rito de liminaridad que concluye en “Marcha” y en “Recuento del año”. Los signos de esta liminaridad se concentran en la destrucción del espejo: su quiebre (“Rómpete grave espejo / quiebra tu mar delgado”), o su llama, dan paso a una nueva identidad: la entrega revolucionaria.

Los testimonios, pues, termina siendo el testimonio de un salto personal: la entrega a la causa liberadora, con un presentimiento de que ello significa la muerte a un plazo relativamente corto. De ahí que este libro, a pesar de la fuerte variación de tema que con respecto a las partes anteriores se da en la parte cuarta, mantiene una unidad general de tono: los asideros étnicos, políticos y personales del proyecto socialista son expresados como testimonios por cuanto hay un sujeto, el *yo* del poeta, que los asume en un todo, dando con esta obra una cuenta real de su transición del existencialismo del exilio (México, 1961) al realismo de la revolución (Cuba, 1962).

Valoración de Los testimonios

Es un libro desigual en que las tres primeras partes recubren una temática etno-cultural, mítica y folklórica a la vez, mientras que la cuarta parte se centra en la vida personal y en la militancia política con respecto a la Revolución cubana. Desde el punto de vista de los rasgos propiamente poéticos no aporta novedades en comparación con El turno, a no ser un incremento en el uso de la prosa y de la narratividad. La diferencia esencial es el tema indigenista, centro de interés dominante, en relación con la búsqueda de la identidad nacional y regional (mesoamericana). El lenguaje, en cambio, las estructuras poemáticas, son en términos generales los mismos que en el libro anterior.

En cuanto a la ironía, o más en general en cuanto a la tónica del humor, parece ser aún más tenue que en El turno, como si la gravedad y la fascinación que le inspiran los temas indígenas lo llevara a una cierta seriedad cuando no a un sobretono épico junto a una nostalgia de lo ancestral. Sin embargo, aflora levemente el humor daltoniano en unos cuantos textos. Por ejemplo, en “Profesión de fe. (Conferencia)” (65), hace broma con respecto al rol de los caballos en la conquista española y la derrota de los dioses autóctonos. Así, tras señalar cómo los cronistas indígenas consideraron a los nuevos dioses-caballos, puntualiza: *Por mi parte declaro que no pienso creer en el caballo. (Oh, cómo me hace temblar de orgullo esta audacia de libre pensador!)*

Otro leve caso de ironía se da en “Teoría sobre táctica” (109), en que se burla de las estudiantes de Historia señalándolas de creerse bellas por el solo hecho de llevar esta carrera como si de ello obtuvieran una remodelación:

No importa cuán tuertas, picadas de viruela o acné, gordas, jorobadas... hayan sido hasta entonces. La carrera de Historia las toma por los dedos, palpa con mano maga los pechos relucientes, las nalguitas... y deja el rostro apto para el espejo de la Gran Egoísta.

En cuanto a la dialogía, tampoco es un distintivo particular de Los testimonios; más bien parece disminuirse, como la ironía, en comparación con los dos libros anteriores. Tiene, sin embargo, un cierto peso sobre todo en la exploración de la otredad mediante el retrato de personajes en los cuales la imaginación de Dalton es capaz de bucear como para convertirse en ellos a la vez que cuestionarlos a fondo, como sería el caso de “El príncipe de bruces” (28-29), “William Parrish” (99-103) o “Asela” (104). Considero, en este punto, que el texto en que

el dialogismo se perfila como una búsqueda más intensa, bien que sin llegar a la innovación de interlocución que logrará el segundo Dalton, es “La pregunta”, que es el cierre de la serie “La raíz en el humo”. Es interesante advertir que la interpelación acerca de la identidad (*¿quién has sido?*) con la cual se abre y se cierra el poema, está dirigida sucesivamente a sí mismo (es decir, al poeta Dalton (perdido entre los vasos / de la blasfemia contra ti mismo jinete del alcohol), al nosotros étnico de los nahua-pipiles, a su compañero de generación, el escritor salvadoreño José Rodríguez Ruiz, por estar el texto dedicado a este, y, finalmente, a los salvadoreños en general, pues es ahí donde más intensamente explora Roque el problema del humo (vestigio del fuego, negación de la validez del espejo) como el ámbito de la raíz nacional y regional.

Finalmente, es advertible también en algunos textos de este libro, sobretodo en los de temática personal (la parte IV), la influencia de César Vallejo. En poemas como “Tarde de lunes” (93), y “El exilio” (99), asoma la tónica de la soledad y del dolor típica de la lírica vallejiata:

... Me duele la fiebre. Es que se hincha con desesperación palpitante. Unas de música. Torrente de quebraduras ...Y el día, monstruo normal, permisible. Como un Caín caído... (93)

Ambos, también combinan ese sentido del sufrimiento con el de la rebelión y la búsqueda de soluciones a los problemas sociales, a punto tal que convierten al obreo en el modelo de interés y de participación en las luchas revolucionarias:

... Se amarán todos los hombres
y comerán tomados de las puntas vuestros pañuelos tristes
y beberán en nombre
de vuestras gargantas infaustas! ... (40)

El hermanamiento de Vallejo y Dalton es , pues, lo sacrificial, la asimilación del dolor humano, aunque en el caso del segundo, el humor y la ironía presentan la cara opuesta, lo cual no puede afirmarse acerca del primero.

CAPÍTULO 7.

EL SEGUNDO DALTON. LOS TROTOS DEL HÉROE QUE RETORNA

PREÁMBULO BIOGRÁFICO

Durante el primer semestre de 1964, después de dos años de permanencia en La Habana, Roque Dalton ingresó clandestinamente en El Salvador. Venía como militante del Partido Comunista Salvadoreño (PCS) principalmente a trabajar en planes militares, a participar en el diseño de una estrategia de lucha armada, en coordinación con la Comisión Militar del partido. Por lo delicado de su misión se le había indicado que se mantuviera fuera de la vista pública, porque podría ser fácil blanco de la policía política del régimen del coronel Julio Adalberto Rivera (1962-1967), un golpista que se había apoderado del gobierno a principios de 1961 y luego, entre muchos otros actos de represión, había enviado u orillado al exilio a numerosos políticos e intelectuales de oposición, uno de ellos el poeta Dalton.

Cuando el gobierno supo de su presencia en el país, lo puso bajo vigilancia especial. En respuesta, hacia mediados de ese mismo año de 1964, el poeta presentó ante la Corte Suprema de Justicia un Recurso de Exhibición Personal en el que denunciaba la constante vigilancia por parte de la Policía Judicial.¹⁷⁶ La Corte dictaminó a su favor, señalando que podía vivir en su patria y gozar de todos los derechos ciudadanos.

Pero Dalton padecía de inclinación bohemia y se aventuraba a los bares del centro de San Salvador, algunos de ellos favoritos de las tertulias literarias (como lo cuenta en su novela Pobrecito). Según me refiriera en entrevista exclusiva alguien que en esos años fue alto dirigente revolucionario, estaba por iniciarse el trabajo de diseño militar en el que participaría

¹⁷⁶ Dalton estuvo cerca de terminar la carrera de Derecho en la Universidad de El Salvador y llegó a ser litigante (defensor). Conocía, pues, el funcionamiento del sistema judicial.

Dalton, cuando éste fue capturado después de salir de un bar en la zona denominada “La Praviána”, de intensa vida nocturna.¹⁷⁷ A eso de las 10 de la noche del 4 de septiembre de 1964, policías vestidos de civiles lo secuestraron y se lo llevaron en un vehículo. Según contaría luego el propio poeta, fue encerrado en una celda de la Policía Nacional, en la sección conocida como el “Palacio negro”, especial para presos políticos.

Su esposa, Aída Cañas, visitó luego varias cárceles y en todas le fue negada la presencia de Roque. Presentó entonces ella un recurso de *hábeas corpus* ante la Corte Suprema de Justicia. Para burlar ese recurso, la Policía lo trasladó a la cárcel de Cojutepeque, cabecera del vecino departamento de Cuscatlán, a unos 35 kilómetros de San Salvador. Allí permaneció casi dos meses, si bien algunos días de ese lapso los pasó en “una lujosa *garconniere* del coronel salvadoreño Mario Guerrero, situada en una quinta llamada Pinar del Río”, según lo cuenta él mismo (RD 1965: 13), siendo objeto de intensos interrogatorios por parte de un agente de la CIA y otros de la contrarrevolución cubana, quienes continuamente lo amenazaban de muerte. Lo acusaban de estar organizando la lucha armada en El Salvador y le exigían dar nombres de los camaradas que estarían en ese plan.

Los escritores y otras agrupaciones protestaban por la desaparición de Dalton y exigían al gobierno su inmediata libertad. El poeta se trazó un plan de fuga, aprovechando una serie de debilidades de los vigilantes y de las estructuras físicas del penal de Cojutepeque, y lo llevó a cabo exitosamente, al parecer con la ayuda de un terremoto, de los muy frecuentes en este país. El hecho se refleja en la serie “El país (III): Poemas de la última cárcel”, de Taberna, y sería posteriormente el material del último capítulo de la novela Pobrecito.

El gobierno en ningún momento aceptó haber tenido preso al poeta. El Partido Comunista lo escondió en casa de una colaboradora, en una colonia más bien periférica de San Salvador. Ahí lo visitaban compañeros militantes para seguir elaborando con él, teorías, estrategias y planes de lucha armada, como parte del trabajo de la Comisión Militar, bajo la coordinación de la Comisión Política del Partido. Pero temiendo que Roque, por su afición bohemia, incurriera nuevamente en descuidos y pusiese en peligro su seguridad y la del partido, los dirigen-

¹⁷⁷ Entre otras fuentes consignadas en la bibliografía general, la información que aquí presento procede de dos entrevistas con un exdirigente revolucionario, realizadas en un local de la Universidad de El Salvador el 31 de enero y el 26 de febrero de 2002, respectivamente, cuyo nombre omito por voluntad expresa del mismo.

tes del mismo decidieron que regresara a La Habana y que desde ahí continuara colaborando en diversas tareas. Así, hacia finales de 1964, el poeta se reinstaló en Cuba, hecho que marca lo que podríamos llamar su momento más socialista, de esplendor y triunfo.

Según consta en carta abierta que en ocasión del referido secuestro dirigiera la esposa de Dalton, Aída Cañas, a “los escritores y artistas revolucionarios”, aquél había declarado en una reciente conferencia de prensa:

Por nada del mundo cambiaría los dos años pasados en Cuba. Ha sido la experiencia más hermosa, más intensa y más digna de ser referida. Por eso, cuando se me acusa del delito de haber vivido en Cuba, siento exactamente como si me acusaran de amar. En Cuba descubrí definitivamente mi vocación de escritor y ello –para bien o para mal– ha sido como un renacimiento.¹⁷⁸

Semejante declaración nos lleva a confirmar lo que antes hemos afirmado como un valor manifiesto en la parte cuarta de Los testimonios, “Claroscuro del año” (1964: 85-113): la radicalidad de la entrega del poeta a la causa revolucionaria y la imbricación de lo político y lo literario en su opción de lucha.

Durante 1965 incrementa su labor cultural y literaria en La Habana. Se incorpora como miembro pleno en el Comité de Colaboración de la Revista Casa de las Américas, a partir del número 32, correspondiente a septiembre-octubre de ese año. Ahí mismo publica cuatro de los dieciséis poemas que constituirán la tercera parte de Taberna: “III. El país: Poemas de la última cárcel” (1969: 67-84).

El contexto político internacional es de ascenso de las luchas populares, particularmente de los movimientos estudiantiles y de los grupos político-militares (guerrillas). De estos últimos, el modelo del momento es el Che Guevara, caído en Bolivia en octubre de 1967, coyuntura que suscitó desavenencias en el seno de la izquierda latinoamericana según las posiciones de apoyo o rechazo a los focos guerrilleros. En 1965, Dalton, entonces de treinta años, asume

¹⁷⁸ Copia de esta carta me fue proporcionada, entre otros documentos, por la viuda de Dalton, Aída Cañas, en 1993.

nuevos compromisos como periodista y político, a la vez que recibe entrenamiento para la lucha armada.¹⁷⁹

Poco tiempo después, en 1966, asistió como delegado a la conferencia de la Organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS). Hacia esas mismas fechas se traslada a Praga, Checoslovaquia, como miembro del Comité de Redacción de la Revista Internacional: Problemas de la paz y el socialismo. Su esposa y sus tres hijos se establecen ahí con él. Entonces trabaja intensamente en Taberna, un libro escrito entre La Habana y Praga.

Durante su estancia en la capital checa, Dalton capta las contradicciones del socialismo real, sobre todo las críticas de los jóvenes estudiantes e intelectuales, lo cual se refleja particularmente en el poema “Taberna”, como luego veremos. Permanece en esa ciudad hasta aproximadamente los inicios de 1968. Fueron años de prolífica escritura: “Roque elaboró –dice Arias Gómez– en forma casi simultánea, Un libro rojo para Lenin, Pobrecito poeta que era yo, Las historias prohibidas del pulgarcito, y los poemarios “Los hongos”, Un libro levemente odioso y El amor me cae más mal que la primavera.” Y comenta ahí mismo este autor: “...en esos momentos, él trabajaba como en una carrera contra reloj, en lo que sería Miguel Mármol: Los sucesos de 1932 en El Salvador”. A este respecto decía el propio Dalton: “...trabajo con un ritmo acelerado. Desde hace algunos años siempre me propuse escribir de prisa como si supiera que me van a matar al día siguiente” (Zepeda 1999: 11).

Tuvo algunos romances, como era distintivo en él, lo cual quedó consignado particularmente en dos libros: Taberna y El amor: en ciertos textos de ambos habla de las diferencias de aspiraciones y de cultura entre él y sus amantes checas. Sufrió también algún percance grave, según lo cuenta en el poema “No, no siempre fui tan feo”, de Odioso. “...me patearon cuatro delincuentes en un callejón oscuro –dice– a dos cuerdas del Ministerio de Defensa...” (RD 1988: 124). El incidente quedó más bien en el misterio. Arias Gómez, quien lo visitaba en el hospital donde el poeta estuvo recluido mes y medio, atribuye el hecho a un vulgar asalto de

¹⁷⁹ Dice a este respecto Jorge Arias Gómez: “A las alturas de 1966, ya no era un secreto para los servicios de inteligencia del gobierno salvadoreño, que el PCS tenía núcleos de personas con conocimientos de la guerra de guerrillas, que habían sido entrenadas en Cuba. Precisamente yo fui el responsable político del primer grupo de comunistas salvadoreños que recibíamos entrenamiento. Roque estuvo en el segundo grupo...” (1999: 39).

gitanos checos; pero el propio Dalton refiere, en el mismo texto, la opinión de algunos de que había sido “una muestra de racismo anti-latinoamericano” (125).

En fin, la temporada en Praga (1965-1967) fue altamente productiva para Dalton, en lo político por su experiencia con el socialismo checo y el presentimiento de que algo ahí no marchaba bien, como se demostró poco tiempo después durante la represión rusa (agosto de 1968) a “La primavera de Praga” (mayo-agosto de 1968); y en lo literario, por la fecunda producción poética y el encuentro, ahí, con Miguel Mármol, en mayo de 1966, que ya hemos referido. La bohemia, también intensa, se sumó a la productividad literaria, como lo hace constar en la presentación de su extenso poema “Taberna”.

Para 1968 se encontraba ya de nuevo en La Habana, con su familia. Hacia el segundo semestre de este mismo año solicitó su separación del Partido Comunista Salvadoreño, según lo hace constar Arias Gómez (1999: 40), al tiempo que en su país de origen el partido sufría una profunda crisis interna que dio lugar a la deserción de numerosos militantes quienes más tarde se sumarían a las organizaciones revolucionarias de nuevo tipo, enfiladas a la lucha armada.

Los Poemas-problemas

Dalton cuenta, en entrevista concedida en 1967, que trabajaba para entonces “en un libro de poesía política que se llamará, supongo, *Poemas-problemas*. Es un libro que parte de la necesidad de desmistificar lo que yo llamaría la cultura marxista-leninista” (Valdés 1986: 47). Más tarde, en otra entrevista, explica que con ese primer título quería expresar que estos poemas, “al sumergirse en la lucha ideológica, se convertían ellos mismos en problemas” (Benedetti 1971: 19-35).¹⁸⁰

Esa intención revela su actitud de cuestionamiento, de indagación e involucramiento en lo ideológico-político, nacida del impacto que le causó la experiencia checa: el socialismo real en los momentos cuando empezaba a tambalearse. Pero luego Dalton escoge para título de este singular libro el nombre del poema final, el más extenso y elaborado: “Taberna”, menos directo y con más fuerza evocativa. El resto del título, “y otros lugares”, alude a los países en los cuales había tenido experiencias políticas (Cuba, El Salvador, México, Checoslovaquia) y a un sitio en particular, que puede verse como lo contrario de una taberna: la cárcel, tema de la segunda parte del libro.

La obra fue presentada en el certamen de Casa de las Américas correspondiente a 1969, año del décimo aniversario de la Revolución Cubana. Le fue concedido el premio único. Dalton se convirtió así en el poeta más admirado del momento, principalmente en el seno de la izquierda intelectual cubana y latinoamericana.

El libro lo dedica a Jorge Arias Gómez, compañero de militancia y destacado historiador nacional. Dalton expresa de ese modo su admiración por el amigo y, a la vez, lo convertía en el modelo de su lector: al dedicar su libro a un militante, para él ejemplar, que amaba la poesía, Dalton lo dedicaba también a los comunistas, en general. Tiene, pues, sentido esta declaración que formula a Valdés Muñoz: “Creo que será mi libro más comunista y que precisamente por ello irritará sobremanera a los ‘comunistas’...” (1986: 47).

¹⁸⁰ La edición utilizada para este estudio es la original editada en La Habana (RD 1969).

Esa intención del escritor de llevar su dialéctica a un punto de máxima tensión muestra, en el plano del contenido, la doble actitud de seguimiento y de crítica que asumía con respecto al socialismo real; y en el plano de la expresión, deja ver los grados de experimentación y de búsqueda comunicacional a través de recursos verdaderamente inéditos en la poesía salvadoreña, sobre todo en la estructura dialógica.

Taberna se divide en cinco partes. Las tres primeras, tituladas con el mismo nombre: “El país”, y marcadas con números romanos (I, II y III), se refieren predominantemente a El Salvador, pero también, con algún énfasis, a “Américalatina”. Se trata de tres series semánticamente variantes que tienen una invariante: el país. La segunda de ellas, sub-titulada “Los extranjeros” (1969: 39-65), difiere de la primera y la tercera por estar escrita como *un conversatorio*,¹⁸¹ desde el punto de vista de una familia inglesa: es la irrupción de otra mirada, la de una minoría étnica muy poderosa. Las otras dos exhiben ante todo el punto de vista del poeta, desde una combinatoria temática que funde, de algún modo, lo político y lo lírico, especialmente la tercera parte, sub-titulada “Poemas de la última cárcel” (67-84), en la cual el autor entrecruza el dato referencial (testimonial) con la expresión íntima, de confesión a fondo.

La parte cuarta, “SEIS POEMAS EN PROSA” (85-112), corresponde a una temática un tanto miscelánea. Los lugares que se refieren son principalmente latinoamericanos: México, Chile, El Salvador. Pero el rasgo que en realidad distingue de las otras a esta serie de seis textos relativamente extensos, es la prosa, como lo dice el sub-título. La mera enunciación de este carácter por parte del autor, subraya su intención de presentar tales poemas como un capítulo diferente de la obra, en que examinaremos algunas variantes propias de la relación verso-prosa, en articulación con los elementos poéticos.

La parte que ofrece mayores peculiaridades en su elaboración y organización textual es la quinta, a cuyo título altamente significativo en la visión de mundo de Dalton, “LA HISTORIA”, agrega la acotación de “Escrito en Praga”, como para incorporar verídicamente el lugar de enunciación al enunciado mismo, consolidando así una escritura de voluntad realista. Son trece poemas que podríamos considerar “suelos” o relativamente misceláneos en sus temáti-

¹⁸¹ Al concepto de *conversatorio* me referiré en el análisis del poema “Taberna”, el único que en la obra aparece acotado como tal por parte del autor, si bien otros textos tienen esa misma estructura deíctico-dialógica.

cas específicas, bien que todos giran en torno a la problemática político-socialista que el poeta vive en esa temporada praguense. Once de ellos configurarían una primera sub-serie, no homogénea, y los otros dos una segunda, estos últimos entre la sub-serie “HISTORIA DE UN AMOR (Documentos)” y el macro-poema final “Taberna”.

A continuación realizaré el análisis completo de dos textos que considero los más representativos del libro. Luego trataré una caracterización más amplia, con un muestrario suficiente, de los principales valores de significación e innovaciones estructurales que aquí se dan.

“La segura mano de Dios”

Pertenece a la serie “EL PAIS (I)”, y es uno de los más conocidos por los lectores de Dalton. Ha sido llevado al teatro, utilizándose como un guión para una especie de retrato escénico del general Maximiliano Hernández Martínez y una síntesis de la coyuntura de 1932.¹⁸² Si bien está escrito en versos, constituye una *historia* en la que pueden reconocerse personajes, tiempos y lugares verídicos en la cronología política salvadoreña.

Aquí sobresale el contraste de versos muy largos con versos muy cortos que confiere un ritmo libre y variado a la “narración”; algunos encabalgamientos, y, como un elemento muy particular: la no-segmentación estrófica o, si se quiere, la no-división del texto en partes o segmentos, pues se presenta como una sola secuencia de versos sin puntuación interna. La alternancia de versos extensos (veinte o más sílabas) y versos muy breves (dos a cuatro sílabas) permite reconocer aquí un rasgo señalado por Amado Alonso con respecto a la poesía de Neruda: que los versos largos aceleran el movimiento por corresponder “a auges de la emoción”, mientras que los cortos son “como intentos de descanso” que corresponden “a momentos de contemplación intuicional” (Alonso 1966: 94-95). Veamos un ejemplo a este propósito:

...otros le habrían dado más duro
le habrían dado de puñaladas como
si lo quisieran matar pero
quebrándole antes los huesos con el zopapo del cuchillo
yo no
si no me hubiera escupido

¹⁸² Entre 1979 y 1982, el Grupo Teatral *Sol del Río 32*, integrado por actores salvadoreños, presentó en varios países, principalmente en México, un montaje escénico de “La segura mano de Dios”, cuyo centro de interés era la caracterización del dictador salvadoreño más notable.

no me agarra la tarabilla de matarlo (1969: 29)

Efectivamente vemos que los versos largos corresponden a imágenes o figuraciones de mayor intensidad, concentradas en una sola secuencia rítmica, acelerada (entonacionalmente) por efecto de la fuerza emocional. Por ejemplo, el verso “quebrándole antes los huesos con el zopapo del cuchillo”, de 17 sílabas, enfatiza un cuadro de odio político; el efecto contrario, de pausa, de reposo tanto en la significación como en el ritmo del “relato”, lo tenemos en el siguiente verso “yo no”, de tres sílabas (según las reglas del conteo silábico). Semánticamente se trata de un contrapunto con respecto a la significación del verso anterior: no hubo odio en la acción del asesino, sino un raptó de cólera.

Cada verso es, la mayoría de las veces, un sintagma completo en sí mismo, salvo en los casos de encabalgamiento (versos segundo y tercero, respectivamente, sobre tercero y cuarto del segmento), el cual produce un énfasis entonacional precisamente por la ruptura de la secuencia sintáctica. Los encabalgamientos resultan variantes, más bien escasas, con respecto a la forma invariante de segmentación del verso: la sintaxis oracional.

La no-segmentación del texto en estrofas o cantos, aunque no es propiamente un rasgo fonológico sino macro-sintáctico y tipográfico, en la práctica del escandimiento (de lectura expresiva, entonacional) sí afecta la relación sonido / silencio propia de un texto poético dividido en partes según cánones métricos bien determinados. Por tanto, afecta indirectamente en el ámbito fónico en su secuencia macro-entonacional, pues al negar los silencios o descansos propios de la segmentación estrófica, determina una continuidad visual y entonacional que sólo puede ser contrarrestada por las pausas semánticas que el lector habrá de establecer por su cuenta, en complicidad con los juegos experimentales del autor. Entonces, por ausencia, la no-segmentación se convierte en un nuevo rasgo poético (de sorpresa y de involucramiento del lector), en los niveles fónico y escritural.

Consideremos ahora los rasgos de prosaísmo en “La segura mano de Dios”. En primer lugar encontramos la referencia de un hecho verídico: el asesinato del general Hernández Martínez, padre del militarismo salvadoreño. Pero lo anecdótico o narrativo va más allá: contiene un segundo relato dentro del primero, un principio de meta-diégesis: las referencias o alusiones a la dictadura de Martínez (Martinato), en particular a la matanza que dirigió en 1932: “sólo de muertes él tenía un volcán de más de treinta mil / imagínense tamaño volcán...” (30)

Un segundo elemento prosaico (simplemente por su mayor recurrencia en la narrativa que en la poesía) es la configuración de dos personajes: el asesino de Martínez, quien aparece a la vez como el sujeto único del discurso instaurado en el texto y como el protagonista expreso del “relato 1” (la muerte del dictador); y el propio Martínez, protagonista del “relato 2” (sus asesinatos masivos, los trece años de su gobierno).

Un tercer elemento que considero prosaico más que poético, es el tono coloquial que campea en este poema. El personaje del “relato 1” no está propiamente hablando consigo mismo sino con unos interlocutores tácitos que implican un *ustedes*: “*imagínense* tamaño volcán” (30). Aunque en su pragmática ese *ustedes* sólo puede referirse a los lectores del texto, en la ficción narrativo-poética intratextual el narrador-protagonista pareciera dirigirse a un grupo de oyentes o espectadores, como en una tribuna o teatro: “yo no digo que me aplaudan” (32), “pero quizás hasta aquí vamos a dejar la plática” (33).

Las formas dialógicas producen un dramatismo y un tipo de monólogo que podemos caracterizar como “irónico” y “exteriorista”. Las ironías (que se convierten en guiños al lector); la referencia situacional (“aquí / bien jodido”, “en la penitenciaría de Ahuachapán”: 33); el tono auto-testimonial del primer “relato”; las formas rituales-invocatorias (“a El me encomiendo / y a la Santísima Virgen de Guadalupe...”: 33) se perciben en este texto más bien como escritos para el relato escénico que para la recitación lírica. Su exteriorismo puede entenderse como la fuerza de la función referencial (historicista), según la intención realista y pragmática (militante) del autor.¹⁸³ (A la ironía en este texto me refiero poco adelante).

Otro rasgo, dialógico y a la vez prosaico, es el modo de representación del *habla popular*, que en este texto alcanza una plenitud verdaderamente modélica. Recordemos al respecto que Dalton conocía las teorías de Antonio Gramsci acerca de la *cultura nacional popular* como un contenido indispensable en la literatura revolucionaria, lo cual realiza particularmente en Los

¹⁸³ Entiendo aquí por *exteriorista* y, por tanto, perteneciente a la tendencia del *Exteriorismo*, el rasgo semántico de la referencia a hechos reales o, en todo caso, a problemas sociales, externos a la vida individual, o más bien íntima, del autor. Algunos estudiosos de la poesía de Ernesto Cardenal la han caracterizado como “exteriorista” tanto por su historicismo radical como por su ausencia de temas personales o de otras manifestaciones de lirismo, puesto que de hecho este autor no habla casi para nada de sus emociones o anécdotas personales, a no ser que se mencione a sí mismo como parte de algunos de los procesos sociales que refiere. Es en tal sentido que empleo aquí este término. Cfr. Fernando García Cambeiro (compilador-editor). Ernesto Cardenal. Poeta de la Liberación Latinoamericana. Buenos Aires. 1975; en particular véase: Alfredo Veiravé. “Ernesto Cardenal: El Exteriorismo, poesía del nuevo mundo”: pp. 61-106).

testimonios, en Taberna y en Las historias. (Avancemos la hipótesis de que es Dalton el primero en llevar un modelo del habla popular a la poesía salvadoreña. Volveré a ello particularmente en el estudio de Las historias). En el poema que analizamos el soporte discursivo determinado por el autor: el soliloquio dramático del asesino del general Martínez, le permite recurrir una y otra vez a formas dialectales y coloquiales típicas del habla salvadoreña:

claro que esto de tanto hablar es demás
ahora para qué dijo la lora
si ya me llevó el gavilán (31)

En el texto proliferan los modismos o frases hechas, propias del habla popular, un tanto al estilo de la narrativa regionalista de Salarrué, de la cual Dalton elaboraba una antología hacia los mismos años de la escritura de Taberna. Tales formas de reflejar la cultura popular habían sido en El Salvador bastante frecuentes en la narrativa, pero no en la poesía. Su novedad en este género consistió precisamente en la articulación de elementos poéticos y narrativos.

Tres tipos de innovación, al menos, se advierten en este texto: una deixis dialógica, una macro-sintaxis de ruptura y una configuración dialectal del habla popular salvadoreña. Examinemos cada cuestión en particular.

Consideremos en primer lugar la deixis, particularmente en las marcas de persona gramatical. Para ello, con base en el carácter narrativo del texto, examinaremos dos planos en el análisis deíctico: el de la *historia*, en relación con los que hemos denominado “relato 1” y “relato 2”; y el del *discurso o gramática*, en que indicaremos los elementos lingüísticos como tales.

El primer elemento deíctico que salta a la vista es la dominancia de la primera persona singular, el *yo* del asesino del general Martínez, desde el principio del texto: “en el fondo pobrecito *mi* general / hoy *creo* que *debí* pensarlo dos veces” (27). La dominancia del *yo* se vincula con la frecuencia de verbos performativos que refuerzan la dimensión subjetiva y contribuyen a configurar la personalidad del “narrador”: *creo*, *pienso*, *repito*.

En el plano de la historia, al *yo* del narrador-protagonista o *enunciador*, se opone el *él* del general Martínez en cuanto personaje enunciado por el narrador-protagonista. Así, el retrato histórico no es pintado directamente por Dalton, sino a través de un personaje construido sobre la referencia de una persona real: el “chofer y mozo de servicio” (27) del general Martí-

nez.¹⁸⁴ El punto de vista del poeta se trasmuta ficcionalmente en el punto de vista del sirviente del gran dictador y, por tanto, en el de los sectores sociales mayoritarios (los sirvientes, los pobres). Aquí se establece la relación de persona (el *yo* del enunciador) con la no-persona: aquel o aquello de lo que se habla: el *él* del general Martínez (cfr. Benveniste 1978: 161 y ss.). La invariancia del *yo* en la construcción del enunciado establece una función emotiva pero no lírica sino dramática; no intimista sino social. Se trata de un monólogo que puedo calificar como *irónico* y *exteriorista*, en oposición al llamado *monólogo interior*.¹⁸⁵

En cambio, en el plano del discurso la deixis personal se da entre el *yo* del enunciador y un *ustedes* (implícito) de una especie de público que, según decíamos antes, estaría siendo aludido en el texto mismo (enunciario): “y de los que anduvieron en huida de por vida, ¿qué me dicen?” (31). Casi al final del poema, el *ustedes* se convierte en un *nosotros* (implícito):

Pero quizás hasta aquí *vamos* a dejar la plática
no vaya a terminar yo hablando de política... (33)

Aquí se pretende minimizar la presencia del enunciario pero implicándola en términos básicos, de tal manera que se mantenga como invariante el carácter de monólogo y a la vez haya variantes de un diálogo virtual. A diferencia del monólogo interior que canaliza como técnica narrativa el fluir eminentemente subjetivo de la conciencia (más bien autista) de un personaje, este otro tipo de monólogo que he denominado *exteriorista* e *irónico*, trata sobre sucesos de conocimiento público e histórico, por tanto de interés social, y no sobre los sentimientos intimistas o existenciales de un individuo en particular. La función emotiva (altamente marcada por la frecuencia del *yo*) se pone al servicio de la referencia histórica, dando al texto un carácter social, no lírico. De ahí, también, en virtud de la ironía, el sentido dramático de este poema-relato.

La subestructura deíctica se articula con la subestructura macro-sintáctica y con un elemento central del carácter narrativo del texto: el personaje narrador-protagonista (del relato 1). A este respecto es muy indicativo que él llame “tarabilla” al impulso descontrolado que lo llevó

¹⁸⁴ Me refiero a la persona real que dio muerte al general, cuya noticia toma Dalton “De la prensa salvadoreña”.

¹⁸⁵ Entiendo por *monólogo interior* aquel que aparece como una corriente o flujo de pensamiento en la conciencia de un personaje: lo que habla consigo mismo, para sí mismo, haciendo fluctuar la mente desde el *yo* interior, sin que pueda prevalecer ahí la referencia a lo social o la intención dialógica acerca de problemas externos al psiquismo del personaje.

a matar al general Martínez: “si no me hubiera escupido / no me agarra la tarabilla de matarlo” (29).

Una de las principales acepciones de “tarabilla” es la de hablar mucho, de prisa y sin orden ni concierto. La segmentación-cero de este texto produce precisamente ese efecto. Pero en su significación manifiesta el término es empleado dialectalmente, es decir con el sentido que se le da en el habla popular salvadoreña: “tarabilla” = retahíla sin sentido, afán descontrolado. El sirviente no mató al general por razones políticas ni por venganza social, como habrían hecho otros, sino por una “tarabilla” que le “agarró”, “por pura cólera de ratero” (32), al ser escupido. Es por ello y por estar “aquí, bien jodido” en la cárcel, que habla en tarabilla, lo cual es connotado, entre otros elementos, por la segmentación cero.¹⁸⁶

Se da así una macro-sintaxis de ruptura que violenta tanto los cánones de la métrica tradicional como los del versolibrismo del tipo nerudiano, que no presentan tales formas extremas de segmentación. El efecto se logra: la exaltación del personaje después del crimen se hace sentir connotativamente, como parte del juego irónico con que el poeta ha construido este prototipo de las clases populares: de su habla, religiosidad y (aparente) ingenuidad política. Las frases hechas o estereotipos dialectales (propios de cada país o región de habla hispana) cuentan determinadamente en este caso para la configuración modélica del personaje.

Esa oralidad (dialectal y coloquial al mismo tiempo), lograda a través de los giros deícticos, establece una nueva relación del poeta con el lector, a quien se le implica como co-intérprete desde el momento en que asume leer este tipo de poesía-relato (de intención subversiva en su dimensión pragmática). Pasemos, entonces, a estudiar la figuración tropológica, en particular la ironía, como rasgo dominante en la función poética de este texto.

¹⁸⁶ Otros elementos o rasgos del poema que tienen relación con la sub-estructura macro-sintáctica y más particularmente con la segmentación-cero, son: la no puntuación interna, el no uso de mayúsculas que indiquen inicio de parte, la violencia yuxtaposicional (a nivel semántico), la teatralidad del monólogo y la tensión (entonacional) entre el verso y la prosa.

*El discurso irónico como clave de lectura de
“La segura mano de Dios”*

Trataré ahora de mostrar cómo funciona aquí la ironía daltoniana. Distinguiré dos niveles: uno menor o frástico, cuando se da en un solo segmento sintáctico-semántico; y otro nivel mayor o trans-frástico, cuando se da como una connotación global a lo largo de todo el texto.

Con la ironía se trata de obtener un efecto de risa o de burla mediante una contradicción maliciosa entre la denotación (o significación de superficie) y la connotación (o significación profunda). Examinemos algunos ejemplos de esa contradicción burlesca en el nivel frástico:

en realidad lo mejor es callarse
para que mi general acabe
de descansar en paz
si es que lo dejan
allá donde Dios lo habrá rempujado (33)

Los primeros tres versos de este segmento expresan una buena intención del personaje con respecto a su víctima, de acuerdo con una creencia popular: si hablamos de los muertos no los dejamos descansar en paz. Pero los dos versos siguientes contradicen de modo flagrante esa buena intención mediante un condicionamiento (“si es que lo dejan”) y una insinuación (“allá donde Dios lo habrá rempujado”); es decir, termina poniendo al general Martínez en el infierno. Esta interpretación se sostiene particularmente en un lexema que considero clave en el juego irónico: “rempujado”, que corresponde a una acción de golpe o castigo, es decir a lo contrario de descansar en paz. Se connota, por tanto, que es el propio Dios quien lo habrá “rempujado” al infierno. La contradicción entre *lo que se dice* y *lo que se quiere decir*, produce el efecto burlesco. En algunos casos, la figura alcanza un grado mayor de fuerza y pasa a ser un *sarcasmo*, o sea, una ironía más hiriente, con una sobrecarga de cinismo o escarnio con respecto a la víctima de la misma, en este caso el general Martínez. Veamos una muestra:

...lo que nunca le entendí fue todo eso de la telepatía
risa me daba cuando decía a hablar en musaraña
aquí está tu telepatía pensé (29)

Sabemos que este presidente militar era teósofo y que creía en la telepatía (lo cual es referido por Dalton en otros textos suyos).¹⁸⁷ El sarcasmo se centra en el último de estos tres ver-

¹⁸⁷ Cfr. en particular Las historias, los textos relativos a 1932 (RD 1974).

sos: “aquí está tu telepatía”, donde el deíctico espacial *aquí* se refiere al cuchillo que el personaje tiene en la mano mientras apuñala a su víctima. Como veremos enseguida, el cuchillo es un signo metonímico de primera magnitud en el nivel de las figuras semánticas.

Caso particular de ironía presenta el título: “La segura mano de Dios”, porque al recubrir como significado general la totalidad del texto se convierte en parte del juego de simulación irónica, sobre todo en la configuración del personaje-narrador, cuyo verismo está garantizado por lo verídico del hecho y está documentado o avalado por el epígrafe periodístico que se inserta después del título. Podemos considerar que en este caso la ironía participa de los dos niveles que hemos planteado: del nivel menor porque es una breve frase que reproduce un sentido del saber popular salvadoreño, y del nivel mayor, porque en cuanto título, instaura desde el inicio del texto una contradicción: el discurso religioso en un autor marxista, y para un público inmediato predominantemente marxista, no religioso.

Pasemos ahora a examinar el funcionamiento de la ironía en un nivel mayor o transfrástico. El efecto irónico total del discurso narrativo-poético del asesino del general Martínez (*monólogo irónico-exteriorista*) radica particularmente en las contradicciones de sus actitudes con respecto al hecho cometido: arrepentimiento o cinismo, compasión o burla, bondad cristiana o cólera popular. Las contradicciones entre actitudes no compatibles, producen un resultado de humor: el placer de la burla.

Desde el punto vista estético-literario la eficacia del juego irónico consiste en simular ingenuidad o ignorancia en lo político, pero en su propia disertación acerca de los hechos, muestra un agudo saber político del tipo popular: esa es la contradicción que desencadena el efecto burlesco y, a ratos, caricaturesco:

...la cosa a cada rato
se pone color de hormiga
porque parece que los comunistas
no acaban de morir nunca
pero quizás hasta aquí vamos a dejar la plática
no vaya a terminar yo hablando de política (33)

Ahora bien, el impacto del poema en el público lector de poesía, particularmente en los políticos de izquierda, desde el punto de vista del contexto (nivel pragmático) se funda en un referente verídico (la muerte real de Martínez y el dato acerca de su asesino) en función de

una problemática histórica: el militarismo, la “dictadura burguesa” o el imperialismo de los Estados Unidos, y de una visión de oposición de clases:

el tuerce de ser pobre también jode
no es lo mismo si se lo hubiera tronado
el Comandante de un Cuartel (32)

El asunto mismo, pues, garantiza un interés ideológico e historicista sobre todo en las álgidas coyunturas de la pre-guerra (1960-1979), ya que Martínez es por antonomasia el símbolo del militarismo y del anticomunismo.

El poema-relato intensifica en la parte final ese juego irónico al reiterar el narrador su ignorancia política: “Porque yo no me doy cuenta de eso / en realidad lo mejor es callarse” (33). Pero el lector avisado sí sabe que el narrador conoce de lo que habla. Se trata de un conocimiento intuitivo, emanado de la condición de clase social y de la cultura popular, que expresa una visión de mundo bastante religiosa (cristiana).

Directamente vinculadas con la ironía aparecen otras tres figuras semánticas (tropológicas) que, según mi análisis, constituyen marcas principales de la función poética en este texto: la antítesis, la metonimia y la metáfora.

De un modo semejante que en el caso de la ironía, la antítesis puede ser entendida en “La segura mano de Dios” en dos niveles: el frástico y el trans-frástico. Como muestra del primero podemos observar la oposición *Dios / Diablo*:

...lo más que va a pasar es que Dios va a tardar
o se va a hacer de al tiro el olvidado
para que lo joda solito el Diablo
y así Nuestro Señor no tener responsabilidad
de tanta grosería de ojo por ojo que
no deja de manchar un poquito las manuelas (30)

Aquí se plasma la oposición fundamental del pensamiento religioso popular: el bien y el mal según la concepción más extendida. El empleo de las mayúsculas para distinguir las palabras Dios y Diablo, es un indicador de esa voluntad de oposición. A la vez, el tratamiento antisolemne que se da al asunto, se suma al tono irónico ya explicado.

En el nivel mayor o trans-frástico, dada en este texto la dominancia del sentido de la lucha de clases, es fácil advertir una antítesis de personajes que, representando unos a la cultura po-

pular revolucionaria y otros al militarismo pro-capitalista, se oponen entre sí a lo largo del texto: los del bando del general Martínez –los comandantes de los cuarteles, cualquier presidente, los “bastantes ayudantes [que] tuvo” (30), más los Estados Unidos que “le emprestaban bujuyazos” (31)– y los del bando del narrador –los pobres, los ofendidos por el militarismo, los más de treinta mil muertos, los “otros [que] le habrían dado más duro”, los que deberían haberlo matado “por necesidad de lavar su honor / o por el bien del país hace más de treinta años” (32); además: “los ahuevados, los apaleados, los hambreados” (31); por otro lado, los comunistas, y finalmente, Dios.

Así, el sentido dual tan popular de Dios / Diablo es trasferido a la significación política de tal modo que el Diablo queda con el bando del general Martínez mientras que Dios se ubica en el bando de los ofendidos y de los comunistas.

En cuanto a la metonimia, se trata de una sola que alcanza un nivel trans-frástico en virtud de la reiteración y la sinonimia: el puñal, convertido en símbolo de una venganza de clase o de una justicia divina (la segura mano de Dios). Anotamos, en primer lugar, que la palabra *puñaladas* aparece cinco veces, *cuchillo*, dos veces, y *trabones*, dos veces. Alrededor de esa referencia –índice de muerte y símbolo de venganza social o de castigo divino– se construyen varias otras figuras, como éstas:

chucús-chucús me sonaba el cuchillo en la mano
como cuando uno puya un saco de sal
con una espina de cutupito ...
ni que las puñaladas
se las hubiera metido al Salvador del Mundo (31-32)

En primer lugar advertimos una onomatopeya popular (chucús-chucús) y el doble símil: cuchillo-espina / cuerpo-saco de sal; después encontramos una antítesis: general Martínez / Salvador del Mundo, aderezadas estas figuras con un tono de cinismo o sarcasmo extremo.

También se dan metáforas de sabor popular, que asumen una inusitada fuerza semántica en virtud de los juegos antitéticos e irónicos. Mostraré sólo dos que considero modélicas: “risa me daba cuando decía a hablar en musaraña” (29). “Hablar en musaraña” es una expresión popular salvadoreña, particularmente de zonas rurales, que significa hablar ininteligiblemente, decir algo tan enredado que no se entiende. Más intensa aún encuentro la metáfora: volcán /

cantidad de muertos, con que se refiere a los niveles de represión ejercidos por el general Martínez:

sólo de muertes él tenía un costal de más de treinta mil
imagínense tamaño volcán (30)

Como vemos, la figuración es muy intensa en este texto, y está dominada por el sentido de la ironía, es decir por una mirada burlesca, sin que por ello pierda su fuerza historicista.

Ideología y pragmática en “La segura mano de Dios”

Lo primero que destaca en el texto como punto de conexión con la realidad social inmediata y, por tanto, con los intereses sociales del lector, es un epígrafe tomado, supuestamente, “De la prensa salvadoreña”, que comprime la información acerca de la muerte de Martínez. Uno de los cuatro períodos oracionales que integran este epígrafe, dice: “Se disponía a almorzar, según las informaciones, cuando el asesino lo cosió virtualmente a puñaladas, por motivos que aún se ignoran”. A pesar de las comillas, es dudosa la literalidad de este epígrafe; Dalton lo emplea para dar verismo a su texto, relacionándolo con un hecho real que impactó a la sociedad salvadoreña, sobre todo al sector político.¹⁸⁸ El escritor quiere llevar agua a su molino: despertar desde su poesía la conciencia de lucha de las clases populares. Esa voluntad de comunicación o de manifiesto político nace de la convicción de que la poesía debe ser un instrumento de la revolución y un espacio determinante en la construcción de la utopía socialista.

Así, “La segura mano de Dios” se convierte, por sus valores estilísticos y su mensaje político (la necesidad de la lucha armada para liberar al país del militarismo, en particular, y en general del sistema de injusticia social en que se vive “el tuerce de ser pobre”), en un modelo completo de la poética daltoniana en su momento de mayor esplendor: el del Premio Casa de las Américas que obtuvo en 1969.

Desde el punto de vista ideológico, el discurso (ficcional) del narrador-protagonista asesino del general Martínez, puede adscribirse tanto al marxismo-leninismo de aquellos años sesentas, como a la Teología de la liberación, una corriente cristiana particularmente latinoamericana-

¹⁸⁸ El epígrafe aparece entre comillas pero no se cita una fuente concreta, no se da el nombre de ningún periódico específico, por lo cual puede suponerse que fue armado por Dalton, obviamente a partir de la información noticiosa que haya conocido él al respecto.

na. Dalton, en su parte cristiana, parece cercano a la línea de Paulo Freire o de Ernesto Cardenal. El impacto se logra en virtud del juego irónico del discurso: la ideología del narrador aparece como un punto liminar entre la ingenuidad religiosa y la intuición primaria de la lucha de clases. El resultado es que el propio Dios viene a ser el principal aliado de los comunistas (¿o al revés, estos serían los principales ayudantes de la mano de Dios para saldar la cuenta pendiente del “tamaño volcán” de muertos?). La dimensión religiosa adquiere un valor político-revolucionario. Esta liminaridad o mestizaje de lo cristiano y lo marxista, corresponde en el marco de la cultura popular salvadoreña justamente a los sectores que no tienen una clara conciencia política pero son capaces de rebelarse contra su opresor.

La década de los años sesentas fue en El Salvador de ascenso de la lucha de clases. La influencia de la revolución cubana había venido creciendo en los grupos de izquierda y, en los niveles literario y político-cultural, los premios de Casa de las Américas y las publicaciones que de la isla se distribuían hacia los países del continente, gozaban de alto prestigio y se convertían en paradigmas para numerosos escritores y artistas. La inserción de lo narrativo-popular en este nuevo tipo de poesía es determinante en el resultado pragmático, es decir en su eficacia comunicativa. Roque lo explica así:

El problema nacional en El Salvador es tan complejo que me obligó a plantearme los términos de su expresión poética con cierto grado de complejidad, a partir por ejemplo de su mitología. Y luego, cierta visión del problema político, para la cual no era suficiente la expresión admirativa o condenatoria, sino que precisaba un análisis más profundo. Esto me obligó a ir cargando mi poesía de anécdotas, de personajes cada vez más individualizados. De ahí provienen ciertos aspectos narrativos de mi poesía ... Por ejemplo, Taberna y otros lugares es un libro cargado de personajes. A veces se da el caso de que los personajes opinen en contra de lo que yo pienso. Eso lo hago para establecer una contradicción dialéctica en el seno de la expresión poética. El lector es quien puede resolverla (Benedetti 1981).

En esa coyuntura revolucionaria, “La segura mano de Dios” impacta por su sátira política. Es un cuadro narrativo y al mismo tiempo poético. Tiene, además, dramatismo en el modo discursivo, que permite suscitar en el lector complicidad o rechazo. Fernando Alegría, en “El humor en la obra de Roque Dalton”, sostiene que este poema “es característico de la forma de sátira de Dalton”. (García Verzi: 213-230).

El peso histórico-político del Martinato radica fundamentalmente en haber instaurado el militarismo como modo de gobierno al servicio de la oligarquía por un lapso de seis décadas aproximadamente, y haber exterminado física y culturalmente a la población indígena del oc-

cidente del país. De ahí que un significado principal en este texto sea la coyuntura de 1932, la cual, a pesar de la escasez de las referencias puntuales, está en el núcleo de la deuda histórica que se atribuye al general Martínez.¹⁸⁹ El mismo Fernando Alegría, al argumentar acerca de la prosa como el tipo de discurso en que mejor se desenvuelve el humor daltoniano, afirma que nuestro poeta:

...crea, pues, su lenguaje puro y absurdo, destruye la retórica narrativa de sus mayores, le da a la noble y solitaria habla de Salarrué (el de los Cuentos de cipotes) el peso brutal y necesario de una denuncia revolucionaria (1986: 230).

La filiación con Salarrué, ya antes estudiada (ver cap. 3), queda lúcidamente captada por Alegría al observar cómo la obra de Dalton sobreimpone a la herencia regionalista y coloquial de Salarrué la brutalidad del contexto revolucionario. Ello se muestra particularmente cierto en la metonimia del puñal, que ya hemos considerado. Recordemos al respecto el poema “Larga vida o buena muerte para Salarrué” (ver p. 126 y ss.), donde el puñal del padre-campesino vengador (el del cuento “La honra”) se convierte en el puñal del Tata-pueblo. Dalton está poniendo en primer plano la lucha armada, la rebelión justiciera de los pobres, que es finalmente el instrumento de “la segura mano de Dios”.

El análisis me lleva a valorar este texto como una conjunción perfecta entre lo poético y lo narrativo: de ahí su comprobada eficacia. Realismo y ficción, verso fluido y dibujo de un personaje, monólogo y guiños dialógicos al lector se combinan para sacudir su conciencia: el giro histórico de la lucha de clases aparece nítido en las determinaciones del pasado y en la necesidad del cambio social. Así cumple el poeta su afán más intenso: estar en vida y obra al servicio del proceso revolucionario salvadoreño, en especial, latinoamericano en general.

Análisis del macro-poema “Taberna”

“Taberna” es el último texto del libro, y constituye un macro-poema muy particular y novedoso, que merece un estudio más detenido para ubicarlo en la compleja y variopinta poesía daltoniana. La conversación, vista en su conjunto, viene a ser un solo decurso de 125 “parla-

¹⁸⁹ Así aparece, por ejemplo, en Mármol, uno de los testimonios más ricos sobre el tema, recogido y reelaborado por Dalton. En varios otros de sus textos el poeta explora la significación histórica y humana de aquella coyuntura: once textos de Las historias, dos de Clandestinos, varios segmentos de su novela Pobrecito, un poema de El turno, etc. Puede decirse que es una de sus obsesiones temáticas.

mentos” estructurados como si se tratara de una sola extensa conversación, lo cual parecería expresarse metalingüísticamente cuando apunta:

Esta conversación podría recogerse como un poema.
¿PARA QUE? ¿CREES QUE ASUSTARIAS A ALGUIEN? (165);

El propio autor le da como subtítulo a este texto el de “(Conversatorio)”, así, entre paréntesis, después del título de “Taberna”, asumiendo con ello una auto-caracterización de este macro-poema como uno de otro tipo de dialogía: la conversación teatralizada, convertida en eje estructurante de la macro-sintaxis.¹⁹⁰ Las conversaciones recogidas por Dalton para elaborar su poema habrán sido varias, no sabemos cuántas, pero inferimos de la información obtenida que habrá sido en el transcurso de varios meses entre 1966 y 1967, según lo señala el propio autor:

... resultó del recogimiento directo de las conversaciones escuchadas al azar y sostenidas entre sí por jóvenes checoslovacos, europeo-occidentales y –en menor número– latinoamericanos, mientras bebían cerveza en U Fleku, la famosa taberna praguense... (152).

“Taberna”, por las características únicas de su estructura poemática, se convierte en el principal modelo de la técnica conversatoria en la poesía roqueana. Es la culminación de su dialéctica y, a la vez, de una tendencia latinoamericana: *el conversatorio*. Pasar de una encuesta sociológica a un poema original, bien estructurado, ese fue el reto que se impuso nuestro escritor.

Es conveniente considerar, antes del análisis como tal, la peculiaridad que conlleva la nota introductoria, que es una referencia autobiográfica o testimonial, sin juegos metafóricos ni estilo conversatorio como el resto del texto. Dalton alude a sí mismo ahí en tercera persona: “El autor solamente ordenó el material”, “Este poema está dedicado...” (152-153).

¹⁹⁰ Interpretando la intención del poeta al llamar así a este texto y tras analizar al respecto sus rasgos típicos, entiendo por *conversatorio* el diálogo de tipo teatral, organizado en parlamentos, marcados estos por guiones o, como en el caso de “Taberna”, por las variaciones tipográficas. El concepto se vincula con el de poesía conversacional empleado especialmente en los años setenta y ochenta del pasado siglo para caracterizar autores como Ernesto Cardenal, Juan Gelman, Mario Benedetti y el propio Roque Dalton. Uno de sus principales teóricos o voceros fue Roberto Fernández Retamar, para quien el nicho principal de esta tendencia que considera “un nuevo realismo”, fue ante todo la Revolución Cubana. Retamar califica la poesía conversacional de más directa, objetivista y cercana a la prosa. Cfr. de él: “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica”, en: Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones. Casa de las Américas. 1975; pp. 111-126; y “Sobre poesía conversacional en América latina”, entrevista concedida a C. Fernández Moreno, en: Arte, Sociedad, Ideología, num. 7, México, 1981. (Al final del estudio de este macro-poema volveré sobre el concepto de *conversatorio* en relación con los conceptos bajtinianos de *dialogía* y *polifonía*).

Comencemos el análisis en el nivel métrico-fonológico, particularmente en los elementos del ritmo y de la entonación. No hay un ritmo fraseológico determinado, tampoco métrica alguna que se muestre sistemática o recurrente, sino más bien la apertura a entonaciones libres, dependientes no de la disposición versal o de las estructuras fonológicas sino más bien de los énfasis que el lector pondrá en uno u otro punto del menú ideológico-político que ofrece el texto (es decir sus campos semánticos, de los cuales trataremos luego).

En “Taberna” podemos observar dos oposiciones macro-estructurales entre: a) la *prosa* y el *verso*; b) el *oído* (lo musical, métrico-fonológico) y la *vista* (lo escritural-tipográfico). Examinemos la primera oposición:

El material original del macro-poema no puede ser sino prosa, lo cual determina una dominancia de lo prosaico sobre lo musical o métrico-fonológico. Sin embargo, lo fónico se sostiene en dos elementos propios: los juegos eufónicos, del tipo de la aliteración, y las entonaciones, en este caso de énfasis ideológico y deixis conversacional. Un modelo de juegos eufónicos lo tenemos en la serie de parlamentos que se inician con la frase “Vale más una ronda de cerveza” o sus variantes, en la cual encontramos muestras como ésta:

Clamando por la brisa del mar... (155)
Clamando por la prisa a la par... (162)
Clamando por la misa del bar... (176)

Estos versos aparecen distanciados unos de otros; el análisis permite establecerlos como una serie tanto por la isotopía temática como por los paralelismos gramaticales que desarrollan. Así, en el anterior ejemplo, encontramos un juego de metátesis consonánticas y de oposición entre sonoridad / sordez / nasalidad. La *b* (de brisa) y la *m* (de mar) del primer término de la serie, se intercambian de lugar (metátesis) en el tercer término: *m* (de misa) y *b* (de bar). Ambos pares se oponen por sonoridad / sordez, a la *p* (de prisa y de par), del segundo término. De estructura semejante (en la relación sonido / sentido) es este par de versos, que sí aparecen yuxtapuestos y constituyen ellos solos un parlamento:

Ríete, ya recrudecerá el invierno.
Fríete, ya recrudecerá el infierno. (169)

Así, la tensión *verso* / *prosa* se resuelve aquí a favor de la última, a pesar de que en la parte visual-escritural el texto aparezca segmentado en líneas vérsicas. Estas no están determinadas

por patrones rítmicos (medidas silábicas o juegos acentuales) sino por los énfasis ideológicos, entonacionales, y por cortes sintácticos que facilitan al ojo la captación de tales énfasis. Examinemos ahora la segunda tensión mencionada: *vista* contra *oído*.

Aquí se cumple con toda evidencia la posición poético-ideológica que Dalton sostiene en Libro rojo, cuando se declara a favor de una “poesía no para declamar, sino para leer, meditar, discutir; poesía de ideas más que de sentimientos...” (RD 1986: 29). Poco antes ha dicho en ese mismo libro, refiriéndose al tipo de poema que considera idóneo para su propia expresión y la de los poetas revolucionarios, que se trata de “hacer un poema al cual se incorporen muchas otras voces...” (28). Ciertamente esa fue la novedad de “Taberna”.

Cinco tipografías diversas se suceden en este conversatorio.¹⁹¹ Cada una de ellas parece desarrollar cierto tipo de formas enunciativas, pero no es posible determinar una organización precisa; más bien encontramos cierta anarquía, aunque se detectan algunas correspondencias recurrentes que hacen pensar en la intención de asignar a cada tipografía una zona semántica. Por ejemplo, parecería que el tema lúdico-erótico, uno de los dominantes en la semántica del texto, se da en el tipo cursiva, cuyo referente más notorio es un nombre femenino: Lucy, a quien una voz recurrente se dirige varias veces en el tono propio del pretendiente erótico.

Otro ejemplo de la relación entre tipografía y campo semántico sería el tipo de mayúsculas de tamaño superior (unos 14 puntos) que se emplea para las frases sentenciosas e impersonales, las cuales establecen un contrapunto con la generalidad de los enunciados, que son “personales” precisamente porque son conversatorios, como ocurre en el habla cotidiana, más aún cuando se trata de las tertulias taberneras. Veamos una muestra: “LA SOLEDAD ES LA MÁS REFINADA TÉCNICA DEL INSTINTO”. La recurrencia de esta relación parece indicar que semejante tipografía se usa para lograr un máximo de énfasis por el tamaño de las letras y por la brevedad de los correspondientes enunciados.

¹⁹¹ Para que el lector tenga una idea más precisa de las características de las cinco tipografías que se emplean en “Taberna”, podemos referirlas así, en el orden del uno al cinco: **tipo** 1: “normal”, similar al “garamond normal”, 12 puntos, (con el cual se inicia el poema y, al parecer, el más abundante); **tipo** 2: “cursivas”, similar al “garamond cursivas”, 12 puntos, con el cual termina el texto; **tipo** 3: mayúsculas más o menos “versales”, similar al “garamond versales”, 12 puntos; **tipo** 4: mayúsculas similares al tipo “garamond normal”, de 12 puntos; **tipo** 5: mayúsculas similares al tipo “garamond normal”, de 14 puntos.

Entonces, la tipografía, como recurso visual, es la más sobresaliente marca del “tratamiento formal” a que el autor dice haber sometido las conversaciones recopiladas. Las variaciones tipográficas se dan en función de la dialogía; son parte del triunfo del ojo sobre el oído, de la entonación sobre la declamación. Para entenderlo mejor, pasemos a examinar la deixis pronominal.

Tres son los rasgos sobresalientes de la deixis pronominal: la dominancia de la interlocución *yo / tú*; la polifonía del *yo* que pasa a convertirse en un *nosotros*, y el contrapunto entre parlamentos de interlocución y parlamentos de no-interlocución. Veamos en el siguiente ejemplo, la relación de un *yo* o de un *tú* con un *nosotros*: la fusión de los interlocutores en una sola persona plural: “la que *nos* atisba” o “era para *nosotros*”:

AQUÍ EN SECRETO: ACUERDATE:
CUANDO SUPISTE DE LA SECTA ORIENTAL
CUYOS MIEMBROS SE CORTAN A SI MISMOS
EL DEDO MEÑIQUE
NO COMPRENDISTE QUE, COMO TODOS,
ESE RETO ERA PARA NOSOTROS... (163)

En cuanto a la polifonía del *yo*, encuentro que es uno de los aspectos deícticos más interesantes de “Taberna”: el *yo* del autor como tal está ausente, así lo implica en el exordio al calificar la recopilación de opiniones que le sirvieron de materia prima como “una especie de encuesta sociológica furtiva” (152). Por otra parte, aunque deíctica y macro-sintácticamente el texto está estructurado en “parlamentos” como en una obra dramática, no existen personajes sino sólo voces.¹⁹²

Entonces, el *yo* gramatical que prolifera en el texto en interlocución con el *tú*, no es referencial: no hay un individuo determinado detrás de ese *yo*. He ahí la *polifonía del yo*: si esta primera persona singular no corresponde al poeta Dalton ni a personaje alguno, sólo puede corresponder a un grupo o colectividad: los intelectuales revolucionarios que en los años previos a la “Primavera de Praga” (1968) se reunían para beber cerveza y hablar de política y de

¹⁹² Esta observación es pertinente porque en el mismo libro *Taberna* se encuentra otro conversatorio extenso, “EL PAIS (II). Los extranjeros”, en el cual los parlamentos sí están rotulados con el nombre de los personajes que desarrollan el diálogo. Ambos poemas llenan 26 páginas de la edición original, pero “Taberna” está más saturada y hay, por tanto, más extensión en cantidad de palabras.

otros temas.¹⁹³ Al sucederse un *yo* tras otro desplegando una gama de opiniones diversas, encontradas, se postula, además de un *tú* explícito o implícito, un *nosotros dialéctico*, lo contrario, precisamente, de un *nosotros coral* (como el de Neruda en Canto general), si bien en el texto hay alguno que otro segmento coral, como éste:

HURRA ¡CLAMAMOS POR UNA PATRIA
DE INFANTES SALUTADORES,
UN PAIS SUNTUOSO Y PURO COMO EL VASO DE LECHE ...
DEBER
SOLO ANTE NUESTRA RAZA INOCENTE (156)

La tónica general del texto es la conversación, el raqueteo de las discusiones entre bohemios, de modo que las expresiones corales, como la anterior, son una variante mínima. “Taberna” se erige así como la culminación de la dialogía daltoniana, el modelo de un *nosotros socialista* que se discute y se critica a sí mismo en el ínterin de la taberna, como se sugiere en este parlamento:

DE LO QUE SE TRATA ES DE HACER MAS FRECUENTES
ESTOS RECONFORTANTES VIAJES HACIA NOSOTROS MISMOS,
CONSTRUIRNOS LOS BOSQUES BALSÁMICOS
SUFICIENTEMENTE FUERTES
PARA DILUIR SIN DAÑO NUESTRO ALIENTO FUNERAL,
DARLE SU CHANCE DE FLORECER AL VIEJO HUESO (160).

La estancia en Praga significó para Dalton una incursión vivencial en el socialismo checo y soviético, lo cual se refleja en la voluntad colectivista de sus escritos de este momento, sobre todo en Taberna. Si a ello sumamos la “fuente de información” de su poema (conversaciones reales), tenemos la conjunción modélica de socialismo y dialogía poética, esta en forma de “conversatorio”.

Examinemos ahora el tercer rasgo de la deixis pronominal: la oposición entre parlamentos de interlocución y parlamentos de no-interlocución. La mayoría de los parlamentos del texto están estructurados como diálogos: alguien, marcado por un *yo* o un *nosotros*, se dirige a otro alguien marcado por un *tú* o un *vosotros*. Pero encontramos también una minoría de parlamen-

¹⁹³ Jorge Arias Gómez (cfr. 1999) afirma que en 1968 hubo una “perestroika” checa bautizada como “La Primavera de Praga”, que fue brutalmente aplastada por los países del Pacto de Varsovia, encabezados por el ejército soviético, en agosto de ese año. Señala ahí mismo la actitud crítica de Dalton con respecto a los excesos del socialismo soviético. Cfr. también Alvarenga 2002: 90.

tos contruidos exclusivamente en tercera persona, es decir en la no-persona, de tono sentencioso, que se postulan como una especie de aforismos:

TENER FE ES LA MEJOR AUDACIA
Y LA AUDACIA ES BELLÍSIMA. (174)

Es fácil advertir el sentido de intemporalidad y de predicación absoluta que se establece con tales formas de aseveración centradas en lo que se supone que “ES”, lo ya dado por convención total o lo que se predica como un atributo de existencia comprobada. Ahora bien, este tipo de enunciados sirven de contrapunto a la mayoría de los enunciados del poema: suspenden la interlocución; hacen el papel de pausas en la relación *tú / yo*, a la vez que irrumpen como verdades supremas en el torrente de las opiniones personales. Pasemos ahora al estudio de la sintaxis, tanto la oracional (micro-sintaxis) como la macro-sintaxis.

La riqueza gramatical-fraseológica de “Taberna”

En el preámbulo, el autor afirma que “solamente ordenó el material y le dio el mínimo trato formal para construir con él una especie de poema-objeto...” (152). El análisis me ha permitido discernir como valor principal de ese “mínimo trato formal”, en el plano gramatical, los juegos anafóricos que se establecen en la secuencia de unos a otros parlamentos, como formas privilegiadas de los paralelismos en que este poema es ampliamente rico. Veamos un ejemplo:

Bien: las remolachas se pudren en el campo por falta de brazos.
Bien: pensemos en el suicidio con los sesos del sexo.
Bien: desde la punta del mejor tulipán la primavera nos contempla.
Bien: tu patria ideal sería un bosque de monumentos de mármol amarillo (164).

La repetición del adverbio “bien” al inicio de los versos anteriores constituye una anáfora en cuanto figura micro-sintáctica. Pero también en un sentido macro-sintáctico, la anáfora va hilando puntos en el decurso del texto:

Y ya que hablamos de *eso*, pregunto (174)

PERO *ESO* ES PEOR QUE EL ANARQUISMO...
DIGO, *ESO* QUE DIJISTE HACE UN RATO DE LA GUERRILLA (177)

Otro rasgo fraseológico sobresaliente es el dinamismo del verbo en sus variaciones de modo, tiempo y formas perifrásticas. Veamos un ejemplo en el que el paradigma del presente de

indicativo caracteriza a Cuba en particular y a América Latina en general, mediante la yuxtaposición de frases, formando un paradigma semántico-gramatical:

EN CUBA NO SERA ASÍ;
EN AMERICA LATINA NO PODRA SER ASÍ;
EN NINGUNA PARTE DEL MUNDO HAY PUMAS
O DA EL SOL SOMBRA ROSADA
O FLAMEA LA CÓLERA COMO UNA BANDERA VERDE (162).

Otro rasgo conversatorio son las perífrasis verbales, muchas de las cuales corresponden, en este texto, a verbos *dicendi*: “No me *vengan a hablar* del misterio, desvelados” (155), “Es decir, *quería preguntar* algo mejor que eso” (166).

En general, el texto sobreabunda en giros y variaciones del paradigma verbal, como ocurre de hecho en las conversaciones cotidianas, y en un espacio tan libre y afectivo como el de una taberna. Ahora bien, como rasgo opuesto a ese dinamismo aparece la ausencia del verbo (elipsis).¹⁹⁴ Este recurso es muy frecuente en la poesía de Dalton, como lo hemos ya señalado. He aquí un ejemplo modélico, que constituye un parlamento completo:

CARTAS YA LEÍDAS,
JOYERÍA DAÑOSA DE LOS BOLSILLOS,
MEADAS DEL BÚHO DOCTORAL
EN LOS HOMBROS DE LA BORRACHERA,
FUERA DE AQUÍ; (159)

Ambos rasgos del verbo (riqueza / elipsis) pueden interpretarse como efectos de la voluntad realista-historicista de Dalton, particularmente en este macro-poema. Las elipsis verbales destacan la *sustantividad* en cuanto referencia a objetos, cosas, seres, y no a cualidades o atributos convencionales.¹⁹⁵ Las variaciones del verbo resaltan por un lado la variabilidad real de las conversaciones, sobre todo de las conversaciones de bohemios, y por otro lado los continuos saltos del presente al pasado (histórico) o al futuro (utópico) en la perspectiva de los intelectuales comprometidos con el socialismo o críticos de él, durante el período praguense de Dalton (1966-1968, aproximadamente)

¹⁹⁴ La elipsis del verbo es uno de los rasgos morfológicos y lexicales más notables en la poética daltoniana. La ausencia del verbo es compensada, la mayoría de las veces, por series de sustantivos, lo cual produce un efecto de mayor referencialidad u objetivismo. Un ejemplo anteriormente considerado es el texto “Pausa para el machete”, de la serie de “Cantos a Anastasio Aquino”, de La ventana en el rostro, en que los verbos están invariablemente suprimidos en cada verso, a favor de las series de sustantivos.

¹⁹⁵ Me refiero a las cualidades o características que se designan mediante los adjetivos calificativos comunes.

Si consideramos la función adjetival en sus estructuras particulares, encontramos dos rasgos principales: convencionalismo en el empleo de los calificativos simples (lo cual es de esperarse por venir en general esta fraseología del habla real recopilada por el autor): “*fechas olvidadas*”, “*moral irrompible*”, “*ínfimas pompas*” (159); y otra forma más creativa, como en el ejemplo siguiente, donde los tres primeros versos son respectivamente tres frases en aposición adjetival con respecto a “el corazón”, el sustantivo al cual se refieren:

BABA DE DIOS,
BÚFALO DE AGUA,
BÚFALO DE TEMPESTAD:
EL CORAZÓN TIENE TAMBIÉN SUS TRIQUIÑUELAS (167)

Entre las variaciones de frases adjetivas sobresalen las aposiciones construidas mediante el determinativo anafórico *ese*: “*SÉNECA, ESE MASOQUISTA ESPAÑOL*” (163), “*Africa, ese mercado negro*” (172).

Sobresaliente es asimismo el empleo de la paráfrasis. A partir de frases hechas crea especies de blasfemias o ironías de intención política o moral. Por ejemplo, la frase bíblica “*Sólo la verdad os hará libres*” es convertida en: “*Sólo el cinismo nos hará libres...*” (164); y la oración católica del Avemaría da lugar a una oración a las bombas molotov:

clorato de potasio, ácido sulfúrico y gasolina:
lleno eres de gracia en tu frágil botella,
los señores caen contigo ...
bendito eres,
bendito será el fruto de tu llama (162)

Ahora bien, en la fraseología, el caso que encuentro más revelador es la sub-estructura de-íctica que se da en torno a un supuesto personaje femenino que aparece reiteradamente: Lucy, la mujer amada o deseada de alguno de los contertulios. Lo particular de esta serie de nueve parlamentos (a los que podrían sumarse otros seis en que la referencia parece ser a Lucy aunque no se la mencione) es la relación conversatoria: un *yo* (que según el contexto intralingüístico corresponde a alguno de los contertulios o bohemios que conversan en la taberna) se dirige recurrentemente a Lucy para pedirle, preguntarle o reclamarle; y, en un número menor de veces, simplemente habla de ella o de sus atributos femeninos:

Vale más una ronda de cerveza,
una elevada voz de nostalgia
clamando por la brisa del mar,
la mención recatada de las tetas de Lucy...(155)

A Lucy se la menciona aquí no por un valor relativo a los temas que se discuten (política, moral, literatura) sino por una de sus condiciones físicas. Así, queda relegada a *mujer-objeto* en cuanto objeto del deseo, del erotismo de aquel *yo* que habla *de ella* o le habla *a ella*. En las referencias a Lucy predominan las formas apelativas o conativas, a veces en tono vehemente, pero ella nunca responde; no es una interlocutora sino sólo la *no-persona* acerca de quien otros se expresan:

*Lucy y nosotros dos en un baúl,
aún salvajemente trucidados
(mejor así precisamente, piénsolo).
Lucy se lo merece todo
y yo no le llegaría completo sin tu amistad.
(165; en cursivas en el original)*

En esta muestra lo particular es la presencia de un *nosotros* que se marca en relación con *ella* (Lucy): como ocurre en las conversaciones íntimas de amigos, sobre todo en la taberna.

Examinemos ahora la macro-sintaxis del poema, es decir, consideremos su linealidad o secuencia y sus formas de segmentación o partición internas. A este respecto encuentro interesante la relación entre la génesis del texto (recopilación de “opiniones” en la taberna pragueña de U-Flekú, 1966) y “el mínimo trato formal” que a esos materiales dice darles el poeta en lo que toca a su ensamble o montaje. Propongo que el hilo conductor de ese montaje es el juego de contrapuntos y oposiciones que operan en el nivel semántico, el cual podría resumirse, preliminarmente, así:

Oposición general: **EROS** y **POLIS**
Oposición particular: **POESÍA** y **REVOLUCIÓN**

La oposición particular ocurre en el interior de la isotopía que denomino *polis*, o sea, el tema político en su más amplia acepción: el juego del poder; la dominación y la hegemonía en

el sentido de Gramsci y de Althusser.¹⁹⁶ Tales temas generales o campos semánticos se alternan de unos a otros parlamentos y conforman *contrapuntos temáticos* que en algunos momentos aparecen como réplicas y contrarréplicas en el fluir de la conversación. Ello es resultado de un cuidadoso trabajo de “edición”: seleccionar (discriminar), reordenar, retocar, yuxtaponer para oponer, asemejar para contrapuntar, etc. No pudo haber sido propiamente un “mínimo trato formal” sino un amplio trabajo de montaje lograr el sentido final que interesaba al poeta. El esclarecimiento de esta macro-estructura deviene entonces la clave principal para determinar la significación global y la dominancia semántico-ideológica del poema.

Visto, pues, macro-sintácticamente, “Taberna” aparece como una sola serie de 125 parlamentos en 5 tipografías diferentes. No hay más segmentación interna que esa; no se dan subtítulos ni divisiones en partes, lo cual, aunado al flujo semántico que también es uno solo, produce la connotación de que se está dando una sola conversación en una sola noche tabernera, y no la cantidad de conversaciones variadas y dispersas que en la realidad de la génesis del texto se habrán dado. Esa continuidad de la cadena de 125 parlamentos es el rasgo macro-sintáctico más considerable y opera, según mi análisis, en función de la progresión semántica a partir de las oposiciones señaladas. Es un rasgo pertinente cuya función connotativa puede entenderse mejor si se compara con el modo de división macro-sintáctica de “Los hongos” y de “EL PAIS (II). Los extranjeros”, ambos poemas tan extensos como “Taberna” y con similares formas dialógicas.

Otro rasgo sobresaliente en ese mismo nivel es la brevedad de los parlamentos. A diferencia de otros poemas del libro cuyos párrafos son sumamente extensos (por ejemplo, “Con palabras”: 108-112), aquí los segmentos o parlamentos son en general breves (el parlamento más extenso ocupa sólo 14 versos), mientras que proliferan los de uno solo o dos versos. Un efecto obvio de esa brevedad es la agilidad de la interlocución. También es evidente la relación entre

¹⁹⁶ Louis Althusser, en *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, (Ed. Pepe, Colombia, 1978) distingue la dominación física o represión directa de la dominación ideológica o cultural, y remite a Gramsci como su antecedente en el estudio de la segunda forma de dominación, que el marxista italiano llamaba más bien “hegemonía” en oposición a la represión bruta. Según refiere Víctor Soria, el concepto de hegemonía apareció por primera vez en Gramsci en sus *Notas sobre la cuestión meridional*, de 1926, y fue luego madurado en *Cuadernos de la cárcel*, de 1935. Cfr. de este autor: “Importancia de la teoría gramsciana del estado para el estudio de la regulación económica y política del capitalismo actual”, en: José María Martinelli (comp.) *La actualidad de Gramsci*. UAM. México. 1995; pp. Véase además: Chantal Mouffe, “Hegemonía e ideología en Gramsci”, en *Arte, sociedad, ideología*, No. 5, pp. 67-85; México. 1978.

este ritmo conversatorio y el juego de variaciones tipográficas, el cual sólo puede comprenderse del todo en su valor semántico. A propósito de lo que podríamos llamar el *código tipográfico* de “Taberna”, el crítico e investigador literario salvadoreño Rafael Rodríguez Díaz, estudioso de la obra de Dalton, afirma:

...esos textos en mayúsculas podrían representar parlamentos emitidos en un tono de voz más alto, casi a gritos ... Las letras normales, pequeñas, representan un campo de césped o grama menuda, de entre las que emergen aquí y allá, lápidas (letras mayúsculas). Estamos, pues, como en un camposanto, con tumbas y lápidas conmemorativas por doquier (1991: 33).

¿Cuál es el efecto poético de semejante código tipográfico? La relación con los campos semánticos o macro-temáticas del texto confirma que Rodríguez Díaz tiene razón: el efecto de la variación tipográfica es el énfasis entonacional de unas voces con respecto a otras.

Pasemos ahora al examen semántico, derivándolo en particular de tres de los niveles anteriores: el tipográfico, el deíctico y el macro-sintáctico.

Eros y Polis: un contrapunto llamado Lucy

Las de *eros* y *polis* son las dos significaciones principales de “Taberna” que constituyen el contrapunto central del texto, el cual podría resumirse así: el fracaso de la *polis* nos hace buscar el *eros* en la tertulia bohemia; el fracaso del *eros*, sumado al de la *polis*, nos hace buscar a Dios. El sujeto de ese *nosotros* implícito en el ideograma del texto son, en lo inmediato, los poetas, artistas e intelectuales revolucionarios de la Praga de 1966, quienes también, en el nivel pragmático, son los lectores ideales de este macro-poema. Consideremos esas dos macro-isotopías y su relación de contrapunto.

Empecemos por la *polis*. En este campo semántico pueden reconocerse tres sub-temas o significaciones generales: los poetas (y la poesía), la religión (el problema de Dios entendido aquí más bien como la trascendencia ética del ser humano), y el poder político (particularmente la viabilidad del socialismo). Veámoslos brevemente.

El poema se inicia con una calificación peyorativa acerca de los poetas: “Los antiguos poetas y los nuevos poetas / han envejecido mucho en el último año” (154); es decir, se han puesto fuera de la moda. En coherencia con esta idea dirá más tarde uno de los contertulios taberneros: “Los poetas comen mucho ángel en mal estado, / y si me alejo de ellos algún día al-

guien me dará la razón” (158). Pero el desprecio a los poetas llega a su clímax en el segmento siguiente, donde quedan caricaturizados de un modo chocante:

LOS POETAS SON COBARDES CUANDO NO SON IDIOTAS ...
AHORA TODOS ELLOS ESCRIBEN NOVELAS
PORQUE YA NADIE TRAGA LOS SONETOS ...
Y QUE MALEABLES SON:
SI COMENZARAMOS A CORTARNOS LOS DEDOS,
MILES DE NARICES POETICAS
IBAN A QUEDARSE SIN SU VIEJA CARICIA INTIMA (163).

En el análisis semántico destaca en este segmento el valor meta-poético del contenido de los versos segundo y tercero: AHORA TODOS ELLOS ESCRIBEN NOVELAS / PORQUE YA NADIE TRAGA LOS SONETOS. Dalton es aquí fiel a su estética anti-sonorista, anti-modernista.¹⁹⁷ Ya en el primer parlamento de “Taberna” se declara: “un sonido he aquí que jamás podrá reproducir la poesía” (154), opinión que concuerda con la que a propósito de Neruda ha expresado el autor en el poema “Con palabras”, del mismo libro, refiriéndose en particular a las redundancias eufónicas del escritor chileno: “Tiene algo de zombie a partir de *Residencia en la tierra*” (109).

En fin, todas las referencias a los poetas son negativas, descalificadoras de su hacer actual. Luego de las invectivas contra ellos, burla burlando irrumpe una voz de orden, breve, taxativa, en tipografía de máximo tamaño (es decir, para un máximo de entonación): “NO HABLEMOS MAS DE POLÍTICA” (164). El lector se sorprende: no se estaba hablando de política sino de los poetas; ¿por qué entonces esa exhortación a no seguir hablando de política? He ahí un botón de muestra de los juegos contrapuntísticos de Dalton, del filo de su ironía y de sus guiños al lector. Examinemos la respuesta (interlocución) a esa orden de no hablar de política, y observemos el flujo de lo que podríamos llamar “una argumentación poético-tabernera”:

Bien: las remolachas se pudren en el campo por falta de brazos.
Bien: pensemos en el suicidio con los sesos del sexo.
Bien: desde la punta del mejor tulipán la primavera nos contempla.
Bien: tu patria ideal sería un bosque de monumentos de mármol amarillo (164).

Las voces que hablaban de los poetas aceptan no hablar de política, pero en lo que dicen este tema se vuelve a colar: la falta de brazos para el trabajo o la patria ideal son cuestiones de política, de ahí que la argumentación continúe en el parlamento siguiente, en estos términos:

¹⁹⁷ Me refiero al modernismo rubendariano y gavidiano.

*La política se hace jugándose la vida
o no se habla de ella...*
(164; en cursivas en el original)

Ahora bien, ¿hay en verdad una negación de los poetas en el contenido profundo de “Taberna”, o se trata de un juego de paradojas: denegar el valor revolucionario de los poetas para reivindicar a la poesía revolucionaria, especialmente a la comprometida con la lucha armada? Dice otra de las voces, como para contraponer una esperanza a tanto pesimismo:

...la única organización pura que
va quedando en el mundo de los hombres
es la guerrilla (172).

Comparemos esa afirmación ideológico-política con la que se da en una de las partes anteriores del libro, “Seis poemas en prosa”, en el poema “La opresión y la leche”, el primero de esta serie: “Sabemos que lo único que va quedando puro es la poesía” (88). Podemos, entonces, considerar el valor meta-poético de “Taberna” por esta relación semántica: la poesía más pura será la que esté en función de la guerrilla y, a la inversa, la guerrilla más pura será la que esté en función de la poesía. Esa sería la salvación de cualquier poeta prematuramente envejecido en su patria-bosque de monumentos amarillos. Y ese fue el camino que en la práctica política tomó Dalton: poner su poesía y su militancia política al servicio de la guerrilla salvadoreña. La negación de los poetas es, pues, sólo un truco comunicacional de Dalton.

Consideremos ahora el tema de la religión y la cuestión de Dios en su relación con la *polis*. Es fácil advertir en el decurso del poema la reiteración del tema religioso: la historia de la Iglesia Católica y del Vaticano, los teólogos, los ángeles, el budismo zen, etc. Como contenidos principales de esta isotopía propongo tres: la blasfemia, la profecía y el martirio.

La blasfemia, aunada a la poesía, será arma eficaz, tanto como:

PONER BOMBAS EN LA NOCHE DE LOS IMBÉCILES,
OCUPACIÓN DE OUT-SIDERS, SEGUROS DUEÑOS
DEL REINO DE LOS CIELOS (178).

De hecho, la poesía de Dalton resultaba blasfema tanto por no respetar la ortodoxia católica como por no respetar la ortodoxia poética, lo cual él explotaba como un recurso de impacto en la búsqueda o construcción de un lector que, como él, fuera revolucionario:

...Yo lo decía porque
cualquier blasfemia

revela su elevado sentido moral
si le construyen una estética de respaldo (165).

He aquí un postulado fuerte en la poética del Dalton de 1966 en Praga: había que blasfemar para ser oídos, por unos y por otros, para lo cual había que recrear las estéticas de respaldo. Esa es la metapoética fundamental de “Taberna”, asustar al lector con la blasfemia para que piense a fondo.

En cuanto a la profecía, su relación con la *polis* está dada en la valoración del socialismo checo o soviético en contraste con el socialismo cubano o latinoamericano. La “argumentación” política puede leerse como una profecía del fracaso socialista: “la gran mierda de Stalin” (172), el “país en pañales” (Checoslovaquia) y su pueblo de “hijos del Hombre uncidos a la noria” (178). Pero a la vez, en contrapunto con esa profecía del fracaso, se plantea una profecía de triunfo: “EN CUBA NO SERA ASI; / EN AMERICA LATINA NO PODRA SER ASI;” (162).

Otros elementos de profecía que merecen señalarse en “Taberna” son predicciones o sentimientos tales como que los obispos polacos se opondrían más que nadie a la “Revolución Mundial” (es decir, al socialismo). Esto se dice precisamente después de invocar a Dios para pedirle que tome por su cuenta la Revolución Mundial: “Excepto los obispos polacos, todo el mundo / te lo vería muy bien” (171).

Asimismo puede considerarse profética, al menos en el caso de El Salvador, la afirmación de que la guerrilla es “la única organización pura que / va quedando en el mundo de los hombres” (172). Dalton escribió este texto en 1966: cuatro años más tarde (1970) empezaron a aparecer en el país grupos guerrilleros al estilo cubano o boliviano, siguiendo en buena parte el modelo de Fidel Castro y de Ernesto Guevara; y unos diez años después, esa guerrilla protagonizó una guerra interna que duró doce años (1979-1991).

En cuanto al tema del martirio, el menos explícito en el texto, podemos tomar como sus signos implícitos las alusiones a la muerte o a las formas auto-sacrificiales de entrega: “*La política se hace jugándose la vida / o no se habla de ella*” (164; en cursivas en el original).

La voluntad de entrega martirial está significada en la disposición a morir incluso “EN UN OSCURO MAR DE MIERDA” (174) si ha de buscarse, con heroísmo, el camino revoluciona-

rio. Si comparamos ese tono categórico, de disposición plena a la muerte, con el sentido de un texto del mismo libro: “A muerte fiel, a muerte convidada”,¹⁹⁸ tenemos una significación muy semejante, como se expresa en los últimos versos de este otro poema:

Pero por la verdad todos los lutos
todos los charcos hasta ahogarse
pero por la verdad todas las huellas
aún las manchadoras, las del lodo... (84)

Vinculado con el tema del martirio se menciona en “Taberna” el nombre de Orfeo, el mítico poeta y cantor que en busca de la amada (en este caso, la revolución, la patria), bajó a los infiernos: “SOY ORFEO. Y SEGÚN LAS REGLAS DEL JUEGO / NO ME QUEDA OTRO CAMINO QUE DESCENDER” (161). En su estudio El alcance profético de *Taberna*, Rafael Rodríguez Díaz interpreta a la patria (El Salvador) como esa amada que Orfeo va a buscar a los infiernos y asimila el amor a Lucy con el amor a la utopía socialista.

Para cerrar el tema de la polis en “Taberna”, consideremos algunas de las referencias más específicamente políticas del texto. Se trata, propongo, de una argumentación entre el individualismo y el socialismo. La juventud intelectual checa no cree más en la utopía socialista, que según ellos se ha quedado en pura retórica:

...la conducta revolucionaria
está cerca de este lindo cinismo
de bases tan exquisitas:
palabras, palabras, palabras (161)

A lo cual, en la técnica conversatoria y argumentativa del texto, otra voz contesta adelante:

Ironizar sobre el socialismo
parece ser aquí un buen digestivo,
pero te juro que en mi país
primero hay que conseguirse la cena (164).

El trasfondo de la argumentación política es la actitud conservadora o revolucionaria; y en el juego de connotaciones filosóficas y éticas del texto, la oposición más abstracta se da entre socialismo soviético e individualismo existencialista, con respecto a la cual hemos planteado

¹⁹⁸ El sentido de este texto es una declaración de voluntad martirial, según se plantea desde el título: es tan fiel a la verdad (su verdad) que puede asumir la muerte con plena voluntad y, más aún: convidar a la muerte, invocarla como sentido último de su entrega a la verdad. Tal actitud ético-poética podría, quizás, caracterizarse como un lirismo crístico, auto-sacrificial.

antes una oposición más general: *eros* y *polis*. Para entenderlo mejor, penetremos en la isotopía del *eros*, es decir la serie de parlamentos implícitos o explícitos en que aparece Lucy como el objeto del deseo.

La alternativa frente al fracaso de la polis es la búsqueda del placer y de la amistad. Eso se plantea en la reiteración de: “Vale más una ronda de cerveza”, con las variantes que hemos señalado. Aquí el nombre clave es Lucy, quien se erige como el *principio del placer* frente al *principio de la realidad*. La realidad es el fracaso del socialismo, tal como luego veríamos que ocurriría en Checoslovaquia y en toda la Unión Soviética. Frente a esa realidad frustrante “vale más” el juego del *eros*, inflamado por la cerveza y por las conversaciones a ratos políticas y a ratos más bien eróticas. Pero, como hemos señalado, también en esta isotopía general el sentido evoluciona hacia el fracaso: Lucy no se entrega, lo cual se marca en los últimos parlamentos en cursiva: “*Lucy: eres de una frialdad a prueba de bombas*” (174), “*Lucy, me has partido el corazón / me has dejado para siempre la cara entre las manos*” (178).

El problema de las relaciones sexuales, de la relación de pareja, establece un contrapunto semántico de máximo nivel. Este fracaso del *eros*, ¿es el mismo fracaso político?, ¿por eso en ambos casos se acude a Dios para que sea Él quien solucione lo insoluble? El propio poema nos da la respuesta en una voz-parlamento en que se refiere a los santos de hoy:

LA VIDA MODERNA SOLO TIENE SALIDA PARA LOS SANTOS
SOBRE TODO PARA LOS SANTOS METIDOS A GIGOLÓS... (159)

El erotismo, en el sentido del amor libre, y la revolución mundial deben ir de la mano, las guerrillas deben ser eróticas, el erotismo de fondo debe ser revolucionario, transformador de la sociedad. Si aceptamos, pues, la hipótesis de Rodríguez Díaz de que Lucy es la patria, Dios aparece como un punto de tope, como una frontera entre el hacer humano y el hacer divino, la única solución tanto en el conflicto político como en el conflicto erótico, que finalmente son el mismo conflicto de la condición humana. Pero, en el tono en que se dice aquí la invocación a Dios, con una fraseología del mejor estilo evangélico (“*Dios mío, Dios mío...*”), más bien domina un dejo de derrota, de imposibilidad frente a los retos de la realidad: Ni Lucy quiere realizar el amor de pareja ni la patria quiere construir de verdad el socialismo.

Ahora bien, el análisis semántico total (holista) de “Taberna” me lleva a establecer que su enfoque ideológico central es lo político: la utopía socialista, en particular para Cuba y Améri-

ca Latina: el poder en manos de nuestros pueblos mediante la lucha armada (guerrillera). Como isotopía contraria (negadora de la anterior) aparece el *eros*: la ronda de cerveza y el deseo de *Lucy*, ese objeto impersonal de la conversación bohemia. Tal oposición queda expresada en estos dos parlamentos, si los contraponemos gramatical y semánticamente:

Oh, Dios mío, Dios mío:
¿por qué no tomas por tu cuenta la Revolución Mundial? (170)
Oh, Dios mío, Dios mío,
¿no podrías ser tu quien pasara la noche con ella?
(178; en cursivas en el original)

Ambos parlamentos representan, según mi análisis, la culminación de sus respectivas isotopías: el primero resume el sentido de la *polis*: el fracaso del socialismo checo, pero a la vez la esperanza del socialismo cubano y latinoamericano; el segundo resume el sentido del *eros*: el fracaso del intento de conquista de *Lucy*. Aquí, la mera invocación de Dios supone un desplazamiento de la esperanza hacia un ser superior que vendría a solucionar ambas problemáticas aparentemente insolubles: la política (la distribución del poder) y el sexo (el deseo erótico).

Para cerrar el examen semántico de “Taberna”, me referiré brevemente a los valores tropológicos como manifestaciones de la connotación poética. Encuentro que la figura dominante es la sátira política, la puntada que desata la risa. El propio texto, en un giro meta-poético, compara la eficacia de la blasfemia con la del anarquismo, implicando ahí el valor de la risa como arma:

ASI COMO LA BLASFEMIA ES LA RATIFICACIÓN DE DIOS,
EL ANARQUISMO ES LA RATIFICACIÓN
DE UN ORDEN QUE SE MUERE
DE RISA (177)

Hay un humor continuo, a ratos blasfemo, con pinceladas de surrealismo, existencialismo (nihilismo) o vanguardia experimental. Es un humor irreverente, que lo mismo hace burla de Neruda, de Ginsberg o de Stalin, así como de instituciones o sectores supuestamente sagrados (la iglesia católica, los poetas). Hay, como lo sugiere irónicamente el propio Dalton, un tonillo zumbón, una “jodarría” continua, de intención predominantemente política.¹⁹⁹ El alentamiento de la guerrilla como forma de lucha es claro. (Volveré en las conclusiones sobre este libro, al

¹⁹⁹ Sobre el “jodarrismo”, ver nota 10.

valor de la ironía en “Taberna”, relacionándola con otros rasgos propios de la estructura poética).

Otra figura notable en “Taberna” es la antítesis, particularmente en la forma de los contrapuntos que hemos señalado, *eros* y *polis*. Campea también la metáfora vanguardista, de figuraciones múltiples, como la comparación, por ejemplo, de un libro de Trotzky con “un cubo de hielo / en el espíritu del anciano resfriado” (177). Encontramos, a la vez, frecuentes metonimias, elementos típicos del realismo daltoniano, combinadas con otras figuras, como en el parlamento siguiente:

Los comunistas deberíamos conocer de finanzas:
hacer proselitismo entre los millonarios
haría por lo menos que cada célula de barrio tuviera
piano, litografías de Dresden, aspiradora eléctrica (174).

Lo de hacer proselitismo entre los millonarios es evidentemente un chiste político: los objetos, por su relación metonímica con la clase social “millonarios”, se convierten en signos de contradicción de lo político con lo estético: establecen una antítesis de clase social. Quiero comentar a este respecto la interpretación del investigador Rodríguez Díaz:

Ante ese país cruel y mortal, al poeta no le queda sino reírse, burlarse, utilizando todas las formas del humor cruel y duro: la ironía, el sarcasmo... (1991: 10).

El desenfado y la acritud del humor daltoniano sólo pueden entenderse en relación con una pragmática de su poesía y de su compromiso político: su decisión martirial le permite burlarse de la muerte. Es más: la burla viene a ser el único escudo seguro ante las afrentas que adivina en el terreno político, como se dio en los hechos. Esta condición extrema puede resumirse en el concepto de “santo-gigoló”, unión de contrarios que puede atribuirse, en un enfoque pragmático, al propio Dalton: su poesía blasfema, que rompe cánones poéticos y religiosos, conlleva esa contradicción que es al mismo tiempo una fusión, un nuevo punto de equilibrio entre lo lírico y lo pragmático, entre la poesía y la política. Tal pragmatismo se pone de manifiesto más tarde, cuando de hecho el poeta ingresa en un grupo guerrillero, el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), a finales de 1973.

Dejemos hasta aquí el análisis específico del macro-poema “Taberna” y, para concluir el estudio del libro, resumamos en algunas caracterizaciones generales los resultados de su estudio y de los análisis del corpus modélico.

Caracterización de Taberna y otros lugares

Iniciaremos este recorrido con una panorámica de algunos rasgos macro-sintácticos aún no considerados. Luego observaremos la relación *verso / prosa*, y en particular el grado de prosaísmo que se da en esta obra, en relación con la dialogía y las formas conversatorias.

La principal organización interna en el libro es la división en cinco partes que ya antes hemos descrito. Veamos, entonces, otro sub-sistema macrosintáctico y pragmático-semántico destacable: la serie de acotaciones o inserciones breves de frases que sin ser originalmente del texto se incorporan a él como nexos entre la significación del propio texto y ciertas inserciones extra-textuales. Me refiero específicamente a las dedicatorias, epígrafes o acotaciones acerca del tipo de texto que se presenta, y las datas.

Las especificaciones o acotaciones relativas al tipo de escrito cumplen una función metalingüística o meta-poética por cuanto expresan (a veces, burla burlando), la intención comunicativa del poeta en relación con el texto de que se trate, juego particular de involucramiento del lector, a ratos irónico. Se dan sobre todo en las secciones cuarta y quinta. Las datas son particularmente frecuentes en la tercera parte, “EL PAIS (III). Poemas de la última cárcel”, para dar veracidad y precisión a la referencia política y personal que conllevan esos poemas. El conjunto de semejantes micro-textos se convierte, a nivel pragmático, en un puente entre las significaciones intra-textuales propiamente dichas, y el contexto político-literario en función del cual está construida la obra.

En esta serie de micro-textos las significaciones más destacadas corresponden a nombres de escritores y políticos que, en conjunto, perfilan el universo ideológico de Dalton, y se convierten en variantes del modelo de lector ideal de Taberna. Julio Cortázar, Enrique Lihn, Otto René Castillo, William Yeats, son los nombres que aparecen sea en dedicatorias, ya como autores de algún epígrafe. Por su referencia a personas de la vida real, tales nombres se convierten en signos pragmáticos insertos en los textos (en posición liminar),²⁰⁰ con una función de conexión entre estos y el contexto político-cultural en que se mueve el poeta.

²⁰⁰ Es decir, dentro del texto, y fuera de él, dependiendo del punto de vista.

Otro rasgo que entra en juego en la estructura macro-sintáctica u organización total del libro, es la división en cantos o párrafos, marcados con números romanos o arábigos, con título o sin él, que encontramos en toda la obra. Tal marcación manifiesta el afán de ordenamiento y clasificación por parte del autor, de un modo tal que no hemos visto en sus libros anteriores.

La relación verso-prosa en Taberna.

Del total de ochenta y ocho poemas que componen la obra, dieciséis están en prosa, es decir un 18%, aproximadamente. Trataremos de explicar, pues, algunos valores ideológico-poéticos dados por la oposición verso / prosa, y la función de esta relación en la estructura global de la obra.

La sección del libro en que la prosa alcanza un máximo punto de estructuración particular, es la cuarta, titulada “SEIS POEMAS EN PROSA”. Aquí el rasgo más notorio en el prosaísmo de la serie, es el uso del párrafo. De los seis poemas, cuatro están escritos en un solo párrafo. Dos de estos, “El té” (101-107) y “Con palabras” (108-112), ocupan respectivamente siete y cinco páginas en la edición original, lo cual los convierte en los párrafos más extensos de todo el libro. Así, mientras la segmentación en líneas versales crea en la página un dibujo métrico, que fluctúa según la alternancia de los espacios escritos y los espacios en blanco, la saturación de la página, con un solo párrafo, produce el efecto de una prosa total. El verso queda, en la escritura, suprimido. Los otros dos textos están divididos en párrafos, extensos en su mayoría.

Ahora bien, de los 72 textos escritos en verso, podemos distinguir tres tipos de versificación: una totalmente libre, cercana por ello a la prosa; otra que a nivel métrico-rítmico muestra los cánones de la poética tradicional (modernista y romántica), y una tercera, que hemos visto en el estudio de “Taberna”, los parlamentos o voces de los contertulios, marcadas tipográficamente..

Tomemos como primer ejemplo un segmento del poema “A muerte fiel, a muerte convidada” (82-84), en que podemos constatar una regularidad métrica inusual en Dalton:

¿acaso no me crece hora con hora	11
la tumba el humo el peso del espanto	11

pero la tumba sobre todo pero	11
sobre todo la muerte de hoyo y piedra	11
invencible limón ceño en el tacto	11
y los otros sentidos malbesados	11
a la puerta del horno en el origen?	11
(83)	

Este canon métrico, al mejor estilo de la *vérsica* nerudiana, es una invariante en “A muerte fiel, a muerte convidada”, con apenas una variante (un solo verso de catorce sílabas); los otros treinta y dos versos del poema son endecasílabos. Textos anteriores de la misma serie de “Poemas de la última cárcel”, muestran casos semejantes; por ejemplo, en “Huelo mal” (75-76), de los quince versos que componen el texto doce son endecasílabos, dos alejandrinos y el restante es un dodecasílabo; además, está dividido en cinco estrofas de cuatro versos cada una más un verso final suelto, organización métrica en la que se manifiesta una combinatoria *sui generis* del canon tradicional en el uso de endecasílabos y estrofas, y el canon versolibrista nerudiano o vallejiano (por mencionar sólo a sus modelos máximos).²⁰¹ También el texto XIII, “Dormir” (79-80), presenta predominantemente heptasílabos y endecasílabos, metros predilectos del versolibrismo de la Generación Comprometida.

Ahora bien, el canon clásico del endecasílabo o del heptasílabo es violentado mediante frecuentes encabalgamientos que producen un quiebre entre métrica y sintaxis, y marcan un énfasis extraño tanto en el final del verso que cabalga como en el inicio del verso cabalgado. Veamos dos breves ejemplos:

Mi muerte o mi niñez
 ¿cuál la *corona*
apta para estos días torpes...?
 (“Dormir”: 79)

El encabalgamiento se convierte en una forma de ruptura del canon métrico, en un elemento prosaico. Estas formas de organización métrica no son frecuentes en la poesía de Dalton. Su frecuencia en la sección “EL PAIS (III). Poemas de la última cárcel”, se convierte en indicador de un contenido particular: una nueva combinatoria de lo lírico (íntimo, personal) en relación con lo social (testimonial o utópico), y nos permite correlacionar esa oposición con la de *verso / prosa*.

²⁰¹ Al final del capítulo haremos una correlación entre estos dos modelos de la época y el tránsito del primero al segundo Dalton.

En los poemas de métrica tradicional, cuyo rasgo sobresaliente es el endecasílabo, se advierte la imbricación de las funciones emotiva y conativa (en términos de Jakobson): la expresión personal y el afán de persuasión se manifiestan como guiños constantes al lector: interrogaciones, vocativos, exhortaciones (en modo imperativo), exclamaciones. En el nivel deíctico, el más notorio es la presencia de la segunda persona, relacionada directamente con el *yo* del enunciado, en diversas formas de interlocución:

...me he dicho ancianamente ...
tú escuchas marimbas de miel...
tratas de hallar una señal que diga 'vivirás'...
("Preparar la próxima hora": 70-72).

El interlocutor indicado por el texto mismo puede ser simplemente el lector: "huelo a pésame magro *les decía...*" ("Huelo mal": 75), o puede ser la multitud o el verdugo:

Oh dulce multitud recién llegada ...
cantad conmigo gris verdugo y triste...
("A muerte fiel...": 83).

En esta última muestra podemos advertir el énfasis expresivo que se busca con la exclamación "Oh", y la entonación especial, propia del vocativo, con que se resalta al interlocutor: la "multitud recién llegada". El rasgo estructural es la presencia –deícticamente marcada– de un alguien con quien se dialoga. Además, estos poemas están contruidos en tiempo presente.

Muy diferentes en su estructura lingüística aparecen los tres poemas en prosa de la serie "EL PAÍS III...". Por una parte, carecen de marcas de interlocución en el enunciado mismo, si bien se da una fuerte presencia del *yo* del poeta: "Y, en cualquier lugar, la última de las cosas hundidas o clavadas será menos prisionera que yo" (Poema I: 69). Por otra parte, muestran elementos narrativos que no se dan en los poemas en verso considerados: trazos de personajes; descripciones en función de alguna anécdota, y los tiempos verbales propios del relato.²⁰²

Sobresale en rasgos narrativos el poema en prosa "El 357" (78-79), retrato a grandes trazos, en un solo párrafo, de un policía atípico que se relacionó con el poeta cuando éste estuvo ilegalmente prisionero (secuestrado) por el gobierno salvadoreño, en 1964, en la cárcel de Coju-

²⁰² Me refiero especialmente a estos tiempos verbales: pretérito indefinido, pretérito imperfecto y pretérito perfecto del modo indicativo, como los más usuales en la narración.

tepeque, hecho al cual ya me he referido (ver p. 250). Observemos tales rasgos en breves segmentos de “El 357”:

...A ninguno de estos grupos pertenece el 357, que fuera pastor y músico y que ahora es policía por culpa de una venganza nada clara... Hace días, el 357 me regaló un cigarrillo. Ayer, mientras me miraba mascar una larga hoja de hierba-anís... me ha preguntado por Cuba... (79).

Además de los tiempos del pretérito usuales en los relatos, este texto dibuja con notable economía de lenguaje, el perfil de un policía anónimo, a quien sólo designa con su número de orden, el 357, a la vez que, por contrapunto, clasifica a los “varios grupos” en que se dividen los vigilantes del reclusorio o centro penal. La descripción locativa, el sentido testimonial, los deícticos temporales (“Hace días...”, “ayer” y “hoy”), se suman a los elementos narrativos propios del texto, modelo de la poesía en prosa de este libro.

Hemos afirmado antes que el prosaísmo alcanza un punto de saturación en la serie “SEIS POEMAS EN PROSA”. Los cinco primeros son narraciones o contienen elementos propios del relato: verbos en pretérito, personajes, descripciones de ambientación; el sexto, “Con palabras” (108-112), parecería más bien un micro-ensayo o disquisición sobre la relación palabra / verdad, con un tono argumentativo.

Si comparamos estos poemas con los de canon métrico tradicional de la sección anterior (los de la “última cárcel”), varias diferencias saltan a la vista. La más notable de ellas es precisamente la narratividad, dada mediante varios recursos estructurales. En primer lugar se distingue el tipo de párrafo, extensos o únicos; aquí la saturación tipográfica elimina por entero la figura del verso, al menos en el nivel visual.²⁰³

Lo que ocurre es la transgresión del canon gramatical: puesto que cada período o conjunto sintagmático presenta referentes diversos, textos como “El Té”, por ejemplo, que ocupa siete páginas, debería estar segmentado en muchos párrafos, puesto que cada *punto y seguido* marca un cambio de significación, una descripción o un hecho diferente. El párrafo se convierte entonces en un nuevo rasgo poético: el bloque sólido de letras se constituye en una sorpresa vi-

²⁰³ A pesar de la saturación tipográfica que niega cualquier percepción visual del verso, podrían señalarse sintagmas o conjuntos sintagmáticos que conllevan algún ritmo o cadencia propia del verso; es decir, hay una elaboración fonológica *sui generis* que tiene que ver en particular, según mi análisis, con la entonación o juego de énfasis que se entabla en cada sintagma o conjunto sintagmático.

sual, tanto por la disposición de la tipografía como por el choque semántico de las significaciones yuxtapuestas. A la vez, este juego de no-segmentación deviene un elemento macrosintáctico, puesto que involucra la organización sintáctica total del poema.

Otra diferencia que arroja el contraste de ambos tipos de poemas (en verso y en prosa) es el empleo del humor, en particular de las variadas formas de la ironía daltoniana. Especies de chistes o giros burlescos aparecen sobre todo en los segmentos finales. Para explicarlo reproduzco el cierre del poema “Con palabras”:

...y si he perdido el tiempo en declarar estas cosas porque luego se comprende que nadie las ha entendido verdaderamente, ha sido en la forma en que lo hicieron Jesucristo o Lenin, aceptar lo cual, por lo menos, me hará dormir tranquilamente esta noche. Si no me salen a última hora con que de todos modos me toca hacer la guardia (112).

El texto concluye en un tono anti-solemne, auto-irónico, puesto que es un modo de burlarse de sí mismo por hacerse ver como alguien que puede compararse con Jesucristo y Lenin pero no puede decidir cómo será para él esta noche, porque es un militante sujeto a las decisiones de otros. Así el tono heroico de la comparación con los dos máximos paradigmas axiológicos queda neutralizado. Tales humoradas parecen ser más frecuentes y agudas en los textos en prosa.

También la deixis pronominal muestra algunas particularidades que se relacionan con el tono narrativo: la función expresiva está atenuada por un punto de vista más social, marcada por la frecuencia del pronombre *nosotros*, mientras que en los poemas en verso, sobre todo en los de canon más tradicional, predomina el *yo* de la expresión personal. Pongo como ejemplos de ese contraste los siguientes segmentos, prototipos de la oposición *prosa / verso*:

No es obligatorio ponerse a temblar ante estos problemas, pero debemos reconocer que al aceptar la existencia de palabras que no se pueden decir de ninguna manera, establecemos un hecho gravísimo (“Con palabras”: 110-111).

En este caso, hay un claro dominio del *nosotros*, así como un aire argumentativo, polémico, en sus planteamientos. Diferente resulta el tono de los siguientes versos de la serie de la cárcel, donde puede advertirse la dominancia del *yo*, es decir, una actitud más personal:

Nunca entendí lo que es un laberinto
hasta que, cara a cara con mi mismo
perfil, hurgara en el espejo matutino
con que me lavo el polvo y me preciso.
 (“Permiso para lavarme”: 77)

Según el canon métrico tradicional (romántico-modernista) el segmento anterior puede tomarse como una estrofa de cuatro versos endecasílabos con rima asonante, si bien la regularidad rítmica es perturbada por el encabalgamiento del segundo sobre el tercer verso: “con mi mismo / perfil...”. Podría también considerarse como un cuarteto monorrimo asonante, una combinatoria *sui géneris*.

El contraste *prosa / verso* aparece como una constante en Taberna, revelando una oposición más de fondo o connotación general: *lo lírico y lo social*. Cuando en la expresión personal se llega al dramatismo, suele dominar el canon métrico tradicional, sobre todo el uso del endecasílabo, al estilo del Canto general, de Pablo Neruda. En cambio la prosa es empleada para un lenguaje más social, de debate ideológico-político, combinando elementos narrativos y poéticos en sub-estructuras más abiertas y experimentales.

Otra diferencia que puede percibirse entre ambos tipos de textos es la predominancia en el verso de paralelismos o repetición del esquema sintáctico-semántico (es decir, hay mayor proyección del paradigma sobre el sintagma); en la prosa, ocurre lo contrario: proliferan las variaciones de las sub-estructuras oracionales, las relaciones hipotácticas, las subordinaciones múltiples de un modo menos paradigmático. Examinemos una muestra modélica:

Deberíamos recordar lo que le pasó a Stalin por hacer de las palabras excepciones del materialismo dialéctico: de ahí la muerte de Babel, de ahí el naufragio entre témpanos de la Internacional, de ahí la prosa soviética contemporánea (“Con palabras”: 111-112).

La organización oracional de este período muestra una división en dos segmentos, marcada por los dos puntos. Gramatical y entonacionalmente cada segmento presenta una estructura diferente. El primero está compuesto por tres ramificaciones subordinantes, un rasgo modélico en la escritura de Dalton. Podemos observar aquí que la proposición principal, una perífrasis verbal sin sujeto explícito (“deberíamos recordar”), lleva como objeto directo una proposición sustantiva de pronombre relativo *que* (“lo que le pasó a Stalin”), la cual, a su vez, tiene como complemento una proposición causal (“por hacer de las palabras excepciones del materialismo dialéctico”). Domina en el interior de este segmento una relación *hipotáctica*. En cambio, en el segundo segmento (después de los dos puntos), encontramos una serie anafórica de tres

frases que inician con la conjunción derivativa *de ahí*. En el interior de este otro segmento domina una relación *paratáctica*.²⁰⁴

La estructura oracional del primer segmento aparece suelta, no muestra formas de reiteración; en cambio, el segundo segmento se da como un paralelismo de tres términos marcado por la conjunción anafórica “de ahí” y por la repetición de la estructura gramatical: Conjunción (*de ahí*) + sustantivo + adjetivo o sintagma adjetival.

Si ahora consideremos el juego de entonaciones en relación con la sintaxis oracional, conviene recordar que los enunciados complejos, como el que estamos analizando, presentan desde el punto de vista prosódico una división en dos ramas: la *tensiva* y la *distensiva*, cada una de las cuales se subdivide en grupos fónicos, prosodemas o unidades melódicas. La curva de la entonación es ascendente en la primera rama y descendente en la segunda.²⁰⁵

En el primer segmento de la muestra anterior distinguimos tres grupos fónicos, correspondientes a las tres proposiciones ya señaladas. La entonación va subiendo a medida que se avanza (en la lectura) del primero al tercero (rama tensiva). Musicalmente diríamos que va *en crescendo* hasta alcanzar la cumbre melódica en el último sintagma del segmento: “del materialismo dialéctico”. Este movimiento ascendente tiene que ver con el énfasis semántico: la mención del materialismo dialéctico como el credo político-filosófico de Dalton alcanza ese clímax entonacional en virtud de su posición sintáctica. El clímax es sostenido por la entonación de los dos puntos que al mismo tiempo separan y vinculan ambos segmentos en una relación de causa y efecto expresada como una consecuencia o derivación (*de ahí*). Después de los dos puntos se entra en la rama *distensiva* o decreciente que, en este caso, en virtud del paralelismo anafórico, asume un aire recitativo. Aquí el énfasis es dado por la reiteración de la estructura gramatical al servicio de la estructura semántica. Se destacan cuatro fracasos: lo político (estalinismo), lo comunicacional (Babel), el arte (la Internacional) y la literatura socialista (“la prosa soviética contemporánea”).

²⁰⁴ Las frases del segundo segmento son no-oracionales porque carecen de núcleo verbal. Sin embargo, pueden considerarse oraciones elípticas de tipo enunciativo, cuyo verbo tácito podría ser, entre otros, *provenir*: “De ahí (*provino*) la muerte de Babel...”, etc.

²⁰⁵ Cfr. a este respecto: RAE 1973: 105-111. También Amado Alonso habla de *tensión creciente* y *tensión decreciente* para señalar la división de la entonación en los versos y en la prosa (1966: 86).

Como vemos, semánticamente el punto de llegada es lo literario en función política: el fraude comunicacional del estalinismo es entendido como la causa de la mala narrativa del primer socialismo soviético. Dalton quiere mostrar en su libro *Taberna*, respaldando su escritura con su práctica militante, que la literatura puede y debe ser verdadera, es decir, darse en relación con una práctica política. Tal es la propuesta de “Con palabras”.²⁰⁶

Es notable en este libro el carácter experimental de las prosas de Dalton. En ellas el código métrico (que se distingue por su ritmo recitativo) desaparece para ser suplantado por la entonación.²⁰⁷ Para finalizar el estudio de la oposición *verso / prosa* en este libro, observaremos brevemente un rasgo de nivel fonemático: las eufonías o juegos de sonido en cuanto recursos poéticos de la prosa:

...las palabras más bellas del mundo son: cinabrio, azafata, saudade, áloe, tendresse, carne, mutante, deprecatingly, melancolía, pezón, chupamiel y xilófono (“Con palabras”: 112).

Son claras en esta muestra las aliteraciones consonánticas y sobre todo las armonías vocálicas, igual que en la palabra “babarabatíbiri” del mismo poema. Así, la *a* en “azafata”, la *e* en “tendresse”, la *o* en “xilófono”, la *a* y la *b* en “babarabatíbiri”, además del acento esdrújulo o sobresdrújulo en las dos últimas palabras, producen un efecto seguro de eufonía.

Pues bien, la comparación que hemos expuesto de textos modélicos en verso y en prosa, viene a confirmar las diferencias cualitativas entre uno y otro tipo de poemas, tan determinante en la innovación que del género poético lideraba Roque Dalton en la década de los años sesenta del pasado siglo. Del lado de la prosa quedan la narratividad, el párrafo extremo, la ramificación sintáctica suelta (no paralelística) y las connotaciones más sociales y más humorísticas. Del lado del verso, en cambio, dominan la actitud lírica, el paralelismo sintáctico, la tradición métrica (sobre todo la del endecasílabo) y con esta última un aire de recitación.

²⁰⁶ El marco semántico de “Con palabras” es la oposición *verdad / mentira*, con énfasis en la segunda. La denuncia se enfila ante todo hacia un centro político del pasado inmediato: el estalinismo como negación del verdadero socialismo, por haber hecho de las palabras “excepciones del materialismo dialéctico”. Podemos observar aquí la imbricación de lo político: cada uno de los significados anteriores (estalinismo, Babel, la Internacional, la prosa) connota un anti-valor, una mentira, atribuible a lo político (el estalinismo como falseamiento del leninismo) o a lo semiótico (falseamiento de la política, las palabras, el arte, la literatura).

²⁰⁷ Me refiero a la estructura rítmica dada por la isometría, los acentos y las pausas, como podría verse en el modelo clásico del soneto, que era el paradigma contra el cual Dalton se rebelaba llamándolo “preciosa momificación sonetaria” (cfr. RD 1986: 29).

Conclusiones sobre Taberna y otros lugares

Si comparamos Taberna con el primer libro de Dalton, La ventana, la diferencias saltan a la vista, sobre todo en el caso del macro-poema “Taberna”. Mientras en La ventana aún predomina la vérsica nerudiana, en Taberna la cuestión métrica queda relegada a un segundo plano: lo principal es lo visual-tipográfico, lo deíctico, lo dialógico: triunfa el ojo sobre el oído, el diálogo sobre el monólogo, la lectura sobre la declamación.

Luis Alvarenga, primer biógrafo de Roque Dalton, afirma que en este libro confluyen la denuncia y la poesía de personajes “en un acercamiento poético hacia la narrativa, o, mejor aún, en una fusión de poesía y narrativa” (2002: 126-128). Algunos textos de Taberna – sostiene este investigador– no sobrepasan una calidad primaria y si logran resistir el paso del tiempo, “será únicamente gracias al sentido del humor que destila(n) y no por sus virtudes poéticas”. De esta matización de Alvarenga yo rescataría la importancia del humor, el toque más notable en la obra de Dalton. En cuanto a la calidad desigual de sus poemas, sea en este como en otros libros, también estoy de acuerdo con Alvarenga, pero advierto la necesidad de tratar el problema sobre todo en su aspecto pragmático-panfletario, con un examen más analítico y reflexivo, no sólo con la distinción entre textos de calidad primaria y otros de excelencia poética (los “imprescindibles”).²⁰⁸

A la fusión de narrativa y poesía, señalada por Alvarenga, podemos yuxtaponer la fusión de *oralidad* y *escritura*, como una correlación plausible en el poemario: lo típico de la poesía clásico-modernista (el canon métrico y la ideología de la sonoridad) resulta bastante disminuido, si bien hemos considerado casos especiales, de una métrica particular, por ejemplo la del poema “A muerte fiel, a muerte convidada”. En cambio, aparecen como rasgos fuertes, innovadores en el canon de la poesía salvadoreña: la dialogía, típica del momento político-literario que se vivía en El Salvador y en América Latina, y el pragmatismo militante (hacia la lucha armada, concretamente hacia la guerrilla). En la tradición clásica estos rasgos corresponderían mejor a la prosa que a la poesía, más a la oralidad que a la escritura, a la narrativa mejor que a la lírica.

²⁰⁸ Volveré sobre este punto particularmente al estudiar los Clandestinos y su relación con el panfleto propagandístico.

Por otra parte, considero interesante en la relación *dialogía / pragmatismo*, un planteamiento de Bajtin acerca del “sujeto semiótico” de las posiciones discursivas:

Ser significa comunicarse (dialógicamente). Ser significa ser para otro y a través del otro para sí mismo... El yo es polifónico por definición, y se comunica en una amalgama de “voces” que provienen de contextos sociales y orígenes diversos. Somos “nosotros”, nunca el “yo” individual autónomo (cit. por Zavala 1991: 58).

Esa polifonía del *yo* se manifiesta modélicamente en el poema “Taberna”. La estructura deíctica establece un nuevo sentido del diálogo, de la comunicación ideológica. Es el éxito comunicativo de la conversación como forma poética: Taberna se convirtió en el fruto más lúcido de la vanguardia poética salvadoreña protagonizada por la Generación Comprometida, pese a que haya sido más bien un libro de élite (en cuanto a público lector). Creo que por esta eficacia puede considerarse, como quería Dalton, su libro más comunista: no tanto por su ideología leninista de la lucha revolucionaria sino más bien por la búsqueda-construcción de un nuevo lector: un lector-socio, socialista, capaz de “conversar” con el autor en materia ideológico-política. Se trata de un lector también revolucionario, que supera los cánones tradicionales (cuyo modelo paradigmático es el soneto) y pone su cuota de imaginación y libre interpretación para poder salir airoso en estas nada fáciles lecturas. He ahí la innovación radical que Dalton aportó a la poesía salvadoreña.

Al postular un nuevo lector, lo cual se logra en virtud de la dialogía y del manejo deíctico, Taberna cristaliza una polémica verdaderamente álgida acerca de la posibilidad del socialismo. Uno de los principales méritos que a este libro le han reconocido diversos estudiosos es el haber captado con fidelidad y frescura el momento previo al gran fracaso del socialismo checo: el clima político inmediatamente anterior a la famosa “Primavera de Praga-68”. La estancia en esta ciudad fue para Dalton un capítulo de liminaridad entre el socialismo checo prematuramente decadente y el (entonces) indetenible movimiento revolucionario de América Latina y, más aun, en El Salvador.

Corresponde también al enfoque pragmático en la valoración de Taberna la consideración del Premio Casa de las Américas que le fue concedido por este libro en enero de 1969, como un justo reconocimiento a la madurez poética de Dalton, pero también como un premio político, un implícito pacto de compromiso entre los escritores de la izquierda militante latinoamericana.

Ahora bien, la otra cara de esa innovación poética que alcanza su culminación en Taberna, es el humor, la sátira política. No puede el nuevo lector que construye Dalton ser alguien sin humor. Es claro su reclamo al Partido Comunista por la falta de humor, como queda implícito en “Buscándome líos” (35), o como queda explícito en este segmento del poema “Taberna”:

Si el Partido tuviera sentido del humor
te juro que desde mañana
me dedicaba a besar todos los ataúdes posibles
y a poner en su punto las coronas de espinas (160).

Este ánimo festivo, carnavalesco, tan típico de la obra y personalidad de Dalton, se traduce a nivel pragmático en un impacto ideológico de desacralización de la cultura oficial a través de la sátira histórico-política. Lo dramático de la lucha de clases va revestido de “jodarría”, de afán lúdico-erótico. A la “santidad” (o heroísmo) político se yuxtapone la mundanidad del *gigoló*, del Don Juan revolucionario. A tal propósito resultan ilustrativos los comentarios del escritor español José Agustín Goytisolo acerca de Dalton en ocasión del premio a Taberna:

...ese poeta disparatado, medio niño burlón y medio guerrillero decimonónico de un film de Glauber Rocha... extraordinario conversador y, al decir de las mujeres, gran hombre para la cama, que es Roque Dalton... (cit. por Alvarenga 2003: II)

El humor, los “disparates”, el donjuanismo en la vida real y el erotismo en su poesía, vendrían a confirmar esa combinatoria única, esencialmente contradictoria pero a la vez altamente productiva para su escritura, de *santo-gigoló*: alguien con vocación de mártir pero a la vez con una especie de picaresca moderna (lo que he llamado “jodarrismo”), así en su vida como en su obra. De ahí la penetración de lo erótico en cualquier otro tema, sea étnico, político o religioso. Esa conjunción semántica, atípica tanto en el cristianismo como en el socialismo, pone a Dalton en el filo de la navaja: su bohemia, su afán carnavalesco, serán duramente criticados por sus compañeros de militancia precisamente en la época de Praga, como impropios de los militantes socialistas, mientras que su mística revolucionaria (martirial, crística) será reconocida solamente post-mortem, cuando ha quedado en evidencia el cumplimiento de esa vocación.

La ironía, en particular, como tropo dominante en la poética daltoniana, y el humor en general, alcanzan una primera culminación en Taberna, en vinculación con la dialogía y la “teatralización” del texto poético mediante el empleo de parlamentos dramáticos. (Me refiero sobre todo a los dos “conversatorios” que hay en el libro: “Taberna” (152-178) y “El país (II). Los

extranjeros” (41-65). De este segundo es necesario acotar que se trata de un macro-poema de la misma extensión que “Taberna”, construido al estilo de una conversación o, al menos, de un intercambio de soliloquios, ya que parte del juego dialógico establecido aquí por Dalton es hacer aparecer a estos personajes de la aristocracia inglesa como carentes de una verdadera comunicación entre ellos mismos. La mención de sus nombres para cada parlamento, como se da en los diálogos teatrales, determina más aún su carácter dramático. Pero no tienen el sabor de tertulia ni el desenfado conversacional de “Taberna”.

(A mi juicio, el mejor “conversatorio” en la obra de Dalton no es un poema sino un texto en prosa: el capítulo III, “TODOS. El party.” [147-223], de la novela Pobrecito poeta que era yo. No es propiamente un relato, aunque sí se cuenta ahí, a través de la conversación misma, el desarrollo de una fiesta tal como deben de haber sido en la realidad de los primeros años de la Generación Comprometida y sus allegados. Es un modelo de tertulia intelectual bohemia, un debate cómico con partes muy serias, que despliega burla burlando una crítica de la literatura, de la cultura y de la política nacionales, en particular de la poesía, poniendo en el tapete de la discusión los nombres más relevantes de las letras salvadoreñas. Cada parlamento, que corresponde a la voz de cada contertulio, está marcado con guión, como si se tratara de un texto para el teatro. Igual que en “Taberna” no hay narrador ni nombres de personajes, de modo que la totalidad del texto está estructurada como un diálogo continuo, de principio a fin. En ambos textos la dialogía va de la mano con la ironía. El cómico o burlesco depende en parte de la interlocución, del contrapunto de las voces).

Lo carnavalesco (en el estilo de la “jodarría” daltoniana) alcanza un punto de clímax en el humor y las pullas de la conversación bohemia que se desarrolla en “Taberna”, en el contexto idóneo de la cantina “U Fleku”, a la que acudían intelectuales y artistas a conversar de lo suyo, en este caso de política, de arte, de literatura. La ironía, enfilando hacia la sátira política, campea, por lo demás, en todo el libro. Una muestra privilegiada es el poema “La segura mano de Dios” (27-33) especialmente por hacer aparecer al “protagonista-narrador” (el asesino del general Martínez) como un ingenuo que no sabe de política (*pero quizás hasta aquí vamos a dejar la plática / no vaya a terminar yo hablando de política / a la vejez / viruela...*) cuando en el fondo está hablando precisamente de los hechos del poder, de los crímenes del dictador y de

lo que sus víctimas y enemigos políticos habrían querido hacerle (*otros le habrían dado más duro... quebrándole antes los huesos con el sopapo del cuchillo...*).

La dialogía daltoniana alcanza, como la ironía, un nivel de madurez, de consolidación plena, en Taberna. La otredad como trasfondo del contrapunto dialógico puede verse también como un rasgo del conjunto total de la obra, en especial por la inserción del punto de vista de “los otros” que son “los extranjeros” en cuanto personajes del “conversatorio” de “El país (II)”: Sir Thomas, Lady Ann, El Primogénito, quienes ofrecen otra voz, otro punto de vista acerca del país, el de los inmigrantes que llegan a explotar sus ventajas instalándose entre las clases altas con la bendición del Obispo. Ese mismo contrapunto étnico está dado en la oposición, ya estudiada, entre latinoamericanos y checos, aun en el ámbito del amor sexual, en la quinta parte del libro, “LA HISTORIA. Escrito en Praga” (113-178), cuyo texto final es el conversatorio “Taberna”. En esta parte varios textos, como casos más pronunciados de dialogía, ponen a hablar a los checos mismos. “Los jóvenes” (118-119); “Primavera en Jevani” (127-130); y sobre todo “Historia de un amor. Documentos” (139-148), cuyo cuarto segmento (IV: 143-146) está construido como un diálogo teatral cuyos personajes son ELLA y YO:

ELLA (un jueves):

¿El socialismo? No está mal:
aún los más pobres tenemos tostadores de pan,
televisor, medias francesas...

YO:

¿Sabes que podría pedir el divorcio
- brillante idea -
por incompatibilidad ideológica?

ELLA:

No tengas miedo de las palabras.
Di: por crueldad mental...

Taberna despliega, pues, un sentido de subversión y trasgresión en el tono del *carnaval político de los oprimidos*, según el planteamiento que, siguiendo a Bajtin, formula iris M. Za-

vala con respecto a *las voces opositivas dentro de una cultura... que recobran voz en el carnaval y a través de la dialogía polémica...*²⁰⁹

El cambio del título de “Poemas-problemas” al de Taberna y otros lugares es otra muestra del afán lúdico-erótico de Dalton. Y en el cierre de todo, como concepto máximo y como salida única al conflicto, sea político o erótico, se erige a Dios. *Eros* y *polis* desembocan en este macro-concepto, fundiéndose: la revolución y el amor son un mismo espacio de significación donde aparecen, junto a Dios, la guerrilla, la revolución latinoamericana (sobre todo cubana) y la poesía misma.

Desde un punto de vista específicamente ideológico, Taberna conlleva la álgida polémica del cristianismo y el marxismo, o, si se quiere, de la espiritualidad y la política, una invariante semántica en la escritura daltoniana, un conflicto suyo perenne, una “desgarradura ideológica”, como lo decía él mismo. Esta oposición se convierte en el eje ético-filosófico de su obra, con el cual se combinan, en un libre collage de *ismos*, el nihilismo existencialista y el surrealismo (onírico-bohemio) con la sátira política y la esperanza étnico-regional-nacional (Cuba, El Salvador, América Latina).

Siendo Taberna y otros lugares una de las cumbres de la poética daltoniana, predominan en él las connotaciones de denuncia y de sátira político-social. Pero en la parte lírica, ahí donde la voz personal conlleva los conflictos e interioridades del escritor, asoma de nuevo la presencia de César Vallejo. En poemas como “Algunas nostalgias” (78) y “A muerte fiel a muerte convidada” (82-84), hallamos la tónica existencial y a la vez espiritual en el sentido de la búsqueda trascendente con respecto al drama de la injusticia social. De ahí que Dalton llegara a decir, hacia los años de publicación de Taberna que había desistido de la influencia de Neruda para incluirse entre los nietos de Vallejo.

Considero, con Rodríguez Díaz, que es el libro clave de la obra de Dalton, y con Alvarenga “que es uno de los mejores libros de poesía escritos en nuestro país durante el siglo XX”. A mi juicio, con base en los análisis realizados, es la obra cumbre de Dalton, la más revolucionaria tanto por sus cuestionamientos al socialismo y sus apuestas a la esperanza de América Latina,

²⁰⁹ Cfr. Iris Zavala. La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica. Espasa Calpe. Madrid. 1991; p. 17

como por la innovación lingüístico-semiótica de la estructura poemática, una especie de hazaña sinfónica. Ahí quedó dibujada la víspera de la “Primavera de Praga” y pronunciado el tránsito de Dalton hacia Cuba y su retorno final a El Salvador, adonde iría a cumplir su voluntad martirial, intención latente o manifiesta en Taberna, el cual devino así, en virtud tanto de la innovación poética como de la voluntad política sancionada por su propia muerte, su libro más comunista, como él se lo había propuesto.²¹⁰

²¹⁰ Cfr. Luis Alvarenga, op. cit. pp. 126-128; Rafael Rodríguez Díaz, op. cit. pp. 197-200.

ESTUDIO DE *EL AMOR ME CAE MÁS MAL QUE LA PRIMAVERA*

En el conjunto de la obra daltoniana el tema amoroso es una constante semántica, uno de los más socorridos después del tema preferencial, que es la política. Acá, a propósito de esta particular obra, trataremos de ahondar en la poesía amatoria de Roque como parte esencial de su poética.

Se trata de un libro de menor extensión: 29 poemas, breves en su mayoría, presentados en una sola serie que parecería ordenada al azar, sin divisiones temáticas o cronológicas. Hasta donde sé, el poemario no ha sido publicado como libro, sino más bien fragmentado, en antologías o revistas. De las compilaciones más conocidas de la poesía de Dalton, En la humedad del secreto, de Rafael Lara Martínez, es la única que reproduce los 29 textos del libro, lo cual éste justifica como una voluntad de conceder “un lugar de prominencia a aquellos libros conocidos únicamente en antologías o en ediciones póstumas, desgraciadamente inéditos aún hoy en día en El Salvador” (1994: LXI).²¹¹

Ahora bien, para mostrar la dialéctica amatoria del libro, estudiemos la oposición o contrapunto de dos modelos de mujer para amar: la “inteligente” y la “telúrica”. Paso en seguida al análisis de dos textos modélicos, cuyos resultados relacionaré luego con elementos o rasgos de otros poemas de la poética de Dalton, a fin de caracterizar esta teoría amatoria en su dimensión ético-política.

“Mujer inteligente se aproxima”

Este poema lleva entre paréntesis, después del título, una data puntual que acusa su carácter personal, autobiográfico: “(6 de julio de 1970, AM, Aeropuerto Internacional “José Martí”, La Habana)”. El predominio del verso largo y mediano, alternando con unos pocos versos breves, establece una tónica un tanto más solemne, más “seria”, que en la mayoría de los textos de la obra, cuya métrica breve produce una tónica más ligera, de intensidad lírica menor, de sentimiento menos entrañable en relación con la mujer amada. Este es uno de los poemas más rítmicos del libro, lo cual connota la ansiedad del poeta ante esa “mujer inteligente”; el aire de

²¹¹ Por tanto, las citas de poemas de El amor corresponden a la antología de Lara (1994).

admiración tiene que ver con la extensión mayor del verso. En varias ocasiones pueden reconocerse, ya sea en un verso o segmento del mismo, las clásicas medidas del heptasílabo o del endecasílabo:

Ella viene volando vestida de talento no hay remedio (Lara 1994: 452)

Aquí podemos observar dos segmentos heptasílabos y un segmento final tetrasílabo, integrados en un verso de 18 sílabas. El ritmo marcado y la extensión del verso ponen énfasis en la imagen de “ella viene volando”, frase que con variantes se repite en el poema. Se produce así un clima de admiración, de identificación amorosa con la amante a quien espera. A la vez, abundando en consideraciones sobre la euritmia y su relación con el lirismo del texto, puede observarse que las estrofas o conjuntos de versos son breves; su promedio aproximado sería de tres versos, lo cual determina un ritmo ágil, variado, en la macro-sintaxis del poema.

Ahora bien, el rasgo estructural más notable en “Mujer inteligente...” es la deixis pronominal, el juego dialógico, esta vez del poeta consigo mismo, en forma explícita por la mención, dos veces, de su nombre. Es una especie de *monólogo interior* que se estructura en este texto mediante un juego singular del *yo* del poeta (racional, “mesurado”) dirigiéndose a su *otro yo* (el amoroso). Esta interpelación es al mismo tiempo conflictiva y jocosa:

Por mi parte lo que tú quieras Roque Dalton
dime solamente en qué te puedo servir
dime si te alcanzo un sacacorchos o un saco de corchos...
No corras a ciegas dentro de ti mismo
no trates de huir
no tendrías dónde ocultarte... (451)

De ese modo se expresa la desazón del encuentro inminente, la emoción de la espera inmediata. El “argumento de la desnudez” es la significación central en el plano denotativo; pero en el plano connotativo domina el sentido del encuentro intelectual, de la admiración por la inteligencia femenina. Deícticamente tal connotación se marca con el énfasis en el pronombre *ella*, que se repite en posiciones privilegiadas (inicios de estrofa) y bien acentuadas en el flujo rítmico del verso:

Ella es la antítesis de la inmoliación ...
Ella viene volando vestida de talento...

No hay propiamente interlocución o conversación sino una especie de reconvención de Roque “mesurado” (el que opta por no llevar flores) a Roque enamorado (el que quería llevar

flores). Semejante manera de estructurar el juego deíctico en la relación del amante consigo mismo y con respecto a la amada, tiene que ver con la connotación profunda del texto: su pareja perfecta en el ideario del intelectual revolucionario. La delicia de esta mujer, para Dalton, está tanto en el argumento de la desnudez como en el empleo del lenguaje, ya que también aquí habrá una lucha íntima:

Afila tus grandes frases
el lenguaje puede siempre fracasar pero es más duradero... (451)

Si a este perfil tan elevado de mujer le agregamos la información que provee la data del poema, tendríamos una especie de arquetipo o modelo ideal de la “compañera socialista”: aquella con la que se comparte, además de la desnudez, la cultura y las causas que se viven ahí en Cuba y en un cierto ámbito internacional relacionado con la intelectualidad socialista. Por otra parte, en éste como en otros poemas del libro, se connota el conflicto interior del poeta en materia de libertades sexuales; parecería no estar completamente seguro de la bondad de tales aventuras: “la parafernalia de la medida”, “no trates de huir”, “hoy correrá peligro”. Así, los devaneos morales o ideológicos parecen sobreponerse a los devaneos eróticos.

El paradigma de la mujer telúrica en “Para entendernos”

Se trata de un poema poco conocido, puesto que, como ya señalamos, el libro sigue inédito, y entre las antologías de la obra de Dalton más difundidas, sólo aparece en la de Lara Martínez (1994). A mi parecer, “Para entendernos” es uno de los textos más reveladores de la poética daltoniana, particularmente de su poética amorosa, como espero mostrarlo en este análisis, para lo cual, en algunos aspectos o niveles, iré contrastando con el poema “Mujer inteligente se aproxima”, y con textos de otros poemarios.

El texto está dado en prosa. En su *mancha de página* (ver nota 162), salta a la vista la diferencia entre párrafos un tanto extensos o medianos (de 4 a 8 líneas) y “párrafos” de una sola línea (cuatro del total de quince párrafos), el último de ellos resulta el más breve de todos: “Eso es todo” (462). Hay, por tanto, una oposición estructurada entre segmentos extensos y segmentos breves, lo cual se relaciona con el juego de entonaciones que se derivan de esa manera particular de segmentar, ya que, por ejemplo, los segmentos breves pueden leerse (escandirse) como versos. Por supuesto, ello está determinado por los valores semánticos.

Ahora bien, si consideramos que este texto es una muestra modélica de la fusión *poema-relato*, podríamos suponer que la entonación se da en función de la narratividad, es decir de los énfasis que el autor quiso poner en los “nudos” del “relato”, de modo que la brevedad del segmento o su extensión y complejidad oracional estarían marcando esos matices de entonación. En tal sentido, puede considerarse que el interés narrativo (intriga) va *en crescendo*, hasta culminar en el penúltimo párrafo, en el cual se cierra el relato. Este párrafo, más bien breve (tres líneas), es un clímax en el cual lo semántico y lo entonacional se marcan en la estructura y los modos oracionales: las oraciones se ramifican en subordinadas de subordinadas hasta desembocar en la pregunta “¿Se conocen ustedes?”, la cual concluye la “diégesis” y aclara la cuestión (planteada en la apertura e implicada en el título del texto) de haberse enamorado de esta mujer salida de un sueño, combinando mito y persona real. Veamos esto mediante la deixis pronominal en el estilo peculiarmente dialógico de Dalton.

Desde el punto de vista deíctico, en el poema se pueden distinguir dos formas diferentes de interrelación de las personas gramaticales: a) un *yo* explicándole y contándole algo a un *tú*, y b) un *yo* auto-diegético refiriendo algo acerca de dos mujeres, una soñada y otra real. La forma *a* ocurre solamente en el primer párrafo (apertura del “relato”) y en el penúltimo (cierre del “relato”):

Me enamoré de *ti* porque *te* parecías muchísimo a una muchacha que... (461)
Y vino el día en que alguien *me* llevó de la mano hasta *ti* y pronunció las palabras “¿Se conocen *ustedes*?” (462)

La forma deíctica *b* domina con un tono narrativo en el resto del texto, donde el *yo* del narrador se refiere a *ella* (sea la mujer soñada, sea la real) para contar dos experiencias personales, una onírica y otra auto-biográfica.

Al *verme* comenzó a salir del agua: *su* cuerpo era como el de una boa constrictor... (461)
...conocí a una niña de 14 años *cuyo* rostro *se* asemejaba hasta el asombro al de aquel espléndido reptil (462)

Pasemos ahora al nivel semántico, cuya carga simbólica alcanza, según mi análisis, un grado máximo de modelización de la *teoría amatoria* de Dalton. Diría que en el centro ideológico del texto está la *niña-mujer* que sale del agua y baila como una boa constrictor. Este perso-

naje contiene un simbolismo triplemente femenino: la niña-mujer, la serpiente y el agua.²¹² Se trata, según el propio texto, de “una concepción de lo femenino aprehensible al primer contacto de los sentidos, en el lenguaje del sueño” (461). Complementando ese núcleo ideológico están otros símbolos también relevantes: “dos guerreros pipiles” que danzan alrededor de la niña-mujer, las “plumas de guara” y los “caracoles”. La danza de los guerreros puede entenderse como un rito de preparación para la lucha. En cuanto a las plumas de guara y los caracoles, en la mitología nahua-pipil simbolizan respectivamente al sol y al viento (Quetzalcóatl).²¹³ Notemos que los símbolos complementarios corresponden a valores masculinos: los guerreros, las plumas y los caracoles. Entonces, en la “escena” descrita por el texto acerca de la niña-mujer con movimientos de serpiente, lo femenino pone a su servicio lo masculino, puesto que los guerreros (con sus símbolos masculinos) realizan en torno a ella un baile ritual.

Otro simbolismo principal en “Para entendernos” es la oposición *cielo / infierno* como un todo trascendente cuyas puertas se abren al “narrador auto-diegético” (que es el propio poeta, según se infiere del texto, como veremos). El encuentro con la mujer a que se refiere el poema, se convierte en una revelación: el destino mágico que él había imaginado para sí a partir de la visión onírica de sus quince años, estaría ahora cumpliéndose. Aquí hay un significado profundo: para la realización plena de su *eros*, ninguna mujer podría ser la perfecta sino aquella que correspondiese al paradigma dado en el sueño:

Yo desperté entonces con la plena convicción de tener ya marcado un camino en el amor, que me sería imposible sortear o vadear así me casase con siete mujeres intachables... (462).

De ahí la trascendencia del encuentro con la *mujer real* que venía a encarnar a la *mujer soñada*, encuentro propiciado por alguien que “llevó de la mano” al poeta para presentarlo a esa mujer real; y de ahí el toque sutilmente irónico de la pregunta “¿se conocen ustedes?” con que ese alguien introduce a ambos en una relación que vino a abrir “las puertas del cielo y del in-

²¹² Como se sabe, en la mitología de los cuatro elementos (*tierra, agua, aire, fuego*), empleados por la Astrología y otros sistemas metafísicos, los dos primeros son femeninos y los dos últimos masculinos. Tierra y agua se relacionan con la serpiente, la cual en diversos mitos (particularmente en los de origen nahua) emerge de las cuevas (tierra) y de los ríos o pozas (agua). En el antiguo Egipto se representaba al dios del agua como una serpiente (emblema de la eternidad) circundando un jarrón de agua, con la cabeza suspendida sobre las aguas, que incubaba con su aliento. (cfr. H.P. Blavatsky. *Glosario teosófico*. GLEM. Buenos Aires, 1957; p.22; y arthur Cotterell. *Diccionario de Mitología universal*. Ariel, México, 1992).

²¹³ Esta interpretación corresponde al investigador Carlos Leiva Cea, salvadoreño, principal historiador de la cultura local de Izalco, epicentro de la cultura nahua-pipil salvadoreña, según entrevista que me concediera el 22 de enero de 2004.

fierno al mismo tiempo” (462). El punto irónico es que sin conocerse en la vida real, el poeta la hubiera ya conocido en “el lenguaje del sueño” (461). Para mejor comprender lo anterior conviene tomar en cuenta que ya antes el narrador había conocido “a una niña de 14 años cuyo rostro se asemejaba hasta el asombro al de aquel espléndido reptil” (462). Esto había sucedido en Santiago de Chile, según se dice en el texto, y permite inferir que se trata de la misma jovencita que se menciona en el numeral I de “Los hongos”, también ahí mencionada entre sus andanzas ocurridas en 1953 en Santiago:

...era interesante... una niña salvadoreña que vivía entonces allá, Noemí Jiménez Figueroa, cuya belleza a los catorce años sería para siempre mi medida de la belleza... (Benedetti 1980: 273).

Que sea éste un dato autobiográfico reviste particular interés porque el conocer a Noemí fue tomado por el poeta como “un grandioso cumplimento de (su) destino mágico” (Lara 1994: 462). Sin embargo la relación fracasó en breve y el “destino mágico” pareció quedar truncado, hasta que conoció a esta otra mujer quien sí trascendió con el poeta “las puertas del cielo y del infierno al mismo tiempo”.

¿Qué tiene de especial la mujer de “Para entendernos”, si la comparamos con la de “Mujer inteligente se aproxima”? Su danza serpentina, su salir del agua, su relación con la naturaleza y su pertenencia étnica (nahua-pipil) la determinan como una “mujer telúrica”, cuyos atributos derivan de la naturaleza y no de la inteligencia. A su vez, lo telúrico remite a lo mítico, como hemos planteado. En el poema “Mujer inteligente...”, no hay mitología sino un tributo a la conjunción de inteligencia y erotismo; “Para entendernos”, en cambio, prescinde de cualquier referencia a cuestiones intelectuales o ideológicas: aquí lo que cuenta es el sentido de la madre tierra, lo erótico es lo telúrico mismo. A este respecto es sintomático cómo en textos de otros libros de Dalton se manifiesta esa mujer telúrica. El poema que en ese punto aparece más emparentado con “Para entendernos” es “En la lengua del sueño”, de Los testimonios:²¹⁴

Yo hablé contigo en *la lengua del sueño*
oh lengua azul oh llama prisionera ...
amor amor terrestre

²¹⁴ Por algún error de los editores o impresores, en la edición original de Los testimonios este poema se encuentra, sin título propio, unido (pospuesto) al de “La Siguanaba”, como si fueran un solo texto cuando en realidad se trata de dos poemas diferentes (cfr. RD 1964: 82-83). El error se repite en la antología de Benedetti (1980: 102-103); luego, se corrige en la editada por Manlio Argueta y determinada por el propio Dalton (1983: 166-168), al igual que en Lara Martínez (1994: 279).

en la lengua del sueño hablé contigo. (RD 1964: 82-83)

Apenas modificada, la frase que he remarcado se lee también en “Para entendernos”:

Era una concepción de lo femenino aprehensible en el primer contacto con los sentidos, en *el lenguaje del sueño*. (Lara 1994: 461)

Encontramos así varios rasgos comunes entre esos tres poemas, principalmente su “concepción de lo femenino como algo telúrico”. Así, mientras la niña-mujer de “Para entendernos” emerge del agua, la Siguanaba es de por sí, según ese difundido mito salvadoreño, un duende del agua; de ahí los versos iniciales del respectivo poema:

La que tenía los ojos como el agua profunda
que se viste de negro con las piedras del fondo de la poza (RD 1964: 82)

Y “En la lengua del sueño” también sugiere una mujer acuática:

...colmillos de aquel rito entre las hojas
guardadas de la sequía del verano
y de los ríos que nunca tocó el sol
fiel animalería rescatando
tu cuerpo del aroma y la humedad (1964: 83)

A la presencia del agua se suma en los tres poemas la de diversos elementos de la naturaleza: la tierra, la fauna, la flora aparecen en ellos “con ánimo”, como fuerzas mágicas, a lo cual contribuye el clima onírico común (ver p. 312).

En fin, el mito y el rito se funden en el paradigma de la mujer telúrica que dibujan estos poemas: “bailaban dos guerreros pipiles” (“Para entendernos”), “tú patria del rito sin más muertos que el odio” (“En la lengua del sueño”), “Tláloc ha puesto en ella sus ojos iracundos” (“La Siguanaba”). Tal concepción de lo femenino arraiga, pues, en el sentido de la madre tierra. A este respecto es reveladora la referencia a “nuestra madre” en otro poema que tiene puntos de parentesco con los anteriores, “El hijo pródigo”, ya citado (ver p. 235). Ahí Dalton afirma que la madre de El Salvador no es la Virgen María (la “bella-Reina-de-mayo”, a quien él cantaba cuando era estudiante en colegios católicos) sino la Siguanaba, quien traicionó a su esposo, el Príncipe Yeysún, hijo de Tláloc, y abandonó a su hijo, Cipitín, por lo cual Tláloc la convirtió –siendo bella mujer– en un monstruo que deambula por los ríos. La flacidez y enormidad de sus pechos, que ella golpea contra las piedras del río, es un rasgo invariante en las

numerosas versiones orales que aún hoy se recogen de este mito en diversas comunidades salvadoreñas.

Otro poema modélico de la mujer telúrica, emparentado con los anteriores, es “Ellas”, en prosa, del libro Los testimonios, en el cual sobresalen la relación con la *Madre Naturaleza* y el *sentido del retorno a la patria*.²¹⁵ El texto se refiere a las mujeres desnudas, en general, a quienes compara con las tardes de fin de año en El Salvador. Aquí la humedad es sutilmente connotada en la imagen de las mujeres desnudas, como un llamado a sumergirse en ellas:

¿Qué otro camino te queda, siendo así las cosas, sino sumergirse en ellas coronado de un silencio tímido y expectante, como quien avisa a la Madre Naturaleza que ya está de nuevo ahí, que ya ha regresado, besando con labios empequeñecidos la orilla de su pie? (Argueta 1983: 146)

En la misma línea destaca el poema “Despertares”, del libro Los pequeños infiernos,²¹⁶ donde el autor recuerda su infancia desarrollando un contrapunto entre los temores que le suscitaban los adultos en general y la protección que recibía de su madre. Sobresale aquí, como en varios otros poemas de Dalton, el presentimiento de “un destino al mismo tiempo mágico y trágico”, significación que poco antes he señalado en el texto modélico “Para entendernos”. Examinemos estos versos de “Despertares”:

Sólo nadar en mamá era fácil ...
plástica pálida de la Virgen María
emergiendo de pétalos de mayo y violines
con una varita mágica que comenzaba a germinar
y hacía pensar en no sé cuál raíz catastrófica
(Argueta 1983: 228-229)

De nuevo tenemos aquí una relación altamente simbólica entre el agua y la mujer, en este caso su propia madre. Otra conexión semántica entre “Despertares” y “Para entendernos” es la connotación del despertar como revelación de su destino, sugerida por el título del texto y por la mención de la varita mágica que emerge de la plástica pálida de la Virgen María. En “Para entendernos” la visión onírica de la niña-mujer-serpiente saliendo del agua es significada por el poeta como un despertar a la conciencia de su propio destino. Ambos poemas plantean, pues, el despertar como una iluminación o revelación de un camino a seguir.

²¹⁵ El poema “Ellas” sólo aparece como parte de Los testimonios en la antología elaborada por el propio Dalton y cuidada por Manlio Argueta (1983). Por tanto, resulta ser uno de los textos menos difundidos de Dalton.

²¹⁶ Ver nota 167.

La lista de poemas que comparten entre sí la significación de la mujer telúrica y de la madre tierra podría ampliarse. Para no ser prolijos mencionemos no más, en el libro Los testimonios (RD 1964), los textos: “La tierra” (45-46), “Las emigraciones” (47-49) y “La pregunta” (51-54), a los cuales me he referido ya antes en el estudio de dicho libro (ver p. 216 y ss.). Así, por ejemplo, en el primero de estos, El Salvador es llamado “La vieja tierra de los colores misteriosa / vomitada por el mar”, versos en que se manifiesta la relación tierra / agua de un modo violento, con un sentido de génesis u oscuro origen.

Vale la pena aquí considerar el simbolismo del agua como elemento fundacional de la patria: de ella emana la sabiduría (la serpiente) de la madre tierra para la fundación –en lo inmediato– de una pareja (la que constituirán la mujer-serpiente y el poeta-soñador), y –en lo mediano– de una nueva patria (la utopía socialista). Dado el carácter psico-social y onírico-mitológico de este simbolismo, considero aplicable en este caso la interpretación de Carl Jung, en particular con respecto a los arquetipos del agua, el ánima y la serpiente:

El camino al elixir de la vida reconoce como magia más alta el agua-simiente, el fuego-espíritu y la tierra-pensamiento... ¿Qué es el agua-simiente? Es la fuerza verdadera, una, del cielo anterior (eros). El fuego del espíritu es justamente la luz (logos). La tierra-pensamiento es justamente el corazón celestial de la morada del centro (intuición). Se utiliza el fuego-espíritu para obrar, la tierra-pensamiento como sustancia, y el agua-simiente como fundación (Jung y Wilhelm 1989: 124).

En la poética amatoria de Dalton la serpiente-mujer se asocia con el agua y con la tierra en consonancia con el mito nahua-azteca de Cigua-Cóatl. Es la sabiduría de la Gran Madre, la intuición de la madre tierra en la utopía del escritor. Pero esta madre tierra, simbolizada primeramente por Sihuélut luego se convierte en Siguanaba, pues el poeta la percibe como “abandonada / por el Sordo Creador y Formador” (“La tierra”, 1964: 46) De ahí que como seguidor de Quetzalcóatl (que en su visión martirial se identifica con Jesucristo) el poeta, vocero aquí del pueblo pipil, debe regresar a su patria luego que la lengua del agua le ha revelado su identidad o destino mágico, respuesta total a la “La pregunta” de Los testimonios.

El ánima, según Jung, es el elemento femenino de la psique masculina, que Goethe llamó “el eterno Femenino” (Jung 1977: 121). En la poética amatoria de Dalton esa ánima viene a ser una mujer escindida en cuanto representación de una madre tierra (o patria) igualmente escindida. Es la mujer telúrica en su doble manifestación de buena (Sihuélut) y mala (Siguanaba). Por eso, según el poema “Para entendernos”, el encuentro con la mujer real que encarna

a la niña-mujer-serpiente soñada a los quince años, vino a abrir las puertas del cielo y del infierno al mismo tiempo. Ahora bien, esta mujer soñada no es la Siguanaba sino Sihuélut, la visión positiva del espíritu femenino que desea unirse al poeta. En cambio la madre tierra, según el segmento citado de “El hijo pródigo”, sí es la Siguanaba, como hemos explicado, por efecto de la destrucción y el deterioro causado por los dominadores y explotadores. Entonces, la misión del poeta es, según el poema final de El amor, titulado “Hasta luego” (471), retornar al país para reconvertir en Sihuélut a esa madre tierra degenerada; o sea, en un país de justicia social y de belleza natural, según la utopía revolucionaria de Dalton. “Hasta luego” confirma la dominancia del tema político sobre el tema erótico en el conjunto de la obra, puesto que su amor de pareja queda en suspenso (“Volveré / inmediatamente / amor / espérame...”) hasta que venga el triunfo político (“...la intromisión / de la mañana que ha llegado conmigo”). El amor de pareja cede la primacía al amor social, al compromiso revolucionario. Sin embargo promete un retorno a casa (a la amada) para después de que el retorno a la patria haya fructificado. De esa manera, la Siguanaba volverá a ser Sihuélut.

Una teoría amatoria

El título del libro establece de entrada una actitud negativa hacia el amor, el cual es comparado (indirectamente) con la primavera en cuanto ambos le “caen mal” al poeta, pero el amor aún más. Este juego dialéctico suscita la desazón del lector al sobrentenderse que ni el amor ni la primavera pueden simplemente caer mal sino que el poeta está invitando a convivir con él los claroscuros de esa “otra patria”, según leemos en el primer poema de la obra, titulado justamente “El amor”.

Dalton quiso reunir aquí su poesía amorosa de los años 1969-1973, justamente la época que he denominado *El segundo Dalton*.²¹⁷ En su conjunto la obra conlleva, bien que implícita, una *teoría del amor*, especialmente de las relaciones de pareja en el seno del movimiento revolucionario, punto de polémica que reaparece, más explícitamente y con otra tónica, en los Poemas Clandestinos, al final de su vida, durante *El tercer Dalton*. Alrededor del tema central del amor giran otras temáticas, entre ellas principalmente dos: la *política* y la *religión* (o trascen-

²¹⁷ Uno de los poemas de este libro, “Zdena”, por cierto reproducido una y otra vez en las antologías de Dalton, está datado por el autor en 1965, momento en que él empezaba a desempeñarse en Praga como periodista de la revolución latinoamericana y mundial.

dencia espiritual). La religiosidad o, quizás mejor, la espiritualidad, no siempre es explícita en Dalton; con frecuencia se significa de modos sutiles, que acusan la búsqueda de Dios o de la verdad última del ser. Así, en el poema “¿Why not?”, como en algunos más del mismo libro, se advierte la contradicción interior que en su ánimo causan las relaciones amorosas por interponerse entre sus numerosos e intensos compromisos políticos:

Tu cuerpo no debe aumentar mis preocupaciones.
Bastante tengo ya con estudiar el Mercado Común Centroamericano,
suficientes problemas me han traído
las ocurrencias en la frontera chino-soviética. (458)

Muestra también este mismo poema otro rasgo de la poesía amorosa de Dalton que ya he señalado: la poca fuerza del erotismo y una cierta racionalidad o intelectualismo que, en sobrevuelo de ingenio, atenúa constantemente el efecto sensual que parecería buscar el autor. *Logos* venciendo a *eros*, aunque no del todo. El intelectualismo se cruza, además, con juegos oníricos, a la usanza del surrealismo tan en boga aún durante aquellos años. Esa fusión alcanza un punto máximo, según hemos estudiado, en el poema “Para entendernos”. En “¿Why not?” puede advertirse, de un modo relativamente simple, la pugna entre lo racional y lo sensual:

Una pequeña gaveta de mesa de noche
en tu rotunda nalguita derecha
tampoco me vendría mal para guardar mis pañuelos... (458)

El sentido de trascendencia, la búsqueda de lo espiritual, se manifiesta particularmente al final del texto, como una solución del conflicto entre deber político y placer amoroso. Parece decir, tras el planteamiento del problema, que la solución está en el alma, en la liberación del espíritu, justificando así, por tanto, sus libertades sexuales. Veamos ese final:

Y una regaderita siempre fresca,
prendida con un clavito de oro a tu ombligo,
para bien servir y renovar el jardín de las delicias,
disfrazarlo de alfombra eterna de la bienvenida,
de pastelillo para el mejor cumpleaños del príncipe,
de alberca rústica *para que nade el alma*. (458)

El giro de tuerca hacia lo espiritual se da, como sorpresa de cierre, en el último verso: es el alma quien va a navegar en la experiencia amorosa, más que el cuerpo. He ahí juntas la racionalidad y la espiritualidad en la poesía amorosa de Dalton. El libro desarrolla, pues, una dialéctica del amor, una exaltación del erotismo desde una racionalidad amorosa. El afán del socialismo gravita en ello, como puede verse en el epígrafe de “Lo que falta”:

“...la otra persona, como persona, se ha convertido en una necesidad para él...”
MARX.

En sus connotaciones ideológico-afectivas, el poemario mantiene un tono de celebración del amor sensual, del sexo libre; pero hay también un planteamiento intelectual, una implícita teoría, particularmente sobre las relaciones de pareja en el seno del movimiento revolucionario socialista de aquellos años. Otras connotaciones notorias en esta pequeña obra, que van estableciendo variantes con respecto al tema dominante del amor, son las del humor, la melancolía y el sueño (este ya como *ensoñación del deseo*, ya como *mito*). Examinemos brevemente esos matices semánticos.

El sentido del humor penetra en la imaginería de alcoba que se reitera en unos y otros textos: se trata de juegos amorios, no siempre eróticos, sino más bien ingeniosos, una intelectualización de “La joie de aimer”, como en “Zdena”:

antes de poseerte precisa preguntarte, como Manuel Galich:
“¿esto es lo mío?” (444)

Precisamente en “La joie de aimer” encontramos una declaración de fe en la risa como lubricante en la relación de pareja, sin que necesariamente sea uno de los textos más humorísticos de la obra:

No me ames
con la fe de construir una tragedia contemporánea.

Ríete a todas luces, cariño.
Ríe en toda esta etapa de bella vecindad (448).

La petición de risa es notable en la poesía de Dalton, aunque no siempre el efecto sea propiamente cómico, sino más bien una actitud de niño burlón (el *homo ludens*) que no quiere tomar demasiado en serio sus romances. Pero es ahí donde surgen nuevos bemoles o matices líricos, como el de la melancolía. Mientras el humor aparece en este libro como socio del amor, la melancolía en cambio aparece como su contrapunto esencial. Ello puede señalarse en varios textos, principalmente en “35 años” (454) donde el amor sólo existe como una ausencia, o mejor como su contraria: la castidad forzada, que queda calificada como “vieja hedionda” y “serpiente seca” y es confundida con la propia muerte. ¿Es el cansancio del deseo junto a un sobrepeso (prematureo) de la edad? Creo que así puede entenderse en el cierre del poema:

La propia juventud decrece

y trota la melancolía como una mula (454)

La melancolía se asocia con el sentimiento de soledad o aún de culpa, en textos como “Cita” (468), “Epigrama” (466) o “Casi elegía” (469). Un tono de “dulce tristeza”, para usar la expresión del propio autor, se advierte en ellos, por ejemplo en ese último:

Las hojas se secaron entre las obras de Kipling
huélelas y recuérdame
límpialas de diamantes y recuérdame
pon polvo de su polvo en los deseos de tu juventud

La culpa es de la vida que se deja vivir
amor mío (469).

Un plus en la connotación melancólica puede advertirse en el primero de dichos poemas, “Cita”, dedicado a una de sus amantes ya muerta, según se infiere de la dedicatoria: “Para C., in memoriam”. En un tono más bien parco, el texto evoca una atmósfera de espiritualidad más que de sensualidad; la trascendencia hacia la vida es simbolizada en este caso por el mar:

Sé que por otra parte pronto te fugarás de la tumba
construirás una vena hacia el mar... (468)

Tal atmósfera se intensifica en los versos finales, donde el recuerdo del punto de encuentro, la playa, combina la celebración y el dolor:

Descansa hasta esa fecha:
sin que se entere la paz cobra fuerzas de fiera
y en el dorso quemado de una hoja otoñal
escribeme la hora
y el nombre de la playa (468).

Mayor fuerza aún, como hemos visto en “Para entendernos”, cobra el tema del sueño en su vinculación con el mito, sobre todo de la madre tierra. No se trata de un dominio estadístico en la manifestación explícita de este tema, que es más bien escasa; se trata de una connotación de trasfondo, un tanto implícita: una búsqueda del inconsciente colectivo o, en otro sentido, de la cultura nacional popular como asidero de su identificación con la mujer, así en abstracto.

En los niveles macro-sintáctico y macro-semántico me parece relevante contrastar entre sí el primero y el último de los veintinueve poemas, como puntos de apertura y de cierre del mensaje amoroso (aplicando a Lotman) o, si se quiere, de la *teoría amorosa* que desarrolla Dalton en este pequeño libro. En “El amor” (439), primer poema, ya se establece una relación

entre este sentimiento y el de la patria, es decir, se plantea una correlación con la política. Al afirmarse aquí desde el *yo* del poeta que no se ufana de esa patria sino que más bien la sufre, el tema se introduce desde una actitud negativa, que se suma a la negatividad del título del libro. La serie no empieza con una exultación del placer amorio, connotación que sí se da en textos posteriores. Empieza, intencionadamente, con una reflexión ética y lírica al mismo tiempo: el amor es una patria en que se sufre. ¿Por qué para Roque el parámetro del amor es la patria en estos momentos previos a su retorno a El Salvador?²¹⁸ La respuesta resultará más convincente si examinamos de nuevo el poema de cierre, “Hasta luego” (471).

El texto final parece dirigirse a una amada (la esposa o cualquiera de sus amantes), pero en la significación profunda el destinatario es más bien la patria, es decir, aquel conglomerado humano de su país por el cual asume una entrega total contra “todo lo demasiado tarde” a cambio “de la mañana que ha llegado conmigo”. Es uno de los textos más sorprendentes y si está al final del libro es porque al poeta le interesaba dejarlo como la solución final a los dramas subjetivos en aras del amor colectivo, el amanecer de la revolución, el tiempo en que “será temprano de por sí”. Entonces, la dialéctica amorosa de Dalton, que incluye una actitud congruente con la ética amorosa de la revolución socialista, desemboca en una propuesta política (obviamente implícita): la entrega total a la lucha, en virtud de lo cual nunca más llegará tarde a su casa o al lugar de su amada, porque cuando regrese siempre será temprano ya que se va sin límite de tiempo a ser parte de un mañana (la utopía socialista) que, según lo dice, ya no quiere esperar:

...alcanzaré a llegar
a tiempo para despertarte
con el ruido de la prisa
o la intromisión
de la mañana que ha llegado conmigo
y no quiso esperar
disciplinadita
a la puerta (471)

Tal es el sentido profundo del poema final: por cuanto el amor urgente es el social, el otro, el personal, deberá esperar simplemente la llegada del amanecer (de la revolución). Ello confirma el sobrepeso de lo político en la semántica de El amor. La expresión del *eros* entra en

²¹⁸ Según las datas más creíbles, El amor fue escrito entre 1969 y 1973. A finales de este año Roque regresó definitivamente a El Salvador, insertándose en la militancia revolucionaria del momento.

pugna con la expresión del ingenio y con la implicación ético-política. En la búsqueda del efecto erótico la referencia de la desnudez cobra un valor central, porque aúna la dimensión sensual (el lenguaje del cuerpo) con la dimensión ética (el lenguaje político). Como sustantivo, verbo o adjetivo, el concepto se reitera en el libro, la mayoría de veces con intención erótica:

...El podría decirte que desnuda lo asustas (“Zdena”: 444)

...hoy correrá peligro el argumento de la desnudez
 (“Mujer inteligente se aproxima”: 451)

...*desnudos* caramelos que se perdieron
 en la escalera al cielo... (“Verte desnuda”: 465)

Otras veces (no sólo en este libro, sino en la poesía de Dalton en general) el concepto de desnudez atañe más a lo moral (a la verdad, a la sinceridad), que al cuerpo físico:

Pero a mí déjame esta vigilia
 esta comodidad crispante donde cada palabra
 podrá ejercer sus derechos
 únicamente si se *desnuda* por completo.
 (“Sobre el poema amoroso”: 445)

En esta última muestra la desnudez no se refiere al cuerpo sino a la honestidad del poeta, a la sinceridad con que hable, connotación bastante frecuente en nuestro autor.

Conclusiones acerca de El amor me cae más mal que la primavera

Desde el punto de vista formal, de estructura lingüística, el rasgo más notorio en este libro es la riqueza de modalidades deícticas, dialógicas, con las cuales logra un nuevo estilo la poesía amorosa salvadoreña. También es llamativa la variación *verso / prosa* según las necesidades de expresión más lírica o más anecdótica, respectivamente, en lo cual este libro se asemeja a Taberna.

En el plano semántico, el aporte principal del poemario es una teoría amorosa en que el paradigma de la mujer telúrica (*Sihuélut*) se sobrepone al de la mujer intelectual o simplemente erótica. Pero ambas están en el ideario amoroso del poeta. La pareja está en el centro del hacer revolucionario, no se puede prescindir de ella en aras de la revolución, pero sí postergarla en función de la lucha inmediata.

Por otro lado, en el nivel connotativo resalta la mediación del mito entre *eros* y *polis*, particularmente en los poemas “Para entendernos” y “Hasta luego”, lo cual muestra el nivel de radicalidad política alcanzado por el escritor en el momento previo al retorno. Es el mito de la madre tierra (*Cigua-Cóatl*, *Sihuélut*, *Siguanaba*) y el del héroe crístico (*Quetzalcóatl*), que va a salvarla del mal, a re-transformarla de Siguanaba en Sihuélut, a civilizarla con el amor, a pesar de la guerra.

Finalmente, señalemos las implicaciones autobiográficas y familiares del poeta de carne y hueso en tan particular teoría amorosa. Recordemos que Dalton era hijo de madre soltera y que si bien su padre lo reconoció y lo protegió, fue el gran ausente en su vida. El trauma épico del poeta, su crisis de identidad familiar y social, están latentes en su teoría amorosa y, por ende, en su opción martirial, implicada sobre todo en el último poema del libro, “Hasta luego”. Por otro lado, fue un hombre muy afortunado con las mujeres, según se desprende de los frecuentes amoríos y de las varias amadas que figuran, anónimas o con nombres reales o ficticios, en sus obras. Elena Poniatowska, en el prólogo a Un libro levemente odioso, que estudiaremos enseguida, dice refiriéndose a las famas de Dalton:

...muchos han hablado de él, con verdadero júbilo, relatando sus pulgarciteadas, sus cárceles, las palizas, los ojos moros, las últimas mujeres que lo amaron convertidas ahora en ánimas del purgatorio... (1988: 9).

Es obvio que muchas mujeres lo amaron, lo cual se acusa precisamente en su poesía amorosa así como en diversas anécdotas auto-biográficas. De ahí que haya querido dejar testimonio de su *ars amandi* en este libro tan peculiar, El amor me cae más mal que la primavera.

ESTUDIO DE *UN LIBRO LEVEMENTE ODIOSO*

Según la data de Poesía escogida (Argueta 1983: 385), este poemario fue escrito en La Habana, entre 1970 y 1972, es decir, en los años inmediatamente anteriores a su retorno a El Salvador en diciembre de 1973. En esas fechas Roque escribía con furor, desarrollando simultáneamente varios libros que a su muerte quedarían casi todos inéditos, entre ellos éste, que diría el más importante de los poemarios póstumos, según veremos.²¹⁹

La obra consta de 108 textos divididos en nueve partes desiguales; cuatro de ellas se presentan como series específicas (34 textos en total), con título de serie y numerados en romanos, que se suceden sin pasar a nueva página (a diferencia de los poemas sueltos, que comienzan en página propia). Las series parecen responder tanto a espacios autobiográficos de intensa emotividad para el autor (por ejemplo, “Facultad de Derecho”, en referencia a la carrera universitaria que estuvo a punto de culminar), como a temas ideológico-políticos de arduo debate en Cuba (donde en ese momento residía el autor) o en América Latina: este es el caso de los ocho “Poemas católicos” que constituyen la cuarta y última serie. Los 74 poemas restantes aparecen sueltos, distribuidos en cinco partes de cantidades desiguales, sin ningún distintivo particular.

Odioso viene a ser un hito en la teoría poética daltoniana, pues plasma una posición estético-ideológica típica del momento revolucionario que se vive en la literatura latinoamericana. La obra en su conjunto manifiesta una visión política de la literatura y, a la inversa, una visión poética de la política.

En la edición original (México, 1988), destacan el prólogo de Elena Poniatowska y los dibujos de José Luis Posada. El prólogo de la bien conocida escritora mexicana es una semblanza biográfica y literaria de Roque, de quien ella guarda magníficos recuerdos, pero no conlleva presentación alguna del libro ni menos un estudio de sus valores particulares, y fue escrito varios años después de la muerte del poeta. En cambio, si atendemos a la nota editorial, los

²¹⁹ Un libro levemente odioso fue publicado por la editorial mexicana La Letra en 1988, trece años después del asesinato de Dalton, edición que utilizaremos para este análisis.

dibujos de Posada fueron hechos específicamente para ilustrar la obra, y el propio Dalton señaló su colocación exacta en ella.

También es notable la serie de seis epígrafes que preceden al poemario, especie de aperitivo para que el lector abra su atención a las diversas polémicas y juegos de la obra. El primer epígrafe pertenece a uno de los Cuentos de cipotes, de Salarrué; los restantes corresponden a otros autores hispanoamericanos (Lezama Lima, Nicanor Parra) o europeos (Fernando Pessoa y Antonello Gerbi).

Sólo digamos antes de pasar a los análisis específicos de dos muestras, que la obra no ha recibido la atención que merece por parte de la crítica. Entre los estudiosos de Dalton ninguno ha publicado (que yo conozca) análisis o caracterizaciones específicas acerca de sus aportes ideológicos o estilísticos.

Análisis de “No, no siempre fui tan feo” (124-125)

Considero que este poema es uno de los más representativos del segundo Dalton, tanto por el grado de humor o “jodarría” que se alcanza, como por el modo tan original, implícito, de proponerse a sí mismo como un modelo de la militancia revolucionaria de los poetas, es decir por su valor narrativo-autobiográfico.

Al relacionar la métrica del texto con el tono del relato, se advierte que el predominio del verso largo establece un tono levemente solemne, a pesar de la comicidad que producen los episodios que cuenta:

...el camarada Sóvoleb vino a preguntarme
si no era que yo le había tocado el culo a alguna señora acompañada
antes de protestar en el Ministerio del Interior
en nombre del Partido Soviético... (125)

En el aspecto deíctico domina un *yo* de héroe-víctima, en oposición al *ellos* de quienes le causaron algún daño dejándolo cada vez más feo. Alrededor de esta invariante se dan dos variantes que determinan (en el nivel de “discurso”) el valor dialógico: el *ustedes* que designa a los lectores solamente, y un *nosotros* que implica a los lectores y al autor. Se trata de marcas implícitas que se convierten en guiños al lector, como para compartir mejor las ironías y los episodios con que se va construyendo el texto. Veamos:

...como les iba contando yo caí encima del hierro
que no supo hacer otra cosa que rebotar como una revolución en África (125).

También las frases de apertura y de cierre son elementos dialógicos: “Lo que pasa es que...” (inicio del poema); “Eso explica por lo menos en parte...” (final del poema). Advertimos aquí la voluntad de comunicación con el lector (en el nivel pragmático) y la estructura de por sí interlocutoria (en los niveles semántico y deíctico-gramatical). A ese conjunto de rasgos deícticos hay que sumar el coloquialismo del título, que se da aquí en la reiteración enfática del *no*: “No, no siempre...”

El rasgo más notable en el nivel macro-sintáctico es la segmentación-cero: no hay división en estrofas o segmentos de alguna índole y ni siquiera hay puntuación interna (puntos y comas están ausentes). Este rasgo, además de dar unidad al “relato”, hace que la estructura oracional quede a cuenta de la segmentación vérsica.

Desde el punto de vista micro-sintáctico sobresalen los paralelismos (en particular los anafóricos) y la riqueza de los modos y tiempos del verbo en cuanto elementos organizadores de la “diégesis”. La “narración” se da desde un presente discursivo (“lo que *pasa* es que *tengo* una fractura en la nariz”) hacia un pasado diegético (“que me *causó* el tico Lizano”). La mención de las agresiones que lo fueron afeando se constituye en un paradigma de nombres de los agresores y de tiempos del verbo (correspondientes a las acciones de agresión):

...una fractura en la nariz
que me *causó el tico Lizano* con un ladrillo ...

y luego fue *Quique Soler* que me *dio* en el ojo derecho
la pedrada más exacta que cabe imaginarse ...

la otra razón fue un botellazo de ron
que me *lanzó el marido de María Elena*..

me *patearon cuatro delincuentes* en un callejón oscuro
a dos cuadras del Ministerio de Defensa (124-125)

Como puede observarse, los paralelismos gramaticales aseguran la unidad y coherencia de la “diégesis”. A la vez, se establece un contrapunto entre el presente del discurso (“para lo que *me interesa sustentar* aquí”) y el pasado de los acontecimientos de la diégesis (“me *partió* en tres pedazos el arco zigomático”).

Dos son, en mi análisis, los valores semánticos que dominan en este texto: el humor autobiográfico y la ejemplaridad de la militancia revolucionaria. Veamos. El efecto cómico está dado por la forma tan desenfadada –¿cínica?– de ridiculizarse, admitiendo tácitamente ser feo, y relatando los incidentes del caso. Pero más allá de esta significación lúdica, auto-irónica, se pone como ejemplo de militancia (también tácitamente): de las cinco desgracias que refiere, las dos últimas tienen que ver con su opción política (la lucha armada): el trabajo en Praga como miembro del PCS y el entrenamiento militar recibido en Cuba. El autor refiere esos sucesos de su vida política sin plantearlos como tales, sino desde el punto de vista de su fealdad (una mirada aparentemente esteticista). Pero en la connotación de fondo se advierte el orgullo por su participación en la aventura cubana y, desde ahí, en la revolución latinoamericana:

y la última vez fue en Cuba
fue cuando bajaba una ladera bajo la lluvia
con un hierro M-52 entre manos
en una de esas salió de no sé dónde un toro
yo me enredé las canillas en la maleza y comencé a caer... (125)

La metonimia es la figura tropológica que domina en la figuración poética, lo cual confiere un tono realista, plenamente auto-biográfico, a los episodios que se cuentan. Este rasgo se asocia con las referencias puntuales, verídicas: nombres de personas, de ciudades, de instituciones, y hechos concretos. He aquí un ejemplo típico de metonimia que conlleva además cierto humor negro, muestra de la capacidad del autor de reírse de todo y de todos:

era víspera de la apertura del Congreso del Partido
por lo que alguien dijo que era una demostración contra el Congreso
(en el Hospital me encontré con otros dos delegados
que habían salido de sus respectivos asaltos
con más huesos que nunca). (124)

Más allá de la tónica de travesura está la clave del sentido revolucionario: la entrega a la lucha lo ha llevado a padecer graves daños. Pero Dalton evita a toda costa cualquier solemnidad; aunque en los hechos haya sido víctima y héroe al mismo tiempo, en el discurso no pasa de ser el protagonista de diversos incidentes dignos de risa. De paso, dibuja un retrato polifacético de sí mismo: futbolista, bebedor, enamorado y militante, tales son las facetas de su vida que aquí sobresalen, y por sobre ello su espíritu de lucha, de aventura.

Análisis de “From Central Europe”

Este poema ocupa una sola página (39) y me parece el modelo principal de lo que llamaría la *poética del retorno* en la etapa del segundo Dalton. “From Central Europe” presenta rasgos particulares de la lírica social del autor y del sentido de toda la obra, como veremos. Dominan aquí los versos breves y medianos (de 4 a 15 sílabas), lo cual determina un ritmo ligero, muy fluido y festivo, en relación con el tema del retorno a Cuba, motivo de gran alegría para el poeta:

Llegar a la Habana
es llegarme
por eso me saludo con música
dónde vas Domitila dónde vas (*)
en un José Martí poblado de inmensos aviones
tengo tanto qué hacer...
(*) Destacado en el original.

La deixis es simple: todo el texto está construido en primera persona singular; no existe aquí una estructura dialógica porque se trata de expresar la exultación del *yo*, la alegría íntima de estar de nuevo en Cuba. El *yo* del último verso del segmento anterior, “tengo tanto qué hacer”, se extiende hasta al final del texto para enumerar las acciones que lo ocuparán en este regreso a La Habana. Pero al final, el *yo* se convierte en *nosotros* al cerrarse el texto con una consigna muy en boga en aquellos primeros años setenta:

...y *sentirme* otra vez Patria o muerte
de pie América Latina
adelante adelante adelante
venceremos

Es notable aquí el paralelismo entre el cambio deíctico del *yo* al *nosotros* y el cambio léxico-semántico de Cuba a Latinoamérica, de modo que la alegría personal que sirve de entrada al texto, “Llegar a La Habana / es llegarme”, se trasmuta al final en el optimismo revolucionario (“Patria o Muerte... / venceremos”) para todo el sub-continente. La anáfora y el polisíndeton se suman para trazar el paradigma del retorno de aquel mundo frío del socialismo praguense, donde el poeta se sentía “medio camarada y medio señor / cosa horrible”, a su segunda patria que en ese momento era su patria plena. De nuevo destaca el dinamismo verbal, el juego de los infinitivos como muestra de lo tanto que tiene que hacer:

Sacar al sol el alma...
aplancharla con una botella de ron ...

respirar mucho en español...
comer cangrejo con limón...
y *desnudarme* para comer mangos...

Desde el punto de vista macro-sintáctico el poema se da como una sola secuencia de versos, sin división interna alguna, sin puntuación. La segmentación cero, entonces, en cuanto marca del versolibrismo daltoniano, puede interpretarse como una forma de mayor énfasis en la unidad semántica del texto, es decir en su ideología (la utopía socialista para Latinoamérica). Conlleva en su significación más profunda, implícita, un sentido de retorno a la patria original, El Salvador. Lo explícito es la alegría de haber abandonado Europa Central (es decir, Praga, Checoslovaquia) y estar otra vez en lo propio: de ahí que emplee diversas metonimias sobre todo en materia de comidas y bebidas, lo más maternal de la patria, todo ello combinado con la lucha:

...y leer las consignas bien vivas
en el cielo altísimo y en los muros
y en los rostros de los hombres
y sentirse camarada de verdad...

Ahora bien, la exultación de estar de nuevo en la isla tiene un claro contrapunto: esa “cosa horrible” de haberse sentido en Praga “medio camarada y medio señor”, es decir en un socialismo que le resultaba falso. Hay pues, también, una voluntad de crítica al socialismo europeo, que no entusiasmaba al poeta como sí lo hacía Cuba y el proyecto de la revolución latinoamericana. Es aquí donde se revela, *ad límina*, la connotación profunda de volver a El Salvador para poner su poesía y su militancia al servicio de la lucha armada teniendo como modelo a la revolución cubana. Cuba era no más que el puente, el punto de acceso a su verdadero fin: la vuelta a la lucha más propia, la de la patria original. Elena Poniatowska lo dice claramente en el prólogo de Odioso: “Sufría de amor por El Salvador, se moría de frío por El Salvador y de rabia y de risa...” (8). Esta motivación generará, como luego veremos, una poética del retorno.

Caracterización de Un libro levemente odioso.

Luego de realizar los análisis de dos textos que considero modélicos de las temáticas de la obra, expondré una caracterización general y comentarios u observaciones particulares de varios de sus textos, así como algunas valoraciones derivadas del análisis.

En el nivel métrico, específicamente en cuanto a la medida y los ritmos del verso, Odioso presenta varios textos en que domina un verso muy corto, rasgo que no habíamos encontrado en los poemarios anteriores. Aquí hay una mayor capacidad de concentración rítmica y semántica, que se manifiesta en series paralelísticas de versos mínimos: de dos, tres, cuatro, cinco sílabas, con ocasionales versos de mayor medida. Se da un tono ligero, de un lirismo juguetón. Es una especie de minimalismo en la construcción de estructuras condensadas que el propio autor llama “minipoemas” (cfr. “Minipoemas para visualizar”: 66-69). El minipoema se convierte en la novedad métrica y semántica de esta singular obra. Un ejemplo típico es el texto “Prohibido para mayores”, en que los versos del primer segmento son todos trisílabos o tetrasílabos, formando un paralelismo gramatical (todos los versos corresponden a sustantivos diminutivos) y semántico (todos los versos connotan sexo). Transcribo parte de ese segmento:

Vulvitas
falitos
salivitas
deditos
culitos
lengüitas (31)

Similares rasgos métricos se dan en varios otros textos: “Metasemántica” (68), algunos de la serie “Minipoemas para visualizar” y, muy notablemente, en “Tampoco así” (97-98), que trata con humor, en un tono burlón, irónico, el tema de la poesía y, más aún, de los poetas:

portaliras
gay-sabios
liróforos
panidas
aedas
floripondios
vates
trovadores (97)

En la mayoría de los poemas de Odioso predominan los versos de mediana extensión y sólo en unos pocos casos el verso largo, lo cual confirma una cierta tendencia al minimalismo. También se dan algunos poemas en prosa, siete para ser exactos, una proporción exigua si se le compara con Los Testimonios o Taberna, por ejemplo. Dos de esos siete poemas no son del autor sino un recorte de periódico acerca de él mismo, y la supuesta transcripción de las palabras de un profesor suyo (36), ambos de la serie “Facultad de Derecho” (35-37). Como en los anteriores poemarios, aquí se manifiesta la relación entre la prosa y la narratividad, pues se

trata de textos en que se cuenta alguna anécdota o se describen personajes o situaciones sociales más que emociones líricas.

Ahora, para caracterizar las estructuras deícticas, examinaremos algunas de las modalidades más recurrentes en el libro. La primera de ellas consiste en describir un personaje o contar algo de él, hablándole a ese personaje como si se tratara de un interlocutor. Ejemplo típico al respecto es el poema “Difunto solo”, que hace recordar algunos de los “retratos” o “estampas” de Los testimonios o de El turno. Alguien, de un modo impersonal marcado apenas una vez por la frase “se diría”, le habla de *tú* a un cadáver:

*Te han llevado a enterrar casi a empujones ...
ibas a ser problema de la tierra ...
Pobrecitos los muertos –se diría al mirarte–
¡Qué cosa más jodida es descansar en paz! (40)*

Otro ejemplo de esta misma modalidad es “Aquelarre”, el último de la serie de cuatro poemas titulada “Mis militares” (47-50). Aquí, en modo imperativo, se interpela a un General: “Pase usted adelante General ... / Siéntese en este cráneo de mamuth”. Pero en este caso, al *usted* le hace contrapunto el *yo* del poeta, quien, es bien sabido, sufrió represión y cárceles: “me río a carcajadas de su fabulosa mazmorra” (50).

Otra forma, a la que ya me he referido a propósito del conversatorio “Taberna”, es un cierto tipo de *parlamentos dramáticos*. En “Católicos y comunistas en América Latina: algunos aspectos actuales del problema” (un poema de la serie de seis “Poemas católicos”), encontramos tres voces que comparan las expulsiones del Partido Comunista y de la Iglesia Católica:

*A mí me expulsaron del Partido Comunista ...
Eso no es nada: a mí me excomulgaron en la Iglesia Católica ...
Puah!
A mí me expulsaron del... (78)*

También la deixis pronominal atañe, explícita o implícitamente, al lector mismo, quien ha de sentirse interpelado por los guiños del autor. A este respecto, un caso muy marcado se encuentra en el poema “Lo insuficiente”:

*como un cinturón de castidad para el niño de quien se habla
en el poema “Kaput” incluido en esta misma colección
y debido a la pluma del mismo autor *que os habla* por no decir
otra cosa (93)*

Si las relacionamos con la semántica dominante de Odioso, las anteriores modalidades deícticas resultan más frecuentes en aquellos textos que tratan sobre la poesía misma o sobre temas literarios en general. En algunos de estos poemas resulta difícil establecer el juego deíctico pues se pasa de una persona gramatical a otra de un modo anárquico, hasta desenfocarse el punto de vista y no saberse ya quién le habla a quién. Así ocurre en el primer texto del libro, “De nuevo acerca de las contradicciones en el seno de la poesía” (19), donde de un *nosotros* implícito (“Nuestra poesía es más puta que nuestra democracia”) se pasa a la *tercera persona* (“el poeta simulará una espléndida mudez”), y luego a una interlocución *yo / tú*, ya sea con la poesía (“Rezo a tu tempestad”) o con el poeta (en abstracto, que podría ser el propio autor: “cuando no lloras eres espantoso”). Esta aparente incoherencia, a tono con la voluntad vanguardista y el afán polémico de Dalton, es parte de su mensaje al gremio, el cual queda muy bien sintetizado en las dos preguntas del minipoema “P.R.”, que transcribo completo:

¿Para qué debe servir
la poesía revolucionaria?

¿Para hacer poetas
o para hacer la revolución? (38)

Aquí se dirige a los poetas mismos (función conativa) para tocar la cuestión más álgida del momento: cuál es su tarea prioritaria. Aunque el texto no da una respuesta explícita, la forma y el orden en que se plantean las preguntas implican que la prioridad es la revolución, consigna que Dalton toma para sí, como sabemos, hasta las últimas consecuencias.

Un caso modélico en que el espinoso tema de la relación entre los poetas y la lucha armada es tratado con humor y desenfado, es el texto “No te pongas bravo, poeta”, en el cual se le habla de *tú* al poeta (en abstracto) sin que el *yo* del hablante se manifieste en forma explícita, si bien el uso del vocativo *hermano*, implica una voz personal, una función emotiva:

La vida paga sus cuentas con tu sangre
y tú sigues creyendo que eres un rruiseñor ...
ponla a parir cien años por el corazón.

Pero con lindo modo, hermano,
con un gesto
propicio a la melancolía. (86)

“Tampoco así” (97-98), texto que he citado antes, ofrece en su estructura deíctica un giro sintomático, similar a los del poema “De nuevo acerca de las contradicciones...”, porque con-

nota una invariante de la poética daltoniana: la primacía del colectivismo (*nosotros*) sobre el individualismo (*yo*). Esto nos lleva a confirmar una cuestión varias veces expuesta: el predominio de lo lógico sobre lo estético. En una primera parte sin que se marque quién habla se dice “*ustedes / puetas (sic).../ queridos / portaliras*” (97) Pero en una segunda parte se le habla a la poesía misma desde un *nosotros* implícito:

Pues-si-ya
querida
qué *haríamos* sin ti
los cultos
los duros ...
al *autocriticarnos* (97)

Ahora bien, el rasgo macrosintáctico más notable del libro es la alternancia de partes no seriadas y partes seriadas. También cuentan los diecinueve dibujos del mexicano José Luis Posada, ubicados en función de los temas de ciertos poemas o de las series dichas. En cuanto a las estructuras microsintácticas, no hay mayores sorpresas en comparación con los poemarios anteriores. La mayoría de los textos están segmentados en la forma usual del verso libre, es decir en conjuntos desiguales de versos. La variante, a este respecto, se da en una minoría de poemas que aparecen como una sola tirada de versos, sin segmentación alguna, o, si se trata de textos en prosa, como un solo párrafo. El caso más notable de esta variante lo presenta el poema “No, no siempre fui tan feo”, que ya hemos comentado.

Relacionadas con la segmentación se dan en varios textos formas de yuxtaposición o montaje que recuerdan las técnicas del collage o del mosaico: se juega al desorden aparente o, a la inversa, a un supuesto orden que no lo es necesariamente. Por ejemplo, “Pensamientos durante una escala en Gander”, presenta una serie de ideas que no guardan unidad temática entre sí, sino que más bien desarrollan un juego experimental acerca de cómo mentalmente se salta de una cuestión cualquiera a otra sin solución de continuidad:

Necesito un dólar para comprar Playboy y tomar una cerveza
El café aquí es bastante Debussy
Mear
¿Dónde estarán escondidas las cámaras fotográficas de la CIA? (42)

Otro caso modélico de yuxtaposiciones, con un sentido lúdico (según lo sugiere el epígrafe de J. M. Auzias) es el poema “Estructuras”, donde igualmente se suceden diversas ideas sin ligazón temática, como al azar. La mayor parte de este texto se da en verso; pero justamente al

medio aparece, en prosa, un chiste (micro-relato): el de la niña de doce años que, aparentando inocencia al contar una adivinanza ingenua, sorprende luego a una rueda de adultos con otra adivinanza, pero ahora soez:

Entonces la niña dice: “Y, ¿cómo se hace para meter ocho agujeros en un agujero” Desarmados por su ya comprobada inocencia, preguntamos, colaboradores: “No sabemos, querida. ¿Cómo es que se hace?” “Muy sencillo –dice la niña– cojan una flauta y se la meten en el culo”. Sonido de copas rotas (92).

Veamos ahora otra característica notable en la fraseología de la obra, la paráfrasis, recurso un tanto frecuente en Dalton. En el minipoema llamado precisamente así, “Paráfrasis”, leemos una variación de los muy conocidos versos de José Martí (“Dos patrias tengo yo: / Cuba y la noche”), incluidos como epígrafe del poema que transcribo aquí:

Dos patrias tengo yo: Cuba
y la mía (104).

Otro ejemplo de la malicia con que suele emplear la paráfrasis es uno de la serie “Minipoemas para visualizar”, en que se limita a repetir el primer verso del famoso “Poema XX” de Neruda.²²⁰ La clave de la variación y del efecto burlesco es el título de este minipoema:

POETA SOÑOLIENTO
Puedo escribir los versos más tristes esta noche... (68)

Una modalidad sintáctico-fraseológica que vale la pena destacar como muestra de las audacias experimentales de Dalton es la del poema “Brujería sumamente jodida por dos o tres razones que no vamos a explicar aquí...” (25): consiste simplemente en escribir al revés, uno tras otro, sin transición alguna, dos textos muy conocidos: el Padre Nuestro y un segmento de una canción que tuvo amplia difusión en los años sesentas: “Lo que pasa es que la banda está borracha”. El efecto es bien particular, pues, como se sabe, en las prácticas mágicas populares es común decir oraciones al revés, entre ellas principalmente el Padre Nuestro; de ahí el título del texto, y la consiguiente sorpresa del lector al descubrir de qué se trata.

En el nivel semántico, destacan en el libro cuatro temas principales: la vida del propio autor, la cuestión religiosa o espiritual, una teoría poético-crítica y, de nuevo, como campo dominante, la militancia política. Examinemos brevemente cada uno de ellos.

²²⁰ Del poemario de Pablo Neruda: Veinte poemas de amor y una canción desesperada

Como hemos visto en los poemas específicos antes analizados, así como en obras anteriores de Dalton, lo auto-biográfico es un espacio de encuentro de lo lírico-personal y lo político-militante; ambas significaciones se funden en un mismo compromiso con la poesía y con la revolución. Odioso presenta varias facetas de su vida en un tono aún más desembozado o más “jodedor”. Una de ellas es la del estudiante de Derecho, carrera que Roque debió abandonar por el exilio forzado, a principios de 1961, y por la decepción personal (ética) de la abogacía, actitud que se refleja en varios de sus poemas.²²¹ El desprecio al gremio puede tomarse como un ajuste (emocional) de cuentas, y aflora especialmente en la serie “Facultad de Derecho” (35-37), sobre todo en el primer poema, “Los abogados” (35): “Buitres incómodos, gordas putas togadas, cigüeñas minuciosas, tortugas cebadas / con anís del mono...”. Se trata, de una burla mediante la ironía y la denuncia, a costa de la retórica abogadil. La acumulación de metáforas sinestésicas y vanguardistas que se mantiene a lo largo del texto permite la construcción de figuras audaces:

Regalad a un abogado una fotografía pornográfica sueca y veréis cómo un ser humano puede transformarse de inmediato en una maceta de begonias...

También “Absuelto indiciado en robo de cien gallinas a coronel” (de la misma serie) narra una de las experiencias que Dalton tuvo siendo ya estudiante avanzado de la carrera. Si atendemos a la acotación de “(Textual)” después del título, y a la nota final que implica un recorte de periódico que el autor reproduce, esto pone un contrapunto autobiográfico a la visión crítica de la abogacía:

La defensa del reo estuvo a cargo del bachiller Roque Dalton y la acusación la hizo el bachiller Luis Alonso Melara, Fiscal del Jurado. El Tribunal de Conciencia, después de oír a ambas partes, emitió veredicto absolutorio (37).

Varios textos más de Odioso dibujan, fragmentariamente, virtudes o vicios distintos del poeta. La afición de Roque a las copas, por ejemplo, se marca en poemas como “Pobre lenguaje”: “supuran ya los tragos que tomé” (21); “Báquica”: “¡qué familia me eché a cuestras / el primer día que alcé mi copa y dije salud!” (30); y en “Hablan de mí en una novela de Raymond Chandler”, que habría sido tomado de este autor, en el que Dalton se ve retratado:

“...-¿Y cómo es borracho?
-Horrible. Brillante, duro y cruel. Cree que es gracioso cuando solamente es odioso” (64).

²²¹ Ver en especial “Poems in law to Lisa” (RD 1961: --), y el cap. 2 de Pobrecito, “Álvaro y Arturo” (RD 1976).

He señalado reiteradamente que la mística revolucionaria es una invariante así en la vida como en la poesía del autor. Lo que a este respecto varía en Odioso es el tono de la entrega: *la radicalidad*; pero, hay que subrayarlo, sin solemnidad ni dramatismo sino con humor, con descaro. En ello precisamente consiste lo *odioso* del libro. Es una combinatoria de actitud martirial y cinismo (de *santo-gigolo*, como se dice en “Taberna”). Ese talante se manifiesta de un modo especial en “Gerontofagia pero...” (56-57) texto escrito, según apunta el verso final, “en el día de mi cumpleaños”. Más allá del supuesto desprecio por los viejos, se esconde aquí el presentimiento de su destino trágico, de la muerte temprana, pero no dicho en serio sino “jodiendito”:

Prometo no llegar a viejo.
Prometo que si llego a los sesenta años me iré
a un planeta donde la gente viva unos 300 o 400 años... (56)

La mística daltoniana tiene que ver con su religiosidad, con la búsqueda de la trascendencia; de ahí le viene el conflicto no resuelto entre cristianismo y marxismo, como puede observarse particularmente en la serie “Poemas católicos” (76-79), cuyos planteamientos se inscriben en una teología latinoamericana de la liberación, sobre todo por la imagen de Cristo como un subversivo. Así, en el primer poema de la serie, “Sin reticencias”, afirma que:

...la resurrección de Cristo
era señal convenida
para entrarles a cruzazos a todos los ricos del mundo (76).

Un problema que en esta línea le preocupa al autor es la relación entre la poesía y el catolicismo, según lo dice en el segundo texto de la serie, “Repliegues”:

El valor metafórico de la palabra de Dios no ha sido sopesado convenientemente hasta ahora.
En este aspecto particular la Iglesia está dispuesta a organizar una mayor comunión con los poetas, en la que siempre ha creído, por otra parte (76).

Más allá de lo propiamente religioso se da en el libro, al igual que en varios otros del autor, una indagación espiritual junto con un cuestionamiento radical de ciertos temas eclesiales, cuestionamiento burlón que con frecuencia bordea la blasfemia, como para hacer su religiosidad más digerible entre los marxistas, sus destinatarios principales. El conflicto del poeta entre los deberes del militante y la búsqueda espiritual es otro de sus temas recurrentes, como puede

advertirse en “Corazón de lis”, un minipoema en que, parafraseando a Rubén Darío,²²² junta lo revolucionario con lo celestial:

Sí camarada
soy
lo más revolucionario
que me permite
el cuerpo de querube
la lengua celestial (115).

Ahora bien, la particularidad semántica de Odioso es, ante todo, una *meta-poética*: una teoría-crítica acerca de la poesía misma y de su gremio, con el propósito de apurar, jugando-jugando, el debate sobre poesía y revolución, el cual había subido de tono tanto en Cuba como en la izquierda latinoamericana en los momentos de gestación de este libro. Ningún otro libro de Dalton fija tanto la atención sobre cuestiones estéticas o literarias (alrededor de una cuarta parte de la obra). Ese amplio conjunto de textos dibuja así un abigarrado abanico de experimentación vanguardista y dialogía revolucionaria.

Sobresale en esa temática “meta-poética” el texto llamado “Ars poética 1970”, en el que, con un procedimiento predominantemente metonímico, se expresa que “Las letras de un poema / no son las piecillas de una máquina”, sino los sentimientos y recuerdos de lo cotidiano: “la foto de la muchacha asesinada”, “la absurda muerte de Alfredo” (53).

Dalton adopta un enfoque lírico de la poesía, a pesar de que a la postre oriente su meta-poética hacia la política. En el primer texto del libro (“De nuevo acerca de las contradicciones...”) la acusación a la poesía es contundente: “Nuestra poesía es más puta que nuestra democracia”. Su valor social efectivo es negado: “Una erizante broma nada más”. Pero luego se la compara con el cubo de leche: “donde cayó la estrella por quien todos preguntan...” (19). A pesar de estar corrupta y ser corruptora, la poesía es una leche con estrella, un manjar de dioses... En “La poesía pura”, texto que se encuentra casi en el cierre de la obra, también se compara la poesía con la leche:

Pozo de leche
de propanos blancos
mojado de pura epifanía... (129)

²²² Cfr. El poema “Los motivos del lobo”, de Rubén Darío, en Azul [1888]: el “corazón de lis” lo atribuye el poeta nicaragüense a San Francisco de Asís.

Y luego, ahí mismo, señala lo que podría ser el inicio de un micro-relato: el poeta salvadoreño Hugo Lindo (1917-1991), uno de los defensores de la *poesía pura* en El Salvador, habría dicho acerca de Roque Dalton: “yo lo delataría .../ si supiera onde está...” (destacado en el original). Desconozco si esta implicación a Hugo Lindo, uno de los patriarcas de la lírica salvadoreña, tiene algún fundamento real o no. Pero más allá de cualquier anécdota interesa el planteamiento de que la llamada poesía pura no lo es, puesto que caben en ella la demonología y la delación. De ahí la solución que el autor propone en el cierre del texto:

es por todo esto
que se me antoja propio
irse a la narrativa
poetas (129)

El análisis de este libro y de otros del mismo autor hace ver que, aquí, “irse a la narrativa” no significa abandonar la poesía sino mestizarla con la narrativa, aun a costa de caer en el prosaísmo. De hecho, en dos de sus libros posteriores, Las historias y Libro rojo, Dalton privilegia el collage: integra diversos géneros discursivos en una misma obra, desenfadada, experimentalmente. Este será, como veremos en el capítulo 8, un distintivo de “El tercer Dalton”.

Según el sentido ideológico de los dos textos anteriores, la poesía resulta ser un fraude, puesto que sirve “para simular” pureza, siendo en realidad moralmente sucia. Por tanto, la poesía “pura” (del segundo texto) es más bien una poesía “puta” (como la del primer texto). Se trata entonces de una oposición que termina siendo una convergencia: la pretendida pureza de la poesía tradicional no es ya para Dalton y los demás poetas comprometidos con la revolución, una opción válida; hay que irse, por tanto, a la narrativa, al collage, al cruce con otros géneros discursivos. Tales tesis daltonianas, planteadas en los momentos de inicio de la lucha armada en El Salvador (1970-1972, aproximadamente), se adelantan a las tesis de la *poesía esencialista* que sostendrán más tarde los defensores del purismo, cuyo ideólogo y modelo principal en El Salvador es el escritor David Escobar Galindo (1943), a quien he citado o referido en diversos puntos anteriores. Este autor presentó en un simposio sobre literatura celebrado en la ciudad de Guatemala (agosto de 1989), una ponencia titulada “La poesía centroamericana”, en la cual defiende la pureza del género señalando que “la invasión moderna de otros

géneros ha dañado profundamente a la poesía”.²²³ Como vemos, las tesis de Dalton y las de Escobar Galindo resultan diametralmente opuestas en cuanto al tipo de discurso que ha de ser la poesía: irse a la narrativa o mantenerse alejada de cualquiera otro género literario.

Más problemática y más lúdica es la cuestión que se implica en “¿Es esta tarea de poetas?” (83), en el que de modo sutil, jugando-jugando, se cuestiona a los poetas en cuanto tienen un pie en el Parnaso y otro en la política real. Encontramos, pues, como invariante semántica de los textos meta-poéticos, un sentido crítico que oscila en sus tonos entre lo cómico y lo dramático, especialmente en aquellos textos referidos a grandes escritores contemporáneos. Hay en la obra un claro reconocimiento a intelectuales como Erasmo de Róterdam, a quien compara con “Una cajetilla de fósforos / en la época de las cavernas” (99); a Gramsci (51); a Musil (119); a Nicolás Guillén (70); a Fidel Castro (101). Pero, en general, domina la actitud de negación, de denuncia. La motivación ideológica que se va dibujando en este repertorio de críticas o aprobaciones es la utopía socialista, pero siempre más en broma que en serio.²²⁴

Por ejemplo, en “De un revolucionario a J. L. Borges”, le señala al escritor argentino (desde un *nosotros* implícito, es decir, a nombre de los escritores revolucionarios):

Es que para nuestro Código de Honor,
Ud. también, señor,
fue de los tantos lúcidos que agotaron la infamia (106).

Notemos las mayúsculas en el concepto “Código de Honor”, núcleo ideológico del texto. Ya antes hemos señalado que Dalton y otros de su generación tomaron para ellos como consigna propia una frase de Miguel Ángel Asturias: “El poeta es una conducta moral”. Aunque después, según el mismo Dalton, Asturias se ganó el rechazo de la izquierda intelectual centroamericana cuando aceptó ser embajador de Guatemala en Francia en representación de un gobierno dictatorial. De ahí surge el minipoema de Odioso “Guatemala feliz”, a propósito del Premio Nóbel que en 1967 obtuviera Asturias: “Cada país tiene / el Premio Nóbel que se merece.” (88).

²²³ Dice este autor: “aunque queramos convertirla en una piedra y lanzarla, la poesía es frágil; entonces le metemos la narrativa, el testimonio y el ensayo, entonces la poesía prácticamente va desapareciendo... No digo yo que la poesía sea algo estático en el tiempo, pero que conserve su esencia...” (cfr. 1991: 43-45).

²²⁴ Los ataques más severos están dirigidos a figuras del nivel del Premio Nóbel o similar, como Pablo Neruda (Chile, 1904-1973), Miguel Ángel Asturias (Guatemala, 1899-1974), Jorge Luis Borges (Argentina, 1899-1985), Nicanor Parra (Chile, 1914-), Gabriel García Márquez (Colombia, 1928-), Eugenio Yevtushenko (Unión Soviética, 1933)...

Los cuestionamientos a los escritores suben de tono en “S.O.S.” (110-111). Aquí se destaca el hecho de que el presidente Richard Nixon haya declarado durante la recepción al poeta soviético Eugenio Yevtushenko en la Casa Blanca: “La poesía, la música y la pintura... / son un lenguaje internacional que trasciende / toda frontera geopolítica”; y que Pablo Neruda y el mismo Yevtushenko, hayan alabado a Cien años de soledad. Algo le huele mal a Dalton en tantos elogios a la novela de García Márquez:

Yo que pienso que el Premio Nóbel es el Premio Principal
de la burguesía internacional
que sé que en Haifong y Hanoi conocen bien el lenguaje
internacional del que Nixon habló a Yevtushenko,
sospecho que en algún lugar deberá tener
abundante mierda *Cien años de soledad** (110)
(* Destacado en el original.

Otro tema particular relacionado con la cuestión poética es la música (sobre todo la cubana): “Los cubanos se endrogan con ruido” dice en “Reflexión en el congreso cultural de La Habana” (41). La música es intuita por el poeta como un factor principal de supervivencia ante la descomposición de la llamada cultura occidental. Esa misma connotación la encontramos en “Truco”, un homenaje al músico “Bola de Nieve”, el “negro viejo que enciende / sobre los pianos su fogata de música...” (103). A la vez, el autor confiesa que fue el impacto de la muerte de su amigo lo que causó que retomara la afición a la bebida:

me vieron aparecer después de varios meses
de retiro creador del mundo cultural
completamente borracho como antes
cuando se supone que ya debería estar
incorporado a la pelea de algún lugar de América... (103)

“Truco” se muestra como un modelo de lo que antes he llamado lirismo social: la vida emocional del autor proyectada con una especie de desnudez moral sobre cuadros de la realidad inmediata. Cuba había sido para Dalton una segunda patria, según hemos visto que lo afirma en otro texto de la misma obra. Pero a inicios de los años setenta ya era objeto de presiones para que pasara del compromiso poético al compromiso político-militar.²²⁵ El amor a su propio país lo impelía a regresar aquí, si bien, a tenor del internacionalismo proletario, era ideal entre los militantes comunistas el estar dispuestos a marchar a otros países de la región,

²²⁵ En el capítulo 9, sobre la vida y la muerte de Dalton en relación con su obra, me referiré a las situaciones que vivió en Cuba antes del retorno a El Salvador.

Latinoamérica en este caso, para sumarse a las luchas de liberación. Esta referencia es un signo de lo que llamaré el *sentido del retorno* en la poética del segundo Dalton, punto que retomaré luego.

Otro homenaje a la música, en este caso no sólo cubana sino también latinoamericana, es el poema “Canción protesta”, dedicado a otro cubano, Silvio Rodríguez, que narra el asesinato de Ángel Parra, en Chile: “Cayó mortalmente herido de un machetazo en la guitarra” (113). En este texto, se aplica la metáfora sinestésica de la verdad como una conjunción de sonido y luz, comparación atribuible a la poesía misma, según el pensamiento estético de Dalton. El tono es “serio”, dramático, a diferencia del tono juguetón, mucho más personal, de “Truco”. Son dos versiones diferentes de una sola fascinación por *la poesía de la música*.

Para finalizar la consideración de los principales valores semánticos de Odioso, toquemos brevemente su riqueza figurativa. Por tratarse de una obra fundamentalmente realista, la metonimia ocupa un lugar preeminente entre los valores poéticos de este nivel. Un ejemplo modelico lo ofrece “Aquelarre” (50), donde el “cráneo de mamuth” y el “charco de sangre” significan respectivamente, por contigüidad, lo primitivo y lo violento. Otra muestra de metonimia es el minipoema “Militarismo 1970”: “Soy soldado de levita / de esos de Cancillería...” (47), donde la levita connota, por contigüidad, un disfraz (un disimulo) del militarismo real que se ejerce frecuentemente a través de la diplomacia.

También puede advertirse como una forma de figuración muy a lo Dalton, un cierto tipo de metáfora sinestésica o imagen múltiple que se da como una forma de intensificación lírica. Por ejemplo, en “Truco”, poema que poco antes citamos:

(“amo a este negro viejo que enciende
sobre los pianos su fogata de música
pastor de garzas ocres
empollando como un niño demonio la ternura”) [103]

La sinestesia se manifiesta aquí como una conjunción de lo visual (fogata, garzas ocres), lo acústico (pianos, música) y lo táctil (enciende, empollando).

Ahora bien, el rasgo poético sobresaliente de Odioso es el humor, el afán de “jodarría”, como la otra cara del compromiso político militante. Las puntadas, la ocurrencia audaz, la actitud anti-solemne, son armas que el autor emplea contra los valores de la cultura capitalista.

De nuevo sobresale en este ámbito la figura de la ironía. Tomemos como ejemplo el poema “Los H. P. (Hijos pródigos:49)”, tercero de la serie “MIS MILITARES” (47-50). Aquí se acusa a los soldados británicos de asesinar “chipriotas, / árabes, / tangánikenses...”; y luego viene la ironía:

Los soldados ingleses hoy matan
irlandeses.
Así retorna el tigre al hogar,
a la cultura cristiana,
a la civilización occidental.

La ambigüedad semántica del título también resulta sarcástica: la abreviatura “H.P.” significa, tal como se apunta: “(hijos pródigos)”; pero, de modo implícito, según un uso que con frecuencia se da en El Salvador, implica también una forma reticente de llamar a alguien *hijo de puta*. Es esta segunda significación disimulada la que produce el efecto burlesco a la vez que trágico con respecto a “hijos pródigos”, frase tomada de la parábola evangélica y revertida en su semántica en virtud de la intención ideológica del texto: el imperialismo es la cultura de la muerte.

El chiste es otro de los rasgos particulares del humor daltoniano en este libro, y lo encontramos casi siempre en forma de minipoema. Podemos aquí apreciar la versatilidad del humor en su poesía: no hay política, no hay lirismo personal, no hay búsqueda de trascendencia. Una muestra típica es “El azar”, de la serie MINIPOEMAS PARA VISUALIZAR (66-69):

Echas los dados sobre el césped.
Se asoma una lombriz de tierra con un enorme chichón
y los puños en alto (66).

Este libro constituye, después de Taberna, una segunda cumbre del humor daltoniano. El blanco principal de las ironías como elementos de un juego satírico-político, son los escritores mismos, el gremio del propio autor. Y por supuesto él mismo, en textos como “Hablan de mí en una novela de Raymond Chandler” (64), “Truco” (102), “Yo estudiaba en el extranjero en 1953” (116) o “No, no siempre fui tan feo” (124-25). Sin embargo, como contraparte de esa actitud “jodedora”, de burlas y ataques a mansalva, aun contra sí mismo, se da también una cierta melancolía, una desazón entre existencial y auto-compasiva: la otra cara de la ironía. Un texto ejemplar a este respecto es “Saudade” (58), en que se dibuja a sí propio en un tono agri-dulce, de añoranza por quién sabe qué:

La vida se llevó en cambio todos mis poemas
escritos en un barrilete casi meteorológico
y se llevó mi viejo traje de payaso
mi olor de amigo tonto
mi sonrisa que da ganas de llorar
e inclusive un poquito de hambre...

También en “No te pongas bravo, poeta” (86) hay un mensaje a los del gremio en una especie de juego amargo que termina pidiendo *un lindo modo* frente a las exigencias crueles de la vida: *Pero con lindo modo, hermano, / con un gesto / propicio a la melancolía...* La mención explícita de la melancolía viene a disfrazar el dolor por las cuentas que hay que pagar con sangre...

A este propósito, Ana Rosa Domenella, en un ensayo de “Reflexiones en torno al concepto de ironía literaria” que titula “Entre canibalismos y magnicidios”, cita una esclarecedora sentencia del escritor mexicano Julio Torri: La melancolía es el color complementario de la ironía. La cual es perfectamente aplicable a nuestro poeta, pues el anverso de su continua risa es, frecuentemente, una honda tristeza que pareciera provenir de la auto-conciencia de su destino trágico, a pesar de la exitosa esgrima que contra los rigores de la vida libra con su sentido de lo cómico-burlesco hasta convertirse en paladín de la sátira social y devenir, en especial para los salvadoreños, en nuestro Menipo, nuestro Petronio, nuestro Quevedo o nuestro Quijote.²²⁶

En fin, en Odioso, Dalton se ríe de grandes escritores, de los poetas en general y, como hemos mostrado, también de sí mismo.

Valoración de Un libro levemente odioso

Para concluir, digamos que los aportes a la poética vanguardista revolucionaria de El Salvador y América Latina pueden advertirse en la maestría de la síntesis, del minimalismo que se manifiesta en los varios minipoemas del libro, ello en conjunción con la versatilidad del verso, predominantemente breve, y con un lirismo social único en la poesía salvadoreña. Luego, la maestría del humor, la capacidad de mantener un tono predominantemente satírico.

²²⁶ Cr. Ana Rosa Domenella. “Entre canibalismos y magnicidios”, en: Varios. De la ironía a lo grotesco. UAM. México. 1992; pp. 85-116.

El análisis de esta obra tan particular confirma que se cumple el propósito expresado por Dalton en una carta de 1970 que le enviara desde La Habana a su congénere Armijo, según éste: “ensayar las posibilidades más insólitas del juego y de la ironía... el hilo mágico que enhebra, cohesiona y fortifica, es el retoque zumbón, el temblor irónico que vibra sin premura, sin afectación” (1986: 119).

La provocación y el humor van de la mano en dar a la obra un talante “odioso”, hipercrítico. Pero en su significación global a esta actitud traviesa se opone la voluntad de lucha sacrificial, tal como ocurriría en los hechos de la muerte de Dalton. De ahí la radicalidad ideológico-política que podría calificarse como un guerrerismo de izquierda, insuflado por la utopía marxista-cristiana.

Hay aquí libertad total entre el verso y la prosa, pero al mismo tiempo sorprende la unidad de estilo, de tono y de posición ideológica. El sentido más profundo del libro es el retorno a la madre patria, lo que la prospectiva revolucionaria de Dalton deja adivinar. Estaba llegando el momento de insertarse a fondo en los planes de insurgencia y su voluntad apuntaba a colaborar con alguno de los grupos armados (guerrilleros) que ya actuaban en El Salvador. El intenso homenaje a Cuba que contiene Odioso viene a ser como un adiós a la isla, un preámbulo del retorno real al país, para vivir su última aventura como miembro del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP).

ESTUDIO DE *LOS HONGOS*

Es el poema más extenso de Dalton (unos 1200 versos). Se publica en 1980, en la antología que de Roque realizara Mario Benedetti para Casa de Las Américas.²²⁷ Dalton, al referirse a “Los hongos”, afirma que “se trata de una confrontación entre la conciencia religiosa y la conciencia marxista”; esta oposición se expresa también en la dedicatoria: “a Ernesto Cardenal, como un problema nuestro, es decir, de los católicos y de los comunistas...”

El texto se divide en 23 partes rotuladas, alternadamente, mediante números romanos y letras del alfabeto (I, a, II, b, III, c...) Tal estructura binaria, dada en función del sentido dialógico con que se desarrolla el poema, se muestra como la dominante en el nivel macro-sintáctico, y su consideración resulta indispensable para todos los niveles de análisis.

Otro rasgo estructural que conviene señalar antes de pasar al análisis por niveles, es la amplia cantidad de textos de otros autores (literarios, religiosos, histórico-políticos), cuya bibliografía se refiere mediante notas a pie de página. Ello establece un cierto carácter de collage y desemboca en la misma intención polémica a través de una especie de polifonía textual. Semejante organización resulta de por sí bastante compleja por la amplia cantidad de rasgos atípicos en relación con la poética clásica y aun con la poética vanguardista salvadoreña que, si bien relativamente audaz, no había mostrado los extremos de innovación o experimentación que encontramos en “Los hongos”. Con esta obra escrita entre 1966 y 1971-72 culmina la etapa literaria que he llamado *El segundo Dalton*.²²⁸

Métrica y visualidad tipográfica en “Los hongos”

Consideremos en primer lugar los tipos de métricas que se dan en los numerales y en los literales. En los primeros domina un tipo de verso largo (entre 14 y 18 sílabas), de fluencia rít-

²²⁷ Ignoro por qué razones el texto aparece aquí como el último poema de *Odioso*, pero las diferencias entre ambas obras hacen pensar en un error editorial. En las otras antologías citadas aparece de forma independiente –el mismo Dalton así lo consigna en una lista bibliográfica (RD 1973)–. Ver también: Argueta 1983: 431-475; y Lara 1994: 507-539. Las citas para este análisis, sin embargo, corresponden a la antología de Benedetti (1980: 272-305) por ser la primera en que apareció el poema.

²²⁸ Hay una pequeña discordancia entre la data que el autor pone al final del poema en la edición de Benedetti (1980): 1966-1971; y la que pone al inicio del mismo en *Poesía escogida* (Argueta 1983): 1966-1972.

mica y entonaciones muy cambiantes, a veces en un tono cuasi épico que produce puntos de clímax o, simplemente, de énfasis:

¿Quién tuvo una celda donde diariamente se renovara
una flor? Era una flor monstruosa, cerebral, como de carne, pero
con la resistencia de la ceniza, era
un hongo maligno, surgido del agua sucia que habría en el aire. Yo
tuve esa flor. En mi celda... (289)

Observemos la relación entre la extensión del verso y el efecto de ímpetu que se obtiene en función de la significación. Aquí entran en juego, por oposición, los efectos métricos de los versos medianos (de 9 a 13 sílabas) y breves (de 2 a 8 sílabas): los medianos tienden a un ritmo moderado, sin ímpetu, mientras que los breves funcionan como pausas, cuando se dan en medio de una secuencia de versos, o como golpes de cierre cuando están al final de la secuencia. Consideremos esta otra muestra:

El sueño
finalizaba con una especie de moraleja musical,
algo que más o menos giraba en torno del criterio
de que en la Historia
los idiotas muy raras veces obtuvieron el cariño de Dios.

El poeta: un idiota amado por Dios, elegido por Dios.
El poeta: un idiota (300).

Observemos cómo el verso más largo del segmento, “los idiotas muy raras veces obtuvieron el cariño de Dios”, de veinte sílabas, corresponde al clímax semántico del mismo: la idea sorprendente está ahí, enfatizada por el tamaño del verso. En cambio, los versos breves –el primero y el último del segmento– detienen el ritmo amplio dominante y concentran en una sola palabra o en una frase muy breve la atención del lector. En oposición a los versos largos que enfatizan por el ímpetu rítmico, los versos breves destacan por la densidad de la entonación en pocas sílabas.

Un rasgo sobresaliente de la métrica de los numerales, que se da en los dos ejemplos anteriores, es el encabalgamiento. El corte sintáctico que se produce al final de la línea es frecuentemente violento y hace montar la entonación de un verso sobre otro de un modo imprevisto, que también produce un énfasis en la palabra final al quedar truncado el sintagma. Así, en la primera de estas dos muestras, las palabras “era” y “yo” quedan enfatizadas por el encabalgamiento: “era / un hongo”, “Yo / tuve...” El quiebre entre la sintaxis y la fluencia rítmica se

manifiesta como un elemento de desestructuración ya no sólo con respecto a los cánones de la poética clásica (de métrica regular) sino aun con respecto a los cánones del versolibrismo, por ejemplo, de la poesía de Pablo Neruda, que comparada con la de “Los hongos” viene a parecer ya más bien convencional.

El predominio del verso largo y la frecuencia de encabalgamientos determinan un ritmo y una entonación extremadamente abiertos, y si se suma el carácter narrativo (anecdótico, autobiográfico) de los contenidos de los numerales, se tiene un efecto de prosaísmo: el verso como tal, en cuanto figura métrico-fonológica, se desfigura. El lector tenderá entonces a olvidarse del escandimiento métrico convencional y aceptar formas no-métricas, prosaicas.

En la métrica de los literales, en cambio, lo primero que se destaca es el predominio de la prosa: la mayor parte de los textos de los literales son citas de autores católicos o de filósofos contemporáneos relacionados con el cristianismo (Santo Tomás de Aquino, Jacques Maritain, Merleau-Ponty, Juan Rosales, Daniel Rops, Pascual Rossi).²²⁹ El rasgo particular en este punto es la creación de versos por parte del autor, mediante sólo la segmentación en líneas por razones gramaticales, sin juegos eufónicos propiamente dichos. Son líneas semejantes a los versos en su disposición visual, extraídas de escritos en prosa, ensayísticos, teológicos, no de intención poética. No son versos reales en la medida que no tienen ni código métrico ni código metafórico u otras estructuras de clara función poética, pero el modo de segmentación de Dalton los hace pasar visualmente como versos de extensión moderada. Estos *seudo-versos* son el dato sobresaliente en la relación verso-prosa, pues muestran el traslape de una respecto a la otra al menos en la parte visual del juego macro-sintáctico. Los *seudo-versos* dominan ampliamente en ocho de los once literales del texto. Tomemos como ejemplo un segmento de Merleau-Ponty, correspondiente al literal *f*:

LA AMBIGÜEDAD POLÍTICA DEL CRISTIANISMO ES COMPRENSIBLE.
EN LA LÍNEA DE LA ENCARNACIÓN PUEDE SER REVOLUCIONARIO
PERO LA RELIGIÓN DEL DIOS PADRE ES CONSERVADORA.

²²⁹ Ver las referencias bibliográficas que el mismo autor pone en las notas a pie de página o de final del texto, que corresponden a estos y otros nombres.

Esta segmentación en líneas como si se tratara de versos, acusa un juego visual y sintáctico; al mismo tiempo, cada línea es un sintagma oracional, así el lector puede captar más fácilmente el sentido del mensaje y suplir la puntuación ausente.

Los encabalgamientos, que en los numerales se hallan abundantemente, a veces con violencia en el corte sintáctico, raras veces se encuentran en los literales, y cuando aparecen en los pseudo-versos generalmente responden al corte en función gramatical, como un recurso de énfasis en la entonación para resaltar algún significado que al autor le interese en particular. Veamos un solo ejemplo de una cita de Juan Rosales, en los que el segundo y tercero encabalgamientos resultan un tanto fuertes al separar el artículo del sustantivo, pero se trata de casos más bien aislados:

Todo lo dicho no significa que se *deban*
menospreciar los méritos de Maritain
fue uno de los grandes descongestionadores *del*
catolicismo atascado en los retorcidos vericuetos *de la*
escolástica medievalista... (282)

Consideremos ahora el juego visual-tipográfico. Los numerales están escritos en *tipos normales* y los literales en *versalitas*, lo cual es coherente con la organización contrapuntística de la obra. El primer espacio, el de los numerales, lo ocupa Roque marxista; el segundo, de los literales, lo ocupan los autores católicos y un otro Roque cristiano. Sobre la base de esta invariante, se dan algunas variaciones tipográficas singulares en unos u otros segmentos.

El segmento *a* es un primer caso de variación tipográfica: aquí alternan versalitas con tipos normales; las primeras parecen ser de algún otro autor y las segundas, de Dalton. Es un contrapunto menor dentro del contrapunto principal. Surge ahí mismo un detalle que contribuye a la multivocidad del texto: las comillas de algunas líneas en versalitas, como si se tratara de citas; sin embargo, no se da ningún indicio sobre la autoría, y queda la duda sobre si serán o no de nuestro poeta. Si fuera esto último, las comillas estarían sugiriendo un modo de lectura cuasi ritual, coherente con el tono sentencioso que se da en esos micro-segmentos.

Algo similar ocurre en el numeral IV, pero al revés: casi todo este segmento, que es una cita de Pascual Rossi, está escrito en tipo normal y en *seudo-versos*, mientras que el micro-segmento final, que es de Dalton, está escrito en versalitas y en prosa. Aquí se ha invertido la invariante tipográfica general según la cual el texto de Rossi, por ser de otro autor, debiera ir

en versalitas, y el texto de Dalton en normales. En mi análisis está inversión tipográfica significa que el texto de Rossi es asumido por el poeta como si fuera propio, por lo cual se ubica en la serie de los numerales y en tipografía normal.

El numeral IX presenta la variante de un poema del mismo autor, insertado casi al final del segmento. Los versos se dividen mediante plecas, lo cual produce otro efecto visual inesperado. Ahora bien, la variante tipográfica más notable se da en el literal *i*, uno de los clímax principales del poema “Los hongos”. Es un solo párrafo escrito en versalitas y se presenta al ojo del lector como un único bloque tipográfico, sin puntuación interna, sin blancos o inserciones de ninguna índole que modifiquen la uniformidad visual del conjunto. No hay comillas ni referencia alguna de fuente, por lo cual debe asumirse como escrito por Dalton, según mostraremos en el análisis semántico. De este modo, con elementos tipográficos y gramaticales (que luego veremos) se logra resaltar visualmente un sentido de acumulación de sacrificios padecidos por “nuestros redentores actuales” (296).

La deixis de “Los hongos”: dialogía total.

Tal como en los niveles anteriores (métrico y tipográfico), en el nivel déictico vamos a considerar las relaciones de persona según correspondan a los numerales o a los literales, para luego interpretar las diferencias y los puntos de intersección.

La dominancia del *yo* personal es contundente en todos los numerales.²³⁰ A este respecto se distinguen dos tiempos diferentes: el presente del discurso y el pasado de los microrrelatos, que se alternan tejiendo un mosaico de la vida y de los conflictos del autor.

El primer caso coincide a veces con un decir metalingüístico que pareciera improvisarse en el momento: “*esto que digo* con respecto a Roberto, *reparo*, no fue en el / Externado...” (303). Se trata de recursos dialógicos que confieren un aire teatral a la expresión y suscitan en el lector una nueva capacidad de interlocución con el autor. De ahí, también, el tono confesional del texto, pues la ficción metalingüística hace aparecer el discurso como una confesión:

Sé que soy un tanto fresco, padre ...

²³⁰ La excepción es el numeral IV (283-285), que recién hemos comentado, pues aun en el párrafo atribuible a Dalton, no trata sobre él mismo, sino que viene a ser un comentario sobre la cita de Pascual Rossi.

No confunda esto que digo ahora con una desfachatez. Es la primera confesión seria que hago desde 1954 y la primera de mi vida en que no busco la absolución. Una especie de confesión platónica... (305)

Sobre la confesión abundaré en el nivel semántico. La otra generalidad del tiempo en los numerales es el pasado que se manifiesta mediante anécdotas o testimonios personales:

... Y en el vecindario se dijo
que no había sido un accidente sino el resultado
de un disgusto mío con Gladis y que como, era sabido,
yo pensaba con las patas,
había intentado matarme por ahí (303-304)

En esta muestra pueden observarse los tiempos típicos de la narración: el indefinido (“se dijo”), el imperfecto (“pensaba”) y el pluscuamperfecto (“había intentado”). Ahora bien, según mi análisis, la principal variante del *yo* dominante es un *nosotros*, unas veces puramente retórico (“...inolvidable hongo celular / del que luego *hablaremos*”: 279); otras, para insertar su *yo* en un sentido colectivo (socialista), como muy significativamente se da en el cierre de la obra:

Usted sabe: *me* quedan algunos meses de vida. Los elegidos
de los dioses *seguimos estando* a la izquierda del corazón.
Debidamente condenados como herejes (305).

En cuanto a las formas de la segunda persona, hay una interlocución ficcional, intratextual, con un supuesto confesor: “Usted sabe: me quedan algunos meses de vida...”. Pero existe además una interlocución pragmática, extratextual (con el lector), unas veces como un *tú* de amigo: “Mi secreto será *tu* sol” (286); otras veces como un *ustedes* abstracto (“¿*Me siguen* aún? Que levante la mano quien quiera / mentir...”: 302), o como un *vosotros sui géneris*:

Oh hijos míos: *aprended* a aprender: la garra
debería ser *vuestra*:
la herejía es colectiva o no es importante (280).

Examinemos ahora las estructuras deícticas de los literales. Su invariante principal es la tercera persona, la no-persona (en términos de Benveniste), que corresponde principalmente a un discurso axiomático:

“LA RELIGIÓN ECLESIASTICA ES EL OROPEL DE LA DOMINACIÓN” ...
LA CUESTIÓN NO ES DE FORMAS ES DE ESENCIAS
JESÚS ERA SUBVERSIVO (275-276)

El verbo *ser* marca el sentido predicativo de los textos de esta serie, la mayoría de ellos citas de los autores católicos ya referidos. También abunda la tercera persona como referente histórico, sobre todo acerca de la iglesia católica, documentados por algún autor: “EN TOLOSA DURANTE EL AÑO 1577 / FUERON QUEMADOS DE UNA VEZ CUATROCIENTOS HECHICEROS (287).

La dominancia de la tercera persona en los literales se opone a la dominancia del *yo* y de la relación *yo/tú* en los numerales. Se trata de dos discursos bien diferenciados: autobiográfico éste y argumentativo aquél, que establecen el contrapunto general entre la voz de Roque marxista y la voz de los teólogos católicos. Esta es la invariante deíctica de “Los hongos”. Ahora bien, las variantes que en esta estructura se dan despliegan un abanico de formas dialógicas. La más marcada es un *nosotros* que corresponde principalmente a un sentido de colectividad como el que podría atribuirse a las llamadas “iglesias populares de base” en sectores relacionados con la Teología de la liberación. Un ejemplo:

Pero ¿por qué no pelear otra vez frente a Jericó?
Tenemos en mente los conceptos proféticos,
el tono de todos los misterios y
lo que es significativo:
el galillo de las viejas trompetas (275).

En el literal *i* el sentido del *nosotros* alcanza un clímax, como se marca tanto en el inicio (“INCLUSIVE LO QUE *PODRIAMOS* LLAMAR LA CULTURA INDIVIDUAL DE LA REDENCIÓN HA CAMBIADO”) como al final (“¿POR QUÉ LOS *HEMOS ABANDONADO?*”). Según veremos luego, aquí se da la voz de un Roque cristiano colectivista.

Otra variante que aparece ya sea en las partes de otros autores ya en las de Dalton, es un *yo* de enunciación autoral, como en este segmento del literal *b*: “QUE SE *ME* PERMITA AÑADIR HOY QUE HASTA EL PRESENTE, / DICE JACQUES MARITAIN...” (281). También es notable el *yo* de un líder obrero, en el literal *g*, en abierta relación con el *tú* de Dios, pues se trata de una plegaria.²³¹ El texto entre comillas se inicia así:

“GANAR!

²³¹ La casi totalidad del literal *g* consiste en el texto, en versalitas, de la “Plegaria del huelguista”, de la Juventud Obrera Católica Argentina (Buenos Aires, 1956). Al final del segmento aparece, en tipografía normal, una réplica o comentario, atribuible a Dalton, construido en primera persona plural: “para evitar que se *nos* confunda con los marxistas...” (293).

SEÑOR ES LA SOLA IDEA QUE MUERDE EN *MI* CABEZA:
GANAR LA HUELGA!... (292).

Inmediatamente después, ahí mismo, el *yo* del líder obrero pasa al *nosotros* (de la Juventud Obrera Católica Argentina), como podemos observar en los siguientes versos:

DESPUÉS DE TODO ¿QUÉ *PEDIMOS*? JUSTICIA NADA MAS
EN SEGUIDA *NOS ENFRENTAREMOS* CON EL PATRÓN...
TU SABES BIEN QUE ES *NUESTRA* ÚNICA DEFENSA

Es fácil advertir a través de estas marcas deícticas, la conjunción de las visiones marxista y cristiana, de lo cual hablaremos adelante. Ahora bien, el punto máximo de variación deíctica se da en el literal *i*, cuando el *nosotros* dominante se convierte en *yo* justamente en el momento del contrapunto semántico, es decir, cuando se deja de hablar de Jesucristo redentor, para hablar “DE NUESTROS REDENTORES ACTUALES”:

...QUE *ME* DICEN DE *NUESTROS* REDENTORES ACTUALES QUE MUEREN SIN
OJOS DESPUÉS DE UN MES DE PICANA ELÉCTRICA Y AHOGAMIENTOS CON
EMBUDO Y AGUA Y... (296).

Aquí, el autor asoma como persona singular para interpelar al lector mediante un *ustedes* tácito (“QUE *ME DICEN*”); pero, al final, vuelve a un *nosotros* que involucra tanto al *yo* anterior como al *ustedes* del lector “¿POR QUÉ LOS *HEMOS ABANDONADO*?” (297), paráfrasis de la expresión de Jesucristo en la cruz: “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?” (Mateo 27: 46; Marcos 15: 34). Se trata de un cierre dramático que imbrica a la función conativa con la función poética en un llamado a la lucha más bien con un sentido crístico (de disposición martirial) que con un sentido marxista-leninista (de lucha armada). Habla, pues, un Roque cristiano, sin tono personal alguno, en una fraseología de denuncia y exhortación, muy diferente al Roque autobiográfico, marxista, de los numerales.

Si recordamos que este mismo literal *i* manifiesta también en el nivel tipográfico un máximo de variación, ello nos indica el énfasis puesto por el autor en este segmento. Tal afán de interlocución se marcará también, como veremos, en el nivel semántico.

La sintaxis de “Los hongos”: maestría del contrapunto.

Ahora analizaremos, en primer lugar, algunas estructuras oracionales, por constituir casos particulares de paralelismo y por su singular relación con la deixis. Luego, como un nivel aún

más rico y complejo, trataremos de penetrar en la macro-sintaxis o montaje total del texto, para profundizar en el carácter dialógico de la obra, pues aquí es donde la maestría del contrapunto se devela con mayor claridad.

Las principales sorpresas gramaticales las encontramos en los literales *h* e *i*. El primero de estos presenta una columna de quince frases que repiten, con un solo caso de variación mínima, una misma estructura gramatical: *artículo determinante + sustantivo + adjetivo calificativo*. Es notable en esta serie la ausencia total de verbos, así como una *deixis cero*. En rigor no hay aquí predicación oracional:

EL TROTSKISMO JESUITA
EL SINDICALISMO MARIANO ...
EL BAYONETISMO SACRAMENTADO (294)

El paralelismo que advertimos en el literal *i* resulta mucho más elaborado: la totalidad de este segmento puede considerarse dividida en cuatro partes, cada una de las cuales se inicia con un verbo enunciativo, así: “PODRIAMOS LLAMAR”, “HAY QUE DECIR”, “HAY QUE AGREGAR”, “QUÉ ME DICEN”. Se trata de una forma de enunciación que busca involucrar al lector, tratándolo unas veces como parte de un *nosotros* (“PODRIAMOS LLAMAR”); otras como un *ustedes* (“QUÉ ME DICEN”).

El literal *i* muestra un conjunto de paralelismos oracionales cuyos significados están regidos, semánticamente, por los verbos enunciativos dichos. Aquí puede advertirse la maestría de Dalton en la construcción sintáctica, su capacidad de variación y de acumulación mediante series anafóricas, paratácticas: de oraciones en pretérito indefinido en la 1ª parte (“LO AZOTARON”, “LE PUSIERON”, “LE HICIERON CARGAR”); de participios en la 2ª (“DESPEDAZADOS TRUCIDADOS DESPELLEJADOS QUEMADOS...”); de oraciones-objeto en la 3ª parte (“SABIA QUE ERA EL HIJO DE DIOS”, “QUE IBA A RESUCITAR”); de sustantivos, primero y, después, de oraciones en presente, deícticamente referidas al *tú* del lector, en la 4ª parte (“PICANA ELÉCTRICA Y AHOGAMIENTOS”, “AGUJAS AL ROJO...”, “COLGADURAS POR LOS TESTÍCULOS”; “Y TE CUELGUEN AL HIJO MEDIANO”, “TE PONEN AL PERRO EXPERTO CASTRADOR...”, “TE METEN UNA VÍBORA CASCABEL...”).

El análisis sintáctico de este segmento permite distinguir, en correlación con el análisis semántico, un contrapunto particular: la cuarta parte se opone a las tres anteriores en varios rasgos: es bastante más extensa (ocupa la mitad del segmento), su deixis se orienta más intensamente hacia el *tú* del lector, su énfasis va *en crescendo* hasta culminar con la pregunta de cierre “¿POR QUÉ LOS HEMOS ABANDONADO?”, y se refiere a “NUESTROS REDENTORES ACTUALES”, a diferencia de las tres primeras partes que se refieren a Jesucristo.

Ahora bien, la singularidad de “Los hongos” se muestra sobre todo en su organización macro-sintáctica. Ya hemos señalado que la invariante principal es la voz de Dalton en los numerales y la de otros autores en los literales. También aquí opera el *contrapunto principal* entre numerales y literales: en los primeros se dan tres epígrafes (I, VII y XII) y seis notas a pie de página, cuatro de ellas con referencias bibliográficas, y en el numeral IV la mayor parte del segmento la ocupa un texto de Pascual Rossi. En cambio, ocho de los once literales consisten en textos de otro autor; cuatro de estos llevan notas a pie de página con puras referencias bibliográficas, sin explicaciones, a diferencia de las notas de los numerales.

La presencia o ausencia de tales rasgos determina puntos de clímax o de remansos: a mayor presencia de ellos, mayor énfasis en la significación. Así, los numerales VII y XII resultan ser los de mayor énfasis porque llevan, cada uno de ellos, un epígrafe y dos notas de pie. El numeral IV se distingue de todos los demás numerales por no ser de Dalton sino de otro autor, según ya señalamos, lo cual le da una significación particular.

Decíamos que de los once literales, ocho corresponden a diversos autores. De los tres restantes, dos son total (*i*) o parcialmente (*a*) de Dalton; el otro (*h*) quedaría como un texto de autoría indeterminada (además, en el literal *f* va inserto un comentario de Dalton en medio de la segunda cita de Merleau-Ponty: 288). Esta oposición en la serie de los literales entre textos de otro autor y textos de Dalton se constituye como el *contrapunto menor* del poema. El poeta asume así dos tipos de discursos: uno autobiográfico, lírico, un tanto coloquial, en los numerales; otro –más propio de la teología de la liberación– en dos de los literales, sobre todo en el *i*, cuyas marcas radicalmente diferentes a las de cualquiera otro segmento de la obra, lo muestran también como un clímax principal.

El juego macro-sintáctico o, si se quiere, el montaje total del poema, asume en el final, el numeral XII, una forma sutil pero a la vez profunda de variación, consistente en una marca cero, es decir, una ausencia: no hay un literal final que haga par con este numeral (sería el literal “I”). La segmentación, entonces, resulta disimétrica.

Otro aspecto propio de la macro-sintaxis es el del *collage*. La variedad de voces (autores, obras) y de tipos de discursos: verso-prosa, poesía-ensayo, religión-política, a las cuales se suman las variaciones tipográficas, ortográficas, deícticas, gramaticales, etc., hacen de “Los hongos” un mosaico ideológico y estilístico. Sin embargo, hay una coherencia sorprendente en la progresión semántica, de tal modo que el último segmento, el numeral XII, recapitula, como una gran coda, el ideograma de la obra al fundir las voces marxista (de los numerales) y católica (de los literales) en un mismo mensaje final: la voluntad crística o martirial.

La semántica de “Los hongos”

Examinaremos ahora los complicados juegos de significación en el macro-poema, comenzando por los numerales; luego consideraremos las significaciones de los literales, para, finalmente, determinar la resolución del debate ideológico-político entre Roque marxista y Roque cristiano.

El tema dominante en los numerales son pasajes de la vida del autor: anécdotas, pecados, recuerdos, aprietos de militancia política. Conflicto y debate: la conciencia del poeta oscila entre los valores marxistas (en la línea leninista-castrista) y los valores cristianos (en la línea de la teología de la liberación). La discusión es a fondo pero en un tono permanentemente humorístico, a veces auto-irónico cuando no blasfemo. Por ejemplo, en el numeral VIII confiesa: “En mi última cárcel recé en dos ocasiones. Impropio, lo sé, para un comunista de mediana edad, pero no menos cierto ...”; y continúa:

Un policía me prestó una Biblia por un cuarto de hora: la abrí al azar, proponiéndome una especie de juego amargo: y lo primero que leí fue lo siguiente: “como oveja a la muerte fue llevado, y como cordero mudo delante del que lo trasquila, así no abrió su boca... (293)

La relevancia de esta anécdota es lo que el propio autor llama, ahí, “la concurrencia de lo extraordinario”: la referencia al martirio. En el meollo del pasaje hay no sólo una religiosidad

clara sino, más aún, una mística sacrificial, crística: el azar con que dice haber abierto la Biblia viene a ser más bien la premonición de una muerte martirial, confirmada, como sabemos, por los hechos. Pero el Roque marxista no da su brazo a torcer, y para atenuar la concesión religiosa cierra el segmento con un toque irónico a la vez que blasfemo: “Como milagro que pase, padre, pero no me negará Ud. que ello es una verdadera cabronada” (293).

El conflicto se resuelve al final del macro-poema: al dejar de ser católico y convertirse en comunista, Roque no renunció a Dios sino que lo siguió buscando en otro espacio:

...entrar en el Partido Comunista a buscar a Dios
es, aunque ingenuo, un acto lleno de primor que debiera
valer más que las madrugaderas y los ayunos de los nueve
Primeros Viernes de mes seguidos...(305)

El tema central de “Los hongos” es, pues, la búsqueda de Dios a través del proyecto socialista que el autor pretende fundir con el proyecto cristiano. Si hasta el numeral XI ha persistido la duda acerca de la validez de la lucha armada, en el cierre del texto se declara una certeza acerca de su aporte: participar en la redención como mártir. El sentido marxista de la lucha armada para tomar el poder, que pasa por la voluntad de exterminio del enemigo de clase, es superado en los dos últimos versos por el sentido de la entrega crística: Dios lo ha elegido como a un cordero sacrificial, bien que a la vez hereje:

Los elegidos de los dioses seguimos estando a la izquierda del corazón.
Debidamente condenados como herejes (305).

Este es el centro ideológico de “Los hongos”: Cristo subsume a Marx; el mártir se sobrepone al insurgente. El rol redentor de Dalton no va por la vía de la violencia sino por el camino sacrificial, para resolver la paradoja de ser, como lo ha dicho al final del numeral XI, en cuanto poeta, “un idiota amado por Dios, elegido por Dios”. Política y religión se trenzan en un cuestionamiento recíproco. El resultado es al mismo tiempo una herejía y una utopía, un proyecto de sociedad (el Reino de Dios). Su punto más cercano en el lado católico es, entonces, la teología de la liberación, al estilo del poeta y sacerdote nicaragüense Ernesto Cardenal, a juzgar por la dedicatoria.

Los demás temas son secundarios. Entre ellos sobresale el del amor y de la mujer en relación con la madre tierra. Señalemos ante todo que estos temas sólo se tratan en los numerales, como referencias autobiográficas o en todo caso, subjetivas, a veces abstractas. El erotismo

como un juego libremente instalado en la vida del poeta aflora desde el numeral I que menciona los burdeles que él visitaba durante su estancia en Santiago de Chile (1953): “sólo el vino era interesante y ciertas / salas de baile en los prostíbulos de Nena Elvanguio” (273).

Las referencias al sexo son relativamente frecuentes; algunas de ellas traslucen actitudes un tanto machistas o donjuanescas, como ya lo hemos dicho en relación con poemarios anteriores:

Sé que soy un tanto fresco, padre.
Ya usted me lo dijo cuando pasé frente al Colegio
llevando a Gladys por el brazo. Gladys
era bastante mayorcita que yo,
se lo habrá notado usted en las nalgas,
bastante pasables con una falda amplia
pero ya impropias para los pantalones estrechos, los llamados
”muestrarios”, que han sido también
desde su vulgaridad de objetos contingentes,
la alegría de nuestra juventud... (305)

En otros puntos del texto el sexismo cede lugar a reflexiones filosóficas o, en todo caso, abstractas:

ADÁN NO ES UNA PERSONA DETERMINADA
ADÁN ES EL HOMBRE
ADÁN ES EVA
AVE ES NADA (277)

Según mi análisis, esa mirada se expresa también por contrapunto: frente a la actitud levemente machista que he señalado encontramos una visión magnificadora de lo femenino, relacionada con un sentido implícito de la madre tierra. En una primera parte, el numeral IX trata sobre la propia poesía del autor: las alabanzas de su primer maestro de literatura, el crítico jesuita español Alfonso de María Landarech; los ataques de Hugo Lindo y de otros poetas católicos que descalificaban su obra, y luego, la forma en que escribió “el primer poema de amor que hice en Cuba”. La segunda parte consiste en la supuesta transcripción de tal poema. Dalton explica que el texto le sirvió para conquistar a una muchacha; sin embargo, este no es un texto erótico con una connotación de seducción, sino más bien una exaltación romántica de su pareja ideal: una especie de *mujer telúrica* al estilo de la que hemos considerado en el poema “Para entendernos”, del libro El amor (ver p. 306). Si comparamos ambos textos, encontramos varios elementos comunes: el paisaje natural, el agua, los guerreros, la raza, armonizados en una “concepción de lo femenino”, según lo dice el autor en aquel texto de El amor.

Aquí, en el literal IX de “Los hongos”, como en el otro, el agua y la tierra, elementos ambos femeninos, se conjugan en una visión épica y telúrica:

Recuerdo el asombro de las grandes bestias /
y el húmedo despertar de las plantas / en la mañana que la espuma
te presintió. / Recuerdo la primera tormenta / escapando entre los acantilados... /
eras como la dulce espada de los niños guerreros /
que amanecen dormidos bajo el rocío en días de cosecha (295)

La mujer aquí idealizada es “como de una raza lavada de toda mancha”; y el encuentro de ambos es “testimonio y estremecimiento de la Luz”, así, con mayúscula. Magnificencia y naturaleza son el contorno de esta otra concepción de lo femenino.

Tenemos así, pues, en “Los hongos” (exclusivamente en los numerales) una visión de la mujer verdaderamente *sui generis*: contradictoria al fusionar cierto machismo con exaltaciones de lo femenino ideal; insólita en cuanto a la dimensión cuasi cósmica que pretende dar a la mujer así idealizada, y etno-política por la imbricación de lo autóctono racial (“como de una raza lavada de toda mancha”) con la connotación de lucha (“como la dulce espada de los niños guerreros”).

En fin, confirmamos al examinar los temas del amor y la mujer en los numerales de “Los hongos”, su unidad semántica. Esta significación particular está subordinada a la significación dominante: la militancia de Dalton y su búsqueda de una trascendencia espiritual que le permita aportar a la construcción de una nueva sociedad, llámese esta Reino de Dios o Socialismo Latinoamericano. Hay, pues, un historicismo vivencial que quiere tocar fondo en su propia moral; de ahí el concepto de pecado y de confesión. El pecado es un “hongo celular”, de “carne y ceniza”, que tiene que ver con el sexo (con el amor en general) pero también con la libertad: “YO PECADOR TODOPODEROSO” (277-279).

Consideremos ahora la semántica de los literales en contraste con la de los numerales. Lo primero que salta a la vista es el carácter impersonal (no biográfico ni lírico) de los temas y de las significaciones puntuales de esta otra serie. En su conjunto los literales despliegan una gama de posiciones católicas acerca de la problemática social; exhiben desde diversos puntos de vista el conflicto *religión/política*; por ejemplo, en el literal *a* se dice: “LA RELIGIÓN ECLESIASTICA ES EL OROPEL DE LA DOMINACIÓN” (275), y en el *h* se habla de “EL BAYONETISMO SACRAMENTADO” (294).

Otros temas que se dan en los literales son las cuestiones doctrinales: lo teológico, lo ético, lo crístico (redencional) de cara a los problemas político-sociales de América Latina y del mundo. En este ámbito ideológico dominan cuatro temas: *el profeta*, *el hereje*, *el mártir* y *el pecador*. El tratamiento de los mismos a través de anécdotas o referencias históricas documentadas permite verlos como especies de *actantes* o *figurantes*, es decir: espacios de acción con algún elemento narrativo (principios de diégesis).

El tema del profeta es el primero de la serie de los literales, como puede observarse en los primeros versos del literal *a*: “EL PROFETA ES LLAMADO CUANDO MENOS SE LO ESPERA” (274). Luego se lo relaciona con la figura histórica de Jesús como un subversivo, y con el problema de la verdad, que es encubierta por la religión eclesiástica al devenir esta “OROPEL DE LA DOMINACIÓN” (275), para en seguida llamar a la lucha:

Pero ¿por qué no pelear otra vez frente a Jericó?
Tenemos en mente los conceptos proféticos,
el tono de todos los misterios y
lo que es significativo:
el galillo de las viejas trompetas (275)

Es la voz del Dalton cristiano insertándose en el espacio católico desde el primer literal (*a*) con el enfoque propio de la Teología de la Liberación que denuncia las estructuras históricas como “moralmente pecaminosas”. La función de denuncia convierte al *profeta* en *hereje* desde el punto de vista de la religión oficial. Pero desde el punto de vista contrario, el del profeta, la herejía es una necesidad: “UNA MEDIDA SUFICIENTE DE HEREJÍA. ESE ES EL PROBLEMA PARA SALVARNOS DE SER APOSTATAS...” (276). El tema del hereje es uno de los más socorridos tanto en la serie de los literales como en la de los numerales. El literal *e*, que es una cita de Merleau-Ponty, refiere, con fechas y cantidades, los asesinatos de herejes cometidos a gran escala por la iglesia católica, entre 1486 y 1680, “PARA DEFENDER AL CRISTIANISMO”:

UN INQUISIDOR LLAMADO SPRENGER CALCULABA EN AQUELLOS AÑOS
QUE LOS HEREJES LIQUIDADOS ASÍ PARA DEFENDER AL CRISTIANISMO
ASCENDÍAN A UNOS NUEVE MILLONES (287).

Y en el último literal (*k*) se establece que:

LA HEREJÍA COMO SU PROPIA ETIMOLOGÍA LO INDICA
SIGNIFICA ELECCIÓN... (300)

Ahora bien, el tema más intenso, donde la voz de Dalton cristiano alcanza un clímax principal, es el del mártir. Como los temas del profeta y del hereje, también este se da en el primero de los literales (*a*), pero más bien de una manera implícita: “El Salvador del Mundo: claveteado y desnudo por el Derecho Romano / en la picota abrasante” (274).

En realidad el tema del mártir no se menciona directamente, pero queda sobrentendido en el tema de la redención. Así puede verse en el literal *i*. Ya hemos señalado en niveles anteriores que este segmento es el que mayores variantes presenta, y lo mismo ocurre en lo semántico, donde la significación de la entrega martirial (crística) alcanza un punto máximo de significación en el *rol actancial del mártir*: la cultura individual de la redención se ha convertido en una cultura colectiva de la redención. La estructura contrapuntística del literal *i* ha quedado ya establecida en el análisis macrosintáctico, el cual ha permitido ver la oposición: *Jesucristo / Nuestros redentores actuales* como el eje de construcción de este segmento.

Un rasgo semántico particular del literal *i* son sus referencias históricas y testimoniales. Al hablar de Jesucristo se señalan las prácticas de represión (vejaciones, torturas, asesinatos) de la cultura latina de aquella época “QUE HABÍA MATADO A MILLONES DE HOMBRES” (296) para mantener el imperio romano. Se trata de información histórica verificable. Al hablar de “NUESTROS REDENTORES ACTUALES” también acude a hechos verificables: las torturas y asesinatos por parte de las dictaduras del subcontinente. No se trata de referencias puntuales (con nombre, lugar y fecha) sino de hechos generalizados que proliferaban en la década de los años setenta como parte de la contrainsurgencia. Algunos de esos hechos corresponden a casos vividos por el autor o conocidos de cerca por él, lo cual imprime un carácter testimonial a su denuncia.

Al mismo tiempo este segmento expresa una emoción máxima: la compasión ante el martirio de tantos luchadores de la libertad desemboca en la pregunta final “¿POR QUE LOS HEMOS ABANDONADO?” (297). Así, esta parte clave de “Los hongos” alcanza un clímax de connotación al mismo tiempo realista y emotiva. En otro sentido puede decirse que integra recursos del realismo testimonial con formas experimentales del vanguardismo, logrando un efecto inusitado, a mi juicio, de máximo impacto en el lector por la aglomeración de imágenes relativas al martirio que sufren los revolucionarios y, por tanto, al proceso mismo de la revolución latinoamericana en uno de sus dos extremos: sufrir la muerte o dar la muerte.

A los tres roles actanciales anteriores (profeta, hereje y mártir) se opone el *rol actancial del pecador* en la serie de los literales. La entidad que aparece en primer lugar como la gran pecadora es la Iglesia Católica. Su crimen: la represión, la usurpación de la libertad en el nombre de la fe; de ahí la mención de los millones de herejes ejecutados por ella como parte del poder estatal en la época de la inquisición. El materialismo cristiano de los orígenes es reclamado por Dalton para defender el derecho a la libertad aun a costa del pecado, una verdadera paradoja:

El mal ha entrado en la convivencia humana porque los hombres lo han ido creando: *el mal es hijo de la libertad humana* y solamente la libertad humana lo puede desalojar de las estructuras históricas (277).

En esa misma línea semántica puede leerse el cierre del literal *f*, que es una cita de Merleau-Ponty: “FELIZMENTE LA VOLUNTAD DE DIOS NO ES SIEMPRE CLARA Y EL UNICO MODO DE CONOCERLA ES TRATAR DE IR CONTRA ELLA” (289). Hay pues una reflexión constante en el texto (así en los literales como en los numerales) acerca del pecado y particularmente del rol de la iglesia en cuanto a las estructuras históricas que son pecaminosas. Por tanto el sistema capitalista o, más en general, de explotación de clases, es también señalado como el gran culpable de la injusticia social. Y de ahí que la lucha esencial contra el pecado deba ser “desalojarlo de las estructuras históricas” (277).

Como hemos dicho, el interlocutor de Roque marxista es el catolicismo: su *sentido* y su *no-sentido*. Por eso el lugar tan destacado que ocupan en “Los hongos” las citas de Sens et non sens, de Merleau-Ponty. En la semántica de los literales, el *no-sentido* (es decir, el pecado) se manifiesta como conservadurismo, tomismo o nacional-catolicismo.²³²

EL CATOLICO EN TANTO CATOLICO
NO TIENE SENTIDO DEL PORVENIR
DEBE ESPERAR QUE ESE PORVENIR SE TRANSFORME EN PASADO
PARA APOYARLO... (289)

²³² El literal *j* es una cita de Santo Tomás de Aquino en contra de la democracia. Como se sabe, este fue el principal fundador de la filosofía católica pre-renacentista, cuya influencia dura hasta nuestros días. El significado del fragmento insertado por Dalton resulta un *no-sentido*. El concepto de *nacional-catolicismo* aparece en la nota a pie de página número 6, en una cita del sacerdote y teólogo español José María González Ruiz, referida al rol del catolicismo en el nacionalismo, particularmente en el nacionalismo español (cuyo último gran modelo sería el franquismo). Además, en el literal *h* se menciona al “NEOTOMISMO SOCIOLOGICO” como uno de los ismos relacionados con el catolicismo contemporáneo (294).

Entonces, contra el no-sentido del catolicismo medievalista (neo-tomista) se erige como sentido el pensamiento de izquierda tanto en la sociedad como en la iglesia católica. Así, adquieren validez la herejía, la huelga católica contra la explotación patronal (literal *g*), y sobre todo el reclamo crístico con que se cierra el literal *i*: “¿POR QUÉ LOS HEMOS ABANDONADO?”, reclamo que se constituye en un llamado a la lucha junto con “NUESTROS RENDITORES ACTUALES” (296-297).

Si comparamos la semántica de los literales con la de los numerales acerca de estos temas, encontramos que aquí también tienen un peso principal si bien con otro enfoque (autobiográfico, confesional, humorístico). Por ejemplo, la cuestión del profeta no aparece explícitamente en los numerales, pero como connotación resulta determinante. En el numeral VIII refiere cómo, estando en la cárcel, abrió al azar una Biblia y lo primero que leyó fue:

...como oveja a la muerte fue llevado,
y como cordero mudo delante del que lo trasquila
así no abrió su boca... (293)

Al final del XII, la predicción es clara aunque no se plantea como una profecía: “me quedan algunos meses de vida”. Más allá del plazo real en que eso sucedería (unos cuatro años) lo que se cumple en verdad es el tipo de muerte: el sacrificio como un cordero mudo y por hereje, si nos atenemos a la información disponible, según veremos adelante.

El tema del mártir tampoco es explícito en los numerales, pero, como acabamos de ver, queda sobrentendido en las referencias a su propia muerte. En cambio el tema del hereje sí se manifiesta explícitamente en tres de los numerales: II, IV y XII. En el primero de estos leemos:

Oh hijos míos: aprended a aprender: la garra
debería ser vuestra:
la herejía es colectiva o no es importante (280).

He aquí un punto medular en la semántica de “Los hongos”. El concepto de hereje es religioso, no político, pero Dalton lo asume para sí mismo en ambos espacios de significación: cuando afirma que entró “en el Partido Comunista a buscar a Dios”, comete herejía así ante la ortodoxia católica como ante la ortodoxia comunista, contradicción de la que el autor es bien consciente según lo manifiesta en el poema “Católicos y comunistas en América Latina: algunos aspectos actuales del problema”, de Odioso:

Puah;
A mí me expulsaron del Partido Comunista
porque me excomulgaron en la Iglesia Católica. (RD 1988: 78)

El tema del pecado es también explícito y frecuente en varios de los numerales, sobre todo en relación con el tema del sexo, como puede observarse en el numeral II:

Esas cosas y una botella de ron, Padre mío ...
son los sucedáneos del maravilloso e inolvidable hongo celular
del que luego hablaremos... (278-279)

“Esas cosas” alude en particular a “la gran sopa sexual del viajero” (278). Sexo y bohemia son los pecados personales que confiesa aquí el autor. Al llamar a tales pecados “sucedáneos” del hongo del cual se hablará luego, el poeta despliega la metáfora central de la obra: *hongos* = *pecado*. De ahí que diga al confesor en ese mismo punto:

Perdóneme. Trabajo mucho durante el día, eso es todo. Por eso
escribo demasiados *hongos de carne y ceniza*... (279).

Los hongos de carne son los *pecados del sexo*; los de ceniza son los *pecados políticos*, es decir, las estructuras pecaminosas de que se ha hablado en el literal *a*, por cuanto la ceniza es la huella de la violencia estructural, como la ejercida por la inquisición eclesiástica. Se trata de una macro-metáfora que recubre la significación total de la obra. Así, en los primeros versos del numeral VII se describe “un hongo maligno, surgido del agua sucia que habría en el aire...” (289) como una “flor monstruosa”. Aquí la metáfora crece de punto al comparar “aquella torva creación” con la clase dominante salvadoreña. Según ello, el hongo del pecado histórico-estructural es, en El Salvador, la oligarquía gobernante, representada por uno de los presidentes más oligárquicos en la historia salvadoreña:²³³

Y todas las mañanas destrozaba la flor con los pies desnudos
pensando en el gobierno de nuestro país y en los Picassos
de *don Tomás Regalado* y en ustedes:
sucio asesinato, múltiple y grasoso,
con fondo de aleluyas que sólo yo escuchaba... (289)

Entonces, el hongo de la sociedad es la explotación de clases, las estructuras pecaminosas dichas en el literal *a* y denunciadas con nombre y apellido en el numeral VII. Luego, en el

²³³ Tomás Regalado gobernó de febrero de 1889 a febrero de 1903. Cfr. Las historias(87)

numeral X, los hongos aparecen como “los pulmoncitos del jardín” y, más aún, como asesinos que “se ponen en ciertas primaveras a matar niños” (298).

Además de esta metáfora central hongos-pecados, es relevante la metáfora *izquierda política / corazón de la sociedad*, con la cual se cierra la obra: “Los elegidos de los dioses seguimos estando a la izquierda del corazón”.

Podría extenderme acerca de las figuras y recursos poéticos tan abundantes en la obra, pero por razones de espacio me limitaré a las más importantes, con mínimos ejemplos. Advertimos, en primer lugar, la riqueza metafórica que se da en los numerales, no tanto así en los literales, por las razones ya explicadas. Igual rango y riqueza observo en la metonimia, tan típica de la voluntad realista de Dalton. El ejemplo modélico por excelencia lo tenemos en el literal *i*, cuyo efecto dramático se obtiene mediante la acumulación de metonimias:

...Y HIERROS CANDENTES POR ANOS Y VAGINAS Y CERCENAMIENTO DE SENOS Y VIOLACIONES Y CAGADAS DE LOS ESBIRROS EN PLENO ROSTRO Y PALO Y MÁS PALO Y EL TELEFONO Y EL AVION Y LAS BATIDAS EN LAS PLANTAS DE LOS PIES Y LA SILLA INFERNAL... (296-297).

Tan determinante como las dos anteriores en el valor poético de la obra es la antítesis. En el nivel semántico la antítesis central es el *pecado estructural* (el modo económico de explotación) versus *la redención* (la revolución). En paralelismo con ella se conforman otras antítesis: en los numerales, *lo biográfico-confesional / lo histórico-social*; en los literales, *el catolicismo medievalista* (el no-sentido) y *la Teología de la Liberación* (el sentido final). Se trata de macro-antítesis que proyectan su significado en todo el texto. Otra muy notable es *izquierda / derecha*, que ya hemos señalado como punto de conexión entre Dalton y Jesucristo, en el rol actancial del mártir. También me parece relevante la oposición *víctima sacrificial / rebelde armado*. En “Los hongos” el tema de la lucha armada es más bien tenue y hasta puesto en cuestión (si nos atenemos al sentido del numeral XI donde se cuenta el sueño de la derrota militar sufrida por la falta de una moral realmente combativa). En cambio la actitud de entrega sacrificial se reitera una y otra vez, explícita o implícitamente, a lo largo del poema.

Vinculado con la antítesis, el contrapunto es también un valor de función poética en la estructuración general de la obra. Es el resultado de oposiciones particularmente en los niveles sintáctico y deíctico, aunque recubre en general todos los niveles del texto. El más determi-

nante es *numerales / literales*; otros de valor estructural son: *verso / prosa; segmentos extensos / segmentos breves; yo (autor) / tú (lector); Dalton / otros autores*. Más sutil resulta el contrapunto *lirica / narrativa*, que puede señalarse en varios numerales.

Y para terminar el breve examen de las figuras poéticas, consideremos la ironía en el marco del humorismo daltoniano. Como figura macro-semántica está estructurada a partir de la ficción confesional, la cual establece, por un lado, un clima autobiográfico desenfadado, y por otro, una profanación de lo sagrado oficial de la iglesia y de los sectores conservadores. A ello se suma el elogio de la risa como un valor propio de su personalidad:

Nunca logré contener la risa.
Incluso creo que el resumen de mi vida podría ser ese:
nunca logré contener la risa (282).

El filo de la ironía se centra en las formas de dirigirse al confesor. Por ejemplo, en el numeral VII, después de embromar sobre el asesinato de un monaguillo, dice:

No ponga esa cara, Padre mío. El asesinato
puede ser bello a los ojos de Dios,
in extremis, claro, pero también en principio, por principio.
Depende. Dejo el lenguaje a sus órdenes.
(290; en cursivas en el original.)

Otro ejemplo típico de la ironía en “Los hongos” es la alusión a su maestro y primer padrino literario, a quien trata con supuesta reverencia al mismo tiempo que lo llama por el apodo: “Tapón: muy reverendo padre Alfonso de María Landarech, S. J. (QEPD). Profesor de Literatura española. Un metro cincuenta y ocho de estatura” (294). Así, la ironía se despliega en los bordes de la blasfemia y del sacrilegio, lo cual le confiere una frescura particular.

Pragmática de “Los hongos”

Hemos ya propuesto que el centro ideológico de la obra es la disposición martirial. Ahora, para cerrar el análisis de esta cumbre de la poética daltoniana, ahondemos un poco más en ese punto central de relación con el contexto, es decir en el nivel pragmático, histórico-social.

La resolución del conflicto entre “la conciencia religiosa y la conciencia marxista” es sutil y, a la vez, una cuestión esencial para una caracterización de su poética: aunque Dalton dijera en entrevista concedida a Mario Benedetti que en esta obra su marxismo se había sobrepuesto

a su catolicismo, el examen de los juegos semánticos y aún de los niveles puramente formales hace ver lo contrario.²³⁴ El proceso de resolución de la polémica interior se manifiesta particularmente en los tres últimos segmentos del texto. En el numeral XI, el sueño de la derrota que se narra corresponde no a la actitud del guerrero sino a la del cordero sacrificial:

 Mi sueño no pretendía convencerme de las bondades estéticas de matar, pero ¿nuestro lugar no estaba entonces más bien en el coro de la capilla donde el Obispo trataba de inclinar a favor de nuestras tropas la simpatía de Dios? (300)

Luego, en el literal *k*, el último de su serie, la cita de Daniel-Rops fusiona ambas posiciones (cristiana y marxista) en una sola síntesis:

 Uno piensa a veces lo que hubiera sido del destino del mundo
 si Das Capital lo hubiese escrito un católico
 o si Karl Marx no hubiese sido ateo... (300)

Por ser ya un punto de unión entre Cristo y Marx, el literal *k* se muestra, en el decurso total de la obra, como una pausa (por su brevedad y su sentido reflexivo) previa al gran final. Pero en el numeral XII cualquier cuestionamiento o siquiera mención de la lucha armada desaparece y, en los últimos versos, la auto-profecía de su propia muerte a corto plazo, “debidamente condenado como hereje”, es el mensaje final de la obra. El triunfo de Cristo sobre Marx resuelve la confrontación. Pero Marx es reivindicado en la validación, sin reticencias, de la revolución cubana, puente de retorno a El Salvador en la vida política de Dalton. Esta es, por tanto, una de las claves principales de interpretación global de su poética.

“Los hongos” es la culminación del segundo Dalton y, a mi juicio, la máxima realización de su poética, pero, por sobre ello, es el *testamento personal* del poeta. En esta obra se concentra un máximo de experimentación literaria y un máximo de testimonio ético-político. La disposición sacrificial establece un giro crucial en su evolución literaria, después de ella se pone aún más pragmática y busca, por tanto, otro lector modelo, como veremos.

Antes de exponer algunas conclusiones del estudio de “Los hongos” resulta útil considerar, bien que ligeramente, algunas semejanzas y diferencias entre esta obra y otras del segundo Dalton. En primer lugar consideremos el parentesco con el macro-poema “Taberna”: ambos modelizan las experimentaciones dialógicas y de *collage* en su poética. Las diferencias forma-

²³⁴ Cfr. H. G. Verzi. “La vida escogida”, en Recopilación de textos sobre Roque Dalton. Casa de las Américas. La Habana. 1986; p. 67

les se relacionan sobre todo con la homogeneidad o heterogeneidad de las voces en diálogo: en este aspecto “Taberna” es homogénea mientras que “Los hongos” resulta heterogénea, sobre todo desde el punto de vista de la autoría. Pero interesa aún más considerar la diferencia ético-política en ambos textos. En “Taberna” no hay una propuesta de solución final; tanto en la línea política como en la erótica quedan sonando dos grandes preguntas hechas a Dios acerca de la revolución y del amor: *Oh, Dios mío, Dios mío: / ¿por qué no tomas por tu cuenta la Revolución Mundial?; Oh, Dios mío, Dios mío / ¿no podrías ser Tú quien pasara la noche con ella?* (1969: 170 y 178). En cambio en “Los hongos” hay una resolución del conflicto: el poeta finalmente opta por Cristo sin desistir de Marx. Desde el punto de vista pragmático esta resolución corresponde a la determinación del escritor de regresar a su país para insertarse en el proceso revolucionario, aun cuando presentía que ello lo llevaría a la muerte.

Entre Taberna y Odioso hay mayor cercanía ideológica. El punto principal de parentesco entre esta obra y “Los hongos”, son los “Poemas católicos” (RD 1988: 76-79), conjunto de ocho poemas breves acerca del catolicismo y sus distintas tendencias histórico-políticas que puede verse como un preludio de “Los hongos” por distintas razones: la semejanza del debate entre católicos y comunistas acerca de las “estructuras moralmente pecaminosas”; la denuncia contra las corrupciones de la iglesia y la petición de una “teología conspirativa” (76); y por la relación del catolicismo con la poesía, con los poetas, en “la lucha a nivel estructural contra el subdesarrollo” (77), el cual remite al centro ideológico del numeral XI de “Los hongos”: el poeta como “un idiota amado por Dios, elegido por Dios”.

Pero más allá de lo literario, “Los hongos” reviste, pragmáticamente, un valor de predicción verdadera en el cierre de la obra, el anuncio de su propia muerte: “me quedan algunos meses de vida”, anuncio que conlleva la causa de la condena que vendrá: la herejía. Pero hay otro contenido profético más social, más histórico, implícito en la obra: el anuncio del profeta religioso que vendrá, cuyo perfil moral Dalton adivina (en abstracto) en los versos del primer literal (a) que inaugura la voz cristiana:

HOMBRES MANSOS Y AISLADOS
SON LLAMADOS A INTERVENIR EN LA VIDA PUBLICA
A DIRIGIR REPROCHES A LOS DIRIGENTES POLÍTICOS
A LANZAR VIOLENTÍSIMAS ARENGAS A LAS MASAS... (274).

Este perfil ético, el de un profeta y pastor a la vez, es perfectamente aplicable a Monseñor Oscar Arnulfo Romero, el arzobispo mártir que gobernó entre 1977 y 1980 la arquidiócesis de San Salvador. De hecho monseñor Romero se caracterizó por su mansedumbre, su pacifismo esencial, al mismo tiempo que por su firmeza en los “reproches a los dirigentes políticos” y en las “violentísimas arengas a las masas”. Había vivido aislado como un humilde párroco de intensa vida espiritual, alejado de las cuestiones políticas. Su notoriedad provino de su ascenso al arzobispado, y puede decirse que nadie esperaba de él que se colocara al lado de la llamada iglesia popular. Él mismo para nada buscó el cargo, de modo que sí fue llamado “cuando menos se lo esperaba”. Agreguemos la virtud de la audacia, a Romero lo asesinaron por:

COMETER LA TREMENDA IMPRUDENCIA
DE DESCUBRIR ANTE EL PUEBLO
LAS AMBIGÜEDADES DE LOS DIRIGENTES RELIGIOSOS Y POLÍTICOS
DE SU MUNDO CONCRETO... (274).

Estas cualidades éticas y espirituales son, pues, predichas por Dalton, implícitamente. Ambos (Dalton y Romero) pelearon “otra vez frente a Jericó”, blandiendo “los conceptos proféticos” y “el galillo de las viejas trompetas...” (275).

Conclusiones sobre “Los hongos”

En cuanto a su estructura textual y su génesis textual, el aporte literario de la obra no tiene antecedentes en la poesía salvadoreña, como tampoco los tiene “Taberna” en esos mismos aspectos. El resultado es la consolidación de la dialogía como clave de construcción del texto a partir de problemas (y de fuentes) reales. La técnica de *collage* alcanza un punto máximo en “Los hongos”, con una versatilidad notable. Se trata de experimentaciones que buscan impactar más a fondo en los sectores políticos de izquierda, en una actitud no sólo realista sino también pragmática, es decir en función de los procesos concretos de lucha por la toma del poder a manos de las fuerzas populares. Es un realismo extremo, si se quiere, que mantiene rasgos del vanguardismo latinoamericano y europeo, a la vez que conlleva elementos testimoniales de orden autobiográfico o histórico-político.

El humor, desplegado principalmente a través de la ironía, campea en el espacio de los numerales, es decir en la parte más personal del macro-poema. El poeta quiere reírse de todo, empezando por sí mismo. De ahí la afirmación de la risa como su distintivo más determinante:

su arma predilecta para defenderse de las ofensas de la realidad o de “los otros”, los que odian la risa. James Iffland, en sus Ensayos sobre la poesía revolucionaria de Centroamérica, señala este contrapunto contraponiendo dos textos de Dalton: del segmento III de “Los hongos” (282) pone como epígrafe de un capítulo de su libro los versos que ya hemos transcrito: *Nunca logré contener la risa...* (etc.); el segundo, el poema “Los escandalizados”, de El turno (103) lo reproduce completo, para mostrar plenamente la oposición entre el poeta y aquellos que lo odian por su humor, a quienes él contesta con la misma arma, la risa:

Sí
sí
yo sé que odiáis la risa
los polvos y los lodos los residuos
la floración la tala edificante
el cuido
de la risa....

Escupid
es decir
hablad

Yo me río...

Iffland, destacando el sentido pragmático, de lucha, del humor roqueano, contra lo más sagrado “del sistema de valores dominantes” (99), lo compara con un arma blanca “portátil” por cuanto luego irá de mano en mano (de lector en lector) como si se tratara de un chiste triunfante.²³⁵ En mi análisis, la ironía, como principal rasgo estilístico de la poesía de nuestro autor, alcanza aquí otro clímax, comparable al de Taberna y Odioso, cuyos blancos más ostensibles son el catolicismo conservador y el sistema capitalista, en este orden. Por ejemplo, varios sacerdotes son referidos en unos y otros de los numerales de “Los hongos”, todos en tono irónico, aun su muy estimado profesor de literatura, el crítico José María Landarech, a quien sin mayores miramientos nombra con el apodo, “Tapón”, a la vez que lo llama “muy reverendo” (294). A este respecto, la mayor ironía de “Los hongos” se da como un rasgo macrosemántico que recubre todo el texto (no como un tropo singular que ocurre en un segmento, sino como una tónica general): *la simulación de la confesión*, es decir un discurso como el que emplean los católicos cuando dicen sus pecados ante un curso confesor. Ese juego es develado por el propio autor al final del macro-poema:

²³⁵ Iffland, ed. cit., 99

... Es la primera
confesión seria que hago desde 1954 y la primera de mi vida
en que no busco la absolución... (305)

El tono confesional deviene entonces, junto a los ataques o burlas a curas o valores religiosos conservadores, una broma de principio a fin: si no buscaba la absolución pero se estaba confesando “en serio”, tal seriedad sólo puede entenderse como un cinismo, al tenor de lo dicho en “Taberna”: *sólo el cinismo nos hará libres...* (164) Es un humor sutil, fino, que permea el texto en su totalidad y muestra uno de los momentos cumbres de la poética daltoniana.

El contrapunto entre la voz personal (de los numerales) y la voz no personal (teológico-doctrinaria, de los literales) muestra, por otra parte, la peculiar forma de dialogía que Dalton logró mediante su propio estilo de collage: el contrapunto de su voz y de las otras voces; el revolucionario marxista en interlocución con los teólogos mediante la alternancia de poemas suyos y segmentos de obras escritas por autores católicos u otros. Dialogía en forma de collage: una fórmula que el poeta seguirá explotando en su tercera etapa, particularmente en Rojo y en Las historias, como luego veremos.

“Los hongos” es el testamento de Roque Dalton, así en lo personal (auto-biográfico) como en lo literario y lo ético-político. En lo personal es la declaración de su ser más íntimo en un burla-burlando con un abstracto confesor, pero ciertamente con valor confesional pues pone en el tapete sus pecados y sus anhelos: amores, viajes, bohemia, temores; en lo literario es un modelo para armar, un collage multi-textual, un diálogo *sui generis*, culminación del realismo vanguardista salvadoreño; y en lo ético-político, un testimonio de entrega a su causa, de cumplimiento del compromiso asumido, como lo veremos en el estudio del tercer Dalton, a continuación.

CAPÍTULO 8.

EL TERCER DALTON. TRASPIES DEL POETA GUERRILLERO

Preámbulo Biográfico

En primer lugar debo establecer un corte cronológico y de evolución literaria a partir del análisis mismo de la poesía de Dalton y de la información contextual disponible. No se trata de un corte preciso sino solamente de una aproximación a las fechas (señaladas o probables) y a las coyunturas que marcan los cambios cualitativos, estructurales, en su escritura poética. Para ello conviene discernir entre el plano biográfico-social (la “vida real”) y el plano literario (su producción escrita).

A nivel social (y aun político), el hecho que podríamos tomar como frontera entre el segundo y el tercer Dalton es el Primer Premio de poesía en el concurso anual de Casa de las Américas, en enero de 1969, con Taberna y otros lugares. Es el momento del triunfo, del máximo reconocimiento en el seno de la izquierda intelectual latinoamericana; un punto de culminación en su carrera poética; un signo de gloria, en el marco del décimo aniversario del triunfo de la Revolución Cubana. Pero, al mismo tiempo, ese premio implica un apremio en su compromiso con la revolución continental, particularmente con la cubana y más aún con la salvadoreña. A partir de entonces no sólo su propia mirada se enfoca cada vez más en el retorno al país, sino que también las miradas políticas sobre él se fincan en su consecuencia como militante, como poeta comprometido. Entre esas fechas y finales de 1973, Roque vive un *proceso de repatriación*, como veremos.

La actitud de entrega se manifiesta particularmente en sus posiciones sobre la lucha armada y el papel de los escritores en el proceso revolucionario. Así queda expresado, por ejemplo, en un debate grabado en La Habana (mayo de 1969), luego publicado como libro, bajo el título de El intelectual y la sociedad, por Editorial Siglo XXI, de México, ese mismo año. Ahí dialoga con otros escritores cubanos y latinoamericanos sobre el compromiso del escritor. En una de sus intervenciones plantea:

... no queremos decir que un escritor es bueno para la revolución únicamente si sube a la montaña o mata al Director General de la Policía, pero creemos que *un buen escritor en una guerrilla está más cerca de todo lo que significa la lucha por el futuro*, el advenimiento de la esperanza, etc., es decir, *del rudo y positivo contenido* que todos los rizos retóricos han ocultado por tanto tiempo, que quien se autolimita proponiéndose ser, a lo más, el crítico de su sociedad que come tres veces al día. (Las cursivas son de LMB).²³⁶

Como vemos, se trata de una posición bien determinada, no hay medias tintas. Semejante actitud será luego corroborada por los hechos, por la práctica concreta de Roque Dalton. Ello hace suponer que cuando dio tales declaraciones, a pocos meses del premio de Casa, su determinación de lucha estaba ya tomada. Había decidido seguir los pasos del Che o de su amigo tan cercano el poeta y guerrillero guatemalteco Otto René Castillo, a quien ya nos hemos antes referido. Su meta era, pues, ingresar en alguna de las agrupaciones político-militares de la izquierda centroamericana, ya fuera en Guatemala, ya, preferiblemente, en El Salvador. (Esto se consumaría unos cuatro años más tarde, a finales de 1973).

A nivel literario el corte entre el segundo y el tercer Dalton podría marcarse con la finalización de “Los hongos”, en el “verano de 1971”, según la data final de esta obra. Hemos ya considerado su *carácter de testamento*, cuyo mensaje final es coherente con las declaraciones políticas antes citadas: su decisión de entrega, su ofertorio como víctima sacrificial. Más que determinar fechas importa establecer los cambios cualitativos en su escritura, de ganancias o pérdidas en la elaboración del poema. Su producción escrita se intensifica notoriamente entre 1969 y 1973, después de la publicación de Taberna y otros lugares (1969). Sus familiares y amigos más próximos hacen constar que en este lapso Dalton estaba como poseído por los demonios de la escritura, avanzando al mismo tiempo en varias obras.

Casa de las Américas publica en 1970 un libro eminentemente político de Dalton, ¿Revolución en la revolución? y la crítica de derecha, que es una respuesta a la obra de Regis Debray, ¿Revolución en la revolución? (1967), estudio de este periodista e investigador francés sobre la lucha armada en América Latina particularmente desde la perspectiva del Che Guevara. Buen amigo, por cierto, de Roque Dalton. Sorprende en el extenso ensayo la capacidad del poeta para incursionar con autoridad en un tema tan especializado. Y pone en claro, por otra parte, la filiación de Dalton con la estrategia castrista-leninista que desde La Habana se dise-

²³⁶ Cfr. Roque Dalton y otros. El intelectual y la sociedad. Siglo XXI, México, 1969; p. 24 Los otros escritores participantes en este debate fueron: René Depestre, Edmundo Desnoes, Roberto Fernández Retamar, Ambrosio Fomet y Carlos María Gutiérrez.

ñaba para la izquierda política continental. Por esas fechas se celebra en Cuba con mucho despliegue el centenario del nacimiento de Lenin, ocasión en que la Revista Casa publica, entre los de varios otros autores, algunos poemas de Dalton sobre el fundador del socialismo soviético, que serían luego partes de Un libro rojo para Lenin, concluido hacia mediados de 1973 y publicado póstumamente (en Nicaragua, 1986).²³⁷

1970 es como un *año-marca* en la trayectoria de Dalton. Tenía ya aproximadamente un año y medio de haber regresado de Praga a La Habana y de haber renunciado a su militancia en el Partido Comunista Salvadoreño, PCS. En julio de 1970 renuncia al Comité de Colaboración de Casa de las Américas. Esta institución, entonces en auge a nivel continental, había sido para Roque el nicho principal de su labor literaria y política en La Habana. Sobre las causas reales que lo llevaron a la renuncia se ha especulado y se han bordado interpretaciones diversas. Recientemente el escritor salvadoreño Miguel Huevo Mixco (1954), un estudioso de la obra y del caso de Dalton, ha publicado en la revista colombiana El malpensante, No. 44, (Bogotá, febrero-marzo de 2003), un Dossier sobre los últimos (digamos) cinco años del poeta, bajo el título de “Cuando salí de La Habana”, y el sub-título “Una historia prohibida de Roque Dalton”. Ahí, bajo el sub-título de “El affaire de 1970”, reproduce una extensa carta de Dalton a la Dirección del Partido Comunista de Cuba, a quienes trata de “queridos compañeros”, en la cual explica sus razones para renunciar del Comité de Colaboración de Casa. Entre otros detalles de interés para entender el contexto cultural-político en que se movía el poeta, este explica su ruptura con Fernández Retamar, su amigo personal y director de Casa.

En el marco del endurecimiento político de la década de los setenta en Cuba, en el cual la labor literaria fue vista como un espacio auxiliar de la propaganda y de la educación, Dalton fue designado por Fernández Retamar “el hombre de confianza” en el seno del jurado de poesía, el de mayor relieve en el certamen habanero. Fue hacia mediados de 1970. La designación parecía convertirlo en una especie de delegado de Casa para la atención a prominentes escritores que llegaban a la isla en calidad de jurados. Particularmente se le encargó atender al poeta y sacerdote nicaragüense Ernesto Cardenal, quien apoyaba la revolución pero al mismo tiempo formulaba severas críticas. La misma tarea se le encomendó con respecto a otros escritores o investigadores que intervenían también como jurados. Su misión era sostener los pun-

²³⁷ Cfr. Roque Dalton. “Para un poema en el centenario de Lenin”, revista Casa, La Habana, No. 59, 1970; y: Roque Dalton. Un libro rojo para Lenin. Nueva Nicaragua, Managua, 1986.

tos de vista de la revolución en materia cultural, pero al mismo tiempo ser el receptáculo de las observaciones, comentarios y críticas de los visitantes, con apertura, según lo entendía el poeta.

Dalton no pudo sostener aquella misión porque, según afirma en su misiva al PC cubano, fue rebasado por la cantidad y apremio de las críticas y no tuvo respuestas adecuadas de parte de Fernández Retamar o de otros dirigentes relacionados. Cayó entonces en la cuenta de que “Casa debió satisfacer las peticiones en niveles que no era posible solucionar”. Se refiere en especial a la demanda de los jurados de ver por sí mismos los efectos de la Revolución, más allá de la propaganda oficial. Lo dice así:

Todas estas explicaciones las daba yo a los compañeros jurados frente a sus críticas y preocupaciones, pero el problema estribaba en que estas explicaciones no se daban a nivel de organismo, ni a los jurados ni a quienes como yo transmitíamos las inquietudes. Lo cual fue la causa de tensiones innecesarias y comenzó a dar base, en mi caso personal, a un verdadero desconcierto... (Revista citada, p. 45)

Con el nicaragüense Cardenal mantuvo en esos días una intensa relación. Bien pronto intimamos – dice en la carta. Luego refiere que aquel había cenado poco antes con el escritor disidente Heberto Padilla y que en general había tenido diversos contactos con intelectuales críticos del régimen, de cuya parte había interés por ganar el apoyo de Cardenal.

El caso de Heberto Padilla (1932-2001) había afectado a Dalton, pues tenía con él una buena amistad. Padilla había ganado recientemente el premio de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, UNEAC, con el poemario Fuera del juego, una obra crítica de la revolución. La dirección de la Unión, cumpliendo las bases del concurso, publicó la obra, pero con un prólogo en el que ponía de manifiesto su desacuerdo con el trabajo de Padilla. Se le calificó aquí de *reaccionario* y hasta de *fascista*, y luego fue marginado y puesto en prisión hasta que se retractase de sus posiciones y pidiera perdón al régimen. Se censuró además su poemario En el jardín pastan los héroes, título tomado de un verso de Roque: *En mi jardín pastan los héroes*, de El turno. El caso Padilla provocó un cisma entre los escritores latinoamericanos que apoyaban, dentro y fuera de Cuba, el proceso revolucionario. Algunos de ellos rompieron desde entonces con el régimen de La Habana, mientras otros le dieron su voto de confianza o formularon críticas benignas dejando sentir alguna inconformidad con el dogmatismo y la rigidez de

la cultura oficial.²³⁸ La actitud de Roque fue bastante abierta; no estaba de acuerdo con las formas de represión a los intelectuales disidentes. En el caso Padilla, según declaraciones del novelista cubano Lisandro Otero, citadas por Alvarenga, Roque manifestó que el libro premiado no debía considerarse *contrarrevolucionario* sino solamente *un catálogo de las opiniones de la pequeña burguesía simpatizante de las revoluciones, dudas y fracasos*. Pero a la vez valoró que *el momento era inoportuno para plantear ese tipo de problemas cuando en América Latina se discutía sobre el método más adecuado para la liberación nacional*. (ed. cit., p. 95).

En 1971 se celebró en La Habana el I Congreso Nacional del Sindicato de Trabajadores en la Educación, la Cultura y el Deporte, según lo hace constar el primer biógrafo nacional de nuestro poeta, Luis Alvarenga, en El ciervo perseguido (2002). El evento marcó *un viraje de la política cultural cubana, en el cual la literatura aparece subsumida dentro de la función educativa en sentido amplio -- y al mismo tiempo, dentro de las funciones propagandísticas y defensivas -- con lo que se le amputan determinadas facetas y se privilegian absolutamente otras* (p. 94). Dalton no se sentía conforme con el dogmatismo y la chatura intelectual que eran una tendencia extrema en la cultura oficial cubana. (Su decepción con respecto al socialismo checo había sido aun mayor, tras la permanencia en Praga entre 1965 y 1968; su posición con respecto a la invasión soviética sobre Checoslovaquia en 1968, había sido bastante crítica. Este desencanto se manifiesta sobre todo en el conversatorio “Taberna” y en varios otros textos del mismo libro, el cual fue concluido antes de los sucesos del 68 y, por tanto, puede advertirse el valor predictivo de tales manifestaciones).

Ese mismo año realizó una extensa entrevista con Cardenal, cuyo centro de interés fue la polémica relación entre cristianismo y marxismo. Roque se sentía muy identificado con Ernesto, según lo dice en la entrada de sus “Apuntes de dos encuentros con Ernesto Cardenal”:

Hacía tiempo que no hablaba con un poeta que a su vez hablara en mi idioma, en nuestro idioma centroamericano que tiene, como el porteño, el mexicano o el cubano, sus propios y no siempre fáciles significados... Hablamos de Somoza y de Dios, de la-mierda-como-ecología y del amor, del horror y de la poesía, del mal y de la lucha, de la monstruosidad imbecil de la sociedad de consumo y del marxismo-leninismo.²³⁹

²³⁸ Cfr. Luis Alvarenga. El ciervo perseguido. CONCULTURA. San Salvador, 2002.

²³⁹ Roque Dalton. “Apuntes de dos encuentros con Ernesto Cardenal”, en revista El Salvador en construcción, No. 12, San Salvador, marzo de 1996.

Mientras tanto, se dedica intensamente a varios de los libros que traía entre manos: “Los hongos” (1966-1971); Miguel Mármol. Los sucesos de 1932 en El Salvador (EDUCA, Costa Rica, 1972); Pobrecito poeta que era yo (novela; edición póstuma: EDUCA, Costa Rica, 1976); Un libro rojo para Lenin (cuya data final es de julio de 1973; edición póstuma: Nueva Nicaragua, Managua, 1986); El amor me cae más mal que la primavera (inédito como libro independiente; 1969-1973); Un libro levemente odioso (data:1970-1972; edición póstuma: La Letra, México, 1988), y Las historias prohibidas del Pulgarcito (Siglo XXI, México, 1974).

Al dejar el trabajo de Casa, Roque fue contratado por la agencia cubana Prensa Latina para realizar diversas tareas de crónica y reportaje. Durante esos años residió en El Vedado, un barrio de buen ver en La Habana, cerca de Casa de las Américas. Y realizó numerosos viajes por Europa y América. En 1972 estuvo en Vietnam y en Corea del Norte; el año siguiente en Chile, a propósito del proyecto revolucionario de Salvador Allende. Hacía periodismo en revistas y trabajaba contactos políticos en función del proyecto revolucionario. Al mismo tiempo buscaba una organización guerrillera en la cual insertarse. Por estas fechas, según refiere Miguel Huevo Mixco, se encontró en París con el dirigente revolucionario Salvador Cayetano Carpio quien había protagonizado hacia 1967 una escisión en el interior del Partido Comunista Salvadoreño y había fundado, en 1970, junto con líderes obreros y estudiantiles proclives a la lucha armada, las Fuerzas Populares de Liberación, FPL, “Farabundo Martí”, que llegarían a ser la principal fuerza guerrillera del país en la guerra de los ochenta. Con Carpio se reunieron en el apartamento del poeta salvadoreño Roberto Armijo, amigo y compañero de generación de Dalton. Este le habría solicitado su ingreso en las FPL, pero tanto el dirigente político como el amigo poeta le habrían sugerido que se mantuviese en su trabajo de escritor marxista y no se convirtiese en combatiente.²⁴⁰

Poco después La Habana le facilitó el contacto con Alejandro Rivas Mira, máximo dirigente del recién fundado Ejército Revolucionario del Pueblo, ERP. El seudónimo de este personaje era “Sebastián”. Cuba apoyaría a la nueva organización y el elemento de enlace sería Dalton. Fue así como ingresó, el propio día de Navidad de 1973, en el ERP, en calidad de asesor en materia de comunicación y aún de estrategia político-militar. (Adelante me detendré un

²⁴⁰ Cfr. Miguel Huevo Mixto. “Crimen sin castigo”. Revista El malpensante, No. 44, Bogotá, febrero-marzo de 2003, pp. 53-63

poco más en esta coyuntura final de su vida. Por ahora sólo me interesa dar una panorámica de su proceso de retorno al país en razón de la lucha armada).

Los objetivos de este octavo capítulo son caracterizar la poesía de la etapa final de Dalton estudiando los cambios específicos en la estructura lingüística, y determinar la relación entre esa evolución (¿involución?) y la práctica militante del autor (lo biográfico concreto). Algunos problemas que se plantean al respecto son las concesiones a la propaganda en detrimento de la calidad poética (¿panfletismo?), la relación con la cultura nacional popular (en el sentido de Gramsci), el cambio de identidad en lo literario, personal y político. En este estudio del tercer Dalton, pues, la cuestión central será *la fusión extrema de poesía y política como un problema de caracterización y de interpretación a partir de los resultados de los análisis y sus mediaciones con el contexto operante.*

Como punto final de este preámbulo conviene mencionar, aun a riesgo de simplificar demasiado el proceso histórico-político salvadoreño, las grandes tendencias que se vivían en aquellos años (1970-1975): la lucha armada, con el surgimiento de los primeros grupos guerrilleros, iba en crecimiento, así como los movimientos de masas. Cuba era el paradigma inmediato para varios de ellos, pero no para todos. Y el ícono o santón de los alzados en armas era, claramente, el Che Guevara, sobre todo después de su muerte en Bolivia (1968). En el polo opuesto se incrementaba también la represión militar, política y cultural en toda América Latina, bajo la estrategia contrarrevolucionaria de los Estados Unidos.

Ubicación

Con motivo de celebrarse en Cuba, en 1970, el centenario del nacimiento de Lenin, la Revista Casa de las Américas invitó a un grupo de poetas y escritores a presentar poemas, ensayos o reseñas al respecto. De los varios trabajos que se recibieron, el de Dalton mereció los mejores reconocimientos. Fue una serie de textos, publicados por la revista, que sirvieron de núcleo a Un libro rojo para Lenin, que el poeta siguió desarrollando hasta julio de 1973, según la data con que se cierra la obra: *Poema inconcluso --mientras viva el autor—escrito en Hanoi, República Democrática de Vietnam, en julio de 1973. (Nota de Roque Dalton).*²⁴¹

En realidad lo escribió en varios países: Cuba, Vietnam, Corea, Francia, ya que en el lapso de la realización de este libro Roque viajó por países socialistas y latinoamericanos como corresponsal de Prensa Latina, agencia del estado cubano. El autor lo dedicó a: *Fidel Castro, primer leninista latinoamericano, en el XX aniversario del asalto al Cuartel Moncada, inicio de la actualidad de la revolución en nuestro continente.* Esa dedicatoria, el contenido general del libro y su parentesco ideológico-político con ¿Revolución en la revolución? y la crítica de derecha, muestran claramente la filiación castrista de Dalton y el beneplácito que recibía del estado cubano.

Un libro rojo presenta dos prólogos, uno convencional y otro no tanto. El primero fue escrito por el poeta nicaragüense Arqueles Morales, amigo personal de Dalton y, en cierto modo, su compañero de militancia. Se trata de un comentario elogioso en que califica al autor como *el intelectual más importante de las últimas décadas en El Salvador y... uno de los más significativos de la América Latina*, además de *un compañero de armas del Frente Sandinista de Liberación Nacional* (p. 13). Morales refiere aquí cómo Roque, *para escribir los irreverentes e inquietantes textos que publicó la revista cubana... había comenzado a bucear en la personalidad y en la obra de Lenin* (p. 14). Afirma que compartió con él muchas horas reuniendo

²⁴¹ Esta data se refiere en particular al poema final del libro, “Ensayo de himno para la izquierda leninista” (pp. 233-238). Las referencias dadas en este estudio corresponden a la primera edición de Un libro rojo para Lenin. Editorial Nueva Nicaragua, Managua, 1986.

datos o traduciendo de otros idiomas los materiales sobre Lenin, intensivamente. Menciona también las dudas que asaltaban a nuestro poeta sobre el carácter literario o político de este trabajo. Se empeñaba en darle, afirma el nicaragüense, un buen nivel poético, tratando de aprovechar las ventajas del collage y sortear sus desventajas. Morales lo considera *un libro político-poético... escrito en medio de la batalla ideológica que se desarrollaba en América Latina desde las postrimerías de la década de los sesenta hasta mediados de la de los setenta* (p. 15). Y lo caracteriza finalmente como una simbiosis de poesía e ideología, obra de *un Roque Dalton maduro, que está a punto de ver la muerte cara a cara en la lucha guerrillera, tierno, risueño, juguetón, serio, reflexivo, batallador como sólo él sabía serlo* (pp. 19-20).

El otro es un prólogo sui géneris, medio en serio medio en broma, que no está colocado al principio del libro sino al final de una primera serie de cuatro textos que constituyen el primer capítulo o numeral 1, de los 93 numerales que integran la obra. Es el prólogo del autor, titulado “El problema de hablar de Lenin en América Latina con el agravante de hacerlo desde un poema. (Prólogo)” (pp. 27-31) Este texto desarrolla dos cuestiones acerca del libro mismo: *las intenciones ideológico-políticas con que ha sido escrito y el modo o procedimiento técnico con que ha sido elaborado*. En cuanto a intenciones Dalton es muy categórico en afirmar que se trata de un leninismo *para América Latina* que quiere poner las ideas *en renovado contacto con la tierra y los hombres* y, en definitiva, *ayudar* a la revolución. En cuanto a los procedimientos técnicos señala como solución formal el uso del *collage*, del cual afirma que es:

un procedimiento al que he llegado naturalmente en el desarrollo de mi trabajo poético y en uso del cual he terminado antes otro libro: Las historias prohibidas del Pulgarcito. Hay un riesgo en el *collage*: la variedad de niveles de elaboración que supone... (p. 28)

Esta declaración del escritor resulta bastante esclarecedora con respecto a la etapa final de su carrera literaria y de su vida, que he llamado *el tercer Dalton*: él mismo expresa su voluntad de innovación en la escritura poética, crear una dialogía, un intertexto tal que lo ideológico-político cobre una dimensión artística y la estructura total de la obra meta al lector en una polémica pragmática, es decir, orientada a la acción revolucionaria concreta en su forma más radical, la lucha armada. Dalton ve el procedimiento del *collage* como un punto de arribo, de madurez en la elaboración del texto poético. En tal cambio se involucra él como poeta y pretende involucrar al género mismo, a la poesía. De ahí su declaración, en dicho prólogo, de que ha tratado de construir este libro como un solo gran poema que sirva *no para declamar sino para leer, meditar, discutir... poesía de hechos, de personajes y de pueblos que luchan... poe-*

sía útil para la lucha, para ayudar a transformar el mundo (p. 29) De ahí su insistencia en que los poetas deben ir más allá de la palabra, a la acción militante concreta.

En plena coherencia con esa actitud, el autor declara al final del prólogo que el Lenin que se plasma en el libro es el de la toma del poder, en cierto detrimento, así lo admite, del Lenin filósofo, estadista o analista económico. Ello confirma la voluntad pragmática de la obra: ponerse al servicio de la revolución latinoamericana, teniendo a Cuba como referente principal y a los movimientos guerrilleros del continente como focos de atención.

Ahora bien, si Cuba es en cierto modo el modelo a seguir, El Salvador ya se perfila en este libro, aunque aún incipientemente, como el destino principal de la acción política del poeta. La tierra natal está presente en varios de los textos. A pesar del servicio que busca prestar a la revolución castrista, la obra completa no fue publicada en la isla. Hubieron de transcurrir once años tras la muerte del escritor para que Un libro rojo fuera publicado en Nicaragua con el sello editorial del Frente Sandinista, que entonces (1986) gobernaba en este país, lo cual muestra el impacto político regional de la obra, luego reeditada en El Salvador por la universidad estatal.

En el presente estudio trataré, ante todo, de determinar la estructura poética de Un libro rojo a través de dos ejes de seguimiento: la *técnica del collage* y la *voluntad pragmática de fusión poesía-ideología*. Más adelante compararé los resultados de los análisis con los de los otros dos libros del mismo período y en oposición a las obras cumbres del segundo y del primer Dalton.

Describiré ahora la organización general de la obra desde uno de los factores determinantes del intertexto: la secuencia de los numerales o capítulos en que se divide Un libro rojo. He anotado ya que el libro está dividido en 93 párrafos o numerales. Cada uno está marcado con su respectivo número en una serie única: no hay macro-divisiones, lo cual acusa la voluntad de organizarlo como un solo macro-poema subdividido en 93 estancias o micro-capítulos que van de corrido uno tras otro. Así, macro-sintácticamente la unidad de secuencia de unos textos con respecto a otros queda garantizada.

Ahora bien, si el factor de secuencia es la *unicidad de la serie*, el factor de variación y de dominancia estructural es *la autoría*: los contrapuntos entre textos yuxtapuestos y la dominancia de unos u otros autores en toda la obra así como las particularidades del “diálogo” que se

implica entre ellos, están claramente determinados por la autoría. Este elemento no es propiamente intra-textual si se considera cada texto en sí, pero se convierte en parte del juego-collage en la organización macro-sintáctica de Rojo. Veamos: de los 93 numerales 37 corresponden a Dalton, 24 a Lenin, 7 a Lukacs, 5 al “Che” Ernesto Guevara, 3 a Trotsky, 2 a Régis Debray, 1 a Fidel Castro y los 15 restantes a otros tantos autores diversos, la mayoría de ellos relacionados con el marxismo-leninismo y con los procesos revolucionarios del mundo. La sucesión de los nombres de autores y las correlaciones que se van estructurando entre ellos, determinan el juego ideológico-poético que se despliega en la totalidad de la obra. En este caso los números hablan por sí mismos: los numerales de Dalton (37 de 93) suman el 40% y los de Lenin (24 de 93) el 26% del total de los numerales. Esto significa que el diálogo esencial en Rojo es entre el poeta Dalton y el político Lenin, cuyos numerales llenan las dos terceras partes de la obra. Son las dos voces que dominan claramente la autoría, lo cual determina que los juegos de yuxtaposición y contrapunto, propios del collage daltoniano, se den esencialmente entre esos dos nombres. En cuanto a los demás autores, adelante consideraremos el valor de la frecuencia con que aparecen, sobre todo en los casos del “Che” Guevara, Fidel Castro, León Trotsky y algún otro autor que pueda resultar fuera de serie.

Entonces, la organización general del libro está dada por la combinatoria de discursos ideológicos y poéticos acerca de Lenin y de la toma del poder a través de la lucha armada. Tal combinatoria deviene un tipo particular de collage, que trataré de caracterizar en este estudio. Para ello examinaré en seguida, por niveles, los rasgos estructurales dominantes de la obra. El análisis propiamente poético (intratextual) se centra en los textos de Dalton. Sin embargo, a nivel macro-sintáctico y macro-semántico, los textos de los demás autores, aun cuando se trate de discursos políticos, no poéticos en sus rasgos intrínsecos, deberán ser considerados como contrapuntos y complementos o puntos de apoyo con respecto a la parte de Dalton, que es la propiamente poética. Esta distinción es indispensable sobre todo para lograr una caracterización pertinente de la técnica del collage, a modo de establecer en qué niveles o correlaciones las partes del autor y las partes de los otros autores entran en la función poética total de la obra y en qué otros niveles o elementos estas otras partes no pueden ser tomadas como poéticas.

(Por otro lado, el análisis de las muestras modélicas o corpus seleccionado para la caracterización de Un libro rojo, no será realizado sobre un solo texto cada vez, como ha sido en el estudio de los libros anteriores, sino simultáneamente en cuatro textos de Dalton que a mi

juicio alcanzan un máximo de representatividad de los valores poéticos. Al mismo tiempo, me referiré a varios otros textos del autor para ampliar las observaciones y la mostración de unos u otros rasgos cuando ello sea conveniente).²⁴²

La tipografía y la métrica: dos rasgos distintivos

La primera diferencia que salta a la vista entre los textos de Dalton y los de otros autores es la tipografía: los 37 textos del autor, y sólo ellos, están escritos en una misma tipografía (que denominaré tipo 1); todos los restantes, en otra tipografía (que denominaré tipo 2). Esta diferencia confirma que el collage está organizado según el factor de la autoría.²⁴³ Además, se emplean cursivas para distinguir los epígrafes, algunos sub-títulos, palabras o frases, en ambos tipos de texto, y, como variante única, se da el caso del poema “Afiche” (primera parte del numeral 91, pp. 228-229) que está escrito todo en mayúsculas, sin duda para connotar su carácter de afiche.

Las variaciones tipográficas se ven actuantes desde el principio. Por ejemplo, en el numeral 1, “Cuatro pequeñas historias” (pp. 21-27), que presenta cuatro textos (marcados con números romanos), el primero, segundo y cuarto van en tipo 1, mientras que el tercero (“Concurso en el tercer mundo”) va en tipo 2, en párrafos breves, en prosa y entrecomillados, dándose a entender que cada párrafo es dicho por alguien diferente; pero al final de este “Concurso” aparece una breve serie de versos en tipo 1, a modo de comentario sobre la serie de voces anteriores. Así, la tipografía indica cuándo una parte es de Dalton o de otro autor, en toda la obra.

En cuanto a la métrica o musicalidad, en los textos de Dalton se pueden distinguir tres tipos de estilos: *el verso, la prosa y el diálogo dramático o teatral*. La mayoría de ellos están escritos en verso, pero un buen número se da en prosa. Examinemos brevemente el uso de cada uno de estos estilos.

El *verso*, como en la generalidad de los poemarios del autor, es extremadamente libre. Domina claramente el verso largo, de alrededor de 20 a 22 sílabas:

²⁴² Los cuatro textos de Dalton que he seleccionado como corpus de análisis de Un libro rojo son: “Alguien levanta la mano” (pp. 119-123), “El estado y la revolución” (pp. 162-166), “Cuba” (pp. 220-222) y “Ensayo de un himno para la izquierda leninista” (pp. 233-238).

²⁴³ El tipo 1 es semejante al Arial Unicode de Microsoft Word; el 2, al Times New Roman del mismo programa.

Contra los pueblos alzados firmemente no hay enemigo todopoderoso...
aunque comenzamos sin tener una sola pulgada de tierra liberada...
las fuerzas crecientes de quienes supimos partir de cero
y adecuamos nuestra debilidad al poderío del enemigo...
("Hablan los muertos de Vietnam", pp. 89-91)

La frecuencia del verso largo establece un tono épico, un tanto solemne, acorde a la exaltación de la lucha de los pueblos o del relieve de los héroes revolucionarios:

Lo que importa verdaderamente es la inagotable reserva de tu verdad,
antimetafísica de sangre y piedra y fuerza y velocidad y amor...
("Ensayo de himno para la izquierda leninista", p. 236)

Se advierte, por ejemplo en estos dos últimos versos, el ímpetu expresivo de la línea extensa, que le permite al autor poner un énfasis de heroísmo en sus planteamientos ideológico-políticos.

En cambio, el verso corto o mediano, que es bastante menos frecuente en Un libro rojo, se utiliza para un tono ligero, a veces irónico o chusco, como podemos observar en "INTERMEDIO MUSICAL (I). Los quietistas reformistas y la pregunta voladora" (pp. 117-119):

Estamos por la lucha armada
pero en contra de comenzarla...

La lucha armada luce muy linda
en nuestro programa,
¿por qué exponerla a los embates
de la difícil realidad?

En este ejemplo, el ritmo leve responde a una intención nada épica sino más bien burlesca, "jodedora". En otros casos, la medida mediana del verso conlleva un tono lírico, sosegado, como de reflexión:

Es el alba la crisis de la noche.
Pero en su fría, débil luz
debe quemar aún carbones críticos
para encender la gran llama del día...

Gloria, pues, a la pequeña llamita,
a la primera lámpara.
("Los comienzos"; p. 41)

Con respecto a *la prosa*, su empleo en general parece responder a modalidades narrativas. Un ejemplo típico al respecto es “En 1957 yo vi a Lenin en Moscú” (p. 23), que se subdivide en dos partes: la primera es una exaltación de la figura de Lenin, en versos de mediana extensión, y la segunda un micro-relato, en prosa, donde cuenta las dificultades políticas que tuvo al regresar de su primer viaje a la Unión Soviética:

... después de la larga travesía soviético-europea, fui interrogado al salir de Lisboa, impedido de bajar a tierra en Barcelona y las Islas Canarias, perseguido en Caracas... detenido por el FBI en Panamá... Comencé a saber que Lenin, y todo lo que se relacionaba con él, era algo muy serio. Muy serio.

Otro claro ejemplo de la narratividad en la prosa de Rojo lo encontramos en “Pero” (pp. 63-65), donde cuenta su ingreso en el Partido Comunista Salvadoreño:

Cuando yo ingresé en el partido (a través de una reunión de célula que ya he dejado escrita en un poema), el primer material de estudio que puso en mis manos la organización fue El izquierdismo, enfermedad infantil del comunismo, de Lenin. Los camaradas dijeron que era lo que más nos correspondía aprender a manejar...

En algún otro caso la narratividad se combina con alegatos o argumentaciones políticas, por ejemplo en “Un campesino de mi país habla de la teoría y la práctica” (pp. 96-98), donde, con un estilo de habla popular, una especie de personaje rural rebate la tesis de que la lucha principal debe hacerse en el sector urbano:

Ahí vinieron los de San Salvador diciendo que quién sabe cómo están las cosas en mi país, que quién quita si a lo mejor resulta que aquí no podremos hacer nunca la revolución porque el país es muy chiquito... Dicen que es en San Salvador donde se van a poner las peras a cuatro, porque allá el partido es fuerte y porque cada vez que se les antoja arman una manifestación de más de cien mil gentes...

El tercer estilo corresponde a *diálogos de tipo teatral o dramático* y constituye la modalidad más original de Dalton, su característica principal. Aquí se manifiesta su creatividad plena y, en especial, su esfuerzo por involucrar al lector en las polémicas acerca de la revolución y de la poesía revolucionaria. Una muestra modélica de este uso la tenemos en “Alguien levanta la mano” (pp. 119-123) donde, de manera jocosa pero pertinente a los debates que entonces se daban en Cuba y en la izquierda latinoamericana, introduce como personaje dialogante a *Un lector*. El texto comienza así:

Un lector: -- Compañero poeta: yo quisiera decir algo...

El poeta: -- Diga no más, compañero...

Un lector: -- No es por nada, pero...

El poeta: -- Pero...

Un lector: -- Quiero decir que en todos sus poemas, en el seno de este *collage*, noto cierto tonillo zumbón, cierto distanciamiento irónico que no se aviene para nada con el tipo de personaje que está en el centro de la temática...

Aquí puede observarse la soltura, el regusto con que Dalton *teatraliza* algunos de sus poemas, permitiéndose además comentar, en un giro meta-lingüístico bien original, sus propias técnicas o recursos literarios. Así, en este mismo texto, el “lector” pretende rebatir al campesino que en un texto anterior abogaba por la lucha en el sector rural:

Un lector: -- ... Pero tengo otra duda, esta vez con respecto a la estructura coherente del poema. ¿Qué diablos hace en el seno del mismo ese campesino salvadoreño que habla de las guerrillas -- sin ahorrarse palabras gruesas, por cierto -- de una hipotética lucha armada en Centroamérica? Ni siquiera menciona el nombre de Lenin...

El poeta: -- Bueno, yo creo que ese campesino resume con sus palabras, que son las palabras del pueblo de mi país, las concepciones más generales de Lenin sobre la guerra de guerrillas...

Uno de los toques más llamativos de este estilo teatral es la discusión acerca de la oposición entre la poética tradicional y la poética experimental, vanguardista, del propio Dalton. En otro texto que sigue la misma estructura del anterior, “Otro que levanta la mano” (pp. 180-190), el juego polémico consiste en acusarse Dalton a sí mismo – mediante tal truco dialógico – de no tomar en cuenta el gusto poético tradicional latinoamericano:

Lector: -- Le ruego encarecidamente que no trate de hacerse el gracioso, enredando de paso las cosas... Recuerde usted que soy simplemente un lector tradicional de poesía tradicional latinoamericana y que mis aguas familiares son mansas y suaves, de profundidades oscilantes entre *Farewell* y José Angel Buesa, pasando, a lo más, por Juana de Ibarborou y Carlos Pelli- cer, sin fosas abisales ni serpientes marinas capaces de tragarse transatlánticos...

Poeta: -- No le oculto que ha logrado usted enfurecerme. Por una simple razón. Porque en el nombre de la inteligibilidad me pide usar el lenguaje caduco del que abomino y para abandonar el cual he debido invertir tanto esfuerzo y tanto tiempo...

El juego dialógico llega a su punto de clímax cuando el lector, acorralado por los argumentos del poeta, debe admitir, no sin un tono de protesta, que es sólo una creación de este mismo, por lo cual ha de callarse cuando él quiera. El texto termina así:

Lector: -- En todo caso, faltan varias respuestas...

Poeta: -- ¿Y por qué no trata usted de dárselas?

Lector: -- Lo sabía desde el principio. Como yo soy su personaje, usted puede hacerme callar cuando le convenga... Usted es un...

Poeta: -- (Con un gesto etéreo y, a decir verdad, antipático, de la mano izquierda): Le formulo simplemente una invitación a pensar. Un gesto insólito, si tomamos en cuenta que es usted un hijo de mi cabeza...

Se dan varios otros casos en que la teatralidad está menos marcada pero se mantiene una estructura dialógica, de interlocución sui géneris: “Concurso en el Tercer Mundo” (pp. 24-27), al cual ya me he referido; “Tomar el poder (y el leninismo) por las hojas” (pp. 65-66), donde diversos personajes abstractos (el aventurero, el anarquista, el derechista, el burócrata y, curiosamente, un “Tú”, es decir, supuestamente, el lector) formulan afirmaciones que aparecen entre comillas, presentándose así una gama de puntos de vista acerca del problema de la toma del poder; “Intermedio musical (I). Los quietistas reformistas y la pregunta voladora. (Opereta latinoamericana moderna en un cuadro)” (pp. 117-119), en que un coro, un solista y “La pregunta” alternan acerca del mismo problema de la vía para tomar el poder. (Es notable en la estructura dialógica, determinada por el juego deíctico en las personas gramaticales, la influencia de los planteamientos de B. Brecht acerca del realismo socialista en el teatro y en el arte. Adelante abordaré esta relación).

Como vemos, los poemas de Un libro rojo muestran muy variados estilos de verso, prosa y diálogo, en un continuo afán de experimentación formal, por un lado, y, por otro, de persuasión al lector, a modo de hacer literariamente digeribles los planteamientos ideológico-políticos que son aquí la brújula de Dalton: el marxismo-leninismo a la usanza cubana de aquel momento (inicios de la década de los setenta).

Deixis y gramática: las claves de este collage

En la búsqueda de un nuevo dinamismo de *la relación autor / lector*, Dalton establece usos particulares de las personas gramaticales, sobre todo del *nosotros* y del *tú*. Pretende mostrarse parte del público lector (del pueblo más consciente, más revolucionario) y tener con él una interlocución más a fondo. Ello revela una intención colectivista y un afán de impactar en la conciencia de sus receptores. Así, en “Ensayo de himno para la izquierda leninista” (pp. 233-238) exclama:

El soliloquio del individuo es una masturbación
(o es el embuste del masoquista sobreviviente).
La vida dejó de ser una historia personal,
¡ hurra por ella ¡
Agotemos, pues, febrilmente, nuestra prehistoria...
volvámonos expertos en la libertad...

Y poco adelante, pregunta y a la vez responde:

¿Qué importa que nos comparen con el aprendiz de brujo
que desencadenó los elementos de la magia
y fue ahogado por su propio alud?
Nosotros desencadenamos el asalto a todos los cielos...
pero hemos comenzado por estudiar
las obras militares de Lenin, Mao, los vietnamitas y el Che...

Similares formas de la deixis personal encontramos en el poema “Lenin y la revolución en El Salvador (I)” (p. 134), donde habla como un *nosotros* que se dirige al *tú* del lector:

Te han hecho creer que el mundo termina en la frontera
de esta pequeña patria...
Te ocultan que los pobres, tus hermanos, avanzan...
que en las letras de Lenin hay una herencia tuya...
como salvadoreños, bajo la misma bandera de Lenin y Farabundo Martí,
nos alzaremos de nuestra pequeñez con las cadenas rotas.

Se trata de acercarse más al lector dando primacía a la función conativa de la comunicación. Para ello emplea también preguntas, vocativos, exhortaciones, exclamaciones, en fin, una especie de didactismo revolucionario que no escatima innovaciones y experimentaciones con tal de convencer acerca de la estrategia leninista en las luchas revolucionarias.

En otros aspectos o elementos gramaticales, Un libro rojo no ofrece rasgos especiales que lo diferencien de los poemarios anteriores de Dalton. Como una generalidad de sus textos podemos observar aquí que los juegos paralelísticos y anafóricos ocurren más particularmente en

los poemas de tono épico, como “El estado y la revolución” (pp. 162-166), “Cuba” (pp. 220-222) o “Ensayo de himno para la izquierda leninista” (pp. 233-238), en lo cual se asemeja a la poesía tradicional. Para el caso, en el primero de estos tres poemas (que se divide en dos partes, una de Dalton: I – “Contra quién es este libro”, y la otra de Lenin: II – “Lo fundamental”), encontramos en la parte del autor una estructura paralelística consistente en una simple anáfora construida mediante la reiteración de la preposición *contra*, más sustantivos u oraciones sustantivas, en una sola serie que recubre todo el texto:

Contra los especialistas en podrir situaciones revolucionarias...
contra los que incluso cuando han abordado de lleno la cuestión
se han esforzado por eludirla
contra los *full-backs* de la burguesía
contra los filisteos los semifilisteos y los polifilisteos...
(etc.)
(las cursivas de *full-backs* son de Dalton)

Lo propiamente diferente en materia deíctica o gramatical se da en los textos dialógicos, de tipo teatral, donde la interlocución alcanza un punto máximo, sobre todo, como hemos visto, cuando el afán de involucrar al lector lo lleva a convertir a este en personaje, lo cual en realidad desemboca más bien en un desdoblamiento del autor: el “lector” que postula es su otro yo, un receptor ideal que le sirve de espejo para contestar las refutaciones que ya sabe de antemano porque son las del medio cultural en que vive, y para reforzar los planteamientos que interesan a su público potencial, en este caso, ante todo, los lectores cubanos y los de la izquierda latinoamericana que por aquellos inicios de la década de los setenta debatían sobre los caminos revolucionarios a partir del paradigma que era Lenin. En semejante dialogía la deixis de las personas gramaticales resulta indirecta, como en los parlamentos teatrales, pues los elementos pronominales (*tú / yo, ustedes / nosotros*) quedan implícitos en la alternancia de los interlocutores.

Entonces, lo particular de Un libro rojo no corresponde a la gramática fraseológica o micro-sintaxis sino a la gramática total del texto, a su montaje general, en el nivel macro-sintáctico. Examinemos cuáles son los rasgos de este nivel que caracterizan como *collage* a la obra: su *unidad* y su *diversidad*, sus *yuxtaposiciones* y *contrapuntos*. (Ello nos llevará, también, al final de su estudio, a compararlo, en líneas globales, con los otros grandes *collages* de Dalton: los macro-poemas “Taberna” y “Los hongos”, anteriores a este, e Historias, posterior al mismo).

Ya hemos señalado que todo el libro está organizado como una sola serie de noventa y tres numerales (o “capítulos”), sin sub-divisiones, lo cual le confiere unidad en el nivel macrosintáctico. También hemos advertido que el factor dominante de esa organización es la autoría: los nombres de los autores aparecen al final del correspondiente texto, con indicación de la fuente bibliográfica y, muy frecuentemente, de la fecha de publicación; pero si se trata de textos de Dalton su nombre se omite, por razones obvias. Por tanto, la sucesión de textos del autor (en tipo 1) y de otros autores (en tipo 2, y con nombre al calce, unos veinte nombres en total) se convierte en el primer elemento de variación, es decir, del *collage* mismo.

En segundo lugar, la variación está dada por los tipos de discursos: unos *poéticos* y otros *políticos*, en alternancia continua. Hemos visto poco antes que los textos propiamente poéticos, los de Dalton, cambian en su estilo según de trate de verso, prosa o diálogo teatral. Los de los otros autores, en general, no son poéticos; sin embargo hay que puntualizar a este respecto que se dan algunos casos de textos poéticos de otros autores. Así, el numeral 22 consiste en un fragmento de un poema del propio Lenin (pp. 77-81), escrito en 1905 y traducido al español por Waldo Rojas, de una versión aparecida en francés, en la revista *L'Arche*, (1964); el numeral 7, “Retrato (I)” (p. 48) es un breve poema de Vladimir Maiakovsky, dedicado a Lenin; y el numeral 49, “Intermedio musical (II)” (pp. 130-131), un fragmento de la *Cantata a la muerte de Lenin*, de Bertolt Brecht. Hay que agregar en este punto el epígrafe de Vicente Huidobro, en verso, también sobre Lenin, que figura al inicio de la obra. De ese modo se imbrican aún más lo literario y lo ideológico, pues en tales casos sus fronteras parecen borrarse.

Un tercer rasgo determinante del carácter de *collage* es la concatenación que se da entre unos y otros textos, unas veces por yuxtaposición, otras por series marcadas con números romanos. Veamos cómo se realizan ambas modalidades.

La concatenación por yuxtaposición puede ser por simple correlación temática o por alternancia de autorías. En el primer caso la correlación está marcada por algún concepto común para dos textos vecinos. Por ejemplo, el numeral 5, “Ley de la vida” (p. 44), que es un poema breve de Dalton, desarrolla de principio a fin el tema de la semilla. Dice así en sus primeros versos: *El árbol poderoso comienza en la semilla / y aunque el amor sea profundo y alto / es también mínima la semilla del hombre*. El texto siguiente, numeral 6, tomado de una obra de Lenin, lleva por título “La semilla histórica” (pp. 44-48) y trata sobre la insurrección de Ode-

sa y el paso del acorazado Potemkim al lado de la revolución como acciones iniciales del movimiento revolucionario. En realidad Lenin no menciona aquí la palabra semilla, si bien la analogía deviene ciertamente adecuada. Es Dalton quien le pone ese título al fragmento de aquel, concatenando así el contenido de su anterior poema con el del planteamiento histórico-político del líder soviético. En este caso, tanto la yuxtaposición de ambos textos como la introducción del término “semilla” en el título que da al de Lenin, establecen el nexo. El texto del poeta se convierte así en un preámbulo del texto del político.

De la misma manera ocurre la concatenación en varios otros casos: entre el numeral 11, “Con el pueblo” (pp. 54-57), que es un fragmento de Lenin acerca de los errores individualistas de los intelectuales, y el numeral 12, “La verdad de los intelectuales puede ser la verdad” (pp. 57-58), que se sub-divide en dos partes: un poema de Dalton acerca de los intelectuales revolucionarios salvadoreños y otro comentario de Lenin sobre la intelectualidad socialista rusa; entre el numeral 52, “La guerra y la ‘defensa de la patria’ de la burguesía” (pp. 135-138), otro fragmento de Lenin, y el numeral 53, “La patria”, un poema de Dalton. Aquí los textos del poeta aparecen como derivaciones o corolarios de la enseñanzas del político.

Los ejemplos anteriores hacen ver cuál es el núcleo de concatenación, macro-sintáctica y semántica, de Un libro rojo: la yuxtaposición de los textos de Lenin y los textos de Dalton, los cuales se trenzan en una “interlocución” sui géneris, unas veces dentro de un mismo numeral, otras en sub-series de varios numerales en que van alternándose alrededor de algún tema. Ejemplos del primer caso son los numerales 3 (“Los comienzos”, donde a dos fragmentos del ruso les sigue un breve poema del salvadoreño; pp. 40-41) y 62 (“El estado y la revolución”, donde a un poema de este le sigue un fragmento de aquel; pp. 162-166). Y del segundo caso, las sub-series 15-16-17, 38-39-40-41, 49-50-51-52-53-54-55, 62-63-64-65-66, y otras más.

La otra forma de concatenación consiste en series de textos no yuxtapuestos sino distribuidos en distintos puntos del libro, marcados con números romanos. El ejemplo más notable es el de cuatro “Retratos” de Lenin que corresponden, respectivamente, a los numerales 7, 31, 47 y 55, los cuales varían unos de otros en su tipo de discurso pues el primero es el poema ya referido de Maiakovsky; el segundo, un fragmento de la obra El marxismo de Lenin, del escritor cubano Jesús Díaz, de tipo narrativo; el tercero, un fragmento de Recuerdos de Lenin, recopilación de A. Lunacharsky, en que se describe la forma de la cabeza de aquel, y el cuarto,

un poema de Dalton, titulado “La edad de Lenin en la fecha de su centenario”, de tono panegírico, acerca de la trascendencia histórica del mismo.

Se encuentran también varias otras series de dos o tres numerales, como “El arte de la insurrección” (I: num. 26; II: num. 65; III: num. 78) y “En 1957 yo vi a Lenin en Moscú (I: num. 1; II: num. 65), entre otros. Las distancias de unos a otros textos de cada serie parecen arbitrarias, pero no es así, pues el montaje total de la obra responde a una lógica expresada por Dalton en su “Prólogo” (pp. 27-31): mostrar el camino leninista de la toma del poder. De ahí que los textos de Lenin, en general, estén ordenados cronológicamente, empezando con los de 1905 y terminando con los de 1917 y 1918. Alrededor de este eje alternan los textos de Dalton y de los demás autores conformando un contrapunto macro-histórico que conlleva la comparación de las luchas en Rusia con las luchas en América Latina, sobre todo en Cuba, y complementariamente con las de diversos países socialistas en otras latitudes del mundo. No se trata de un orden rígido sino flexible, que puede a veces romperse en función de los juegos creativos del autor.

De los rasgos anteriores y sus respectivos ejemplos se deriva otro factor de la estructura del *collage*: los títulos de los numerales, los cuales, la mayoría de las veces, son creados o recreados por Dalton y no necesariamente tomados de los textos de otros autores por él seleccionados, como en el caso antes referido del numeral 6 en que un fragmento de Lenin recibe el título de “La semilla histórica” (pp. 44-48) para establecer mejor la conexión con el poema anterior de Dalton (numeral 5; vid. supra). Lo mismo ocurre respecto a las series marcadas con números romanos. Mediante tal recurso el autor consolida, por un lado, la concatenación de los noventa y tres numerales de la obra, y, por otro, establece, como un plus poético, una cierta tensión entre el contenido del título y el contenido del respectivo texto, lo cual le permite, cuando se trata de discursos políticos, disminuir su posible pesadez. Así se esfuerza aquí el autor por dar toques artísticos a los mensajes políticos y, a la inversa, enrumbar hacia la realidad política, pragmáticamente, los valores poéticos.

La semántica del poder y el realismo socialista de Dalton

Entre los poemarios de nuestro autor ningún otro se involucra tanto en la cuestión política como Un libro rojo. Imbuido en las causas revolucionarias de Cuba, El Salvador y América

Latina, el poeta se convierte de hecho en un político, como lo muestran algunas de sus obras no literarias (ejemplo principal: ¿La revolución en la revolución? y la crítica de derecha, ya referido) y, sobre todo, su militancia real que culmina con la inserción en la guerrilla salvadoreña. Muestra modélica de esa fusión es el poema “Las aspiraciones (mínimas y urgentes) de un leninista latinoamericano” (pp. 124-125), que se inicia con estos versos:

Aspiramos
(pero con nuestra acción
no con nuestras narices)
a la creación de un partido revolucionario de combate
a dirigir a las más amplias masas del pueblo
como vanguardia de la clase obrera...

y termina con estos otros:

... y aspiramos
por sobre todas las cosas
(por ahora
pero también desde ahora)
al poder político en nuestra nación
al poder político
al poder
al poder.

¿Era esa una ambición personal de Roque o más bien una entrega no tan realista, algo “romántica”, “altruista”, a la utopía revolucionaria? Digamos, por ahora, que en los años de escritura del libro que analizamos era su obsesión principal, la fuente por excelencia de su escritura. De ahí que el punto de partida y el eje semántico aquí sea el leninismo; pero el punto de llegada es la reivindicación de la “nueva Cuba Libre” en la línea de Fidel Castro y, según tal modelo, la liberación salvadoreña y latinoamericana. Los otros líderes o teóricos del socialismo que en la obra aparecen citados o exaltados (Ho Chi-Minh, Mao, Trotsky, el Che, Kim-Il Sung, Lukacs) resultan complementarios, vienen sólo a reforzar el eje de significación Lenin-Fidel.

En el centro del debate político que aquí se desarrolla está la lucha de clases, en particular la estrategia para la toma del poder y la cuestión de la nacionalidad. Aplicando los paradigmas dichos, Dalton propicia una política de masas en que los sectores campesinos y obreros tengan la primacía. Por eso pone como vocero principal de las luchas salvadoreñas a un campesino, en el texto ya referido “Un campesino de mi país habla de la teoría y de la práctica” (pp. 96-98) y destaca en otros la importancia fundamental de la alianza obrero-campesina, por ejemplo en “El leninismo en marcha por el mundo” (pp. 74-76), cuyos primeros versos dicen así:

Mao Tse-Tung llevó
el marxismo-leninismo hasta sus últimas consecuencias,
por lo menos en un aspecto fundamental:
El de construir la alianza obrero-campesina
en el seno de la guerra del pueblo
y tomar así el poder...

Ahí mismo subraya la necesidad de sacar al leninismo de la trampa de las ciudades... /
hacia el corazón – fortaleza inexpugnable – de la fuerza principal, / las masas trabajadoras del
campo.

Sin detrimento del internacionalismo proletario, la utopía daltoniana pretende, finalmente,
aterrizar en El Salvador. Es el afán del retorno a la madre tierra. Cuba le sirve de base o de
puente. Así, en “La verdad de los intelectuales puede ser la verdad” (57-59), pondera el rol de
los escritores socialistas salvadoreños en la construcción de una nueva patria:

Los escritores y los poetas socialistas de El Salvador
se diferencian en sus puntos de vista
casi tan sólo por su iracundia
y en resumen le dicen a la Patria “mala madre”
pero inmediatamente la perdonan
y le anuncian un futuro poblado de palomas y miel
después de que los explotadores hayan desaparecido...

Como contrapunto, en “Lenin y la revolución en El Salvador (II)” (154-155) denuncia a los
oligarcas locales como lacayos del imperialismo y previene contra sus consignas anti-
comunistas en cuanto argucias de un falso nacionalismo. Y en “El imperialismo después de
Lenin (II)” (224-225), reproduce una información de prensa sobre una de las primeras accio-
nes de la guerrilla salvadoreña (hacia 1973), específicamente *contra la agencia norteamerica-
na IBM, filial de San Salvador*, como muestra de los avances del leninismo en este país.

Ahora bien, el debate central en Un libro rojo no es entre posiciones de izquierda (revolu-
cionarias) y posiciones de derecha (conservadoras) sino más bien entre la izquierda conse-
cuente (leninista) y la pseudo-izquierda (“quietista”, oportunista). Por supuesto que se dan
numerosos ataques a la burguesía y al imperialismo norteamericano como los enemigos fun-
damentales; pero el empeño del autor apunta más frecuentemente hacia el enemigo interno,
los que quieren quedarse en la teoría, en la pura retórica, sin pasar a la acción. Por eso el autor
es tan explícito en decir *contra* quiénes es su libro, según lo hemos citado poco antes. De ellos
se burla en “Intermedio musical (I)” (pp. 117-119), llamándolos *Coro de los quietistas-
reformistas*, a quienes hace decir: *Estamos por la lucha armada / pero en contra de comenzar-*

la, sátira aguda que pinta como oportunistas a los revolucionarios de palabra. Contra ellos pone de modelo a *esa fuerza telúrica llamada Fidel Castro Ruz*, el de la Sierra Maestra, según leemos en el poema “Cuba” (220-222):

... en ese caso la revolución cubana fue, entre otras cosas,
una acción radical contra el quietismo reinante,
una posición revolucionaria de tomar todo el poder para el pueblo
contra la politiquería del “escalamiento calmado de posiciones”,
una opción por cambios sociales reales contra el reformismo conciliador...

Así, Un libro rojo busca ser ante todo realista, práctico, al tenor de lo afirmado por Dalton en su prólogo: los intelectuales, los poetas deben urgentemente *ayudar, por todos los medios a su alcance, a avanzar en la ubicación inequívoca del marxismo-leninismo en y para América Latina y dejar atrás el panorama confuso* (29). Tampoco se trata de un empirismo que niegue prioridad a la teoría, sino del equilibrio lúcido entre ambas. De ahí las “tesis” expuestas en los numerales 73 (de Dalton) y 74 (de Lukacs) sobre el valor de la teoría. En el primero de estos, “Recuerda (Tesis)” (190-191) el poeta afirma que el principal hacer de Lenin consistió en *decir qué hacer*; en el segundo, “Lo teórico” (p. 191), el filósofo húngaro sostiene que la superioridad de Lenin *es más bien una superioridad puramente teórica en el enjuiciamiento del proceso general*.

Dalton admite que en su planteamiento hay también romanticismo, tomando esta tendencia como valedera, sin entrar en definiciones o discusiones al respecto. En “Ensayo de himno para la izquierda leninista” (pp. 233-238), pregona un *romanticismo realista* como *faro que iluminará nuestra pequeña gigantéz / en las rutas del cosmos / y en la mesa común de todos los hombres...* Es, pues, en ese marco estético que nuestro poeta busca un nuevo modo de comunicación con sus lectores; ahí es donde hila su *collage* de poesía y política.

A ese respecto cabe comentar la sobrecarga política como un rasgo semántico notable. Mientras que en sus libros anteriores de poesía hemos encontrado como contenidos constantes lo erótico y lo religioso, en Un libro rojo estos temas están ausentes. Ningún texto aborda específicamente algún asunto amoroso o cuenta sobre relaciones con sus amantes. Tampoco la problemática cristiana, tan entrañable en otras obras, sea anteriores o posteriores a esta, tiene aquí cabida.

Abundando sobre la dimensión de tales ausencias, diría que de *las tres brújulas* seguidas por Dalton en su producción literaria (*marxismo, cristianismo, indigenismo*) aquí sólo una está presente: el marxismo en su más radical versión leninista y castrista.

Tampoco los contenidos auto-biográficos, otra constante semántica en la producción del autor, tienen mayor incidencia en esta obra, si bien los encontramos, un tanto tenues, en los dos textos rotulados con el título de “En 1957 yo vi a Lenin en Moscú” (I: num. 1; II: num. 65), donde incluye detalles o reflexiones de índole personal, como esta:

¿Qué diablos estoy haciendo yo en Rusia, con lo tranquilo que podría estar en casa esperando por un futuro facilísimo, en mi calidad de brillante abogado hijo de un millonario norteamericano y alumno predilecto de los jesuitas? ... (171)

De igual modo advertimos algunas referencias familiares en el numeral 2, “No se nace leninista” (32-39), donde cuenta pormenores acerca de su esposa y sus hijos, correspondientes a su vida cotidiana en La Habana, como estos:

... se rompió otra vez el motor del agua
y Aída no se siente bien
y los niños mayores llegan hasta el mediodía de sus becas pero
para almorzar y no para cargar cubos de agua
y el chiquito llegó ayer por la noche
pero no le vamos a fastidiar su fin de semana...

Por lo demás, las cuestiones personales están más bien excluidas de Un libro rojo. Ello se explica por la intención fundamentalmente política de la obra, lo cual la hace un tanto dura de leer, sobre todo por la abundancia de citas de obras marxista-leninistas. Sin embargo, hay una connotación biográfica sutil que vale la pena considerar: *el sentido del retorno a la patria* y, otra vez, *el presentimiento de la propia muerte*. Ninguno de estos contenidos aparece explícito; ello rompería la tónica ideológico-política y discordaría con la actitud de renuncia a la historia personal expresada en el ensayo de himno leninista (p. 234). Se trata de valores implícitos que flotan más bien entre líneas, sobre todo en los textos dedicados a su país, por ejemplo en “Lenin y la revolución en El Salvador (I)” (p. 134), cuando proclama:

... como salvadoreños, bajo la misma bandera de Lenin y Farabundo Martí,
nos alzaremos de nuestra pequeñez con las cadenas rotas...

o cuando declara aspirar *al poder político en nuestra nación* (v. supra, versos ya citados).

Más sutil aún es el presentimiento de su propia muerte, que advertimos en los siguientes versos del poema final del libro, el ensayo de himno leninista (p. 237):

¿Qué importa que nos comparen con el aprendiz de brujo
que desencadenó los elementos de la magia
y fue ahogado por su alud?

Resulta irónico comparar la actitud de entrega que implican estos versos con las acusaciones que poco tiempo después le formularían sus asesinos: que fueron las actitudes hegemónicas, pragmatistas e indisciplinadas de Dalton las que provocaron la disensión interna en la organización guerrillera en que militaba, por lo cual llegaron a afirmar, unos dos años después de los hechos, que él mismo había desencadenado los procesos que llevaron a su ejecución. Ahora bien, como una variante semántica de interés en la obra, hay que apuntar algunos contenidos acerca de la *cultura nacional popular*, en la línea de los planteamientos teóricos de Antonio Gramsci, vista como factor imprescindible de la lucha revolucionaria, los cuales forman parte, implícitamente, del marco literario que busca aplicar el poeta. De ahí, para el caso, el sitio preponderante que concede a los campesinos, a su habla real, según lo hemos ya citado: *yo creo que ese campesino resume con sus palabras, que son las palabras del pueblo de mi país, las concepciones más generales de Lenin...* (121)

Otro teórico literario marxista presente en el libro es Bertolt Brecht. Arqueles Morales lo hace constar en su prólogo, referido al inicio de este estudio:

Una noche, hablando del concepto de Bertolt Brecht sobre la poesía-objeto, señaló (Dalton):
“¿Y por qué una obra de proyección ideológica no puede ser poética? Esto debe intentarse”
(14-15)

En el abordaje del *primer Dalton* anotábamos la influencia principal de Neruda; en el del *segundo Dalton*, la de Vallejo; ahora, en esta aproximación al *tercer Dalton*, señalamos la de Brecht. El dramaturgo y teórico alemán, a quien la crítica considera, tanto en lo literario como en lo teatral, maestro del distanciamiento histórico-dialéctico, fue para el poeta salvadoreño, en su etapa final, un modelo a seguir. De ahí que aparezca varias veces mencionado en Un libro rojo, así como en los otros dos del período (Historias y Clandestinos), según veremos adelante. En el numeral 17, “En una biblioteca de Pekín” (68), Dalton le dedica los cuatro breves textos ahí contenidos; en el numeral 38, “En la polémica nos dicen” (111), lo cita de este modo: *... respondemos con la pregunta de Bertolt Brecht: / ¿Qué es el asalto de un banco / comparado con la fundación de un banco*; en el numeral 41, “Alguien levanta la mano” (119), pondera su Cantata a la muerte de Lenin como ejemplo de un estilo *breve y sencillísimo, pero conmovedor, severo y hondo*; y en el numeral 49, “Intermedio musical (II)”, ya citado,

reproduce algunos versos de esa misma cantata. (Volveré adelante sobre la influencia brechtiana en la producción última del poeta).

En cuanto a los valores literarios de Un libro rojo es poco lo que puedo agregar a lo ya anotado sobre las características del *collage* como un nuevo modo de impacto en el lector, las cuales constituyen, en mi análisis, el aporte principal de la obra. Entre tales características sobresalen, huelga decirlo, *los juegos de contrapunto o antítesis*, una constante de la escritura daltoniana. Las formas metafóricas y metonímicas, en cambio, pierden audacia, pasan del vanguardismo de las etapas anteriores a un cierto simplismo, en aras posiblemente del realismo o de la intención didáctica. La ironía, como punta de lanza del humor, aparece bien lograda sobre todo en los textos de estructura dialógica o teatral y en algunos otros de tono narrativo, donde las puntadas ingeniosas y los toques satíricos se dan más sueltamente, a diferencia de los textos de tono épico que, quizás precisamente por carecer de humor, parecen caer en una cierta solemnidad, a la que tanto rehuía Roque Dalton.

Conclusiones sobre Un libro rojo: ¿un realismo “romántico” o “pragmático”?

Si nos atenemos a las datas de finalización marcadas por el autor y a las fechas de publicación, el estudio del *tercer Dalton* debía haber comenzado por Las historias prohibidas del Pulgarcito, libro concluido en 1972 y editado por Siglo XXI de México en 1974, y no por Un libro rojo para Lenin, terminado en 1973 y publicado por la editorial Nueva Nicaragua en 1986. El criterio para empezar por esta obra no ha sido la cronología sino el lugar que ocupa en la evolución estético-política del autor. El examen de los contenidos y del lector-ideal a quien está dirigida, permite determinar que Un libro rojo corresponde a los últimos años de Roque en Cuba; es su obra más cubana. Precisamente el tema de Lenin lo asumió el autor, según lo apuntamos al inicio de este análisis, a instancias de Casa de las Américas y como aporte al debate que intensamente se daba en la isla sobre las estrategias revolucionarias. Viene a ser, entonces, la ofrenda final a su segunda patria. En cambio Las historias y Clandestinos corresponden plenamente a El Salvador, son *el fruto del retorno a la tierra natal*. El orden que hemos dado a nuestro estudio responde, pues, al tránsito político Cuba-El Salvador, más allá de las datas, en razón de las opciones concretas del escritor.

El tercer período de Dalton se caracteriza, entre otras cosas, por su mayor entrega a la política, tal como hemos visto; la escritura y la militancia se vuelcan más aún a la revolución, sa-

crificando en ello tanto la comodidad personal como la alternativa de mejores vuelos literarios. ¿Es eso pragmatismo? En un cierto sentido debemos admitir que sí lo es, pues busca resultados inmediatos, quiere ser, como lo dice en algunos de los textos citados, protagonista de la toma del poder. Pero si sus opciones no fueron en verdad realistas, ¿no se trataría más bien de un romanticismo fuera de cauce, de un quijotismo? Como quiera que haya sido, es evidente en las obras de esta etapa la intención no sólo de *ayudar* sino, más aún, de *protagonizar* en los procesos políticos reales, sobre todo en el proceso salvadoreño. Veamos cómo se plasma en Un libro rojo esa voluntad pragmática.

En el numeral 70, “Otro que levanta la mano” (180-190), Dalton declara:

... yo persigo peras de *una épica comprometida* con una línea política concreta, a partir de la cual poder trabajar sobre la realidad, ya no con “lo poético” sino con lo “ideológico-político” que nos llegó a través de un discurso poético...

Consideremos la gravedad de semejante declaración: ¿es posible una obra literaria en que lo ideológico-político domine sobre lo poético? Ese fue el reto que Dalton se impuso en su libro para Lenin. ¿Lo logró? La respuesta podría parecer salomónica: sí lo logró en términos políticos pues impactó coyunturalmente en los lectores cubanos de los años setenta o en los lectores nicaragüenses y salvadoreños de los años ochenta; pero en lo literario los aportes parecen menores, no hay ahí poemas cumbres ni revelaciones estilísticas de la magnitud de las de El Turno, Taberna o “Los hongos”. Sin embargo, a mi juicio, sería injusto no reconocer la gracia, la originalidad de algunos de sus textos, sobre todo de aquellos de estructura dialógica, teatral, como “Alguien levanta la mano” (119-123) y “Otro que levanta la mano” (180-190), donde el humor y el ingenio campean dando sabrosura al debate ideológico, por ejemplo en las ríspidas discusiones del poeta con el lector, incluidos los toques meta-lingüísticos con que se acusa y se defiende a sí mismo por violar o por innovar los cánones literarios.

Al mismo tiempo, como la otra cara de la moneda, hay que examinar las posibles caídas en un discurso propagandístico, calificado por la crítica de *panfletario*. A mi juicio sí las hay, y varias. En poemas como “La patria” (138-139), “Lenin y la revolución en El Salvador (II)” (154-155), “El torbellino mental de aquellos días y no obstante, la planificación matemática” (166-167) y “Afiche” (228-229), por mencionar sólo los casos que me parecen más notables, los juegos figurativos (metafóricos, metonímicos, imaginísticos en general), el humor mismo, tan productivo en la escritura daltoniana, son más bien pobres, en aras de un cierto didactismo

que viene a ser complaciente con un lector más político que literario. Veamos al respecto un par de ejemplos. En el primero de estos textos leemos:

Aunque toda la riqueza nacional
fue labrada con la sangre y el sudor de sus pueblos,
de sus trabajadores,
El Salvador,
Honduras,
Guatemala,
son patria únicamente de los dueños de la patria,
propiedad de los dueños
de la sangre y el sudor de los pueblos.

Fácilmente comprobamos aquí la pobreza del estilo que, por su carácter directo, carente de figuraciones o estructuras originales, caería en lo que podríamos llamar el grado cero de la poesía, o sea, un lenguaje común, más bien ideológico o propagandístico. Observemos este otro fragmento del último de dichos poemas:

Hacer la revolución es prepararla
acelerarla con la organización
ejecutar las acciones revolucionarias
adecuadas a cada momento
unir a todos los revolucionarios
unir a las masas sobre objetivos comunes
las condiciones objetivas existen objetivamente
trabajar en las condiciones subjetivas
es ya estar haciendo la revolución...

Tampoco en esta muestra advertimos recursos literarios: el lenguaje es de consigna, de discurso político no más, sin juego creativo. Comprobamos así hasta qué punto Dalton hace en Un libro rojo concesiones a lo panfletario, a despecho de su fecunda imaginación. Es por tales caídas que una parte considerable de la obra del *tercer Dalton* ha sido señalada de una estética extrema, por exceso de ideología, por escasez de originalidad.

Con todo, sería injusto simplemente negar la importancia de la obra en la producción daltoniana. Fue en verdad todo un experimento y, sin duda, tuvo un impacto coyuntural en las polémicas estético-políticas de aquellos años de tanta agitación en Cuba y en América Latina. Ahora, a más de treinta años de distancia, el esfuerzo de montaje y de didáctica revolucionaria desplegado en la obra por el poeta, parece más bien fallido. Pero si lo sopesamos como un tramo no más en su evolución literaria y política, dicho experimento resulta muy interesante, como una muestra del grado de entrega a su propia fe. Aun en esa pérdida parcial de calidad poética, hay un algo aleccionador: el sentido de la búsqueda, del intento por comunicarse me-

por con un público al que veía necesitado de más conciencia, de mayor claridad de cara a los procesos sociales. El esfuerzo por lograr ese impacto ético, político, revela la disposición de sacrificio: dejar de ser un poeta exquisito para abonar, como buen comunicador no más, a la utopía socialista que era su brújula fundamental.

Lo que salva en originalidad y entretenimiento (o diversión, para decirlo en sentido brechtiano) al libro para Lenin es el humor, de nuevo, de los textos teatralizados, los cuales exhiben un máximo de dialogía. Es aquí donde merece destacarse el magisterio de Brecht sobre el tercer Dalton. En esta etapa el modelo teórico y práctico a la vez para su visión poética es el realismo épico dialéctico del dramaturgo alemán. Sus tesis habían calado, hacia mediados del pasado siglo, importantemente en El Salvador, gracias a la presentación de obras suyas por el teatro universitario, con el cual por cierto Roque tuvo alguna relación de acercamiento y colaboración recíproca. Brecht es un caso modélico de *escritor marxista comprometido*, como Dalton. En él concurrían la teoría y la práctica a un nivel de máximo impacto en la Alemania socialista y, más en general en la Europa del segundo tercio del siglo XX (por poner un lapso aproximado).

Entre los distintivos principales del *realismo socialista* planteado por Brecht, destacan la *petición del estudio de las ciencias sociales* y de la ciencia en general para la ubicación pragmática del teatro (y del arte) en la lucha de clases, punto de partida de sus tesis, bajo la convicción de que la humanidad caminaba hacia el socialismo; *el didactismo* a favor de las masas trabajadoras, hasta el punto de proponer que se parta de la sencillez y de la cotidianidad de las ideas de estas para determinar las estrategias de la presentación de la obra y convertirla en un factor de la lucha proletaria; *la búsqueda de nuevos modos de representación*, en virtud de la marcha de las transformaciones sociales, según sus ímpetus dominantes; *la combatividad*, *el sentido del devenir*, *el poder de las ideas* y *el humanismo*, valores que según este autor deben desembocar en *el placer estético*, en *la diversión* del público. Para él el entretenimiento, el goce o deleite del público es una condición sine qua non del arte, uno de sus postulados centrales.

El grado de alianza o militancia directa del artista que exige Brecht es tal que este debe partir del punto de vista de la población trabajadora, tener en cuenta su nivel educativo, su origen de clase y el estado de la lucha revolucionaria, condición determinante, según él, para alcanzar la eficacia que necesitan las obras de arte socialistas.

Para la época que denominó el tercer Dalton de hecho en Cuba se estudiaba a Brecht y sus tesis sobre el realismo socialista tenían buena acogida. La puesta en práctica de tal magisterio es plausible en Rojo, donde los valores brechtianos aparecen cumplidos en su generalidad y el nombre del dramaturgo es mencionado varias veces, ya en cuanto teórico del arte, ya en cuanto creador dramático y literario.

La estética de Rojo es, pues, fundamentalmente brechtiana en virtud del grado de militancia y compromiso que Dalton ha asumido a inicios de los años setenta en Cuba, en un proceso de mayor involucramiento en la lucha armada salvadoreña y latinoamericana. Son particularmente notorios en ese punto sus recursos didácticos, que embonan con las formas de la dialogía y de la ironía en los mejores textos del libro. Demos una breve mirada a esta cuestión.²⁴⁴

La concreción principal del modelo brechtiano en Rojo son precisamente los textos que he tipificado como de estructura dramática: “Alguien levanta la mano” (119-123), “Otro que levanta la mano” (180-190) e “Intermedio musical (I). Los quietistas-reformistas y la pregunta voladora” (117-119). Aquí la ironía en forma de sorna o sarcasmo, la sátira política y la dialogía teatral alcanzan un logro completo, confieren a la obra el toque particular del humor daltoniano, en función didáctica, militante. Son el punto de cristalización del realismo socialista del tercer Dalton.

Es interesante comprobar a este respecto el funcionamiento de la ironía como recurso tropológico puntual (sus ocurrencias en uno u otro texto) y al mismo tiempo como sobretono en la parte del autor en toda la obra. Resulta aquí plausible la exposición que tanto Kerbrat-Orecchioni (1992: 211) como Domenella (ibid.: 92) ofrecen acerca de los tres actantes que requiere el texto irónico “para realizarse plenamente”. Dice Domenella al respecto, retomando a Kerbrat-Orecchioni:

... un texto irónico necesita de tres actantes para realizarse plenamente: *el ironista*, que se ubica en un sitial de superioridad (intelectual o moral), *un blanco* de ataque o víctima, y por último *el receptor* (lector o espectador del texto o situación irónica)... (92)

Tal caracterización del texto irónico puede verse perfectamente en “Intermedio musical (I)...” al cual Dalton sub-titula “opereta latinoamericana moderna en un cuadro”, haciendo uso

²⁴⁴ Cfr. Bertolt Brecht. “El arte como diversión”, en: Adolfo Sánchez Vázquez (comp.) Estética y marxismo, I. Era. México, 1979; pp. 205-209; “Del realismo burgués al realismo socialista”, *Ibidem*, II, pp. 250-255; y: Fernando de Toro. Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo. Galerna. Buenos Aires, 1987; pp. 24-33

de recursos teatrales tales como nombres de personajes: “Solista quietista-reformista (barítono)”, “Coro de los quietistas-reformistas”, “La pregunta”, (117-118); diálogo en parlamentos; acotaciones escenográficas (*Aparece la pregunta, revoloteando por el aire, envuelta en tules de un rojo solar. En su vuelo, canta*); la participación de coros, elemento innovado por Brecht a partir de la tradición teatral griega clásica, con la inclusión de menciones musicales. El blanco central de esa sátira política son los “quietistas-reformistas” en el seno mismo de la izquierda cubana o latinoamericana; el receptor-cómplice son los intelectuales y militantes políticos en la línea de Fidel Castro y del Che Guevara, los partidarios de la lucha armada y la estrategia guerrillera, entre ellos sobre todo los intelectuales y escritores que debatían intensamente, por ejemplo alrededor del caso de Heberto Padilla, las formas de defensa de la Revolución Cubana y de su proyección hacia el sub-continente, en general bajo el modelo del Che.

En vinculación con esa dialogía es notable en Rojos una ironía más política, en la salsa de la sátira social o, mejor aún, socializante, de la Cuba de los años setentas.

ESTUDIO DE *LAS HISTORIAS PROHIBIDAS DEL PULGARCITO*

Preámbulo

La escritora chilena Gabriela Mistral (1889-1957), premio nóbel de literatura (1945), visitó El Salvador hacia finales de la tercera década del pasado siglo. En esa ocasión, aludiendo a que este país es el más pequeño del continente, lo llamó “el Pulgarcito de América”, frase que hizo fortuna pues quedó entre los nacionales como un lugar común. De ahí el título que Dalton dio a su libro, al parecer el más difundido entre todos los de su producción. Lo escribió en Cuba, principalmente, pero con materiales salvadoreños, sobre temas salvadoreños; y lo publicó en México, en 1974.

Durante los años de su elaboración (entre 1969 y 1972) el autor, viviendo en La Habana y viajando por varios países, se dedicaba al periodismo, a la política y a la creación simultánea de varios otros libros, como lo hemos señalado antes. Su ánimo estaba puesto en el regreso a El Salvador, para sumarse al proceso revolucionario que desde 1967 y, más aún a partir de 1970, se había incrementado con el surgimiento de organizaciones político-militares (guerrillas) decididas a emprender, siguiendo sobre todo el modelo cubano, la construcción del socialismo.

Como veremos, es su libro más salvadoreño, desde el título y los primeros textos hasta el poema final. En él volcó el afán historicista, los conocimientos étnicos y antropológicos (adquiridos particularmente en México), la percepción de la idiosincrasia y de la nacionalidad, pero por sobre todo ello, el amor a la patria, como lo expresa una y otra vez en distintos puntos de la obra.²⁴⁵

Según puede verificarse en el índice, consta de sesenta y cuatro “capítulos” desiguales, la mayoría breves, otros medianos o extensos y sub-divididos en diverso número de textos.²⁴⁶ El

²⁴⁵ Las referencias y citas corresponden a la 11ª. edición de Siglo XXI de México, 1997; 232 pp.

²⁴⁶ Los llamo “capítulos” por referirlos de algún modo, pero su distintivo específico es tener un título no más, no siempre específico pues los hay que se llaman sólo “bombas” o “refranes”. Su desigualdad es extrema: algunos consisten apenas en una línea o en una copla de cuatro versos breves; otros, en cambio, integran en sí varios textos y ocupan varias páginas, como por ejemplo “La guerra es la continuación de la política por otros medios y la política es solamente la economía quintaesenciada”, que suma treinta y nueve textos y llena veintiún páginas (208-229).

total de textos contenidos en esos capítulos es de ciento treinta y nueve, de los cuales treinta y seis, o sea el 25%, son de Dalton, y los restantes, de numerosos otros autores o fuentes bibliográficas y hemerográficas. En razón, pues, de la autoría, puede decirse que Historias se divide en dos grandes series: los escritos de Roque y los escritos de otros autores.

A su vez, los textos del autor se sub-dividen en dos grupos: los escritos en verso y los escritos en prosa, en los cuales la poesía y la narrativa alternan o se funden, independientemente de su estructura métrica o prosaica.

En cambio, los textos de otros autores o fuentes se sub-dividen en numerosos tipos de discursos, de la más variada índole. En primer lugar hay que mencionar los *textos literarios*, que se presentan en dos sub-series: a) la *Antología de poetas salvadoreños*, marcada con numerales romanos (del I al VII), que consiste en poemas de escritores nacionales -- menos el primero (I), que es un canto náhuatl anónimo, de la zona de Sonsonate, transcrito en este idioma y con la respectiva traducción al español -- entre ellos algunos bien reconocidos, como el poeta y cuentista Francisco Herrera Velado (1876-1965) y el fabulista León Sigüenza (1894-1941); b) los *textos folklóricos o de literatura oral popular*, anónimos, que son seis refranes y diez “bombas” o coplas (de cuatro versos octosílabos y rima asonante en los versos pares). Unos y otros aparecen distribuidos en distintos lugares del libro, sin formar secuencia alguna.

En segundo lugar están los *textos no literarios*, entre los cuales encontramos: *histórico-documentales*, como el primero del libro, que es una carta de relación o informe del Adelantado Don Pedro de Alvarado a su jefe Don Hernán Cortés, acerca de su primer intento de someter a los pipiles de Cuzcatlán (El Salvador), (3-11); *histórico-antropológicos*, como el informe del arzobispo de Guatemala, Don Pedro Cortez y Larraz, sobre la parroquia de San Jacinto, jurisdicción de San Salvador, de 1786, (15-22); *sociológicos*, como el de Alejandro Dagoberto Marroquín sobre el pequeño poblado de San Pedro Nonualco, de 1964, (182-183); *periodísticos*, como los fragmentos de cables de distintas agencias noticiosas acerca de la guerra El Salvador-Honduras, de 1969, (208-222); *jurídicos*, como los artículos de la Ley Agraria promulgada por el gobierno del General Martínez en 1932, (122-123); *político-diplomáticos*, como el informe sobre “el arribo al puerto de La Libertad de la cañonera de los Estados Unidos *Bennington*... y de los festejos de que ha sido objeto por parte del Gobierno”, (sin fecha precisa, hacia 1890-1894), (69-71); *religiosos*, como el informe del Canónigo Tesorero Santiago R. Vilanova, sobre actividades de la Catedral Metropolitana de San Salvador, de 1896, (94-98);

laborales, como un instructivo sobre la siembra y recolección del maíz (170-173); *botánicos*, como el informe sobre la flora salvadoreña de 1901, (134-137); *escolares*, como un fragmento de los programas de moral para la primaria, del gobierno del mismo general Martínez, de 1940, (124-125). Estos textos tampoco forman secuencias temáticas sino que se van alternando en un particular juego de montaje.

La descripción anterior hace ver la riqueza y complejidad del collage creado por Dalton. El factor principal de ordenamiento es el historicismo. En el nivel semántico examinaremos cómo el libro recorre las distintas épocas de la historia salvadoreña, desde el momento de la conquista hasta la llamada “Guerra del fútbol” (1969) entre Honduras y El Salvador. Otros factores del montaje son, como veremos adelante, la voluntad de contrapunto o de antítesis, sobre todo desde el punto de vista de la lucha de clases, y el empleo de los títulos, tanto los de los “capítulos” como los de cada texto específico.

Un dato más antes de pasar al análisis, por niveles, de Las historias prohibidas del Pulgarcito: al final de la obra se da una bibliografía en la que se anotan las principales fuentes consultadas por el autor, tras la cual este explica, como en una especie de nota aclaratoria, que tres de los textos tomados de otros autores han sido modificados para lograr efectos especiales y que dos textos más, *aparentemente extraídos de otras publicaciones, son apócrifos, escritos también originalmente por el autor*. Y cierra la explicación con la advertencia de que *corresponde a los lectores descubrirlos*. Lo cual hace ver, por un lado, las dificultades para discernir en todos los casos la cuestión de la autoría, y por otro, el afán de jugar con los lectores, de involucrarlos y, en cierto modo, de embromarlos, que era parte también del humor de Roque Dalton.

Tipografía, métrica y prosa: variaciones para un “collage” intrincado

Los textos de Historias aparecen en diversos tipos de imprenta conformando un código bastante bien determinado. Estas variaciones permiten al lector distinguir unas de otras clases de escritos: autoría o fuente, sub-género, relevancia; son, por tanto, elementos del *collage*, su soporte visual. Puesto que *los de Dalton* son los principales tomaremos su tipo de imprenta, operativamente, como el *tipo 1*, el cual va en negrita; tres de ellos, excepcionalmente, por razones de énfasis, en mayúsculas (138-139, 222-224 y 227-229). Los textos de la *Antología de poetas salvadoreños* así como en general los de los demás autores (en prosa: *historiográficos*,

periodísticos, jurídicos, botánicos, etc.) se dan en tipografía normal, que denominaré *tipo 2*, y son los que cuantitativamente predominan en el libro. Los refranes van en la misma tipografía que los de Dalton (*tipo 1*) y también las “bombas”, pero estas a mayor tamaño, por lo cual las tomaremos como *tipo 3*. Los títulos de los capítulos van en negritas mayúsculas, de mayor tamaño (*tipo 4*) y los de los textos específicos en tamaño normal, también en mayúsculas (*tipo 5*). Finalmente, las referencias de fuentes así como algunos segmentos que se quieren destacar en diferentes textos, van en negritas cursivas (*tipo 6*). (En su conjunto los tipos de imprenta parecen conformar una misma familia, semejante al *Arial* de Microsoft Word, de Window).

La tipografía de Historias, pues, como la de otros collages de Dalton (“Taberna”, “Los hongos”, Un libro rojo), es un factor de variación en la estructura general del montaje y le facilita al lector la distinción de las fuentes y de los énfasis de unas y otras partes de la obra.

Examinemos ahora la *cuestión métrica* y la relación *verso-prosa* en los textos de Dalton.²⁴⁷ Para ello nos centraremos en un reducido número de poemas y un par de textos en prosa, que sirvan como corpus modélico, sin dejar de referirnos, cuando sea conveniente, a varios otros textos de la obra.²⁴⁸

La medida dominante del verso libre en los poemas de Dalton es mediana (de 9 a 14 sílabas, aproximadamente); en segundo lugar, por su frecuencia, están los breves (de 5 a 8 sílabas) y en menor cuantía los largos, que rara vez pasan de 20 o 21 sílabas). Esta métrica establece un tono más bien sosegado, sin los ímpetus de las entonaciones épicas de versos muy largos (digamos de más de 24 sílabas) que hemos encontrado en poemarios anteriores, por ejemplo en “Los hongos” o en “Taberna”. Tenemos entonces que a pesar de que varios de los temas históricos darían lugar al aliento épico mediante versos extensos, ello rara vez ocurre. La mayor recurrencia de una métrica intermedia puede interpretarse como una actitud lírica social. Un ejemplo típico a este respecto lo encontramos en el poema “Todos” (pp. 128-129):

Todos nacimos medio muertos en 1932.

²⁴⁷ En los niveles *métrico-fonológico, déctico* y *micro-sintáctico*, los análisis sólo consideran los escritos del autor; pero en los niveles *macro-sintáctico* y *semántico*, para poder dar cuenta de las estructuras generales de la obra, se consideran también los textos de otros autores.

²⁴⁸ Del mismo modo que en el estudio de Un libro rojo, de Historias no analizaré textos modélicos en forma individual sino simultáneamente. Los que al efecto he seleccionado son (en su orden de aparición) estos cinco poemas: “Todos” (128-129), de la serie “Hechos, cosas y hombres de 1932” (114-129); “Larga vida o buena muerte para Salarrué” (62-165); “Poemita con foto simbólica” (196-198); “Poema de amor” (211-212), y el texto final del libro, “Ya te aviso” (230).

Ser salvadoreño es ser medio muerto
eso que se mueve
es la mitad de la vida que nos dejaron.

Y como todos somos medio muertos
los asesinos presumen no solamente de estar totalmente vivos
sino también de ser inmortales.

Podemos aquí observar la alternancia de los versos medianos, que son la mayoría, con algunos extensos y uno breve. Algo similar se da en el “Poema de amor” (211-212), uno de los más conocidos y repetidos de Dalton (del cual existen varias versiones de canción), dedicado a los salvadoreños emigrantes más pobres:

Los sembradores de maíz en plena selva extranjera,
los reyes de la página roja,
los que nunca sabe nadie de dónde son,
los mejores artesanos del mundo...

En este texto es notable la marcación rítmica, emotiva, de los versos finales, y el énfasis que ahí se logra mediante medidas muy breves:

... los hacelotodo, los vendelotodo, los comelotodo,
los primeros en sacar el cuchillo,
los tristes más tristes del mundo,
mis compatriotas,
mis hermanos.

Un caso más bien aislado en que abundan los versos extensos es el del poema, eminentemente historicista, “1856-1865” (43-51), acerca de la guerra de resistencia que los países centroamericanos opusieron al filibustero norteamericano William Walker en esas fechas:

Inglaterra apoyó coyunturalmente a los liberales
y los Estados Unidos bufaron: “Toda tentativa por parte de
los estados europeos para extender a América sus regímenes políticos
será tomada por los Estados Unidos como un peligro para la paz
y la seguridad del continente...”

Es un cierto tono épico el que aquí determina esa métrica, pero ello resulta más bien una excepción.

Si abundamos en comparaciones con anteriores libros de poesía advertimos, además, algunos rasgos por ausencia: casi no hay encabalgamientos, en ningún caso coexisten el verso y la prosa y, más en general, las experimentaciones de tipo vanguardista han sido suprimidas, lo cual puede interpretarse como una cierta vuelta al verso libre más convencional, probablemente por una intención más testimonial, cuando no didáctica, en *el tercer Dalton*.

De los treinta y seis textos de Dalton once se dan en prosa, es decir, aproximadamente, un 8% del total de los ciento treinta y nueve textos de la obra. Prácticamente todos ellos son de carácter narrativo, referentes a coyunturas históricas salvadoreñas. Se trata de prosas poéticas, algunas bastantes rítmicas, en que flota un tono festivo, humorístico cuando no chusco. Uno de los más chistosos, en que puede percibirse el ritmo narrativo, es “La enseñanza de la historia” (148-152), donde el autor hace aparecer a un cura jesuita español (tomando sin duda como modelo a alguno de sus profesores del Externado de San José, de San Salvador) en plena exposición de un tema indigenista: las costumbres religiosas de los pipiles de Cuzcatlán. Ahí leemos:

... Tenían sus trompetas y atabales funcionando un día y una noche antes y luego todo el pueblo se juntaba y los cuatro sacerdotes salían del cúe con cuatro braseritos de fuego y en ellos puestos copal y hule e iban en dirección al oriente...

Y poco adelante, interrumpiendo el profesor la narración para regañar a los alumnos que reían maliciosamente por alguna mención de los ritos sexuales de los indígenas:

Acabáramos, señor Rodríguez Alas, Roque, con esas risitas. Pronto se podrá hablar menos aquí que en el Colegio Guadalupeño. Parecéis chicas, caramba...

Dos de los textos en prosa merecen comentarios especiales tanto por su ritmo particular como por su diferente estructura lingüística. Uno de ellos, “Homenaje al ‘Nom de guerre’ (1958)” (66-67), consiste en una extensa lista de los apodosos o “nombres de guerra” que los clientes daban a las prostitutas pobres de la zona roja de San Salvador (en el Barrio de Concepción), al cual de vez en cuando iban también los poetas de la generación de Dalton, cuando menos a beber y mirar, si es que no a comprar los respectivos servicios. Tales sobrenombres eran famosos entre los jóvenes clasemedios de la década de los cincuenta. Esta vez no se trata de un relato sino de una colección sui generis propia del folklore urbano, de la cultura popular nacional. Recopilándolos, Roque arma este “poema”, uno de los más celebrados por los lectores salvadoreños de Historias, en el cual, sin duda, algunos de los apodosos no corresponden a la realidad de aquel entonces sino que fueron inventados por él. El ritmo que logra en la sucesión de nombres es notable por la reiteración de las frases cortas (los “nombres” mismos), de entre cuatro y cinco sílabas, rasgo que entra en “coupling” con la estructura sintáctica y semántica de la serie, perfectamente homogénea y paralelística:

... la Para Mí, la Balsatós, la Zoguilluda, la Quasimoda, la Tamal Pisque, la Shazana, la Chinchilete, la Yo Machete, la Vargas Vila, la Prensa Gráfica, la Pedo de Monja, la Mandolina, la Choca Chica, la Pecuecho, la Peche Trini...

El otro texto en prosa bastante diferente a los anteriores es “1932-1972. Homenaje a la mala memoria” (192-195). Aunque puede tomarse también como un relato por sus contenidos narrativos, testimoniales, ofrece una particularidad única en todo el libro: está escrito como un *diálogo de tipo teatral*, segmentado en *parlamentos separados por guiones*. Se divide en dos partes, marcadas con números romanos: la primera es una especie de encuesta sobre la memoria de 1932, supuestamente realizada por el periódico universitario Opinión Estudiantil; la segunda una versión publicada en febrero de 1972 por el Gobierno de El Salvador, en el Diario El Mundo, sobre las acciones comunistas de aquel año histórico en Salcoatitán (departamento de Sonsonate). Examinemos un fragmento de la primera parte:

- Dígame, compañero, ¿qué opinión tiene usted sobre los sucesos del año 32?
- ¿Qué sucesos del año 32?
- El año 32 el gobierno del General Martínez llevó a cabo una violenta represión contra los trabajadores salvadoreños, especialmente contra los campesinos, en la cual murieron...
- ¿Que no fue la matazón que hicieron los comunistas?
- ¿Qué opinión tiene Ud.?
- Dicen que aquello fue terrible. Los indios le encaramaron machete a los ricos y terminaron volándole la cabeza a todo el mundo. Dicen que estuvieron a punto de asaltar San Salvador y que iban a matar a todo el que tuviera zapatos, ya no se diga corbata, y que iban a forzar a todas las mujeres...

Mientras que en Un libro rojo, según veíamos, hay varios textos dialogados, en Historias sólo encontramos este caso. ¿Significa ello que las formas dialógicas vienen a menos en este otro *collage*? Probablemente así sea, quizás porque el sabor mismo de las historias prohibidas le permite al autor prescindir de tales recursos, mientras que en el libro para Lenin debió acudir a ellos justamente para hacerlo un tanto ameno ante la evidente pesadez de las abundantes citas políticas y la reiteración temática acerca del líder soviético.

Deixis, microsintaxis y contrapunto: La historia como lucha de contrarios

Si se examina la poesía de Dalton en este libro según sus estructuras lingüísticas intratextuales, el juego deíctico parece menos rico que en los anteriores, sobre todo si se compara con los de la segunda época (las más vanguardista o experimental, según mis análisis).²⁴⁹ La diferencia principal consiste en su *menor grado de dialogía*, de *formas interlocutorias*, lo cual se pone de manifiesto al contrastarlo, por ejemplo, con Taberna. En Historias la deixis pronon-

²⁴⁹ Me refiero al período del *segundo Dalton* (1965-1971), es decir el que va de Taberna y otros lugares a “Los hongos”. (Ver capítulo 7).

minal y de los usos del verbo es más simple y está determinada por las oposiciones de clase social, con un enfoque al mismo tiempo historicista y cultural. Tomemos a este respecto como un ejemplo modélico el poema “Ya te aviso” (230), que es el último de la obra, o sea, su punto de cierre. Aquí la oposición deíctica se da entre el *tú (vos)* de la patria y el *yo* del poeta, a lo largo de todo el texto, el cual empieza así:

Patria idéntica a *vos* misma
pasan los años y no *rejuvenecés*...
en cambio *tu* ceguera es de fuego
y *tu* mudez de gritería...

En el segundo segmento la deixis cambia al *yo* del autor, quien le ofrece a la patria llevarle “armas” para que cambie:

Yo volveré *yo* volveré
no a llevarte la paz sino el ojo del lince
el olfato del podenco
amor mío con himno nacional...

Notemos el vocativo en el último verso, *amor mío*, como un contraste en la interpelación que le hace a la patria. Luego, quiere convencerla de que ella no es la oligarquía: *vos no sos don Rafael Meza Ayau ni el Coronel Medrano*. Y finalmente, ya para cerrar el texto, en un giro deíctico sintomático de la intención revolucionaria, el *tú (vos)* de la patria y el *yo* del poeta se funden en un *nosotros* a futuro:

...y luego *nos iremos* a la guerra de verdad
todos juntos
para ver si así como roncas duermes
como decía Pedro Infante...

Tal cambio deíctico no es propiamente una novedad en la poesía de Dalton, ya lo hemos advertido en libros anteriores. Lo particular en este caso es la unión de los contrarios puesto que la patria a quien se dirige en los primeros versos sí es la de la oligarquía, por eso sigue idéntica a sí misma. El retorno del poeta (*yo volveré*...) a esa *novia encarnizada*, a esa *mamá que parás el pelo* (versos finales), desembocará en la guerra de verdad, *para que*, según le ha dicho antes, *despertés a tu verdadera personalidad*...

Vemos, entonces, cómo el juego de pronombres personales y formas del verbo determina en este caso la unión y lucha de contrarios, al tenor de la utopía daltoniana. Más compleja aún es la organización deíctica del poema “Larga vida o buena muerte para Salarrué” (162-165), cuyo enfoque no es tanto político (aunque también lo es) como cultural y literario. Las perso-

nas gramaticales que entran aquí en oposición son el *usted* de Salarrué y el *yo* de Roque, en un tono de decidido homenaje, como ya lo hemos establecido anteriormente (v. cap. 3). El texto, uno de los más representativos de Historias según mi análisis, comienza de este modo:

Dios *lo* bendiga y *lo* haga un santo *Don Salarrué*
chas gracias por *sus* dulces guáshpiras
por los tetuntazos de ternura
con que *me* ha somatado las arganillas del corazón...

El texto se divide en dos partes. La misma relación *usted* / *yo* se mantiene en la primera parte, pero al final de esta, como en el poema anterior, ambas personas gramaticales se unen en un *nosotros* de amistad, de compañerismo entre escritores:

... y allá por *su* ciento cuarenta aniversario
yo pueda disponer de algunas maracandacas
(y de permiso para entrar al país)
y *nos podamos* enzaguanar juntos un par de talaguashtazos
del mejor chaparro de oriente...

La segunda parte, en cambio, está construida en *tercera persona*, en tiempo futuro, según la utopía del poeta:

... para entonces *habrá* ya en el mundo menos truncias...
y nadie les *pegará* en las nalgas a los cipotes...
más bien todo el país *será* una chulada de circo para niños...

pero al final de la misma, que es una especie de coda, la deixis inicial (*usted* / *yo*) se recupera:

... así que ya *le digo* Don Salarrué

Y ya con esta *me despido*
entre triste y alegre como currunchiche mareño...

La identificación con el maestro del cuento salvadoreño al ponerse junto a él en un mismo *nosotros* revela, por un lado, la filiación de Dalton con respecto a él en la búsqueda de lo nacional y, por otro, la opción por la cultura popular, al contrario de la actitud que toma acerca de otros escritores, como Gavidia y Masferrer, en poemas de este mismo libro, según lo hemos ya estudiado (v. caps. 1 y 2), a quienes ubica como intelectuales de la cultura oficial. La deixis del poema, por tanto, corresponde también en este caso a la oposición general de clases sociales que se desarrolla en la obra.

El mismo trasfondo ideológico-político se advierte en varios otros textos, en especial aquellos, no narrativos, que conllevan alguna interlocución (interpelaciones, conminaciones) aún

cuando no se den formas propiamente dialógicas. (En los textos narrativos lo usual es el dominio de la tercera persona, con poco juego deíctico). Así, en “Poemita con foto simbólica, dedicado al núcleo de la clase interna lacayo-dominante” (196- 198), le enrostra sus crímenes a la oligarquía salvadoreña mediante un discurso dirigido hacia el *tú (vos)* de esta clase social, sin siquiera manifestarse como un *yo*, sino desde una posición impersonal, como un *sujeto-cero* o como un deber-ser abstracto:

Oh
ligarquía
ma
drastra
con marido asesino...
hay que acabar *contigo* gorda
asna con garras...

cenás con el abogado
pero sólo *dormís* tranquila por el pobre cuilio maje... ²⁵⁰

(Las cursivas de *asna con garras* son de Dalton)

En “Todos” (128) también es clara la función de la deixis pronominal en la expresión del antagonismo clasista, mediante la oposición *nosotros* (el pueblo) / *ellos* (los asesinos). Diferentemente, en “Poema de amor” (211-212) la identificación del poeta con los salvadoreños pobres emigrantes se marca con la oposición *ellos* / *yo*, si bien en forma implícita (mediante el posesivo *mis*), como puede apreciarse en los versos finales: *los tristes más tristes del mundo / mis compatriotas / mis hermanos*.

Entre los textos en prosa (de Dalton) también se dan algunos casos particulares de estructura deíctica, donde igualmente destaca el antagonismo de clase social. De ellos, el que ofrece mayor originalidad y riqueza al respecto es, a mi juicio, “Los ídolos, los próceres y sus blasfemos” (156-160). Como lo dice el título, se trata ciertamente de un ataque blasfemo tanto a la cultura como a la religión oficiales. Si nos atenemos a la tipografía (tipo 2) y a las comillas con que están marcados los textos de este “capítulo”, los mismos no serían de Dalton sino del Círculo Literario Universitario, según ahí se dice. Pero como sabemos él fue el fundador y líder indiscutible de dicho Círculo, de modo que su mano debe de haber estado presente en la redacción de tales textos. En la segunda parte del capítulo, titulada “Formularios”, los del Cír-

²⁵⁰ En el español popular salvadoreño, *cuilio* significa policía.

culo reproducen una supuesta “Hoja N° 2” que sería algo así como instructivo acerca de la actitud que había que tomar frente a la cultura oficial. La deixis inicial del mismo corresponde al *nosotros* del grupo pero se refiere en seguida al discurso que uno de sus miembros pronunciara ante la Academia Salvadoreña de la Historia, a causa del cual fue (supuestamente) metido en prisión:

... nuestro compañero ha cumplido ya su octavo mes de prisión en la Penitenciaría Central, acusado de atentado contra los símbolos patrios, promoción de desórdenes públicos... injurias y calumnias...

Luego, la hoja reproduce el supuesto discurso del blasfemo compañero. Es en ese punto donde se da un traslape deíctico en que se pasa del *nosotros del grupo* al *yo del compañero* metido en prisión, el cual, como era de esperarse, no es otro que Roque Dalton: si bien su nombre no se menciona, las referencias ahí dadas lo delatan claramente. En partes de ese discurso leemos:

Excelentísimo Señor Presidente de la República,
Su Señoría Ilustrísima Monseñor Arzobispo de San Salvador,
Venerables e ilustradísimos Señores Académicos:

Todo el mundo sabe que siempre odié a la gran mayoría de los próceres... ya lo dije en un poema. Estoy absolutamente seguro de que José Simeón Cañas, el libertador de los esclavos, bebía demasiado... y que Manuel José Arce era lo suficiente poca figura histórica como para inspirar a gentes de la calaña intelectual de Chema Lemus...²⁵¹ El culto a toda esa pandilla de pendejos es una de las mayores expresiones de nuestra catutería mental...

No creo que el texto sea auténtico tal como aquí se lo presenta, sino que más bien fue modificado por Dalton para lograr *efectos especiales*, al tenor de lo que explica al final de la bibliografía, según anotábamos en la introducción de este estudio de Historias. Pero independientemente de ello interesa observar los desplazamientos deícticos que le permiten al autor expresar con particular dinamismo la guerra de su generación contra la cultura oficial: el *nosotros* del Círculo se convierte en el *yo* del poeta frente al *ustedes* (*vosotros*) de los “ilustradísimos” oyentes de su discurso, con ribetes de sátira y aún de caricaturas verbales, escamoteando al mismo tiempo el nombre del supuesto orador.

Examinemos ahora, brevemente, otros rasgos gramaticales, en especial de la micro-sintaxis. Al igual que en lo métrico-fonológico, en este otro nivel, en general, el libro no ofrece mayores sorpresas. Al contrario, parece privilegiarse una fraseología menos complicada

²⁵¹ En la fecha en que se habría pronunciado este discurso, 1959, el Presidente de la República era José María (Chema) Lemus, contra cuyo régimen luchó Roque Dalton, por lo cual fue de hecho encarcelado ese mismo año.

que, digamos, la de El turno o Taberna, probablemente porque el lector ideal de Historias sea ya no alguien de mayor nivel intelectual, como el de aquellos dos libros, sino un salvadoreño o centroamericano de nivel de Bachillerato o de primeros años de universidad.

Los rasgos más marcados que encuentro al respecto, sin que sean novedosos puesto que se dan también en poemarios anteriores, son los *juegos paralelísticos* (anafóricos, de estructuras paratácticas) que dominan particularmente en las descripciones o caracterizaciones de personajes o entidades correspondientes a unas u otras clases sociales. En varios casos vienen a ser *especies de retratos* en que los términos de la serie paralelística corresponden a cualidades o atributos de la persona, grupo o clase a quienes se refieren. Ejemplo típico de ello es el “Poema de amor” (211-212), consistente todo él en una serie ininterrumpida de cualidades, condiciones, virtudes o vicios propios de los salvadoreños pobres emigrantes, es decir, de la clase baja, con quienes el poeta se identifica afectivamente al punto de llamarlos, al final del texto, *mis compatriotas, mis hermanos*. Gramaticalmente todo el texto es un solo período sintáctico, sin subdivisiones ni cortes de punto y aparte, cuyos términos son sustantivos o frases u oraciones sustantivadas mediante el pronombre *que (los que)*, sin un verbo nuclear que rij a la serie (es decir, haciendo uso de una *elipsis verbal*):

Los que ampliaron el Canal de Panamá...
los que se pudrieron en las cárceles de Guatemala...
los sembradores de maíz en plena selva extranjera,
los reyes de la página roja...
los arrimados, los mendigos, los marihuaneros,
los guanacos hijos de la gran puta...

Similar estructura muestra el “Poemita con foto simbólica...” (pp. 196-198) contra la oligarquía salvadoreña, a la cual caracteriza con atributos negativos mediante una sola serie paralelística que articula frases adjetivas y verbos en presente:

... madrastra
con marido asesino...
tigra de palo...
te hacés cargo de la delicia del pollo...
cenás con el abogado...
chucha insepulta y emperifollada ²⁵²
Gran Arquitecta de las cárceles...
vieja matona de alma intestinal...

²⁵² En el español popular salvadoreño *chucho* significa perro.

Otro caso notable de retrato logrado con similares recursos paralelísticos es el de Don Alberto Masferrer, en el poema “Viejuemierda” pp. 103-112), que ya antes hemos estudiado con bastante amplitud (v. cap. 2). La caracterización negativa de este escritor tiene como trasfondo el ataque a la cultura oficial y se marca en una sucesión de verbos en tiempo pasado, anafóricamente:

Se enamoró de la palabra y sólo de la palabra...
Quiso ser como Gandhi...
Soñó en llegar a ser como José Ingenieros...
Devino en una especie de Gabriela Mistral que no escribió poesía...
Predicó la castidad, el antialcoholismo y la alfabetización...

Un caso singular de paralelismo, en que se combinan el discurso jurídico y las descripciones eróticas, es el del poema “El juez de Opico” (153-155). En el estilo de un dictamen legal, suscrito por un juez y su secretario, se da cuenta de un supuesto caso de estupro. La estructura del texto es anafórica: cada uno de sus cinco segmentos se inicia con el gerundio *CONSIDERANDO*: después del cual, respectivamente, se refieren las leyes aplicables, las motivaciones del caso, el *idílico paraje* donde ocurrieron los hechos, la belleza de la *supuesta ofendida* y la virilidad del *supuesto ofensor*, para, al final, dictar sentencia. Veamos a través de algunos segmentos, cómo se despliega el paralelismo:

CONSIDERANDO:
que en la noche de los hechos...
hallábanse
en idílico paraje de la campiña salvadoreña, en los momentos
en que la luna azul lanzaba sus ebúrneos dedos sobre la faz del mundo...

CONSIDERANDO:
que el supuesto ofensor...
gañán prototípico de nuestros campos bravíos,
representante genuino de una raza de batalladores
que se iniciara peleando...
contra los conquistadores españoles...

La resolución del juez y del secretario, como era de esperarse, es absolutoria. Según puede observarse en la muestra, el efecto poético se logra mediante la acumulación anafórica de cualidades de los personajes o del paisaje, creándose así el efecto erótico que se persigue. También se logran mínimos retratos de personajes de ascendencia indígena, dibujados con simpatía. No se trata de ningún documento jurídico real sino de una creación del propio Dalton,

quien aplica aquí sus conocimientos de abogado para combinar lo judicial con lo erótico en un cuadro nacionalista popular.

Los textos en prosa del autor muestran menos paralelismos que los textos en verso porque son más narrativos, menos descriptivos. Encontramos, sin embargo, algunos casos en que se integran elementos descriptivos y narrativos en formas paralelísticas. Uno de ellos es “La enseñanza de la historia” (148-152), ya citado, el cual exhibe además algunas modalidades teatrales por el modo en que el profesor-narrador interrumpe el relato y se dirige a sus alumnos para amonestarlos:

... tenían un Papa que llamaban Ticti, el cual se vestía de una ropa larga, azul, y traía en la cabeza una diadema y a veces una mitra labrada de diferentes colores, y en los cabos de ella un manojo de plumas muy buenas, plumas de ese pájaro que cada día escasea más en estas tierras y que se llama quetzal.

Amaya: si va a comenzar Ud. a molestar tan temprano hoy, mejor se sale al corredor.

En este ejemplo el paralelismo está hilado, anafóricamente, por la reiteración de la conjunción y (polisíndeton), varios verbos (en pretérito imperfecto) y sus objetos directos. Al final del segmento podemos observar el cambio de fraseología (del pasado narrativo al presente interpelativo, con un toque teatral).

Si comparamos empero los juegos de paralelismos y anáforas, o más ampliamente la fraseología o micro-sintaxis de Historias, ya sea de los versos o de las prosas del autor, con los de sus poemarios anteriores, los de este libro parecen menos ricos, menos audaces. Ello puede interpretarse como una cierta renuncia al vanguardismo de la época de Taberna o de Odioso, en pro de un cierto populismo literario, para ser más accesible a más lectores.

También sobresalen en la prosa del autor algunas *series de nombres o términos* que fueron recopilados por él con una intención ya de resaltar la cultura popular, ya de rechazar a la cultura oficial. El efecto estético-ideológico se logra en estos casos tanto por la gracia, curiosidad o resonancia de los nombres en sí como por su acumulación en listas relativamente extensas. El caso más sonoro es el del poema ya citado “Homenaje al ‘Nom de guerre’ (1958)” (166-167) que reúne numerosos apodos de prostitutas sansalvadoreñas. Otro ejemplo lo tenemos en “El idioma Salvador” (175-177) que, irónicamente, dedica *A los miembros de la Academia Salvadoreña de la Lengua*, el cual consiste en un lexicón o glosario de la jerga carcelaria nacional de los años en que Roque estuvo en presidio. Reproduzco algunos términos de la serie:

... **Carga:** botín. **Lerfis:** ladrones. **Topetero:** comprador de objetos robados. **Compadre:** cómplice. **Zope:** sacerdote católico. **Macarela:** prostituta. **Cuque:** Policía o soldado. **El jurón mayor:** El Señor Presidente de la República. **Huacho:** reloj. **Tapirulero:** ladrón de borrachos que se quedan dormidos en las calles. **Guindear:** huir. **Palmar:** matar.

(El título de este texto viene a ser, además, una burla al proyecto de Francisco Gavidia de crear un idioma universal que compitiese con el Esperanto, al cual denominó precisamente *Idioma Salvador*, proyecto que a nuestro poeta le parecía un solemne disparate, si bien en su momento, hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX, tuvo alguna acogida entre filólogos, ateneístas, similares y conexos).

En los dos casos anteriores se advierte la simpatía del autor por lo popular. Un sentido contrario tiene la lista de nombres de empresas o personajes que hace aparecer en el poema “Epitafio” (138-139), miembros o defensores, según él, del sistema capitalista nacional o mundial, a quienes acusa de haber asesinado a la flora salvadoreña. Menciona, entre otros a:

COOPERATIVA ALGODONERA DUPONT INTERNATIONAL H. DE SOLA E
HIJOS COMPAÑÍA SALVADOREÑA DEL CAFÉ DON ALBERTO MASFERRER
MINISTERIO DE AGRICULTURA Y GANADERIA SHERWIN & WILLIAMS
MAXIMILIANO HERNANDEZ MARTINEZ POLICIA DE HACIENDA FAMILIAS
DUEÑAS GUIROLA DAGLIO SAMAYOA SALAVERRIA CRISTIANI DALTON
SACA MEZA-AYAU LA PRENSA GRAFICA MONSEÑOR FRANCISCO CASTRO
RAMIREZ

(Como comentario al margen quiero subrayar la mención en esa lista de dos nombres: el de *Alberto Masferrer* y el propio apellido del autor. La mención del primero parece injusta por cuanto, como quiera que la cultura oficial se haya aprovechado de las obras de este escritor, no pueden negarse sus motivaciones humanistas a favor de la vida y de la mejoría social en su prédica vitalista (v. cap. 2). El poeta, coherente consigo mismo, lo incluye aquí como uno de los depredadores del patrimonio ecológico precisamente por la asimilación que la cultura oficial logró hacer de la obra masferreriana. En cuanto a la inclusión del apellido *Dalton* en la nómina de asesinos de la flora nacional, hay que admitir la intención de objetividad con que el autor señala a su propio padre como parte de la clase explotadora, puesto que este fue un millonario que en su calidad de terrateniente norteamericano residente en El Salvador, contribuyó, según el poeta, a la injusticia social).

Otro rasgo determinante en el carácter de la fraseología daltoniana de Historias, es el habla popular: coloquialismos, palabrotas, apodos, términos culinarios, indigenismos (nahuatismos), en fin, los salvadoreñismos de las clases medias y bajas, que aquí proliferan, confieren a la obra un sabor propio, en la tendencia que el autor asumía para sí como *guanaquismo* (v. a este

respecto, en cap. 3, la polémica que Roque sostuvo con Alvaro Menéndez Leal acerca de Salarrué y a favor del *guanaquismo* de este autor y, en general, como una línea importante de defensa de los valores nacionales por parte de los escritores comprometidos). El habla popular es uno de los principales distintivos del libro: por sí misma se erige como un factor de lucha contra la cultura oficial, su retórica almidonada, su solemnidad impostada, varias veces denunciada por Dalton. Es parte intrínseca de lo prohibido.

Las formas dialectales son omnipresentes en los textos del autor. No importa que los temas parezcan graves o conlleven un cierto tono épico, los coloquialismos y aun las palabrotas irrumpen en esas temáticas como la voz del pueblo, tal parece ser su intención. Así, en “Poema de amor” (211-212), llama a sus connacionales pobres, con cariño, a contrapelo de la cultura oficial, *guanacos hijos de la gran puta*; en “Poemita con foto simbólica...” (197-198) le dice a la oligarquía *chucha insepulta y emperifollada y pobre cuilio maje* al policía que la protege; en el poema “Viejuemierda”, contra Masferrer (103-112), califica a este de *irritado tatarata*; en el texto de homenaje a Salarrué (162-165), retomando los abundantes coloquialismos de la obra regionalista de este autor, particularmente los de *Cuentos de Barro*, como ya lo hemos estudiado (v. cap. 3), abunda en *guanaquismos*: *chas gracias por sus dulces guáshpiras*; y *nos podamos enzaguanar un par de talaguashtazos*; y *panes con chumpe de tres chunchucuyos*; *aunque sea aquel cipote aprietado y cabeza de huizayote*; en el texto en prosa “La clase obrera y el cura José Matías” (185-191), que es un ataque irrespetuoso al “Padre de la Patria” (el presbítero y doctor José Matías Delgado, homólogo al presbítero Miguel Hidalgo y Costilla en cuanto padre de la patria mexicana), se refiere a este como el *chero José Matías*; ²⁵³ en el poema “Mi más hondo anhelo” (166), uno de los pocos de tono personal en la obra, pide *un plato de a peso* a la *Niña Lala* y permiso para esconderse de la policía, *no vaya a ser el tuerce / que me puedan joder...* Y así podríamos seguir con múltiples ejemplos del *guanaquismo lingüístico* de RD.

²⁵³ En el habla coloquial salvadoreña *chero* significa amigo; su equivalente en el habla popular mexicana es *cuate*.

La macrosintaxis: clave del montaje total

El rasgo más característico de Historias, que determina su calidad de *collage*, es el montaje u organización macro-sintáctica de muy diversas clases de textos o tipos de discursos. En tal sentido, es entre los poemarios de Dalton el que muestra mayor variedad y complejidad en la interrelación de unos textos con otros. Se logra así un mosaico vivaz, colorido, de la historia y de la cultura salvadoreñas. Es la técnica del *collage*. Trataremos en este punto de dilucidar las claves del montaje determinando su *gramática*, es decir, sus *reglas combinatorias*, su *sintaxis global*.

Al iniciar el estudio del libro veíamos que los textos de los diversos autores seleccionados por Dalton abarcan una amplia gama de *temáticas* y de *estilos* o *formas discursivas*. Ellos constituyen los materiales del *collage*, su *repertorio*, su valor *paradigmático*; en cambio, el ordenamiento o secuencia de esos materiales, ya sea por oposición, yuxtaposición, alternancia o distribución serial, constituye su *gramática*, su valor *sintagmático*.

El análisis nos permite discernir que esa organización gramatical opera en dos niveles, uno *micro* y otro *macro*. El nivel *micro* corresponde al *montaje o macro-sintaxis en el interior de un mismo "capítulo"* cuando este consta de varios textos que se interrelacionan de un modo determinado, o *de una misma serie* en cuanto al ordenamiento e interrelación de sus propios textos. El nivel *macro*, en cambio, corresponde al *montaje o macro-sintaxis de todo el libro*. Examinemos y ejemplifiquemos cada uno de ambos niveles de la gramática global de Historias.

Es considerable el número de "capítulos" que integran varios textos, desde los que constan de sólo dos hasta el caso extremo, "La guerra es la continuación de la política..." (208-229) que suma treinta y siete textos, la mayoría de ellos breves (de aproximadamente un tercio de página) y varios otros medianos (de una a tres páginas). En estos casos, independientemente del número de textos que compongan el capítulo, podemos caracterizar la interrelación u organización sintagmática de los mismos como un *collage menor* o *micro-collage*. Veamos algunos ejemplos.

El primer capítulo de la obra, que el propio autor llama *contrapunto*, es ya un ejemplo modelico de la organización típica del *micro-collage*: "La guerra de guerrillas en El Salvador (contrapunto)" (3-12). En cuanto antítesis u oposición semántica, el contrapunto es la figura

dominante en Historias. En el primer capítulo la oposición consiste en mostrar, documentalmente, mediante dos textos de otros autores o fuentes: a) que la guerra de guerrillas ha existido en El Salvador desde los tiempos pre-hispánicos; b) que el gobierno niega la existencia histórica de la guerrilla y atribuye su surgimiento en el país a la injerencia de Cuba, China y la URSS.

Los materiales que Dalton emplea en ese primer contrapunto son: a) la Carta de Relación o Informe del Conquistador Pedro de Alvarado a Hernán Cortés sobre la resistencia de los pipiles de Cuscatlán y sus tácticas de combate (principalmente alzarse a los montes y esperar ahí a los españoles); b) un recorte de prensa acerca de una reunión de altos mandos militares de Centroamérica en El Salvador para tratar sobre maniobras anti-guerrilleras conjuntas, tras la cual el Jefe del Estado Mayor declaró a los periodistas que *nuestro pueblo siempre ha sido un pueblo pacífico y laborioso* y que la guerra de guerrillas es un *método de combate ajeno a las tradiciones de nuestra civilización occidental...*

La “intervención” del autor ha consistido aquí en: segmentar en líneas a modo de “versos” el texto de Alvarado, subrayar con negritas algunas partes del mismo en que se habla de las tácticas “guerrilleras”, ordenar ambos textos en sentido histórico (el primero corresponde a junio de 1524 y el segundo a inicios de la década de los setenta del siglo pasado), y ponerle un título al capítulo. Así se da el *micro-montaje* o *juego gramatical, sintagmático*, en el interior de cada conjunto de textos que constituyan un capítulo. En este caso, obviamente, se trata de un montaje simple puesto que el capítulo sólo consta de dos textos.

A diferencia del anterior, el capítulo dedicado al cacique rebelde Anastasio Aquino (30-38) consta de ocho textos: dos de ellos en verso (un poema de Dalton y un conjunto de coplas de tradición oral popular, de autor anónimo), y los demás en prosa, entre estos algunos documentos legales, fragmentos de un estudio histórico al respecto ²⁵⁴ y una famosa carta del padre confesor de Aquino, mencionado aquí como “el cura Navarro”, sobre la personalidad y las formas de lucha del cacique rebelde. El título que el autor da a este *micro-collage* es “Sobre Anastasio Aquino, Padre de la Patria (documentos)”. Notemos que entre tales “documentos” van insertos los dos textos poéticos dichos. Dónde ubicar unos u otros textos, con qué tipografía, con qué títulos específicos para cada texto y con qué título para todo el capítulo, son en

²⁵⁴ Estos fragmentos corresponden a la investigación de Jorge Arias Gómez, “Anastasio Aquino, recuerdo, valoración y presencia”, publicado por la Revista La Universidad, San Salvador, 1963.

este caso *los pasos del montaje o construcción del collage menor* sobre Aquino. Así, el único de estos ocho textos que figura en tipo 1 es el de Dalton, titulado “El poema de sus hechos” (31-32); los siete restantes van en tipo 2.

Otro caso modélico de micro-collage es la serie de ocho textos titulada “HECHOS, COSAS Y HOMBRES DE 1932” (114-127) en que advertimos la variedad de tipos de discursos: tres de los ocho textos corresponden a Dalton y los otros cinco a diversos autores o fuentes documentales. De los tres de Roque, el primero, sin subtítulo, está construido como un miniguion cinematográfico, con nombres de planos (*Close up, Gran Plano, Plano Medio*) que describen momentos de aquella coyuntura; el segundo, con el subtítulo de “SOBERANIA”, es un texto en verso, y el tercero, con el subtítulo de “MARTINEZKAMPF”, es un texto en prosa. Los otros cinco textos provienen de diversas fuentes: un libro de historia militar, un testimonio personal, artículos de la Ley Agraria de 1932, fragmentos del Programa de Moral para la Primaria (de 1940) y citas de “Pensamientos” del dictador Martínez.

Un caso extremo de microcollage es el de los treinta y siete textos breves, marcados con números romanos, que integran el capítulo “La guerra es la continuación de la política...” (208-229), referido al conflicto armado de 1969 entre El Salvador y Honduras. La mayoría de ellos son fragmentos de cables de agencias internacionales (UPI, AP, AFP) o de periódicos nacionales o regionales. Destacan en esta serie tres poemas de Dalton, titulados “Poema de amor” (211-212), “Poema” (215) y “Reflexión” (226-227). El “Poema de amor”, varias veces citado anteriormente, es uno de los más representativos del libro; su inserción entre fragmentos de cables noticiosos constituye por sí misma un contrapunto; su tema, la migración forzada de los salvadoreños más pobres, tiene que ver directamente con las causas de aquella guerra. Los últimos textos de la serie consisten en resúmenes de Dalton sobre la coyuntura, en que se aglomeran datos o cuestionamientos: XXXV. ALGUNAS PREGUNTAS (224-226); XXXVII. ALGUNOS RESULTADOS DEL CONFLICTO (HASTA LA FECHA) (227-229). La proliferación de datos fácticos, en discurso periodístico, “contamina” de realismo testimonial a los poemas de Dalton, a pesar de su fuerza emotiva o reflexiva.

Este capítulo – “La guerra es la continuación de la política...” – es un modelo de las formas de contrapunto que se emplean en Las historias. El sentido dominante en la serie lo determinan los tres poemas de Dalton: la amplia lista de hechos que refieren los informes de prensa es interpretada por el autor a través de estos tres poemas. Por ejemplo, después de reproducir

fragmentos de la obra El conflicto Honduras-El Salvador, de Luis Fuentes Rivera (1969), bajo el título de “XXXV. Algunas preguntas” (224-226), el autor pone su poema “XXXVI. Reflexión”, en que parece intentar una repuesta a esas preguntas. Leemos, así, en los primeros versos de este texto:

No existen “los misterios de la Historia”.
Existen las falsificaciones de la Historia,
las mentiras de quienes escriben la Historia.

La Historia de la mal llamada “guerra del fútbol”
la han escrito la CIA y el Pentágono
y los servicios de inteligencia de los Gobiernos
de El Salvador y Honduras
y los plumíferos de las oligarquías de ambos países...

Examinemos ahora cómo se ha construido el montaje total o macrocollage de la obra. El primer rasgo que salta a la vista es la presentación de la totalidad de los capítulos (sesenta y cuatro) en una sola secuencia, sin divisiones de ninguna índole. La mayoría de los poemarios de Dalton están divididos en partes, de un modo muy determinado. (Por ejemplo, Los Testimonios se divide en cuatro partes y Taberna en cinco, cada una con sus respectivas portadas de subtítulo y, a veces, con epígrafes o dedicatorias que resaltan la división). La ausencia de divisiones en Las historias puede interpretarse como un signo de continuidad de las coyunturas o etapas del devenir salvadoreño en un solo hilo ininterrumpido.

Ahora bien, si no hay divisiones en partes, ¿cuáles son los factores de ordenamiento o montaje de la totalidad de los capítulos? En primer lugar, es la cronología o sucesión real de los hechos, procesos o períodos que se presentan, lo cual muestra de parte del autor una voluntad historicista, al tenor de su formación marxista. En segundo lugar, la estructura contrapuntística mediante la cual se trata de reflejar, ante todo, la lucha de clases. Así, a unos textos que corresponden a la cultura oficial se oponen otros que corresponden a la cultura popular. Veamos un caso modélico de esta forma de oposición. El capítulo “Ganarás el pan con el sudor de tu frente” (167-173), se divide en dos partes, marcadas con números romanos y con subtítulos. La primera parte (“I. El pan”) es una crónica periodística, de una tal Marquesa de Escalante, sobre una boda de la clase alta salvadoreña, en la que se dan descripciones como estas:

Verena Alejandrina era un auténtico sueño. Su vestido de seda japonesa color perla, hecho de una sola pieza especial, tejida a mano en Osaka, con aplicaciones muy escuetas, severísimas, en encaje y esmeraldas colombianas, es una de las realizaciones de Dior más soñadas que hemos visto en la vida. La gran casa parisina resolvió con genialidad las exigencias de la familia de la heredera más admirada de El Salvador...

La recepción se verificó en una quinta privada del padre de la novia... Todo lo que verdaderamente vale la pena en San Salvador estaba allí presente...

En cambio, la segunda parte (“II. El sudor de la frente”) es la descripción, en trece pasos, del cultivo del maíz por parte de los campesinos pobres, tomada del libro Los problemas del trabajo en El Salvador, de Marguerite Thibert, de la Organización Internacional del Trabajo, OIT, al final de la cual leemos comentarios como estos:

La ganancia neta es, pues, de treinta colones (doce dólares) por un ciclo de trabajo de más de seis meses...

La ración diaria que tradicionalmente dan las empresas agrícolas a sus trabajadores... consiste en cinco gruesas tortillas de maíz cubiertas por un puñado de frijoles negros, todo ello frío, y una pequeña porción de sal... en una monotonía tal que aproxima la alimentación humana al forraje.

La intervención del autor, en este caso, ha consistido solamente en seleccionar los textos, ordenarlos de modo que a un caso de despilfarro en una boda de la clase alta le siga un caso de miseria en la remuneración del trabajo agrícola, y mencionar, en forma incompleta, las fuentes de información. Por tratarse de situaciones extremas, la oposición de los textos habla por sí misma: ambos se convierten en denuncias de la injusticia social reinante en el país.

Otro factor determinante del montaje total son los títulos que el autor asigna a aquellos textos o conjuntos de textos (capítulos) que no son originales suyos. Se trata de títulos creados ad hoc, tanto para establecer la continuidad histórica como para suscitar en el lector una cierta interpretación. Un ejemplo al respecto lo tenemos en el título que pone a dos segmentos tomados de un documento histórico muy conocido en El Salvador: la Descripción geográfico-moral de la provincia de San Salvador, escrita en 1786 por el obispo guatemalteco Pedro Cortez y Larraz durante su visita pastoral a las parroquias salvadoreñas. Por la época y la sociedad en cuestión (finales del siglo dieciocho y finales de la era colonial en Centroamérica), no podía haber en tales textos referencia alguna al comunismo o al anticomunismo. Pero Dalton, comparando las actitudes conservadoras de ese entonces con las de su propio momento, les pone a esas citas de Cortez y Larraz el siguiente título: “*Del anticomunismo en 1786 y otros problemas de la lucha ideológica en la parroquia de San Jacinto, jurisdicción de San Salvador*” (15-22). De este modo consigue picar la curiosidad del lector mediante un supuesto anacronismo y, por otro lado, plantear entre dos períodos históricos una analogía de la lucha de clases.

Similar procedimiento sigue el autor al ponerle título a un fragmento tomado de la monografía sociológica San Pedro Nonualco, del antropólogo e historiador salvadoreño Alejandro Dagoberto Marroquín (Editorial Universitaria, San Salvador, 1964). El fragmento seleccionado se refiere al uso o no uso de zapatos y caites entre los pobladores del pequeño municipio de San Pedro Nonualco, mediante descripciones como esta: *Los caites son usados tan sólo por los hombres. Ninguna mujer usa caites*. El título que Dalton da a este capítulo es: “*Sociología por los pies*” (182-183).

El montaje total de Las historias consiste, pues, en ordenar materiales textuales de muy diversa índole, yuxtaponiéndolos o contraponiéndolos, con un enfoque al mismo tiempo historicista e irónico, jugando con los títulos, induciendo al lector a aceptar que la lucha de clases en El Salvador no tiene otra salida que la guerra. En tal sentido es sintomático que tanto el primero como el último de los capítulos de la obra traten explícitamente sobre la guerra, pues el centro ideológico en toda ella es la revolución socialista.

Semántica de Las historias: cultura popular contra cultura oficial.

El contenido general de Las historias prohibidas del Pulgarcito es una panorámica de la evolución salvadoreña, desde los orígenes de la nación (la conquista española, en 1524, dirigida por Pedro de Alvarado) hasta la coyuntura de la guerra entre este país y la vecina Honduras, en 1969. Si bien la cronología no es estricta ni hay indicadores específicos de las etapas de esa evolución (puesto que, como hemos señalado, no hay división en partes), las situaciones o procesos se presentan, a lo largo del libro, en sucesión histórica, es decir, según las etapas generales más conocidas. Así, los primeros capítulos corresponden, respectivamente, a 1524, 1576, 1786; los intermedios, al siglo XIX, y los últimos al siglo XX.

El libro es una síntesis histórica no oficial, abigarrada, picante por lo satírica, “armada” como un mosaico desde el punto de vista de lo popular. *Sus significados claves son personajes modélicos dentro de coyunturas modélicas para las etapas ya dichas*. Los nombres de tales personajes se convierten en signos principales de la historiografía salvadoreña. Se trata de *signos epónimos*, varios de ellos prohibidos según la cultura oficial, que los ha valorado como nombres de delincuentes políticos, es decir, antihéroes. Tales serían los casos de *Anastasio Aquino* (a quien Dalton califica de “Padre de la Patria”) o de *Farabundo Martí*, que en el libro figuran como paradigmas de la tradición de lucha popular.

La historización, lograda mediante textos propios y de muchos otros autores, va dibujando, más implícita que explícitamente, *una teoría del mestizaje salvadoreño*. La oposición constante de puntos de vista oficiales y puntos de vista populares muestra, sin decirlo, las dos raíces de la nacionalidad y, a la vez, su sincretismo, su síntesis cultural. Esto debemos subrayarlo: Las historias prohibidas del Pulgarcito, a diferencia que Un libro rojo para Lenin o Poemas clandestinos (las otras dos obras del tercer Dalton) no tiene por campo semántico dominante lo político-militar sino *lo cultural: lo literario, lo antropológico, lo étnico, lo humanístico*. De ahí, por ejemplo, la reivindicación plena de Salarrué (el cuentista de Cuscatlán) versus el rechazo pleno a Gavidia y a Masferrer, vistos estos como santones de la cultura burguesa.

Entonces, el sentido profundo de Las historias es *una teoría de la nación desde lo cultural*, aun cuando lo político y lo militar sigan fuertemente presentes alrededor de lo étnico y de lo simbólico. Un modelo de tal centro ideológico es *la oposición (implícita) José Matías Delgado / Anastasio Aquino*. En el capítulo “La clase obrera y el cura José Matías” (185-191) Dalton penetra a fondo en la cuestión etnohistórica salvadoreña. Dice, por ejemplo:

Los indios eran siempre los más perjudicados: tenían encaramados en la nuca a los peninsulares, a los criollos y a los mestizos...

Pero entre los españoles peninsulares y los criollos había también su jodiendita... porque los peninsulares eran los meros meros, como si hubieran tenido apartamento en Park Avenue y fueran gerentes de la agencia del First...

Y los mestizos y los mulatos y los indios, que eran artesanos pobrísimos, soldados de fila, vagos y malvivientes, campesinos pobres y peones del campo, eran la clase baja.

Aquí el autor trata de probar que el Padre de la Patria según la cultura oficial, como líder de los criollos, no buscó el bien del pueblo salvadoreño en general sino sólo el de su clase:

El cherito José Matías Delgado, como cura principal que era de San Salvador y como dueño de una hacienda añilera de mil 440 manzanas... pertenecía a lo que hoy llamaríamos las clases explotadoras... (que) necesitaban sacudirse a la Madre Patria del lomo para explotarnos mejor...

El texto – más que poema o relato una reflexión sobre el valor simbólico del epónimo José Matías Delgado – concluye proponiendo que la clase obrera salvadoreña reconvierta la figura del prócer hacia la lucha:

... por la verdadera patria, la patria de los pobres... Porque la nación que comenzó a ser nación al dejar de ser española, sólo terminará de ser nación al dejar de ser yanqui y marchar poco a poco, pujante de soberanía, hacia la gran nación internacional, a la gran comunidad liberada por la revolución mundial.

El llamado político de Dalton se centra en *el valor simbólico del epónimo*: trata de situar su sentido en la lucha de clases según la concebía él, desde un enfoque marxista salvadoreño. Si comparamos este texto con el que le dedica al cacique nonualco Anastasio Aquino, “El poema de sus hechos” (31-32), la opción del autor por este otro epónimo como verdadero padre de la patria, resulta evidente:

... se levantó contra el gobierno de los blancos
de los ladrones de la tierra
contra la elevación de los impuestos
que era nada más que otra condena a muerte...

Fue el Espartaco de El Salvador
el Marulanda y el Yon Sosa y el Patricio Lumumba
del siglo XIX en El Salvador.

En los últimos versos podemos observar precisamente *el valor semántico, historicista, que los nombres epónimos cumplen en la poesía del autor* al comparar el de Anastasio Aquino, en cuanto padre o fundador de la patria, con el de otros líderes revolucionarios más mundialmente conocidos: Espartaco, Marulanda, Lumumba.

La teoría de nación, que es al mismo tiempo una teoría del mestizaje, tiene dos puntas: una explícita, *la caracterización del ser histórico salvadoreño*, es decir, *su memoria*, y otra implícita, *la utopía del socialismo salvadoreño*. La primera, como acabamos de plantearlo, se manifiesta en los epónimos y demás datos e informes que constituyen las historias prohibidas, documentadas con mayor o menor rigor mediante referencias de fuentes; la segunda, en cambio, sólo existe como un trasfondo o como una connotación macrosemántica dada por la lectura total de la obra. La utopía puede adivinarse en los textos dedicados a Aquino o a Francisco Morazán (el otro epónimo a quien Dalton llama también “Padre de la Patria”, por su afán de justicia social y su ideal centroamericanista). Asoma con algún desenfado en el poema-homenaje a Salarrué:

... todo el país será una chulada de circo para niños...
con repartición de sorbetes de mora y caramelos de leche de burra
de puro choto para todos...
y pupusas de loroco automáticas
envueltas para llevar a las casas de cada quien
casas bien pintaditas y tiperías...
y los hombres serán milagreritos exactos...
(164)

Memoria y utopía son, en Las historias, las dos caras de una misma moneda: *la identidad salvadoreña* en la visión de mundo de Roque Dalton. La memoria es un saber prohibido por la

cultura oficial, que el autor reivindica en pro de la revolución; es la conciencia del camino andado, el saber de dónde venimos. La utopía en cambio es la libre determinación del pueblo, la opción por el camino a seguir, es decir, la marcha pujante de soberanía de que se habla en el texto sobre Matías Delgado. Así construye el autor su propuesta de identidad nacional.

Esa teoría implícita de la salvadoreñidad se manifiesta en varios temas específicos, a los cuales ya me he referido al inicio de este estudio al mencionar los varios tipos de discursos que aquí se encuentran. Pero ahora diré más: los temas específicos principales de Las historias corresponden, en su conjunto, a un *humanismo salvadoreño*, sintetizado por Dalton en este libro. O sea: los temas esenciales de la obra atañen a la lingüística, la antropología, la etnología, la educación, el derecho, la ecología, y sólo en última instancia, como la intención implícita, a la economía, a la política y a la milicia. Se trata de un humanismo desde la cultura nacional popular, en el sentido de Gramsci.

Tomemos para muestra de esa dimensión humanístico-nacionalista, la cuestión lingüística en Las historias. En primer lugar, hay varios textos que tratan explícitamente sobre valores del habla popular, a los cuales ya me he referido, como “Homenaje al ‘Nom de guerre’ (1958)” (66-67), “El idioma Salvador” (175-177) o “Los ídolos, los próceres y sus blasfemos” (156-160). En estos tres casos es el habla de los sectores populares o la de sus intelectuales (“comprometidos” y “blasfemos”) la que queda bien reivindicada, no así el habla de los sectores dominantes (o su retórica oficial), de la cual más bien se burla, como puede constatarse en los poemas contra Gavidia y Masferrer, o en la diatriba contra la oligarquía salvadoreña (“Poemita con foto simbólica... 196-198).

Pero, más importante aún, en lo lingüístico, es la tónica dialectal popular, los *guanaquis-mos* que proliferan en toda la obra, en lo cual emula al Salarrué de Cuentos de barro o Cuentos de cipotes. Así, el habla popular “guanaca” se convierte en otra historia prohibida, es decir, en otra historia revolucionaria. No importa cuán serio o grave sea el tema que trate, el autor lo hace con desparpajo y aun con “malcriadeza” deliberada, sobre todo en sus ataques a la cultura oficial. El modelo al respecto es, precisamente, “Los ídolos, los próceres y sus blasfemos”, donde sin ningún miramiento, con algunos giros populares, arremete en forma blasfema tanto contra los valores religiosos como contra los valores patrióticos de la cultura oficial :

... el Venerado Patrono de nuestro país, conocido en los reinos celestiales como El Salvador del Mundo, cuya imagen se esculpió en madera para que moralizara el ambiente y erradicara

los temblores de tierra, *no ha servido para lo que se dice, ni mierda, a no ser para llenar los bolsillos de los curas y correligionarios más cercanos...* (157)

... nuestro compañero ha cumplido ya su octavo mes de prisión... acusado de atentado contra los símbolos patrios... (*le dio un patatús* al Doctor Julio Fausto Fernández y el Doctor Ramón López Jiménez *agarró zumba de churria* durante más de un mes)... (159)

Otro espacio semántico en que se muestra la dimensión humanística de Las historias es el de la etnología, en particular por las referencias a los valores de la cultura nahua-pipil, como puede constatarse en “Del anticomunismo en 1786...” (15-22), en “La enseñanza de la historia” (148-152) o en la serie dedicada al indio Aquino (30-38). El tema del Derecho cobra también alguna relevancia en este libro. (No olvidemos que Roque estudió esta carrera hasta casi concluirla). Lo peculiar ahí es que tanto la mención de las leyes como el empleo de formas discursivas jurídicas conllevan una oposición al status quo, ya sea como denuncia, ya como sátira.

Según lo hemos visto en libros anteriores, el tema del amor es una de las constantes principales en la poesía daltoniana, si bien en cada caso asume características diferentes. Así ocurre en Las historias. Su rasgo general es lo impersonal del enfoque: Roque no habla aquí de sus amores individuales; ninguna de sus experiencias eróticas aparece en este libro, a diferencia que, por ejemplo, en Taberna o en El amor, donde la lírica amatoria se desenvuelve a su sabor con la mención directa o sutil de las amantes del poeta. En Las historias el tema del amor es enfocado antropológicamente, como para hacer ver el modo de amar de los salvadoreños, con humor, con una cierta picardía, como puede observarse en el capítulo “No hieras a una mujer ni con el pétalo de una rosa (1888)” (63-67), título muy irónico pues, como ya antes hemos referido, de lo que allí se habla es de prostitución y de las actitudes hacia las mujeres que la practican, actitudes que vienen a ser todo lo contrario de lo que dice el título.

La serie de las “bombas” o coplas populares (diez en total) versa sobre el amor o el sexo y connota en mayor o menor escala el machismo salvadoreño. El autor no interviene para nada acerca de este folklore literario, simplemente va intercalando las coplas entre los episodios de la historia nacional. Su presencia en el libro es de por sí un homenaje a la cultura nacional popular. Tomemos como muestra una de las que más se repiten, aun hoy, en la tradición oral salvadoreña:

Estas muchachas de aquí
no me quieren dar un beso.

Las muchachas de mi pueblo
hasta estiran el pescuezo.
(179)

Las “bombas”, junto con las adivinanzas y los refranes, son las formas más abundantes de la lírica oral popular salvadoreña; aún está por estudiarse el porqué de su predilección en el folklore nacional, pero es plausible que antiguamente se usaban como fórmulas festivas, a veces burlescas, de cortejo; son signos carnavalescos de la idiosincrasia nacional, que Dalton ha sabido seleccionar como otra serie de las “historias prohibidas”.

También el tema de la religión está presente en el libro de un modo particular: abundan las diatribas y las blasfemias, en especial contra el catolicismo oficial; y, como contrapunto, son a la vez frecuentes las estampas de religiosidad popular, vista esta con simpatía y aun con espíritu festivo. Comparemos. Ya hemos dado algunas muestras de los ataques blasfemos a signos o jerarquías de la tradición eclesiástica. Agreguemos una más. En el primero de los tres poemas del capítulo “Las confortaciones de los santos auxilios” (de Dalton los tres: 180-181) se cuenta que Farabundo Martí, antes de ser fusilado (en febrero de 1932) se negó a confesarse con un cura pero dejó que este lo abrazara, y luego, llamando a uno de los presentes, hacia el cual sintió confianza:

Dame un abrazo vos – le dijo en el oído –
está fregado que sea de un cura tan intrigante
el último abrazo que me lleve de la vida...

Como este, se dan varios otros ataques o sátiras contra la religión oficial. En cambio las creencias religiosas populares suelen aparecer como signos positivos del ser salvadoreño. Por ejemplo, en “Larga vida o buena muerte para Salarrué” (162-165), se mencionan varios de los santos católicos de mayor popularidad, retomados precisamente de la obra del Sagatara:

... que si se muere mañana es viernes
las Animas Benditas lo cundundeyen
y lo hagan seguir camino
que San Pascual Bailón me lo ampare
y me le tape las veredas del chimbolero
y que la Virgen del Perpetuo Socorro
y la Virgen de Candelaria
me lo manden bien a la llama para el cielo...

Si en materia religiosa comparamos Las historias con otros de los poemarios de Dalton, digamos con Los hongos o con Poemas clandestinos, la diferencia principal que encontramos es que en estos hay una reivindicación del catolicismo alternativo, o sea de la Teología de la Li-

beración (en la línea, por ejemplo, del sacerdote guerrillero colombiano Camilo Torres) mientras que en aquel se mantiene una actitud crítica, de negación, frente a la religión oficial.

Para completar el análisis semántico de Las historias, consideremos ahora tanto la temática literaria como los valores poéticos de la obra. En cuanto a la primera, se advierten en el libro cuatro rubros diferentes: 1) una antología de poetas salvadoreños; 2) dos series de folclor literario (una de “bombas” y otra de refranes); 3) una posición crítica de Dalton sobre la validez ética y estética de otros escritores salvadoreños; 4) manifestaciones del mismo acerca del compromiso del escritor frente a los problemas sociales. Comentemos brevemente cada uno de estos rubros.

Con el título de “Antología de poetas salvadoreños” y números romanos se marca una serie de poemas de diversos autores, que se van intercalando a lo largo del libro. Dalton los ha escogido como muestras de lo diferente, lo raro o lo prohibido, en consonancia con las épocas de la historia salvadoreña. Por ejemplo, la segunda inserción de esta serie es el poema “A Morazán”, de José Antonio Save (1840- 1868), un autor poco difundido por la cultura oficial debido a sus posiciones críticas. He aquí dos estrofitas de ese texto:

Nos amaba a los del pueblo
y una vez le oí contar
que es el pueblo cosa buena...
¡Que viva mi General!

Si hoy los militares fueran
como era aquel Morazán,
otro gallo nos cantara
en la América Central.

Tal es la tónica que predomina en esta breve selección de autores, la mayoría de ellos reconocidos por la crítica nacional. En cuanto a las series del folclore literario, ya hemos hablado de las “bombas”. Quedan por comentarse los refranes, seis en total, diseminados, igual que las bombas y los textos de la Antología, a lo largo del libro. Los temas de que estos tratan son dispersos. Es de suponerse que Roque los escogiera por su frecuencia en la tradición oral y por su representatividad de la idiosincrasia salvadoreña. Reproduzco dos de ellos:

Aliviado está el enfermo, que ya se caga en la cama.
(99)

Bueno es Dios, que no nos ha matado.
(130)

Como vemos, esta literatura oral se erige en Las historias como otra antología cuyo autor es el pueblo, la cultura popular salvadoreña, conocimiento que le parecía a Dalton indispensable para un diálogo eficaz con los sectores de base de la acción revolucionaria (según la tesis de Gramsci). De ahí el sitio que le concede en su libro más nacionalista.

Los dos rubros anteriores, empero, no son del autor. Examinemos ahora los rubros propiamente suyos. Aquí destacan tres capítulos del libro que se constituyen en modelos de su crítica literaria, a cuyos textos me he referido con frecuencia en capítulos anteriores. Son los poemas dedicados a tres clásicos máximos de la literatura salvadoreña: Gavidia, Masferrer y Salarrué, que me han servido de guías para los tres primeros capítulos de esta investigación. Sólo agregaré, a propósito de su peso en la temática literaria de la obra, que estos poemas muestran lo contundente de las posiciones de Dalton tanto en materia ética como en materia estética. Recordemos que para él, el único clásico vivo en las letras nacionales era Salarrué; todos los demás autores le parecían irrelevantes o menores, si bien, como puede apreciarse en la Antología que incluye aquí, concede algún reconocimiento a varios otros de ellos.

Se suman a esa radicalidad daltoniana otros dos capítulos de Las historias que no tratan temas literarios sino más bien asuntos políticos pero en relación con la posición moral de los escritores: “Un Otto René Castillo del siglo pasado” (23-24) y “Los ídolos, los próceres y sus blasfemos” (156-160). Ambos capítulos ponen de manifiesto la voluntad de compromiso de nuestro poeta, para quien no existían las medias tintas sino sólo las posiciones de avanzada, eso que, como señalábamos en la “Introducción”, ha sido calificado por algunos estudiosos de su obra como *una estética extrema*.

Consideremos, finalmente, los valores poéticos de Las historias. Dada la abundancia de rasgos estructurales propios, no es fácil determinar cuál o cuáles de ellos son los que principalmente dan a esta obra calidad literaria y eficacia comunicativa. Con base en el análisis realizado, propongo que *las figuras dominantes son el contrapunto y la ironía*.

El contrapunto opera en el sentido musical de *voces contrapuestas* o, si se quiere, de *textos contrapuestos*. Este rasgo permea la organización total del libro, así en sus macroestructuras como en sus microestructuras. En un sentido general (macro) puede decirse que *el gran contrapunto se da entre la cultura oficial y la cultura popular*: de la contraposición de ambas surge la visión mestiza, nacionalista y, a la vez, “prohibida”, de la historia salvadoreña.

Los ejemplos de contrapunto a nivel micro, es decir como contraposición de dos o más textos específicos dentro de un mismo capítulo, son abundantes. Suelen combinarse con la ironía, especialmente en el uso de los títulos. Un caso modélico al respecto es el capítulo “Saludemos la patria orgullosos de hijos suyos podernos llamar” (25-27) (Este título corresponde, literalmente, a los dos primeros versos del Himno Nacional salvadoreño). Está integrado por cuatro textos breves, marcados con números romanos, sin títulos, tomados de fuentes diversas. (Ninguno de ellos es de Dalton). Los textos se contraponen unos a otros como voces que, al alterarse, se niegan o nulifican recíprocamente, en un juego irónico que viene a significar, al fin, no el orgullo sino la vergüenza de ser salvadoreños, puesto que el juramento contenido en el primer texto (*¿Juráis por Dios Nuestro Señor y sus Santos Evangelios ser libres e independientes de toda otra nación...?*) es violado por la conducta antipatriótica real de los gobernantes, de modo que la independencia o soberanía, sobre todo con respecto a los Estados Unidos de América, viene a quedar sólo en una declaración retórica oficial.

La otra figura poética que puede tomarse como una constante semántica en Las historias es *la ironía*, cuyo efecto es el humor, la risa como arma en contra de la dominación cultural y política. Con frecuencia esta figura y la del contrapunto van asociadas. Así ocurre en el ejemplo anterior, donde el título, tomado del Himno Nacional, viene a significar lo contrario de lo que dice su letra. Aquí la *antí-frasis* de que hablan los (y las) teóricos(as) puede advertirse plausiblemente. La ironía sirve a una intención política. Un ejemplo típico es la referencia al dólar en el texto “1856 – 1865” (43-51), de Dalton, en que se narra la invasión del filibustero estadounidense William Walker a Nicaragua y la respuesta patriótica de los gobiernos y de los pueblos centroamericanos quienes lograron expulsar al invasor. Aquí el autor ironiza sobre el dólar, combinando la ironía con una *paráfrasis* evangélica:

El Norte y el Sur de la Unión Americana se encarnaron en Walker
en Nicaragua.
William Walker vino a dar testimonio del dólar
a fin de que, por su medio, todos creyesen en El.
Fue como un Juan Bautista del Imperialismo.
Un Juan Bautista con el cuchillo entre los dientes.

Puede decirse que la gracia principal de la poesía daltoniana, su toque festivo e hilarante, radica en el uso eficaz de la ironía. En Las historias esta figura asume frecuentemente una tonalidad popular, según la voluntad del autor de plasmar en esta obra el *espíritu guanaco*, es decir, la idiosincrasia salvadoreña. Aplicada a los personajes o situaciones de la vida política,

cumple el propósito, evidente por parte del autor, de desacralizar a los héroes de la cultura oficial. Un ejemplo al respecto lo tenemos en el poema “Regalado ya murió” (87), referido a un presidente militar que, según la tradición oral, era medio loco y causó graves daños al país por andarse metiendo en conflictos y en guerras con los países vecinos. El poeta ironiza así sobre su muerte:

Grande el balazo en la mera frente
para que lo librara Dios de los malos pensamientos
fiero el segundo semillazo a flor de pecho
para que lo librara Dios de los males del corazón

Como vemos, la ironía roqueana no deja títere con cabeza, pues lo mismo es blandida contra los próceres o epónimos de la política que contra los figurones de la literatura. Es la clave principal de su humor y un recurso bien logrado en materia ideológica y cultural. Un toque particular de la ironía en este libro es su frecuente fusión con la blasfemia, rasgo que también se da en Taberna, bien que aquí un tanto disperso en cuanto al blanco o víctima que, en cambio, en Historias, son ante todo el sistema capitalista, la oligarquía, sus gobiernos militares y sus intelectuales, así como en especial el catolicismo conservador. Mientras que en “Los hongos” algunos sacerdotes (casi todos jesuitas) son blanco de la ironía daltoniana con un sentido más bien benévolo, de cierta simpatía o reconocimiento a sus valores, en cambio en Historias el catolicismo oficial y el sistema oligárquico-militar son atacados con dureza, son sorna, con sátira a veces un tanto violenta. Modelos de esa fuerza burlesca de Dalton son algunos de los textos que hemos ya antes mencionado: “Los ídolos, los próceres y sus blasfemos” (56) y “1932 en 1972 (homenaje a la mala memoria)” (192) sobre todo este segundo, en que, como en los textos satíricos de Rojo, la dialogía es teatral, con narratividad y formas de interlocución cercanas a los parlamentos dramáticos.

El contrapunto satírico, sumado al *sentido de la otredad* como la clase social enemiga (en este caso la oligarquía salvadoreña), alcanza la peculiaridad de la acritud, cuando no del insulto, en el “Poemita con foto simbólica dedicado al núcleo de la clase interna lacayo-dominante, que incluye una apreciación nada personal sobre lo que le cabe esperar de su amo, a juzgar por los vientos que soplan” (196-198), el cual de hecho aparece ilustrado con una fotografía de una señorita oligarca muy emperifollada entre las ramas de un árbol del agro salvadoreño, como signo iconográfico que introduce en el ya abigarrado *collage* una variante más de los juegos historicistas y contrapuntísticos de la obra.

Como ya lo hemos visto, aquí Dalton arremete, entre burlas y amargas denuncias, contra los poderosos de El Salvador. Denuncia en ese tono singular, acre y de castigo, de desquite simbólico, los excesos de la minoría dominante.

En cuanto a las figuras más convencionales de *la metáfora* y *la metonimia*, su peculiaridad en este libro es una cierta sencillez o facilidad de lectura que parece ser propia, en general, del tercer Dalton. La complejidad de las imágenes vanguardistas del segundo Dalton ha desaparecido, como si tratara de hacerse accesible a un público más amplio. (En otro sentido, podría decirse que el poeta respondía a una intención populista, de mayor eficacia comunicativa). Un prototipo de esa transparencia metafórica es el poema “El juez de Opico” (153-155), que antes hemos examinado en relación con los paralelismos gramaticales. La fraseología analógica parecería pecar de un cierto retoricismo decimonónico, pero más bien es una muestra de la maestría de Dalton en imitar ese retoricismo para ponerse a tono con el tipo de personajes y situaciones que describe:

... desde las raíces de la grama tibia elevábase un humillo aromado
y sensual,
volando en bucles invisibles por los alrededores de la noche...
y los pajarillos famélicos saltaban de rama en rama
cantando su pequeña tristeza...

La metonimia presenta, también, la transparencia de la sencillez, contribuyendo eficazmente al realismo que busca el escritor. Así se observa, por ejemplo, en el “Poemita con foto simbólica...” (196-198), la diatriba contra la oligarquía salvadoreña que ya hemos considerado en partes anteriores de este estudio:

... vieja matona de alma intestinal
una tacita de oro y de café y una pistola
un crucifijo de conchanácar y un garrote
oligarquía
bacinilla de plata del obispo y jefa del obispo
puñal de oro y veneno del presidente...

Los objetos distintivos de la clase alta (indicios de poder: tacita y puñal de oro, bacinilla de plata, etc.) dan base a los juegos metonímicos que se reiteran en este poema, como ocurre en varios otros de la obra. Las figuras mantienen una cierta simplicidad, mientras que en los libros del primero y segundo Dalton (sobre todo en El turno y en Taberna) las figuras combinan, frecuentemente en forma de sinestesia, diversos elementos que las hacen de difícil acceso

para un público no acostumbrado a los vanguardismos del siglo veinte (surrealismo, ultraísmo, etc.)

Otro rasgo poético de amplio espectro en el libro es *la narratividad*. Más aún: entre los poemarios de Dalton es el de mayor carácter narrativo, tanto en su generalidad (pues viene a ser una especie de macrorrelato de la nación salvadoreña) como por la abundancia de historias o casos particulares, independientemente de que se presenten en verso o en prosa. La narratividad la hemos señalado ya varias veces en libros anteriores; pero es en Las historias donde alcanza un punto de clímax, de tal modo que en su construcción, dada la cantidad de textos de otros autores de los que el poeta echa mano, necesariamente debió actuar como un macronarrador para mantener el hilo cronológico y la coherencia ideológica, lo que logra en virtud de una cuidadosa labor de montaje, según hemos visto en el análisis macrosintáctico.

Para concluir la enumeración de los valores poéticos mencionemos uno más: *la oralidad* en su forma de aproximación al habla popular salvadoreña. Se trata de *dialectismos* o *sociolectismos* que, asociados con la narratividad y con el folklore literario, contribuyen a dibujar la idiosincrasia nacional. En otros poemarios del autor que hemos estudiado antes, este rasgo de la oralidad aparece vinculado con la dialogía. Las historias, en cambio, carecen en general de formas de interlocución tan estructuradas como las que se dan en el macropoema “Taberna” o en algunos textos cuasi teatrales de Odioso. Ello hace ver la voluntad testimonial del escritor al tratar de plasmar en Las historias los valores lingüísticos reales, en el mejor estilo de Salarrué, su maestro. He aquí un ejemplo modélico al respecto, referido a las masacres de 1932, tomado supuestamente (según lo indican las comillas) del testimonio oral de algún policía o soldado que hubiera participado en tales acciones:

“En 1932 no se torturó a nadie. ¿A qué horas, señor? Ya sólo con fusilar aquellas tanatadas de gente teníamos más trabajo del que podíamos atender con seriedad. Por eso no me extraña que haya sobrevivientes de entre los fusilados. Se conoce el caso de don Miguel Mármol, pero debe haber otros por ahí, que no hablan por el miedo de que se los vuelvan a tronar otra vez en la menor oportunidad.
 (“Vox populi”. “HECHOS, COSAS Y HOMBRES DE 1932”. 119)

Parecería que la consigna seguida por Dalton en este libro, a propósito de la oralidad, fue dejar que hablara el pueblo mismo a través de sus páginas, consignando para ello, más que recreando, las expresiones de personajes típicos del ser nacional.

La presencia del realismo estético socialista, en la línea de Brecht, queda implícita en Las historias. Aquí no hay menciones del dramaturgo alemán; pero sus teorías y ejemplos de reali-

zación están operando implícitamente, a través del juego contrapuntístico, carnavalesco (para *divertir*) e irónico (para *atacar*), así como a través del distanciamiento o extrañamiento historicista. Por ejemplo, en “Fin de siècle” (73-81), dos textos de Dalton (uno al inicio y otro al cierre) hacen contrapunto con tres series de textos documentales, tomados de publicaciones de finales del siglo XIX, que aluden a las costumbres o formas folklóricas de diversos sectores sociales de esa época. La ironía funciona a costa de esos contrapuntos textuales, conformándose una dialogía construida mediante el collage de textos en oposición semántica. El distanciamiento historicista se logra por contrapunto y por el extrañamiento de aquellas costumbres que para los contemporáneos del poeta resultaban desconocidas, ahora referidas por él para mostrar las caras irónicas de la historia.

Impacto y valoración de Las historias prohibidas del pulgarcito

A partir del análisis realizado, si comparamos los rasgos y valores de Las historias con los de las otras dos obras del tercer Dalton, parece evidente que esta es la más salvadoreña, la más elaborada y la más impactante. En contraste, Rojó resulta un libro pesado, un tanto aburrido por la sobrecarga ideológico-política, y los Poemas Clandestinos, como luego veremos, vienen a ser un caso de “estética extrema”, en virtud de las presiones de militancia a que se sometió el escritor, que llevaron su escritura a puntos de límite entre la poesía y la propaganda.

Más ampliamente, si comparamos este libro con las obras cumbres de los dos anteriores períodos del poeta, resulta difícil discernir el lugar que pueda ocupar en su producción total. Desde el punto de vista de las experimentaciones vanguardistas o de las innovaciones en el plano internacional, podría afirmarse que las palmas se las lleva Taberna. Si consideramos la fuerza de la expresión lírica o del imaginario personal, el voto sería para El turno. Si valoramos la fuerza ética y la herencia, digamos, testamentaria como modelo de entrega sacrificial, el torneo lo ganan “Los hongos”. Pero si nos atenemos al grado de penetración en la nación salvadoreña (su historia, su idiosincrasia, su cultura popular), el primer lugar lo obtienen Las historias, por la cala profunda, original, amorosa, en la memoria de nación y de cara a la utopía “socialista guanaca”, llamémosle así.

En cuanto al éxito editorial y de mercado librero, parece evidente que Las historias es el que ha alcanzado mayor número de ediciones o reimpressiones. A estas fechas (2005), Siglo

Veintiuno, de México, lleva unas doce ediciones de la obra, en un lapso de unos treinta años (pues esta editorial la publicó por primera vez en 1974); y en El Salvador UCA Editores ha realizado varias reimpresiones de su propia edición.

Desde el punto de vista de la crítica literaria, Las historias es uno de los libros más analizados y mejor reconocidos por los estudiosos de Dalton, tanto o más que Taberna. Por ejemplo, en la Recopilación de textos sobre Roque Dalton, de la serie Valoración Múltiple de Casa de Las Américas (selección de Horacio García Verzi, La Habana, 1986), es la obra más estudiada, desde bien diversos ángulos, por críticos e investigadores como Miguel Donoso Pareja, Ramón Luis Acevedo, Leonel Menéndez Quiroa, José Napoleón Rodríguez Ruiz, entre otros. Se le reconoce, en general, como una cumbre de la poesía daltoniana; y se señala que es entre sus libros el que mejor ha dado a conocer a El Salvador a nivel hispanoamericano.

Sobre el aporte de contenido que esta obra haya dejado a la literatura salvadoreña, considero que por su penetración en la historia nacional y en la cultura popular sólo podría tener como rivales a las mejores obras regionalistas de Salarrué, como Cuentos de barro o Catleya luna. No es casual, pues, que Rodríguez Ruiz, escritor salvadoreño compañero de generación de Dalton, lo califique como *el único alumno de Salarrué*, en un artículo de la Recopilación de Casa de las Américas que acabamos de mencionar.

Y si ampliamos la consideración sobre las influencias y parentescos que de otros escritores puedan advertirse en Las historias, me parece que es justo mencionar al menos dos nombres principales. En primer lugar, el del dramaturgo y teórico alemán Bertolt Brecht, a quien ya nos hemos referido antes por su presencia en Un libro rojo para Lenin. En el estudio de este libro afirmábamos, a propósito del realismo daltoniano, que nuestro poeta, especialmente en este su tercer período, tenía a Brecht como modelo del distanciamiento histórico-dialéctico. Tal influencia puede corroborarse en Las historias, sobre todo en las aparentes anacronías de que Roque se sirve para distanciar en la mente del lector los procesos contemporáneos ubicándolos en épocas anteriores, según lo hemos ya señalado, por ejemplo en “Del anticomunismo en 1786...” (15-22) o “Un Otto René Castillo del siglo pasado” (23-24).

El otro parentesco que viene al caso destacar es el que guardan Las historias con los poetas historicistas de Ernesto Cardenal, paradigmas de la poesía militante y comprometida de la Nicaragua sandinista, cuyo nombre más resonante fue, en su momento, el de este poeta y sacerdote con quien Roque mantuvo una buena relación de amistad y compañerismo, en espe-

cial con respecto a la revolución cubana. (Por razones de espacio no me detendré a examinar o mostrar ese parentesco, que bien daría materia hasta para un capítulo particular en el estudio de la poesía comprometida centroamericana; pero señalo al menos esa cercanía en el estilo testimonial y realista así como en la voluntad revolucionaria).

En la trayectoria literaria y política de Roque Dalton, Las historias prohibidas del Pulgarcito es algo más que una obra cumbre, algo más que su éxito final: es el *signo pleno de su retorno a El Salvador*, el volcamiento definitivo de su poesía y de su investigación historiográfica en el sentido de nación o de madre tierra, ese Pulgarcito de América al que tanto amó, por el cual finalmente dio la vida. Me explico: en el tercer período daltoniano, Un libro rojo para Lenin significa la transición de Cuba a El Salvador, el paso del hacer internacional a la militancia nacional; y Poemas clandestinos, su último libro, editado póstumamente, significa la pérdida de la *alternativa espléndida*, el cambio de identidad, la “negación” (como veremos luego) del poeta por el político, hasta perder altura estética en aras de la lucha revolucionaria. Pero desde el punto de vista del ser esencial de Roque Dalton, que ante todo era un poeta más que un político, el legado esencial de su última etapa, la más comprometida en cuanto a voluntad de lucha o entrega, es este libro de Las historias, sin duda, la mayor exploración histórico-literaria que se haya dado de El Salvador en los últimos tiempos. De ahí la pertinencia, modélica, del poema con que se cierra la obra, una declaración categórica de lucha, de amor, de entrega: “Ya te aviso...” (230), en que al par que le reclama a la patria el ser una mala madre, le promete ir con ella *a la guerra de verdad*. Esto ocurre, en la vida real (me refiero al momento de la publicación del libro: 1974) cuando Roque Dalton de hecho ya ha vuelto a su país y desempeña tareas de propaganda y de colaboración con la dirección política del Ejército Revolucionario del Pueblo, ERP. De ahí la pertinencia de estos versos, los últimos del libro:

... Yo volveré yo volveré
no a llevarte la paz sino el ojo del lince
el olfato del podenco
amor mío con himno nacional...

... y luego nos iremos a la guerra de verdad
todos juntos...
novia encarnizada
mamá que parás el pelo.

ESTUDIO DE *POEMAS CLANDESTINOS*

Preámbulo biográfico y ubicación contextual

El título de “Poemas clandestinos” no se lo dio Roque Dalton a este libro, sino, póstumamente, sus editores, es decir, el grupo político-militar autodenominado “Resistencia Nacional, RN”, el cual se había constituido en 1975, a raíz de la escisión del Ejército Revolucionario del Pueblo, ERP. Precisamente el asesinato del poeta, en mayo de ese año, marcó en definitiva la escisión. De ahí en adelante, quienes se mantuvieron en el ERP serían vistos como sus enemigos y asesinos, y quienes se reorganizaron en la RN, como sus amigos y reivindicadores. Así, pues, en agosto de 1977, poco más de dos años después de su ejecución, apareció una primera edición mimeografiada, artesanal, bajo dicho título, con un prólogo (“Introducción”, se dice ahí) de homenaje al poeta. En la portada del “libro”, a modo de “sello editorial” se anota: “Publicaciones ‘POR LA CAUSA PROLETARIA’”, y se ponen cinco seudónimos (de los cuales hablaremos en seguida).²⁵⁵

Se afirma en ese prólogo que Roque Dalton fue un mártir de la lucha ideológica y se menciona que en custodia de la RN quedaron algunos ensayos políticos que aquel escribiera durante su militancia en el ERP, entre ellos Las enseñanzas del Viet-Nam, y la colección de cinco poemarios breves cuyo título general era originalmente Historias y poemas de una lucha de clases, convertido luego, post mortem del autor, en Poemas clandestinos. Se aclara además que el empleo de los seudónimos fue por razones de seguridad y que se ha respetado *en su totalidad el manuscrito dejando incluso íntegra la “portada” de las publicaciones “Resistencia y Cultura” que el compañero diseñó.*

Como se refirió al inicio de este capítulo, Roque retornó a El Salvador, ya en plan de militante del ERP, el propio día de navidad de 1973. Según los acuerdos tomados con el líder del grupo guerrillero, “Sebastián Urquilla” (cuyo nombre real era Alejandro Rivas Mira), el poeta llegaba con el aval del régimen cubano para asumir tareas de propaganda y de colaboración política con la dirigencia. Debía ocultar su verdadero nombre y emplear el seudónimo de “Ju-

²⁵⁵ Pongo “libro” entre comillas porque en realidad se trataba más bien de un folleto rústico, sin cubierta propiamente, es decir, todo él en papel de periódico (del tipo conocido como “rotopipsa”). Por razones prácticas, las referencias y citas que doy en este estudio, corresponden a la edición de la Universidad Autónoma de Puebla, México, 1980; 72 pp.

lio Delfos Marín” o “Julio Dreyfus”. Puesto que la mayoría de los militantes del ERP eran muy jóvenes y Roque ya frisaba los cuarenta años, pronto se le conoció en el interior del mismo como “el tío Julio”.

Según refiere Huezco Mixco, su rostro había sido transformado para ocultar su identidad. Dice este escritor al respecto:

Si hemos de creer en la fatalidad -- y a veces no hay remedio -- su partida de Cuba estuvo marcada con una cruz de ceniza. Antes de volver a El Salvador el poeta se sometió a una operación estética facial que estuvo a cargo del mismo equipo que preparó el ingreso del Che Guevara a Bolivia. La coincidencia no deja de ser estremecedora... El detalle revela, sin embargo, que Dalton todavía gozaba del apoyo de un sector del Partido cubano, porque en realidad su situación en la isla había atravesado por un momento difícil...²⁵⁶

En el lapso de unos quince meses (diciembre 73-abril 75) Roque fue ganando posiciones en el interior del ERP, convirtiéndose en uno de los líderes de la tendencia política o de masas, junto con otros intelectuales y escritores, entre ellos, principalmente, Eduardo Sancho (el Comandante “Fermán Cienfuegos”, quien luego sería el líder de la Resistencia Nacional, una de las cinco organizaciones guerrilleras que integraron el Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional, FMLN) y la poetisa Lil Milagro Ramírez, quien fue su compañera de vida, en cuya casa residió la mayor parte de ese transcurso. La otra tendencia era la militarista-insurreccional, sustentada por un grupo vinculado a oficiales del ejército oficial, quienes finalmente se impusieron en el seno de la organización guerrillera y decidieron la muerte del poeta.

Poco más de cuatro años después, en diciembre de 1979, Eduardo Sancho escribió un breve testimonio sobre el desempeño de Roque en el ERP. Afirma ahí que aquel estaba bajo su mando inmediato:

Desde un principio se había establecido que no podía tomar cerveza sin permiso, yo era responsable de él, prácticamente tenía que pedirme permiso para tomarse una cerveza y se le autorizaba que tomara una, dos a lo sumo... (Fermán Cienfuegos. “Con Roque Dalton”. Inédito. San Salvador, diciembre de 1979).

Ahí mismo Sancho cuenta cuál fue la primera acción en que participó Roque, anécdota que nos da una idea concreta de las motivaciones y circunstancias en que se fueron plasmando los Poemas clandestinos:

²⁵⁶ Huezco Mixco, art. cit., p. 55

En la primera acción que él participó (acción de propaganda), se le dio una pistola, una pinta, una brocha con una consigna: LUCHA ARMADA HOY, SOCIALISMO MAÑANA. Roque estaba brocha en mano pintando la pared cuando inmediatamente se estacionó un radio patrulla detrás de ellos, y salieron apuntando a los compañeros; pero quienes daban la seguridad estaban apostados, listos; el poeta quedó a la expectativa de los dos bandos, los policías al verse rodeados se retiraron y los compañeros siguieron la pinta. Esa fue la primera experiencia militar que tuvo, desde la cual se fue templando su espíritu de combate.

Refiere también que juntos elaboraron para la organización un manual militar. Y pondera la fecundidad de Dalton en investigar y escribir sobre los temas que se le encomendaban o que consideraba convenientes para el avance revolucionario. Menciona entre los documentos producidos por este uno que se llamó “Vanguardia y clases sociales”, que sienta algunas tesis sobre el desarrollo del partido, del frente de masas y del ejército revolucionario, así como sobre la dispersión de las vanguardias. Le reconoce una amplia *panorámica de los problemas del mundo capitalista y socialista*, en especial por su experiencia dentro de la revolución cubana. En fin, lo califica como *un hombre consecuente, sin vanagloria, es decir humilde y disciplinado... con gran talento pero sencillo y humano...*

Roque logró pasar desapercibido en el ambiente político de aquellos años difíciles en que tanto las acciones subversivas (bombas, secuestros, asaltos, reclutamiento de jóvenes combatientes, propaganda clandestina, crecimiento de las guerrillas) como la represión oficial (leyes de excepción, guerra psicológica a través de los medios de prensa, despidos, cárceles, estados de sitio, asesinatos selectivos, masacres a manifestaciones de masas) amenazaban la tranquilidad de los ciudadanos salvadoreños. A tal punto mantuvo su clandestinidad que, en cierta ocasión, entre 1974 y 1975, asistió a un acto en el auditorio de la Facultad de Derecho de la universidad nacional (donde él había estudiado en los años cincuenta), y nadie lo reconoció. Ello es un indicador del grado de éxito que tuvo en cambiar de identidad, en dejar de ser Roque Dalton, el poeta, para pasar por Julio Dreyfus, el propagandista de la guerrilla.

Organización estructural y seudónimos de los Poemas clandestinos

De los subtítulos de las cinco partes en que se divide la obra y de sus cinco respectivos seudónimos podría inferirse que la intención de Dalton era publicar cada una como un fascículo suelto, rotulados todos con el título general de “*Historias y poemas de una lucha de clases*”, formando una misma serie pero dando a cada uno su título específico y haciéndolo apa-

recer como escrito por un poeta (o una poetisa) militante y clandestino. He aquí los títulos de cada parte, el número de textos que contiene y los respectivos seudónimos, en su orden de aparición:

<u>Todos son poemas de amor</u>	7 textos	<i>Vilma Flores</i>
<u>Poemas sencillos</u>	6 textos	<i>Timoteo Lúe</i>
<u>Poemas para salvar a Cristo</u>	8 textos	<i>Jorge Cruz</i>
<u>Historias y poemas contra el revisionismo salvadoreño</u>	13 textos	<i>Juan Zapata</i>
<u>Poemas para vivir pensándolo bien</u>	25 textos	<i>Luis Luna</i>

Esta organización estructural – me refiero a la forma de división, con títulos que más parecerían de libros que de partes de un libro, y con seudónimos – no la habíamos encontrado en ninguna de las obras anteriormente estudiadas. Surge entonces la pregunta de si se trata de cinco poemarios mínimos reunidos, póstumamente, más allá de la anuencia del autor, en una sola publicación, o de cinco capítulos o partes homólogas de un mismo poemario (es decir, de un mismo libro unitario). El análisis de las características formales y de los contenidos ideológicos me permite tomar la segunda opción: aun cuando los títulos y sobre todo los seudónimos pudieran hacer pensar en cinco obras diferentes, la uniformidad de las estructuras formales y de los planteamientos ideológicos de cada parte en cuanto ramificaciones de un mismo planteamiento general, hace ver que se trata de un solo libro de 59 textos, una misma obra testimonial, de una misma tónica exhortativa, temáticamente unitaria, que plasma la “aventura guerrillera” del poeta Dalton y muestra una especie de involución o pérdida de altura estética, dicho esto último en términos de una hipótesis que precisamente trataremos de probar en el presente estudio.

Dadas, entonces, las peculiaridades únicas de estos Poemas clandestinos, nuestro plan de estudio sobre ellos ha de ser diferente que el de libros anteriores, atendiendo a tales peculiaridades para poder dar cuenta de sus valores específicos. Así, como punto de entrada, examinaremos los seudónimos, su escogitación y coherencia con respecto a la temática de cada parte y la organización total de la obra. Luego entraremos al análisis de los rasgos distintivos, por

niveles, privilegiando algunos textos modélicos, como lo hemos hecho con los libros anteriores, pero en este caso con una particularidad metodológica: enfocaremos los análisis desde la hipótesis de que, dado el pragmatismo(político) en que Roque Dalton ha caído hasta el punto de cambiar su identidad, lo contextual se sobrepone a lo textual y lo ideológico a lo estético, de tal modo que si comparamos los valores literarios de los Clandestinos con los de las obras cumbres del primero o segundo períodos, por ejemplo El turno, Taberna o Los hongos, nos encontramos con una especie de regresión o involución por la pérdida de calidad literaria.

La hipótesis que nos servirá de marco teórico-metodológico para el análisis, puede enunciarse así: *en el libro Poemas clandestinos, de Roque Dalton, el factor pragmático determina de tal modo la semiosis, que se cae en un ideologismo a causa del cual la estructura formal se simplifica frecuentemente hasta hacerse banal, perdiendo originalidad, llegándose en algunos casos extremos, al panfletismo propagandístico.*

Tal hipótesis puede sustentarse, además que en el análisis de los rasgos y estructuras particulares de la obra, en declaraciones del propio autor contenidas en varios textos de la misma. Citemos dos de ellas. De la segunda parte del libro, “Poemas sencillos” (25-28) transcribo este breve texto:

ARTE POETICA 1974

Poesía
perdóname por haberte ayudado a comprender
que no estás hecha sólo de palabras.
(26)

Aquí el poeta Dalton se enfrenta, de acuerdo con su propia visión de mundo, al problema de la relación entre poesía y moral o, si se quiere, entre poesía y verdad. Desde un punto de vista estrictamente lingüístico y semiótico, la poesía (como cualquiera otro sistema artístico o de modelización secundaria, en términos de Lotman) sí está hecha sólo de palabras; es, por excelencia, *el arte de la palabra*. Y el concepto de *función poética* de Roman Jakobson, fundamentado en la tradición estructural-funcionalista de los estudios lingüístico-literarios, es precisamente el de la *auto-función* o *relación del mensaje lingüístico sólo consigo mismo*, independientemente de su valor referencial. Desde esa demarcación teórica, la posición de Dalton resulta insostenible.

Sin embargo, como se sabe, la cuestión moral ha estado siempre presente en la teoría y en la crítica literarias de diversas épocas y tendencias. Esta relación *es la base esencial de la poé-*

tica del compromiso adoptada por Dalton y su generación, según lo hemos planteado tanto en la “Introducción” como, particularmente, en el capítulo 5, al considerar la génesis de su poesía. Nuestro escritor, pues, es coherente consigo mismo cuando exige que la poesía en cuanto palabra esté avalada por una conducta moral, porque de lo contrario, como lo dice en Odioso, será *una erizante broma nada más / emboscada flagrante / puta poesía para simular*. (ed. cit., p. 19).

Otro ejemplo de esa *posición moralista* (¿o más bien *pragmática*?) del autor, es el texto titulado “A la poesía” (25), de la misma segunda parte del libro, donde leemos:

Agradecido te saludo poesía
porque hoy al encontrarte
(en la vida y en los libros)
ya no eres sólo para el deslumbramiento
gran aderezo de la melancolía...

Ahora estás en tu lugar:
no eres ya la alternativa espléndida
que me apartaba de mi propio lugar...

Aquí el centro de la polémica se lleva al *lugar de la poesía y al lugar del poeta*. Metido ya a poeta-guerrillero, Dalton quiere convencerse a sí mismo y convencer al lector de que *el único lugar consecuente de los poetas es la revolución*. Por eso afirma, adelante, en el mismo texto:

Y sigues siendo bella
compañera poesía
entre las bellas armas reales que brillan bajo el sol
entre mis manos o sobre mi espalda...

He ahí *la estética extrema* que algunos estudiosos de la obra de Dalton han señalado. ¿Son bellas las armas reales y la poesía sigue siendo bella si está vinculada a las armas reales? ¿Hay situaciones o coyunturas sociales en que éticamente el lugar del poeta y, por tanto, de la poesía, sea necesariamente la lucha armada? En fin, pasemos ya al estudio inmanente de los Poemas clandestinos para retomar, a posteriori, con base en los resultados del análisis, esta cuestión tan espinosa de la relación entre poesía y moral, materia más, quizás, de interpretación ideológica o axiológica que de teoría y métodos literarios.

Examinemos, como rasgo de organización general de la obra, las características y funciones de los seudónimos adoptados por Roque para eludir su propio nombre y mantener la clandestinidad. Se trata de nombres y apellidos populares, comunes en El Salvador, uno de mujer,

los otros cuatro de hombres. El segundo de ellos (en el orden de aparición), *Timoteo Lúe*, no es ficticio sino que corresponde a un personaje real, un dirigente indígena de la rebelión de 1932, que es mencionado en uno de los textos más representativos del libro, “Ultraizquierdistas” (45-50), el más extenso e historicista de todos:

Todo iba muy bien
hasta que apareció ese ultraizquierdista llamado Farabundo Martí
que encabezó un ultraizquierdista Partido Comunista Salvadoreño
en el que militaban un montón del ultraizquierdistas
entre otros Feliciano Ama *Timoteo Lúe* Chico Sánchez
Vicente Tadeo Alfonso Zapata y Mario Luna...

El dato cobra relevancia por la identificación que supone de parte del poeta con respecto a los líderes indígenas de aquella encrucijada histórica. Como se sabe, los seudónimos que un escritor crea o escoge para encubrir su identidad, connotan un valor ideológico particular, en este caso, la rebeldía étnica y la disposición martirial.

Los seudónimos de Clandestinos conllevan un toque revelador: por cada uno de ellos se da una mínima “nota biográfica”, que en algunos casos incluye información sobre supuestas creaciones o publicaciones, datos obviamente ficticios pero que portan dos connotaciones: los valores ideológicos del autor real y la credibilidad que este busca suscitar en el lector. Según tales datos, los cinco autores eran bastante jóvenes al momento de la publicación de sus respectivos poemarios (1974) pues, habiendo nacido entre 1939 y 1950, tendrían para entonces entre 24 y 35 años. Por otro lado, la misma “información biográfica” les atribuye a todos la realización de estudios universitarios, dos de ellos Derecho, otros dos Humanidades y un quinto, Arquitectura; pero tres de ellos habrían abandonado sus carreras para dedicarse a la acción revolucionaria. Lo cual implica no sólo la vinculación de Roque con la universidad estatal (casi la única en esa época) sino el involucramiento de esta en las acciones subversivas. (Veíamos en el capítulo 5 que uno de los viveros principales de la subversión y de la guerrilla salvadoreña, fue la universidad nacional).

(Hay más que decir sobre los seudónimos pero lo dejaremos para los próximos análisis, pues resulta de interés relacionarlos con unos u otros rasgos de este libro tan sui géneris).

Métrica de los Clandestinos.

El examen del tipo de verso dominante en la obra permite constatar un proceso de simplificación o, si se quiere, de retorno a formas elementales del versolibrismo. Así, en comparación

con los poemarios de períodos anteriores, han desaparecido: los juegos tipográficos, los encabalgamientos, los contrastes violentos entre versos largos y versos cortos (salvo en casos aislados), las combinatorias de verso y prosa (como las que observábamos en los macropoemas “Taberna” o “Los hongos”), en fin, las “complicaciones” típicas del vanguardismo.

En términos de frecuencia, la medida más abundante del verso es la intermedia (de 9 a 12 sílabas), que corresponde a un tono sosegado, a veces reflexivo, según lo hemos estudiado en libros anteriores (por ejemplo, en Un libro rojo para Lenin). Veamos una muestra, tomada del poema “Usted y el oro y lo que les espera” (58):

En el capitalismo se miente al decir:
“Cúidese, usted vale oro”.
Porque en el capitalismo valen oro
solamente los dueños del oro.

En la construcción de socialismo
ya no se miente y se dice:
“Usted vale más que el oro, pero
hay que cuidar
el oro de la propiedad social,
las divisas son importantes”.

Se dan algunos casos, más bien excepcionales, en que domina el verso largo. Uno de ellos es el del poema “Ultraizquierdistas” (45-50), al que nos hemos referido poco antes. La diferencia se explica por el tono épico, de ímpetu polémico, pues se trata de una síntesis de las luchas de resistencia o rebelión popular en la historia salvadoreña:

Uno de ellos fue tan ultraizquierdista y tan poco conciliador
que con un ojo de menos y con los testículos y los huesos machacados
le dijo al cura que lo fue a confesar
que no le flaqueaba el espíritu sino tan sólo el cuerpo.
Víctor Manuel Marín era su nombre.
(47)

Encontramos, excepcionalmente también, otros casos de versos muy cortos, como los del poema “La jauría” (52), dedicado a personajes que por anticomunistas sobresalieron en la política salvadoreña de los años setenta, a quienes Dalton quiere ridiculizar. Reproduzco a continuación dos breves segmentos de este texto:

Fray Ricardo Fuentes Castellanos
Nando
Dr. Salvador G. Aguilar
Monseñor Francisco Castro y Ramírez...

y demás paranoicos homosexuales
cornudos
sádico-masochistas
halitosos
pícaros puros y simples
dipsómanos
o tataratas a su favor...

Aquí el tono es todo lo contrario de lo épico: es ligero, chusco; por eso el verso corto le viene bien. Los ejemplos anteriores muestran que, en general, las constantes de la poesía daltoniana se mantienen en Poemas clandestinos; pero, a la vez, ponen en evidencia la sencillez métrica, sin que por ello se pierda un sentido básico del ritmo. En comparación con la vérsica de obras anteriores, por ejemplo Taberna o “Los hongos”, diríamos que la voluntad de innovación o la audacia de los collages, han cesado, quizás en aras de un cierto didactismo, como una concesión, por tanto, al gusto más convencional.

En cuanto a la prosa, su presencia es mínima en este libro si la comparamos con la de Rojo o Las historias, del mismo período, ya no se diga con los de períodos anteriores, por ejemplo Taberna o El turno. De los cincuenta y nueve textos que lo componen, sólo cinco están parcial o totalmente en prosa. El primero de ellos es el último de la tercera parte (“Poemas para salvar a Cristo”, 29-35); se subdivide en seis segmentos, marcados con números arábigos y con comillas, todos en prosa, bajo el siguiente kilométrico título: *Algunas de las primeras proposiciones para el epitafio de su excelencia reverendísima Monseñor Francisco José Castro y Ramírez, obispo titular de la ciudad de Santiago de María (QDDG) y más conocido por el pueblo (a quien llamaba “chusma”) con el sobrenombre, por cierto rotundo, de “Sepulcro blanqueado”*. Para muestra de este tipo de prosa y, además, de su tono blasfematorio, reproduzco el último de los seis segmentos:

“Si San Pedro fue la piedra de fundación eclesial de Dios y Santa Teresa la poesía de Dios y Fray Martín de Porres la escobita de Dios, Monseñor Castro y Ramírez, a juzgar por el tono de sus discursos, fue un pedo malhumorado de Dios” (35).

Otros tres casos de textos en prosa corresponden a la cuarta parte del libro, “Historias y poemas contra el revisionismo salvadoreño” (37-50). Es de suponerse que el empleo de la prosa en esta parte, la más argumentativa de todas, obedezca precisamente al tono polémico, de contrarrespuesta, que el autor les imprime, pues fueron escritos en el marco de la intensa disputa ideológica que las organizaciones guerrilleras, aún de reciente fundación en aquellas fechas (1970-1974), sostenían con el histórico Partido Comunista Salvadoreño, PCS, que las

acusaba de “ultraizquierdistas”. Ahí, el texto titulado “El Comité Central como centinela” (40-41), muestra un primer segmento en prosa, a modo de preámbulo, y luego un segmento en verso: este último, según la ironía daltoniana, sería una denuncia ultratímida del PCS contra la escalada fascista del gobierno militar. El segmento en prosa que antecede, en cambio, es una especie de descripción escenográfica para burlarse tanto de los fascistas como del PCS. Algo similar ocurre con el segundo de los “Dos poemas sobre buses urbanos” (43-45), subtítulo “Marxismo elemental”.

Y en la última parte de la obra, “Poemas para vivir pensándolo bien” (51-67), encontramos, entre sus veinticinco textos, uno solo en prosa: “La certeza” (54), que es un relato breve sobre las torturas a los reos políticos.

Así, también en los Poemas clandestinos se confirma que Dalton emplea la prosa como una forma más adecuada para el relato o la reflexión, según lo hemos señalado en el estudio de libros anteriores. Pero aquí su empleo es mínimo y no entra en combinaciones o collages con el verso; a lo sumo se yuxtapone a este en un par de textos, sin mayores complicaciones. Como quiera que sea, verso y prosa sufren un cierto proceso de simplificación, probablemente en honor a una fácil recepción por parte de los lectores ideales que Roque Dalton tenía en mente al escribirlos.

La gramática de los Clandestinos

En concordancia con la estructura métrica, también la estructura gramatical de los Clandestinos muestra, en general, una complejidad menor, es decir, una reducción de varios rasgos que se dan en obras anteriores. Así, los contrapuntos y juegos de montaje como los de Las historias, resultan escasos, si bien significativos; las formas dialógicas y los conversatorios como los de Taberna casi han desaparecido; no hay mayores complicaciones décticas como las de Odioso ni paralelísticas como las de Los testimonios. Tanto la deixis como la sintaxis oracional tienden, pues, a una cierta sencillez; y al no haber encabalgamientos ni otro tipo de variaciones formales, métrica y gramática van de la mano para ser más accesibles del lector.

El examen de los rasgos constantes (o invariantes, en términos de Lotman) permite verificar que la mayoría de los textos de la obra están contruidos en tercera persona, ya sea en un discurso aseverativo sentencioso, del tipo religioso, ya porque se refieren hechos o procesos históricos, sin componentes líricos o exhortativos que conlleven, respectivamente, la primera

o la segunda personas como sujetos del enunciado. En general, se da una tónica de afirmación ideológica.

Por ejemplo, en “Dos religiones” (31-32), de la serie “Poemas para salvar a Cristo”, leemos:

Cuando en el horizonte se perfila la revolución
se alborota el viejo caldero de las religiones...
las iglesias recuerdan a las masas,
bajan a ellas desde las nubes y los misterios
y desde la tranquilidad dominical...

Aquí observamos el modo oracional típico de la aseveración en coherencia con un tono sentencioso, predicativo. El texto está construido exclusivamente en tercera persona (la no-persona, por lo cual resulta impersonal) y en un presente verbal que por su pretensión de verdad resulta intemporal. Algo similar se da en este otro poema, “Moraleja sobre el instrumento” (37-38), de la serie “Historias y poemas contra el revisionismo salvadoreño” (37-50), que transcribo completo:

Cuando el picapedrero
ve que se rompe su almágana
antes de concluir su labor cotidiana,
piensa en tener un instrumento más potente y mejor
y no acusa a la piedra de ser ultraizquierdista
por su forma de existencia resistente y tenaz.
(37)

Tales rasgos (*tercera persona, presente de predicación intemporal, modo aseverativo y tono sentencioso*) establecen la invariancia principal en la gramática de los Clandestinos, aunque, como luego veremos, no son exclusivos, ya que también hay variantes considerables que impiden la monotonía. Examinemos otros dos ejemplos de máximo valor representativo con respecto a la totalidad de la obra: “Ultraizquierdistas” (45-50) e “Historia de una poética” (65-66). El primero está construido exclusivamente en tercera persona; apenas al final se implica un nosotros a través del posesivo *nuestro*: *En un país como el **nuestro** / donde todo está cerca y concentrado...* Su construcción sintáctica muestra un paralelismo sostenido a lo largo del texto: anafóricamente se va refiriendo a los “ultraizquierdistas” de la historia salvadoreña, mediante una serie onomástica, en tiempo pasado (de relato histórico):

Los pipiles
que no comprendieron la cruz y la cultura más adelantada...

Los que durante los 300 años de la Colonia
mantuvieron la llama de la rebelión indígena...

Pedro Pablo Castillo y los comuneros de 1814
que expropiaron los fusiles a las autoridades militares de San Salvador
y los apuntaron contra los opresores del pueblo...

Desfilan aquí los nombres de héroes rebeldes o de sectores populares que hayan protagonizado luchas de resistencia o conatos de asalto al poder. En el cierre del texto, se pasa a un presente situacional y luego a un futuro de lucha:

... el ultraizquierdismo...
irá siempre más hondo
calando en el corazón popular...

El discurso referencial y el tono asertivo se mantienen invariables, sin elementos líricos ni exhortativos. Rasgos gramaticales bastante similares presenta el otro texto, “Historia de una poética” (65-66), que es, como luego veremos, un comprimido de la evolución política del propio Roque Dalton, a pesar de que él, en obsequio a la propaganda ideológica y para mantener oculta su identidad, haya escamoteado cualquier dato personal (si bien flotan ahí algunas connotaciones que delatan su individualidad).

Este otro poema, a pesar de su trasfondo autobiográfico, también está construido exclusivamente en tercera persona. El sujeto de la “historia” es *un poeta, el poeta nacional*, así, con ese giro dialectal populista, en el mejor estilo del cuentista Salarrué. El verbo se da en tiempo pasado, y relata la conversión de un poeta de tendencia lírica tradicional en un poeta guerrillero:

Puesiesque esta era una vez un poeta
de aquí del país
que no era ni bello ni malo como Satanás...
sino mero feyito y pechito...

El cierre de la “historia” se centra en la referencia al ingreso de *el poeta* en la *guerrilla urbana*:

De ahí que el poeta agarrara vara de una vez
y se metiera a la guerrilla urbana
(ERP: Sección de Propaganda y Agitación de
la Dirección Nacional)
para quien ahora pinta en los muros
cuestiones como estas:

“Viva la guerrilla”
“Lucha armada hoy, socialismo mañana”
“ERP”

Pero el texto no termina ahí, porque en seguida, con un giro brusco, un verdadero exabrupto, agrega el siguiente “comentario” que pareciera estar dedicado a los críticos que ya entonces (1974-75) le negaban calidad a su “poesía guerrillera”, según puede inferirse del verso que pone entre comillas:

Y si alguien dice que esta historia es
esquemática y sectaria
y que el poema que la cuenta es una
tremenda babosada ya que falla
“precisamente en la magnificación de las motivaciones”
que vaya y coma mierda
porque la historia y el poema
no son más que la puritita verdá.

Este final del texto, que, repito, sintetiza la “aventura guerrillera” de Dalton, es desconcertante. Desde el punto de vista gramatical, particularmente deíctico, parece dirigirse no sólo a alguno de sus críticos (ese alguien que lo acusa de esquemático y sectario) sino en general a cualquier lector que ponga en duda la calidad literaria de su poesía de combate, la cual calidad, ciertamente, resulta difícil de defender. Pero, aun sin entrar en ello, el exabrupto, marcado por tal giro deíctico inusual en la poesía de Dalton, se convierte en un síntoma de conflicto no sólo emocional, sino, más allá, de identidad. (Volveré sobre este asunto en el análisis semántico).

Por otro lado, desde el punto de vista fraseológico, el uso de la frase *Puesiesque* (Pues, si es que...), con la cual Salarrué empieza todos sus Cuentos de cipotes, quien a su vez la tomó del folclor salvadoreño, revela la voluntad de Dalton de privilegiar los valores nacionales, en este caso tanto los de su maestro literario como los de la tradición popular. El texto abunda en giros idiomáticos de ese tipo, propios del habla popular: *pior, cheretas, venadeaban, babosada, agarrara vara, puritita verdá...*

Pues bien, hasta aquí hemos examinado las formas dominantes o invariantes de la gramática, que corresponden a la mayoría de los textos de la obra. Ahora vamos a considerar las variantes, que son de mucho interés, sobre todo en la estructura deíctica. El caso más notable lo ofrece la segunda parte del libro, “Poemas sencillos” (25-28), cuyo tema, esto debo subrayar-

lo, *es la poesía misma*. El título nos recuerda el de un poemario del cubano José Martí, Versos sencillos, obra que recoge el espíritu popular de aquel país. Ciertamente estos de Dalton son poemas fáciles de comprender, sin complicaciones formales, aunque en su trasfondo, como luego veremos, parece haber una desazón relacionada con la crisis, ideológica y personal, que atravesó el autor durante su experiencia “guerrillera”.

El punto más notable en los “Poemas sencillos”, tanto en su deixis como en su semántica, es *el sentido de interlocución entre el autor y la poesía misma*. El primero de ellos, titulado “A la poesía”, que ya he citado, muestra la relación *yo / tú* en una tónica, digamos, daltonianamente lírica: ... *te saludo poesía... / hoy también puedes mejorarme... / Y sigues siendo bella / compañera poesía...* Roque (bajo el seudónimo de Timoteo Lúe) le habla aquí a la poesía como a una novia:

... Sigues brillando
junto a *mi* corazón que no *te* ha traicionado nunca
en las ciudades y los montes de *mi* país...

Estos seis “poemas sencillos” ofrecen, todos, formas especiales de la deixis que configuran *una lírica sui géneris* en el interior de la obra. Cada uno de ellos ofrece algún rasgo en particular que llama la atención en dos cuestiones: el intento de persuadir al lector sobre la necesidad de la poesía como arma revolucionaria y la autodelación (inconsciente, supongo) del conflicto del autor entre *poesía* y *política*. Un ejemplo de lo primero es “Como tú”, en que el juego deíctico está claramente orientado al lector:

Yo, como tú,
amo el amor, la vida, el dulce encanto
de las cosas, el paisaje
celeste de los días de enero...

Creo que el mundo es bello,
que la poesía es como el pan, de todos...

El último de la serie, en cambio, “Vida, oficios”, muestra una deixis diferente: *yo / nosotros*. Comienza en *yo*:

... la nueva vida *me* amanece: es un pequeño
sol con raíces que *habré* de regar mucho...

Y luego se trasmuta en *nosotros*:

... viejos oficios de los libertadores y los mártires

que ahora son *nuestras* obligaciones
y que andan por allí contándonos los pasos...

¿Por qué el cambio? Quizás por modestia, para no asumir la condición de libertador y mártir en un plano individual sino colectivo, según la terminología socialista.

De estos seis poemas, el que encuentro más lírico, más íntimo y profundo, es “Como la siempreviva”. Es a la vez un ejemplo, sutil, de la conflictividad entre poesía y política. Aquí la deixis resulta levemente tramposa: no está escrito en *yo* sino en *tercera persona*, pero esa tercera persona es *mi* poesía, de modo que *sí es el yo quien habla*, finalmente:

Mi poesía
es como la siempreviva...

La flor de mi poesía busca siempre
el aire
el humus
la savia
el sol
de la ternura

Ninguna de las otras cuatro series exhibe esa carga lírica, que resulta excepcional, dado el carácter eminentemente político del libro. (En el nivel semántico retomaremos algunas implicaciones al respecto). Las variantes deícticas y gramaticales de las demás partes también son de interés, pero menos marcadas, más a tono con las convenciones propias de la situación y de la época que vivía Roque Dalton, es decir, menos “personales”. La primera serie, “Todos son poemas de amor” (17-23), la única calzada con seudónimo femenino: *Vilma Flores*, muestra algunos casos peculiares de deixis. El primero de ellos, “Sobre nuestra moral poética”, está construido en un *nosotros* que se opone al *ellos* de los enemigos políticos (... *los hombres / que atacamos desde nuestra poesía...*); el segundo, “Poeticus efficaciae” (17)²⁵⁷, está regido por un *vosotros*: **Podréis juzgar la catadura moral de un régimen político...**; el cuarto, “Tercer poema de amor”, muestra la relación *tú / nosotros // ellos*, en un singular juego de interlocución:

A quienes te digan que *nuestro* amor es extraordinario
porque ha nacido de circunstancias extraordinarias

²⁵⁷ No podría decir si fue Dalton quien escribió este título tal como aquí aparece, o fueron sus editores. Evidentemente se trata de un “latinazo” mal construido, sin concordancia entre el adjetivo (*poeticus*) y el sustantivo (*eficaciae*, sic).

diles que precisamente *luchamos*
para que un amor como *el nuestro...*

La dialogía de esta primera serie, aunque mínima si se la compara con los amplios conversatorios de libros anteriores, parece connotar la libertad de comunicación que Dalton pensaba necesaria en las relaciones de pareja. En cuanto a la gramática de las otras series, también encontramos usos especiales de la deixis pronominal, que hacen ver cómo las características generales de la poética daltoniana se mantienen, bien que en escala menor, en este último libro de nuestro escritor. Así, en “Poemas para salvar a Cristo” (29-35), el texto “Un obrero salvadoreño piensa sobre el famoso caso del Externado de San José” está deícticamente regido por un nosotros que es a la vez un *yo*, el del obrero que habla:

Estamos en el período de transición
del capitalismo al socialismo
y la Iglesia Católica trata de ponerse al día...

En el cierre del texto el *nosotros* se convierte en *yo*:

... yo me pregunto
¿no será este caso también un síntoma
de que la burguesía quiere robarle al proletariado
hasta el mismo marxismo?

De nuevo es el colectivismo, aquí como valor del pensamiento proletario, el que determina esa relación deíctica. Al mismo tiempo, en este como en varios otros de los poemas clandestinos, podemos apreciar *la capacidad de desdoblamiento* del autor al ponerse a hablar como otro personaje, en este caso un obrero salvadoreño, la cual es una de las constantes de la poética daltoniana. Tales efectos se logran en virtud de la dinámica deíctica, que el poeta maneja con maestría.

Las modalidades más intensas de dialogía que en obras anteriores hemos advertido son las que se acercan a lo teatral, mediante especies de personajes que emplean “parlamentos”. En esta obra tales formas son escasas, pero a buen tono con el didactismo que orienta su escritura. Un primer ejemplo lo tenemos en el primero de “Dos poemas sobre buses urbanos” (43-45), donde seis diversos personajes se expresan, cada quien con lo suyo, acerca del problema del transporte urbano. Son seis distintos representantes de las clases sociales. Por ejemplo, una *augusta dama de la clase media*:

¿Cómo no va a hundirse – dice - un país
cuyos hombres permanecen sentados en las camionetas
y no ofrecen su asiento a las señoras decentes?

Otro personaje, *el militante comunista*, afirma, tras ceder su asiento a la señora que lo reclamaba:

... con sólo construir un tren subterráneo
igualitito al de Moscú
se arreglarán todos los problemas del transporte urbano
en San Salvador como en todo lugar.

He ahí la dialogía daltoniana en función de su visión de lucha de clases, que halla en la deixis un vehículo de dinamismo poético. La misma estructura “dramática” se despliega en “Sólo el inicio” (54), donde alternan como personajes *una mi amiga medio poetisa, el maish-tro Bertold Brecht* y el yo del supuesto autor (*Luis Luna*, seudónimo de la serie final de los Clandestinos).

Ameritan también señalarse algunas *formas de apelación directa al lector*, como variantes de la deixis daltoniana. Veamos un par de muestras. Al final del poema “Maneras de morir” (37), dedicado al Che Guevara, leemos:

Piense el lector en lo que nos dirían
si pudieran hablarnos de su experiencia
los muertos en nombre de cada concepción.

De la misma serie, la dedicada a combatir el revisionismo salvadoreño, transcribo el breve poema “Consejo que ya no es necesario en ninguna parte del mundo pero que en El Salvador...” (40):

No olvidas nunca
que los menos fascistas
de entre los fascistas
también son
fascistas

Dejemos hasta ahí la cuestión deíctica que, como vemos, abarca una gama de variaciones, sobre las cuales podríamos abundar más aún. Consideremos, ahora, como otro rasgo típico de la poética roqueana, los juegos paralelísticos, una de las constantes gramaticales de su poesía. La facilidad de escritura de nuestro autor se manifiesta, entre otras cosas, en la frecuencia de las series paralelístico-sintácticas, que encontramos en unos y otros de sus libros. Clandestinos no es la excepción, aunque aquí, como hemos venido señalándolo, tales constantes aparecen en general disminuidas, como venidas a menos. Ya antes he indicado el rico paralelismo gramatical y onomástico de “Ultraizquierdistas”, cuyo extenso texto puede entenderse como una sola enumeración de los casos de lucha popular. En términos semejantes, aunque más breves,

se desarrollan, anafóricamente, dos poemas de la serie final: “La pequeña burguesía” (62) y “La gran burguesía” (63-64). Consideremos algunos segmentos de ambos. El primero de ellos trata sobre el intelectualismo y el exhibicionismo de los burgueses menores, con toques de ironía:

Los que
en el mejor de los casos
quieren hacer la revolución
para la historia para la lógica
para la ciencia y la naturaleza
para los libros del próximo año o el futuro
para ganar la discusión e incluso
para salir por fin en los diarios...

Se trata de enumeraciones sencillas con que el autor dibuja, en este caso, los rasgos de una clase social según la percibe. El efecto, a más de didáctico, es un tanto burlesco, y busca hacer conciencia a favor de una mayor entrega o radicalidad de los intelectuales que, según el autor, aún no pesan en los procesos revolucionarios. Mayor despliegue cobra aun el paralelismo en el otro texto, “La gran burguesía”, cuyas formas anafóricas se muestran típicas de la poética daltoniana:

Los que producen el aguardiente
y luego dicen que no hay que aumentar el sueldo
a los campesinos
porque todo se lo van a gastar en aguardiente.

Los que en la vida familiar
hablan exclusivamente inglés...

Los que han comprendido que Cristo
si se miran bien las cosas
fue realmente el Anticristo...

Los que votan en El Salvador
por el Presidente electo de los Estados unidos....

Los que
efectivamente
tienen todo que perder.

Es fácil descubrir en estos ejemplos el parentesco con textos de libros anteriores, como el “Poema de amor” de Las historias: *Los que ampliaron el canal de Panamá / los que...* (etc.) No hay, pues, innovaciones o sorpresas que comentar respecto a la gramática de Los clandestinos; más bien hemos de reiterar que acusan una disminución de las estructuras típicas de la poética daltoniana, sin perder por ello el acabamiento mínimo que un escritor de oficio, como

él, daba a lo suyo. El punto a develar aquí es la relación entre el efecto inmediato en la circunstancia de la pre-guerra salvadoreña y la calidad estética a los ojos de las generaciones posteriores, o sea, *su valor coyuntural y su valor trascendental*. Volveré sobre ello en la parte final de este estudio.

Semántica de los Clandestinos.

La organización misma de la obra, o sea su división en cinco partes que corresponden a cinco macrotemáticas, facilita el estudio de su semántica, al menos en cuanto a la denotación léxica y referencial. Claro está que más allá de las denotaciones siempre es un reto para el analista e investigador de las obras poéticas descubrir sus connotaciones y motivaciones profundas así como sus vinculaciones con el contexto operante o, en otros términos, entre la semántica y la pragmática de cada obra estudiada

Para abordar este nivel de estudio partamos de una propuesta acerca del mensaje general de la obra. Yo diría que en el texto “Historia de una poética”, que poco atrás hemos considerado en su estructura gramatical, está dado ejemplarmente el centro ideológico de los Clandestinos: *los sectores populares, y con ellos los poetas consecuentes, deben apoyar las luchas de liberación nacional*. La visión de mundo que da marco a los diversos temas y enfoques de la obra es *un marxismo cubano-salvadoreño*, fundamentado sobre todo en los lineamientos de Lenin (que hemos ya considerado en el estudio de Rojo), de Fidel Castro, el Che Guevara y, a nivel nacional, de Farabundo Martí, el líder comunista de la insurrección de 1932. Es un marxismo afincado, al tenor de las indagaciones etnohistoricistas de Dalton, en la cultura nacional popular. En cierto modo, al menos parcialmente, se le podría considerar *un marxismo “guanaco”*, en la connotación positiva que el propio poeta daba a este término, (como lo hemos visto en el capítulo 3 al examinar la herencia de Salarrué, el “ganaquista” mayor, en la poética daltoniana).

Dicho lo anterior con respecto a la temática global de la obra, ahora vayamos a las temáticas específicas, ateniéndonos para ello a la organización semántica y a la secuencia dadas por el autor. Recorramos brevemente los temas de cada una de las cinco partes del libro, en su propio orden.

La primera parte, titulada “Todos son poemas de amor” (17-23), plantea en tres de sus siete textos la problemática de las relaciones de pareja, en especial, como se dice en uno de ellos, *el*

amor entre compañeros de combate (“Tercer poema de amor, 18). Que estos poemas se calcen con un seudónimo femenino, *Vilma Flores*, conlleva una connotación particular: son las mujeres quienes mejor pueden hablar sobre los problemas de la pareja en el seno de los movimientos revolucionarios, tal parece ser la intención del autor. En esa línea, el texto más representativo de la serie es “Para un mejor amor” (19-20), precedido por un epígrafe de Kate Mills, que dice: *El sexo es una categoría política*. Comienza así este poema:

Nadie discute que el sexo
es una categoría en el mundo de la pareja:
de ahí la ternura y sus ramas salvajes.

Luego se refiere al sexo como categoría familiar y económica, para en seguida anotar:

Donde empiezan los líos
es a partir de que una mujer dice
que el sexo es una categoría política
porque...
puede comenzar a dejar de ser *mujer en sí*
para convertirse en *mujer para sí*...

En tono argumentativo, el texto plantea que si la mujer tiene conciencia de clase podrá conocer los secretos del sistema que explota a mujeres y hombres, para ya no seguir *enmascarados y ajenos*. Similar cuestión se desarrolla en el poema “Sobre la plusvalía o el patrón le roba a dos en cada obrero” (18). Aquí se toca el punto del valor económico, no reconocido, de los oficios domésticos de la mujer; y se sugiere, además, el problema del machismo:

... el hombre vuelve a la casa
y le dice a la mujer
que ahí que vea cómo hace
para que le alcance
en la tarea de cubrir todos los gastos
de los oficios domésticos.

Como vemos, las relaciones de pareja se enfocan desde una crítica al sistema capitalista, no propiamente en el sentido erótico o lírico que el tema del amor reviste en la mayor parte de la obra daltoniana. En rigor, a pesar el título de la serie, el tema del amor resulta bastante escamoteado por la ideología, si bien, para la época (la década de los años setenta) los planteamientos parecen de avanzada. Por otro lado, hay una leve mentira en el título de la serie, pues no todos sus textos son poemas de amor, al menos no en el sentido convencional del término. Cuatro de ellos versan sobre otras cuestiones: la moral de los poetas clandestinos, la peligrosidad de un poeta satírico, la libertad de prensa y los cuerpos de represión (policías y guardias), sin que tales temas específicos se vinculen con la temática amorosa.

Más rica en matices e intrínquilis se percibe la temática de la segunda parte, “Poemas sencillos”. Aquí se habla ante todo de la poesía; no de la poesía a secas, sino de la poesía como arma de la revolución. En tal sentido podría decirse que *la serie desarrolla una metapoética*. Según el examen deíctico que antes hemos realizado, esta es la parte más lírica de la obra, en que a pesar de que ni el nombre ni los rasgos personales de Dalton asomen ahí, sí se adivina la problemática íntima de su ser, afectada por los conflictos de la militancia en el marco extremista del ERP. Ya hemos comentado antes, por ejemplo, la desazón que se oculta en decirle a la poesía:

Ahora estás en tu lugar:
no eres ya la alternativa espléndida
que me apartaba de mi propio lugar...
 (“A la poesía”, 26).

Hay ahí mucha tela que cortar: si el poeta Dalton en verdad estaba en su propio lugar, ¿por qué lo mataron sus propios compañeros de lucha? El quiso llevar la experiencia de fundir poesía y política, ya plasmada “literariamente” en Un libro rojo para Lenin, a la prueba total, al terreno de los hechos, más allá de las palabras, sometiendo la poesía a la política para sumarla al triunfo revolucionario. El resultado fue un fracaso político, al menos en lo inmediato. ¿Fue también un fracaso literario?

Quizás Roque presentía la imposibilidad de su empresa “guerrillera”. En “Recuerdo y preguntas”, de esta misma serie, al referir una visita a la universidad estatal, donde escucharía un discurso del rector (en ese entonces, 1974, un derechista impuesto por el gobierno para dirigir la represión en el seno de la institución), el poeta recuerda su búsqueda de la justicia desde sus días de estudiante, y se pregunta:

Oh noche de luces falsas,
oropeles hechos de oscuridad:
¿Hacia dónde debo huir
que no sea mi propia alma,
el alma que quería ser bandera en el retorno
y que ahora quieren transformarme en trapo vil
en este templo de mercaderes?

La carga emocional de esa pregunta es terrible: *hacia dónde debo huir / que no sea mi propia alma / el alma que quería ser una bandera en el retorno...* No es ya la duda existencial de Taberna o de El turno, ni la duda ideológico-política de “Los hongos”. Aquí, en estos poemas endosados al nombre del mártir indígena de 1932, Timoteo Lúe, asoma una duda moral: ¿ha retornado al país, como lo prometía en el texto final de Las historias (*Yo volveré, yo volve-*

ré...) para ser en verdad una bandera de lucha o para verse envilecido entre los mercaderes del templo?

A esas alturas de su militancia en el ERP, Roque sabía la el precio que tenía que pagar para seguir siendo un poeta fiel a su verdad, a sus convicciones políticas y estéticas. Así lo intuye en el poema “Como la siempreviva”, del cual señalé antes que me parece el más lírico de la serie:

Mi poesía...
paga su precio...
en términos de asperidad
entre las piedras y el fuego...

Semejante problemática no es fácil de dilucidar. Nos remite a la duda entre pragmatismo y moral, entre error político (falta de conocimiento de *la conciencia posible*, diría Lucien Goldmann) y fe a toda prueba, entre ingenuidad y destino. (Retomaré al final esta incógnita).

Audaz me parece el título de la tercera parte, dedicada a la cuestión religiosa: “Poemas para salvar a Cristo” (29-35). ¿Los guerrilleros salvando a Cristo? ¿Los poetas revolucionarios salvando a Cristo? Recordemos el peso tan fuerte que lo cristiano tiene en la poética de Dalton, pues es una de sus brújulas. El tema es tratado por él en realidad con audacia, unas veces por el grado de blasfemia o de diatriba contra la religión oficial, como hemos visto recientemente en el estudio de Las historias, donde predomina su actitud antieclesiástica; otras veces por el grado de mesianismo, de actitud martirial, como en “Los hongos” (*Los elegidos de los dioses seguimos estando a la izquierda del corazón. Debidamente condenados como herejes*). Pues bien, aquí en los Clandestinos, ambas actitudes, la blasfematoria y la redentora, parecen estar presentes, en abierta lucha. El texto modélico a este respecto es “Dos religiones” (31-32), donde a la denuncia de la religión de los capitalistas, la de *los pastores cachetones y los profetas histéricos*, se opone la reivindicación de *una religión positiva / que surge del alma de la revolución*, según palabras que atribuye al sacerdote guerrillero colombiano Camilo Torres:

Los pastores cachetones hablan del fin del mundo
cuando lo que se acerca es el fin de la explotación...

pero Camilo Torres, entre otros,
nos dejó dicho que también hay una religión positiva...
y que se juega la vida en este mundo y no hasta después de la muerte.

El punto más significativo en este poema es el final, donde Dalton pone a esos cristianos positivos junto a *los verdaderos comunistas*, como *sal de la tierra*, retomando para sí la conocida frase evangélica:

En esta religión militan hombres que son
(como los verdaderos comunistas)
la sal de la tierra.

De hecho, en el proceso revolucionario salvadoreño hubo un amplio desarrollo de la Teología de la Liberación y de la llamada Iglesia Popular. Un buen sector de la Iglesia Católica, incluyendo sacerdotes y monjas, participaron a favor de las organizaciones de izquierda y se conformaron grupos cristianos revolucionarios. Fue en ese marco que surgió la figura de Monseñor Oscar Arnulfo Romero, el arzobispo de San Salvador que fuera asesinado en marzo de 1980 por los sectores derechistas que buscaban contener, a cualquier precio, el auge de la rebelión popular y de los movimientos prosocialistas. Esa vinculación de marxistas y cristianos, uno de cuyos íconos en Centro América fue el sacerdote y poeta nicaragüense Ernesto Cardenal, amigo de Dalton, prosperó fuertemente en la línea que este, retomando a Camilo Torres, llama una religión positiva. De ahí que, con la audacia ya señalada en esta materia, comparara al Che Guevara con Jesucristo, en otro de los poemas modélicos de la serie, “Credo del Che” (30), donde leemos:

El Che Jesucristo
fue hecho prisionero
después de concluir su sermón de la montaña
(con fondo de tableteo de ametralladoras)
por rangers bolivianos y judíos
comandados por jefes yankees romanos...

Es notable en este texto el uso de la paráfrasis, otra de las figuras más socorridas en la poética daltoniana. La oración católica de “El Credo” le sirve de base para la analogía entre Jesucristo y el Che, para lo cual combina los nombres bíblicos con los del grupo de la izquierda boliviana que contribuyó a la muerte de este:

Lo condenaron los escribas y fariseos revisionistas
cuyo portavoz fue Caifás Monje
mientras Poncio Barrientos trataba de lavarse las manos...

El mismo recurso de la paráfrasis se emplea en otros poemas de la serie, como “Variaciones sobre una frase de Cristo” (31) y “Sobre el negocio bíblico” (29)

Ahora bien, los “Poemas para salvar a Cristo” permiten advertir algunos excesos o descuidos de nuestro poeta particularmente en sus interpretaciones ideológicas. Por ejemplo, en el texto “Un obrero salvadoreño piensa sobre el famoso caso del Externado de San José” (33), desliza su sospecha de que la burguesía quiere robarle al proletariado / hasta el mismo marxismo. Los hechos demostrarían unos quince años más tarde (en 1989, para ser precisos) que esas sospechas de Roque eran infundadas, pues la congregación jesuita, que había introducido hacia 1973-74 los estudios del marxismo en sus instituciones educativas, vino a demostrar que sí estaba con los sectores populares cuando varios miembros de su compañía fueron asesinados hacia finales de la guerra interna salvadoreña. Del mismo modo podrían considerarse excesivas algunas posiciones del poeta sobre los Testigos de Jehová en textos como “Atalaya” (29) o “Victoria divina” (32).

La cuarta serie, “Historias y poemas contra el revisionismo salvadoreño” (37-50), ofrece en sus trece textos una variedad abigarrada de posiciones y enfoques contra aquellos sectores de la izquierda nacional que se negaban al proceso de la lucha armada propiciado por las organizaciones guerrilleras, a los cuales se acusaba de “revisionistas”, quienes a su vez tildaban de “ultraizquierdistas” a los de la vía violenta. Roque muestra aquí su capacidad de ataque, sobre todo mediante la ironía y la parábola. De manera similar que en Un libro rojo para Lenin, arremete contra los marxistas pacifistas. En uno de estos poemas, “Viejos comunistas y guerrilleros” (38), Dalton aboga por que los comunistas consecuentes estén no sólo dispuestos a morir sino también dispuestos a matar. En otro, “Cantos para civiles” (38-39) traza un mordaz dibujo de los torturadores o “gorilas”, para justificar la necesidad de la lucha armada.

El blanco principal de los ataques del poeta, en esta serie, es el Partido Comunista Salvadoreño, del cual, como sabemos, había sido militante por el lapso de unos doce años. En “Lógica reví” (41), acusa a sus excamaradas de negarse tanto a la crítica externa como a la autocrítica; y en el “Epigrama en imitación de Marcial”, se burla del histórico líder comunista Schaffik Handal, quien exhibe una larga trayectoria de lucha y aun hace poco (en marzo de 2004) fue candidato a la presidencia salvadoreña por parte del Frente Farabundo Martí, la segunda fuerza política del país.

Has fustigado, oh Shafo, en el Foro,
de tus hermanos menores el fervor excesivo...

Has fustigado, Cónsul, su temeridad
y el riesgo de sus vidas apelaste de inútil.

Pero nada has odiado tanto como su propia sabiduría,
como su edad de la razón.

En fin, los poemas contra el revisionismo son los testimonios de Dalton sobre una de las polémicas más arduas que haya vivido el marxismo salvadoreño desde la fundación del Partido Comunista, hacia los años veinte del siglo pasado, hasta los inicios de la guerra interna salvadoreña (1979-1991). Finalmente el partido se sumó a la lucha armada; los “ultraizquierdistas” se impusieron y el poema de Roque pareció ganar la disputa. Pero, ¿cuál es ahora, a inicios del siglo XXI, el balance de aquella victoria ideológico-política en el seno de la izquierda? Pues debemos recordar que al mismo tiempo, en el interior de la guerrilla a la cual nuestro poeta entregaba su labor creadora y el riesgo de su vida, por esas mismas fechas (1974-75) se libraba otra pugna interna aún más feroz, que remataría en mayo de 1975 con su asesinato...

La quinta serie, “Poemas para vivir pensándolo bien” (51-67) es la más extensa y diversa de todas, pues con sus veinticinco textos (de los cincuenta y nueve que en total tiene la obra) es la que abarca más espacio y al mismo tiempo mayor variedad de temas. Mientras que las cuatro anteriores desarrollan temáticas bien determinadas cada una de ellas, esta última aparece como una sección miscelánea donde cabe cualquier tema dentro de la generalidad de la lucha de clases y, además, se reitera alguno de los temas de las secciones anteriores. Así, el primer texto, una “Cartita” de apenas seis versos breves, trata sobre *la enajenación en la nación ajena*, el segundo se refiere al parentesco entre los “serenos” (vigilantes nocturnos) y los ladrones, el tercero a los anticomunistas más radicales del país, el cuarto a la ecología, el quinto a una propaganda turística del gobierno, el sexto a las enseñanzas “peripatéticas” de Aristóteles, etc. El fondo que une a tan disímiles cuestiones es la problemática revolucionaria, la necesidad de marchar hacia un socialismo salvadoreño.

Algunos de estos textos causaron impacto desde el momento en que se publicaron por primera vez los Poemas clandestinos, en 1977, por estar dedicados o referirse a personajes bien conocidos en el ámbito nacional. Uno de ellos es “La violencia aquí” (55-56), dedicado al escritor David Escobar Galindo (a quien varias veces he citado en capítulos anteriores), desde hace buen tiempo y hasta hoy el intelectual más notable entre los ideólogos de la derecha política salvadoreña, un prolífico y muy atildado poeta que puede verse como la antípoda de Dalton: pacifista, triunfador pleno en el sistema, líder del purismo en la poesía (la tendencia lla-

mada “esencialismo”), rector de una universidad de élite de espíritu conservador, etc. En la dedicatoria del poema Roque añade, después del nombre del escritor: (a) “Perra de hielo”, aludiendo, burlescamente, a un poema muy difundido de Escobar Galindo, “Duelo ceremonial por la violencia”, en el que precisamente llama a esta “Perra de hielo”. He aquí algunos versos del poema de Dalton:

En El Salvador la violencia no será tan sólo
la partera de la Historia.

Será también la mamá del niño-pueblo,
para decirlo con una figura
apartada por completo de todo paternalismo...

Porque si no
el niño-pueblo seguirá chulón
apuñaleado por los ladrones más condecorados
ahogado por tanta basura y tanta mierda...

Este poema trata de refutar el pacifismo de Escobar Galindo haciendo ver como inevitable la violencia para la construcción de un mundo justo, fundándose en la consigna de Marx de que la violencia es la partera de la historia. Resulta sintomático compararlo con el poema final de la serie, “El Salvador será” (67), que es también el último del libro y, mientras otra cosa no sepamos, el último de la poesía conocida de Dalton. En este otro texto, se reitera implícitamente *la figura del niño-pueblo*:

El Salvador será un lindo
y (sin exagerar) serio país
cuando la clase obrera y el campesinado
lo fertilicen lo peinen lo talqueen...
y lo echen a andar...

Y se reitera también la necesidad de la violencia como partera de la historia, pero, paradójicamente, con ternura:

Habrà que darle un poco de machete
Lija torno aguarrás penicilina
Baños de asiento besos pólvora

Como vemos, la violencia que predica Roque Dalton no es una violencia a secas sino, contradictoriamente si se quiere, orientada al humanismo, al sueño de una sociedad fraterna. Se me dirá que esa “unión y lucha de contrarios” es típica del discurso marxista en general, no sólo del daltoniano. Es cierto; pero hay una diferencia sensible entre el discurso de un Lenin, por ejemplo (frío, racional, duro a veces) y la poesía de Roque Dalton, contradictoria, claro,

pero sobre todo juguetona, tierna, aparentemente implacable pero más bien “romántica” y “soñadora”, en el mejor sentido de estos términos.

En la “Introducción” de este libro planteábamos que Dalton tejió para sí mismo el mito del poeta libertario en el marco de un mito colectivo, *el del pueblo como el gigante justiciero*. Tal visión, mítica y utópica, recubre en general el sentido de los Clandestinos, es otro matiz de su ideología. Dicho mito queda explícito en el texto “Profecía sobre los profetas” (59-60), una diatriba contra los propietarios de los medios de comunicación salvadoreños por sus mentiras y silencios cómplices, a quienes amenaza con la ira del pueblo:

... ay de los soplos al oído del verdugo
ay de las tolerancias
ay de las mentiras matutinas y vespertinas.
Porque toda esa miasma se derramó
sobre la inocencia del pueblo...

El inocente gigante justiciero
despertará de su ensordecimiento
abrirá sus profundos ojos anegados por los profetas
y los fulminará en sus propios asientos enraizados...

Para concluir esta breve aproximación a la semántica de los poemas guerrilleros de Dalton, quiero retomar la paradoja y el exabrupto que se contienen en la “Historia de una poética”, texto que como apunté atrás condensa la intención y el conflicto de su entrega a la política extrema en el seno de una organización guerrillera. Allí está oculta la tragedia del poeta: cambiar de identidad (pasar de los sonetos a las pintas en los muros de la ciudad) para encontrarse con un espejo inútil porque su raíz está en el humo (como el espejo de Tezcatlipoca, el hermano malo de Quetzalcóatl, según lo dice acerca del pueblo salvadoreño en Los testimonios), y tener entonces que exclamar, como lo he citado poco antes:

... oh noche de luces falsas,
oropeles de oscuridad:
¿Hacia dónde debo huir
que no sea mi propia alma...?
 (“Recuerdo y preguntas”, 26)

Es, pues, en mi análisis, esa crisis de identidad lo que explica el exabrupto (el aparente sin-sentido) del final de la “Historia de una poética”: *Y si alguien dice que esta historia es... que vaya y coma mierda...*

Pero frente a esos posibles excesos de planfletarismo que le restarían calidad a la poesía última de nuestro autor, es justo señalar el acierto, la eficacia comunicativa y aún la originalidad

poética del algunos de los textos clandestinos. Puesto que hemos venido examinando, como un valor invariante en la poética roqueana, la cuestión del humor y las variantes de la ironía, considerémosla brevemente en este su último poemario. Digamos, en primer lugar, que su frecuencia y su finura vienen a menos en comparación con la de libros anteriores, sobre todo si comparamos con Taberna, Odioso y “Los hongos”, donde la ironía y la sátira política alcanzan un clímax. Pero no es irrelevante el manejo que de esa tropología hace nuestro poeta en varios de los textos clandestinos, de acre dirección contra las fuerzas conservadoras del país. La ironía y la blasfemia suelen reunirse en alguno de ellos, como en el ya referido “epitafio” a monseñor Francisco José Castro y Ramírez (34).

Brecht sigue operando claramente en este libro como modelo teórico, sobre todo en los efectos de distanciamiento, mínimos más bien. De nuevo en este punto vemos cómo se reúnen la dialogía teatral, la ironía, el contrapunto y la historicidad para producir formas originales de cuestionamiento de la realidad nacional, en la búsqueda de una nueva comunicación con su lector modelo, los militantes o simpatizantes del proceso revolucionario, en cuanto a este libro sui géneris. Un ejemplo, también ya mencionado, en que las lecciones de Brecht pueden apreciarse actuantes, es “Dos poemas sobre buses urbanos”, donde la dialogía teatral y el contrapunto social se resuelven con maestría. Ello concuerda con la cita explícita que de Brecht se hace en el poema “Sólo el inicio” (54), en que se reproduce la frase del “comunista, dramaturgo y poeta alemán” : *¿Qué es el asalto a un Banco / comparado con el crimen / de la fundación de un Banco?*”

Habría otros puntos de peso que destacar para completar el acercamiento a la semántica del último libro de Dalton, su obra póstuma por antonomasia, testimonio de la disolución de su poesía (la alternativa espléndida) en un frustrado proyecto político. ¿Disolución? Sí, porque su sentido era marchar con el pueblo (a ejemplo de la revolución cubana) hacia el triunfo del socialismo; y, al menos en lo individual e inmediato, sólo vino a encontrar, como “El príncipe de bruces” de su otro poema de Los testimonios, el rechazo y la traición de sus mismos compañeros de armas, de esas bellas armas reales en medio de las cuales insistía en ver a su propia poesía, ilusión que irónicamente se le revirtió en el asesinato contra él cometido. Paradoja y contradicción son signos claves en la vida y en la obra de este autor. De ahí el acierto, en verdad trágico, del poema final de El turno, “Yo quería”:

... yo quería pronunciar las sílabas del pueblo

los sonidos de su congoja
señalaros por dónde le cojea el corazón...
y no he podido daros más -- puerta cerrada
de la poesía –
que mi propio cadáver decapitado en la arena.

He ahí la paradoja de la derrota del poeta Dalton, que es también su triunfo, porque es su muerte la que resignifica a su poesía y la convierte en modelo del compromiso, de la búsqueda del sentido de la madre tierra (*mamá que parás el pelo*) y de la utopía socialista “guanaca”.

Impacto y valoración de los Clandestinos.

En algún artículo de los varios que he publicado sobre nuestro escritor, refiriéndome a esa que Julio Cortázar llamó *una muerte monstruosa*, dije que al final de su carrera exitosa el político Dalton mató al poeta Dalton. Creo que ello está significado, tácitamente, en los Poemas clandestinos, sobre todo en la “Historia de una poética”. La poesía es el arte de la palabra, la autofunción del mensaje en virtud de una perfección formal; no es, pues, propaganda ni acción armada. Pero, entonces, este libro, cuya intención según lo dice el mismo autor en ese texto, era la agitación y la propaganda, es un fracaso? Por supuesto que no. Considero, con base en los análisis, que es un libro desigual, de un *minimum poeticum* si se compara con sus obras cumbres (Las historias, Taberna, “Los hongos”, El turno), con algunos textos de admirable eficacia si se los ve como consignas inmediatas, pero una obra menor al fin y al cabo.

Ahora bien, en cuanto material para un estudio de caso acerca de la relación *poesía / política* o *poesía / ética*, así como para una cala biográfica, diría que los Poemas clandestinos revisten una importancia única por ser punto limítrofe (*un lugar liminoide*, dirían los antropólogos) entre lo factual y lo simbólico, o, en otro sentido, entre lo pragmático y lo semiótico.

Son muchas las connotaciones que el libro conlleva más para la historia política inmediata de El Salvador que para su historia literaria, aunque también en este segundo espacio debería tener cabida su estudio. Por ejemplo, cómo tales poemas trataban de servir a la influencia cubana en la política revolucionaria centroamericana de aquellos años; o cómo influyeron en la polémica entre la posición “oficial” del Partido Comunista, renuente a la lucha armada, y la posición de las recién fundadas guerrillas salvadoreñas en busca de apoyo para sus planes de acción violenta.

En cuanto al éxito mayor o menor del libro en el mercado editorial, no hay mucho que decir. Si se compara con el número de ediciones de Las historias o de Taberna, parecería estar en franca desventaja. Sin embargo ha tenido varias ediciones y un buen número de sus textos figuran en las más importantes antologías de Dalton. Por otro lado, es uno de los libros menos estudiados de este autor, son escasos los comentarios o artículos críticos que sobre él se conocen; más bien parece haber entre los estudiosos del poeta o, más en general, entre los conocedores de la poesía salvadoreña, un cierto consenso de que sería su obra menos importante o, peor aún, un modelo de panfletismo. Quedarse en ello, empero, me parece, a partir del estudio realizado, una postura simplista, facilona. Además del interés intrínsecamente literario de algunos de sus poemas, es un punto de encuentro dramático, único en su especie, entre la literatura, la ética y la política. Al menos por ello, si es que no también por sus incógnitas biográficas, merece figurar, sostengo, de pleno derecho, como el final dramático, bien que no feliz, de una carrera singular en las letras y en la cultura salvadoreñas.

CONCLUSIONES

Hemos logrado un recorrido completo de la poesía de Roque Dalton, desde su primero hasta su último libro, a través del análisis inmanente y de la exégesis contextual, aplicando en el examen de esa evolución tan abigarrada y desigual, ante todo, el enfoque estructuralista genético de Lucien Goldmann y el estructuralista sistémico de Yuri Lotman, así como varios otros conceptos teóricos y categorías de estudio de diversos autores en la línea general de una semiótica lingüística aplicada al fenómeno poético. Mediante un sostenido esfuerzo de caracterización (*comprensión*), contraste, relación con los factores genéticos del contexto (*explicación*) y discernimiento de niveles y sistemas operantes en cada libro estudiado y en cada texto analizado, hemos podido establecer los rasgos dominantes de la poética daltoniana así como los factores de su evolución.

Ahora, recapitulando los resultados obtenidos en la aproximación a las obras y a las etapas de su carrera poética, presentamos como culminación de una larga y entusiasta investigación, estas conclusiones que dan cuenta de la totalidad de la poética daltoniana.

Las conclusiones las hemos dividido en cuatro apartados:

- 1) las relativas a la *estructura poética*, es decir al estudio de los rasgos inmanentes (*comprensión*);
- 2) las concernientes a la *visión de mundo y las brújulas de la poética daltoniana*;
- 3) las correspondientes a la *génesis histórico-contextual (explicación)*;
- 4) las pertinentes al *impacto social y la valoración o interpretación crítico-pragmática*.

SOBRE LA ESTRUCTURA POÉTICA

- 1) Líder de una revolución poética. Tras haber determinado mediante análisis inmanentes y comparativos los aportes e impactos de la poesía de Roque Dalton en la historia reciente de la literatura salvadoreña (desde 1956 hasta la actualidad), podemos establecer que fue el líder de la revolución literaria más determinante en El Salvador del siglo XX, así como el número uno de la Generación Comprometida, el grupo-sujeto de esa revolución.

- 2) Rasgos lingüístico-estructurales de esa revolución poética. Los cambios cualitativos aportados por Dalton al género de la poesía, en el marco de la Generación Comprometida, pueden sintetizarse en la *desestructuración de la tradición dariana y gavidiana* (modelos del modernismo de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX) y la *reestructuración de todos los niveles poemáticos*, principalmente: *la deixis pronominal y verbal* (en función de lo conversatorio); *el montaje micro y macro sintáctico* (collages, contrapuntos, juegos tipográficos, series y subseries); *las articulaciones y oposiciones del verso y la prosa* (versolibrismo y prosaísmo); *la yuxtaposición violenta* de versos largos y cortos; *la narratividad*: introducción de personajes, anécdotas, descripciones, chistes, en el poema; *la oralidad*: elementos del habla popular, jergas, nahuatismos, folclor literario, etc.; *la ironía* como figura primordial en el tema político, fuente por excelencia del humor daltoniano; *las figuras típicas del vanguardismo poético hispanoamericano*: sinestesia, imagen onírica, paráfrasis, combinatorias de metáfora-metonimia-antítesis. El empleo libre y audaz de estos rasgos provoca un cambio radical en el género poesía y una nueva interrelación con otros géneros literarios: relato, teatro, parábola.
- 3) Relación de la poesía y del poeta con la moral social y política. Dalton fue también el líder, hasta las últimas consecuencias, de una exigencia ético-político acerca de la escritura y de la conducta social de los poetas. Llevó el lema de Asturias, *el poeta es una conducta moral*, hasta su ingreso en la guerrilla urbana. Algunos de sus estudiosos y críticos han calificado esa postura como *contumaz* y su credo poético como *una estética extrema*. Pero Roque creyó en todo momento, hasta el final, ser coherente con el compromiso adquirido de joven, cuando ingresó en el Partido Comunista Salvadoreño (en 1967) y se propuso dedicar su obra y su vida a la liberación del pueblo.
- 4) Involución poética: pérdida de valores estructurales e ideologismo extremo. La entrega a la política lleva al tercer Dalton a renunciar a la *alternativa espléndida* de su poesía. Después de 1970, tras las diferencias con Casa de las Américas, es presionado por otros y por él mismo a insertarse en la lucha armada salvadoreña o centroamericana. Rojo y Clandestinos muestran esa pérdida o disminución de valores estéticos, por exceso de ideología y de pragmatismo político. Vienen a menos, entre otros rasgos de su primero y segundo períodos: la expresión lírica personal, la expe-

rimentación o búsqueda de innovaciones audaces, las formas altamente elaboradas del collage, los encabalgamientos, los juegos tipográficos, el erotismo, los conversatorios, algunos simbolismos personales (el espejo, el mar, la bohemia, lo onírico, el niño, la madre, lo autobiográfico en general). Sin embargo, se mantiene una medida elemental de creatividad, de distanciamiento al estilo de Brecht, de acabamiento formal e ironía política como para reconocerle el *mínimum poético* de un escritor de oficio.

SOBRE LA VISIÓN DE MUNDO Y LAS BRÚJULAS DE LA POESÍA DE DALTON

- 1) El de Dalton fue un marxismo sui géneris. En general, los estudios críticos e interpretativos sobre el autor ubican su visión de mundo o ideología simplemente en el marxismo o, a lo sumo en el marxismo-leninismo. El análisis global de su poesía permite determinar que lo marxista en él tiene muchas aristas y numerosos bemoles. En primer lugar, al apellido de *leninista* habría que agregar estos otros: *castrista*, *guevarista*, *gramsciano* y *farabundista*. Pero, además, hay que señalar en su marxismo una fuerte heterodoxia, pues en el fondo de su poesía y de su conducta concreta no dejó de ser cristiano. Ello se advierte sobre todo en “Los hongos”. Y en algunas actitudes reveladoras de su militancia política, como el no haber huido de sus captores (los “compañeros” de guerrilla que lo secuestraron para juzgarlo y luego eliminarlo), por creer que podía convencerlos con la palabra honesta e influir en un cambio de rumbo del ERP.
- 2) Pudieron más sus otras dos brújulas: Cristo y Quetzalcóatl. En la “Introducción”, al explicar el concepto de *brújulas* en el título de este estudio, nos referíamos a la pugna entre aquellas dos y la brújula marxista. Pues bien, tras comparar las ideologías y las connotaciones profundas de sus poemarios, llegamos a la conclusión de que en su trasfondo vivencial, lo martirial altruista (crístico) y el amor por la madre tierra (quelzalcoatlano) se sobreponen a lo marxista, a pesar de que en la fraseología de superficie o en la denotación de primera lectura, parezca ser la de Marx la brújula dominante. Entonces, el marxismo daltoniano, sin dejar de ser un rumbo de su poesía y de su militancia política, pasa a segundo plano.
- 3) En su visión de mundo se reúnen mitos y símbolos de la madre tierra. Planteábamos también en la “Introducción” que los dos mitos dominantes en la poética roqueana son

el del pueblo como gigante justiciero y el del poeta como espejo de la divinidad (una especie de tlamatini, según lo dice en Los testimonios). El primero de estos mitos se vincula más con el marxismo; el segundo, con la religión de Quetzalcóatl. Ahora bien, en su tercer período (1970-75), al entregarse radicalmente a la política y cambiar de identidad, Roque desiste del segundo mito mientras que mantiene firme al primero. Sin embargo, no retoma ese mito para su propia conducta sino que opta por los valores crísticos, por ejemplo al exponerse a la muerte en el seno de la guerrilla pudiendo evitarla.

SOBRE LOS TEMAS EN RELACIÓN CON LA VISIÓN DE MUNDO

- 1) El tema principal es el de la patria o madre tierra. Desde su primicia poética, Dos puños por la tierra (1956), dedicada al cacique indígena Anastasio Aquino, hasta su último libro, Clandestinos (1977), la obsesión central de Dalton es su país, El Salvador, a cuya liberación dedica la mayor parte de su obra y la militancia política final que lo llevaría a la muerte. Los libros que con mejor calidad recogen esa entrega son Las historias y Los Testimonios, y en segundo lugar Taberna y “Los hongos”. La dedicación a la causa de la justicia y de la utopía socialista le proviene al poeta en primer lugar de su sensibilidad personal y luego de la visión de mundo que se fue conformando en él como una combinatoria de cristianismo, marxismo e indigenismo.
- 2) Otros temas esenciales en la poesía daltoniana son: la muerte, cuya obsesión desemboca en una actitud martirial; la figura de Cristo, que se reitera una y otra vez en sus libros, y ocupa el sitio central de “Los hongos” así como una de las partes principales de los Clandestinos; lo indígena, en la línea mítica de Quetzalcóatl e histórico-nacionalista de Anastasio Aquino; el amor, en especial el erotismo y la celebración del cuerpo femenino, de su desnudez, como puede verse particularmente en El amor me cae más mal que la primavera; la bohemia, una cuestión problemática en Roque, reiterada en varios de sus libros y puesta al centro en el macropoema “Taberna” así como en varios textos de Odioso; la risa, actitud que aflora en su sentido del chiste o de la percepción de lo ridículo, y se transforma en la figura poética más vibrante de su obra, la ironía.

- 3) Su propia vida es otro tema insoslayable bien que disperso. Ninguna de sus obras poéticas está dedicada específicamente a contar su vida o sus milagros, no escribió que yo sepa autobiografía alguna; pero en el conjunto de su producción literaria, sobre todo en sus poemarios y en la novela Pobrecito poeta que era yo, se encuentra dispersa una biografía que estaría por armarse. A través de anécdotas, implicaciones sutiles o confesiones desembozadas, datos fortuitos o, simplemente, en la manifestación de sus obsesiones, temores, sueños o esperanzas, se va conformando para quien quiera descubrirlo, un retrato suyo: dinámico, pleno de humor y sentido de la entrega, audaz y tierno a la vez, conversador ejemplar y, en especial, un buscador del sentido de Dios, aún en el interior del partido comunista, como lo dice en “Los hongos”, su testamento poético.

SOBRE LA GÉNESIS DE LA POÉTICA DE DALTON

- 1) El factor determinante es el sentido generacional del compromiso. Entre los varios factores que explican el surgimiento de esta poética, tanto el análisis inmanente como la relación con el contexto nos remiten al grupo-sujeto de una nueva actitud poética ante la problemática del país, la llamada “Generación comprometida”, que, hacia mediados del siglo veinte, responde a una tendencia social de cambio coincidente con los afanes de modernización de las clases hegemónicas. Hay en El Salvador, tanto en lo económico como en el político, así en la derecha como en la izquierda, un afán de modernización, que propicia el surgimiento de una nueva literatura. Se trata de un factor estético, cultural y político al mismo tiempo.
- 2) El factor inmediato es la formación universitaria de Dalton. La vocación literaria de nuestro autor se canalizó a través de la vida académica. Sus primeros estudios universitarios en Chile (más su encuentro con Diego Rivera) le abren los ojos al drama social y lo encauzan al marxismo. Luego, la estancia de siete años en la universidad estatal (1954-1960), donde protagonizó la fundación del Círculo Literario Universitario (1956), lo llevó, en una primera etapa determinante, a la fusión de poesía y política, pues ejerció ahí un claro liderazgo en ambas esferas. Posteriormente, los estudios de etnografía en la Escuela de Antropología de México (1961) lo introdujeron en la cultura maya y nahua mesoamericana desde una base científica. La academia es, pues, un

elemento esencial en la génesis de su poética; así, en el período que he llamado del primer Dalton, su lector ideal es el universitario salvadoreño de vocación humanista.

- 3) El exilio, las experiencias socialistas y la militancia política determinan su evolución poética. Los períodos vividos en México, Cuba y Checoslovaquia durante su largo exilio (1961-1973), así como sus breves estancias en otros países socialistas (Viet-Nam, Rusia, Korea) y los vaivenes de su militancia política (ingreso en el partido comunista y renuncia del mismo; ingreso en la guerrilla y pugnas ahí por la hegemonía; las cárceles, persecuciones, indisciplinas y críticas por su heterodoxia) son los factores principales de su evolución poética, que hacia 1969-70, en su segundo período, lo llevan al triunfo (Premio Casa) y a la madurez literaria, y luego, en su tercer período (1970-75), a una especie de “involución” o deterioro de la calidad poética. Así, su devenir como escritor estuvo sesgado constantemente por su sentido del compromiso moral y político, y por las circunstancias de la revolución cubana y de los procesos de lucha salvadoreños. Por todo ello, Roque Dalton es un caso extremo de liminaridad entre poesía y política.

SOBRE EL IMPACTO Y LA VALORACIÓN DE LA OBRA DE DALTON

- 1) Es el poeta que más ha influido en las generaciones posteriores, hasta finales del siglo XX. La obra y la vida de Roque Dalton, y su muerte como punto extremo, han sido durante las últimas décadas del pasado siglo en El Salvador el paradigma de los poetas de izquierda o simplemente contestatarios ante el sistema capitalista. Hubo, especialmente en la época de la guerra interna (1979-1991), un sobrepeso de su escritura como modelo a seguir, el cual ha venido disminuyendo hacia los inicios del nuevo siglo: los jóvenes escritores de ahora parecen ya ser menos susceptibles a ese paradigma que dominó en la poesía nacional durante un amplio lapso. Como quiera que sea, su obra marca un giro crucial, junto con la de su grupo generacional, en la historia de la literatura y de la cultura del país, y su leyenda sigue robusta entre los lectores y estudiosos de las letras nacionales y aun centroamericanas.
- 2) Su herencia principal es el sentido de la identidad salvadoreña. Ningún otro escritor de la segunda mitad del siglo veinte caló tanto como él en la historia y la cultura nacionales. Salarrué cumplió ese rol durante la primera mitad de la centuria; Dalton lo relevó

durante la segunda mitad. Ambos modelizan el alma nacional o el guanaquismo o la tradición de Cuscatlán, o, en otro sentido, la cultura popular autóctona en su productividad literaria.

- 3) La militancia política extrema cambió su identidad de poeta. A pesar de que esta relación ha sido indagada e interpretada por diversos estudiosos de su vida y su obra, no parece haber en ello conclusiones firmes. Puede haber consenso de que los Poemas clandestinos no son lo mejor de su obra pero de ello no puede derivarse que sea un libro inútil, un caso intrascendente de panfletismo. Parte de esta poesía tan ancilar exhibe méritos respetables. En todo caso, es un punto límite que merece mayores dilucidaciones.
- 4) A treinta años de su muerte, su obra sigue vigente. Ahora, en 2005, se cumplen treinta años del asesinato de Roque (mayo de 1975). Mientras tanto sus libros se mantienen en buena competencia en el mercado editorial salvadoreño y centroamericano, y nuevas ediciones de su poesía se anuncian para fechas próximas. El interés por estudiar su producción y su vida no ha decaído, y ya se programan diversas actividades de homenaje a propósito de este trigésimo aniversario. Aun algunos de sus escritos permanecen inéditos, de modo que cabe esperar sorpresas extraídas del archivo que de sus manuscritos guarda la familia Dalton. Y en el campo de la crítica es evidente que los estudios e interpretaciones sobre la poesía, la narrativa y el ensayo del autor, si bien son ya abundantes, no resultan aún suficientes para dar cuenta de su ingente y desigual producción. En fin, su obra y su vida darán para más.

BIBLIOGRAFÍA

1- FUENTES DOCUMENTALES.

1.1. DE ROQUE DALTON

a.- Libros

- 1961 La ventana en el rostro. México: Ediciones Andrea.
- 1962a El turno del ofendido. La Habana: Casa de las Américas.
- 1962b El mar. Colección Laura. La Habana: La Tertulia.
- 1964 Los testimonios. La Habana: UNEAC.
- 1969 Taberna y otros lugares. La Habana: Casa de las Américas.
- 1970a Los pequeños infiernos. Barcelona: Libres de Sinera (colección Ocnos).
- 1976 Pobrecito poeta que era yo. San José: EDUCA.
- 1979 El Salvador. Monografía. San Salvador: Editorial Universitaria.
- 1980 Poemas clandestinos. México: Universidad Autónoma de Puebla. [1977]
- 1983 Miguel Mármol. Los sucesos de 1932 en El Salvador. La Habana: Casa de las Américas [1972].
- 1986 Un libro rojo para Lenin. Managua: Nueva Nicaragua.
- 1988 Un libro levemente odioso. México: La Letra.
- 1991 Dalton, Roque. La parola ferita (antología bilingüe). Roma: Datanews.
- 1997 Las historias prohibidas del pulgarcito. 11ª ed. México: Siglo XXI. [1974]

RD y Otto René Castillo.

1956. Dos puños por la tierra (mimeografiada). San Salvador.

RD et. al.

- 1969 El intelectual y la sociedad. México: Siglo XXI.

b.- Ensayos

1963. César Vallejo. La Habana: Casa de las Américas.
- 1970b ¿Revolución en la revolución? y la crítica de derecha. La Habana: Casa de las Américas.

c.- Artículos

- 1956 “Canto al desterrado canto”, en Hoja 2 (San Salvador): [páginas].
- 1958 “Columna Vertebral”, en Teleperiódico 3 (San Salvador, sep. 21)
- 1959 “Alrededor del mundo. El Sexto Festival Mundial de la Juventud y de los Estudiantes por la Paz y la Amistad celebrado en Moscú en julio-agosto de 1957”, en Gallo gris 13 (San Salvador): 24-30.
- 1965 “Roque Dalton cuenta su espectacular fuga de la cárcel”, en La gaceta de Cuba 47: 13.
- 1968 Prólogo. Cuentos. Antología de Salarrué. La Habana: Casa de las Américas.
- 1970c “Para un poema en el centenario de Lenin”, en Casa, 59 (La Habana).
- 1975 “Otto René Castillo: su ejemplo y nuestra responsabilidad”, prólogo de Informe de una injusticia. Por Otto René Castillo. Costa Rica: EDUCA.
- 1996 “Apuntes de dos encuentros con Ernesto Cardenal”, en El Salvador en Construcción 12 (San Salvador): pp. 67-80

1.2. SOBRE DALTON

a.- Libros

ALVARENGA, Luis.

2002 El ciervo perseguido. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.

ARGUETA, Manlio.

1983 (edición de) Poesía escogida. Por Roque Dalton. Costa Rica: EDUCA.

ARIAS GÓMEZ, Jorge.

1999 En memoria de Roque Dalton. San Salvador: Memoria.

BENEDETTI, Mario.

1980 (edición de) Poesía. Antología de Roque Dalton. La Habana: Casa de las Américas.

BERRIO, Juan Carlos (edición de).

1995 Antología. Por Roque Dalton. España: Txalaparta.

CEA, José Roberto (edición de).

1960 Poetas jóvenes de El Salvador. San Salvador: Tigre del Sol.

GARCÍA VERZI, Horacio (coordinador).

1986 Recopilación de textos sobre Roque Dalton. Serie Valoración Múltiple. La Habana: Casa de las Américas.

LARA MARTÍNEZ, Rafael.

1991b Salarrué o el mito de la creación de la sociedad mestiza salvadoreña. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.

1994 (edición de) En la humedad del secreto. Antología poética de Roque Dalton. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.

2000 “Del surrealismo testimonial: Miguel Mármol y el marxismo mágico”, en La tormenta entre las manos. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.

LÓPEZ, Matilde Elena.

1988 La poesía de Roque Dalton. Cuadernos Universitarios 13. San Salvador: Editorial Universitaria.

RODRÍGUEZ DÍAZ, Rafael.

1991 El alcance profético de Taberna y otros lugares. San Salvador: [editorial].

b.- Artículos

ALVARENGA, Luis.

2003 “Taberna y otros lugares daltonianos”, en Suplemento Cultural 3000, Co-Latino (San Salvador, oct. 12)

ALVARENGA, Luis y Álvaro Darío Lara.

1996 Astrolabio, El Mundo (San Salvador, dic. 14).

ARMJO, Roberto.

1962 “Apuntes sobre la Generación Comprometida”, en Universidad 1-4 (San Salvador)

1986 “La historia de otra gran injusticia”. En: García Verzi: 69-129

BARRERA, Alberto.

1993 “Del olvido a la ignorancia”, en Tendencias 20 (San Salvador).

BENEDETTI, Mario.

1971 “Una hora con Roque Dalton”, en Los poetas comunicantes. México: Marcha.

- CASTELLANOS MOYA, Horacio.**
1993 “Cultura y transición”, en Tendencias 18 (San Salvador)
- CIENFUEGOS, Fermán**
1979 “Con Roque Dalton”. Inédito. San Salvador,
- GALEAS, Geovanni.**
1993 “Expresión de la crisis o crisis de la expresión”, en Tendencias 23 (San Salvador)
- GALLEGOS VALDÉS, Luis.**
1957 “La situación de los jóvenes”, en La Prensa Gráfica (San Salvador, julio 28 y ago. 4)
- HERNÁNDEZ AGUIRRE, Mario.**
1961 “La nueva poesía salvadoreña: La Generación Comprometida”, en Cultura 20 (San Salvador): 77-99.
- HUEZO MIXCO, Miguel.**
1993 “Literatura sin revolución”, en Tendencias 24 (San Salvador)
1995 en Primera Plana 32 (San Salvador, mayo 5).
2003 “Cuando salí de La Habana. Una historia prohibida de Roque Dalton” en El malpensante 44 (Bogotá).
1995 De Paradoja y Concultura: del funcionario estatal al productor intelectual. (inédito)
- LÓPEZ VALLECILLOS, Ítalo.**
1956 “La Generación Comprometida”, en Hoja 1 (San Salvador)
- PADILLA VELA, Raúl.**
1997 “Las historias prohibidas de la Generación Comprometida”, en Suplemento Cultural 3000, Co-Latino (San Salvador, julio 5).
- ZEPEDA, Eraclio.**
1999 Prólogo. Taberna y otros lugares. Por Roque Dalton. 8ª. ed. San Salvador: UCA.
- 1.3. OTROS AUTORES
a.- Libros
- ALONSO, Amado.**
1966 Poesía y estilo de Pablo Neruda. Buenos Aires: Sudamericana.
- ARGUETA, Manlio.**
1979 Las bellas armas reales. San José: Marca.
- AYÓN, Tomás.**
1977 Prólogo de Guirnalda Salvadoreña. Román Mayorga Rivas, vol. I. San Salvador: MINED.
- AZUCENA, Miguel Ángel y Francisco Saldaña.**
1986 Introducción. La tragedia de Morazán. Por Francisco Díaz. Universidad 4 (San Salvador)
- BAJTÍN, Mijail.**
1982 Estética de la creación verbal. México: Siglo XXI.
1986 Problemas de la poética de Dostoievski. México: FCE.
- BENVENISTE, Emilio.**
1978 Problemas de lingüística general vol. I. 7ª ed. México: Siglo XXI.
- BERISTÁIN, Helena**
1985 Diccionario de retórica y poética. México: Porrúa.

- BEVERLY**, John y Marc Zimmerman.
1990 Literature and politics in the Central American revolutions. USA: University of Texas Press.
- BRECHT**, Bertolt.
1970 “El arte como diversión” (I); “Del realismo burgués al realismo socialista” (II), en: Adolfo Sánchez Vázquez (comp.) Estética y Marxismo. México: Era.
- BROWNING**, David.
1982 El Salvador: la tierra y el hombre. San Salvador: Dirección de Publicaciones.
- CÁCERES PRENDES**, Jorge.
1988 El Salvador: una historia sin lecciones. Costa Rica: FLACSO.
- CARRANZA**, Salvador.
1992 Romero-Rutilio: Vidas encontradas. San Salvador: UCA.
- CEA**, José Roberto
2002 La generación comprometida. San Salvador: Canoa.
- DARÍO**, Rubén.
1962 Autobiografía. San Salvador: Dirección de Publicaciones.
- DE TORO**, Fernando
1987 Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo. Buenos Aires: Galerna.
- DOMENELLA**, Ana Rosa
1992 “Entre canibalismos y magnicidios”, en: Varios. De la ironía a lo grotesco. México: UAM.
- DOMÍNGUEZ SOSA**, Julio Alberto.
1996 Notas sobre la rebelión de Anastasio Aquino. San Salvador: CONCULTURA.
- ESCOBAR GALINDO**, David.
1982 (edición de) Índice antológico de la poesía salvadoreña. San Salvador: UCA.
- ESCOBAR VELADO**, Oswaldo.
1978 Patria exacta y otros poemas. San Salvador. UCA editores.
- FONSECA**, Elizabeth.
1996 Centroamérica: su historia. San José: EDUCA.
- GALLEGOS VALDÉS**, Luis.
1987 Panorama de la literatura salvadoreña. San Salvador: UCA editores.
- GARCÍA CAMBEIRO**, Fernando
1975 Ernesto Cardenal: Poeta de la liberación Latinoamericana. Buenos Aires: Colección Estudios Latinoamericanos.
- GAVIDIA**, Francisco.
1901 “Don Francisco Díaz” y “Panegírico de San Salvador”, en San Salvador y sus hombres. San Salvador. Imprenta Nacional.
1976 Obras completas. 2 vols. San Salvador : Dirección de Publicaciones.
1993 Cuentos y narraciones. 5ª ed. San Salvador: UCA editores.
1996 Teatro. San Salvador: Fundación Escalón.
- GEOFFROY RIVAS**, Pedro.
1965 Yulcuicat. San Salvador: Ministerio de Educación.
1977 Los nietos del jaguar. San Salvador: Editorial Universitaria.
1978 Vida, pasión y muerte del anti-hombre. San Salvador: Ministerio de Educación.
- GÓCHEZ SOSA**, Rafael y Tirso Canales.

1978 Cien años de poesía en El Salvador. San Salvador: Biblioteca Gallardo.

GOLDMANN, Lucien.

1967 “El método estructuralista genético en historia de la literatura”, en Para una sociología de la novela. Madrid: Ciencia Nueva.

1970 “Creación literaria, visión del mundo y vida social”, en Estética y marxismo. Edición de Adolfo Sánchez. T. I. México: Era.

1975 “La sociología de la literatura. Definición y problemas de método”, en Marxismo y ciencias humanas. Buenos Aires: Amorrortu.

1979 “El estructuralismo genético en sociología de la literatura”, en Literatura y sociedad. 2ª ed. Barcelona: Martínez Roca.

GRAMSCI, Antonio.

1961 Literatura y vida nacional. Argentina: Lautaro.

GUIDOS VEJAR, Rafael.

1982 El ascenso del militarismo en El Salvador. San Salvador: EDUCA

IFFLAND, James

1994 Ensayos sobre la poesía revolucionaria de Centroamérica. Costa Rica: EDUCA.

JAKOBSON, Roman.

1975 “Lingüística y poética”(1960), en Ensayos de lingüística general. Barcelona: Seix Barral.

1981 Lingüística, poética, tiempo. Barcelona: Edit. Crítica.

JITRIK, Noé.

1978 Las contradicciones del modernismo. México: El Colegio de México.

JUNG, Carl.

1977 El hombre y sus símbolos. Barcelona: Caralt.

JUNG, C. y R. Wilhelm.

1989 El secreto de la flor de oro. Colombia: Solar.

KRISTEVA, Julia.

1974 El texto de la novela. Barcelona: Lumen.

1978 Semiótica. Madrid: Fundamentos.

KERBRAT Orecchioni, Catherine

1992 “La ironía como tropo” en: Varios. De la ironía a lo grotesco. México: UAM.

LARA MARTÍNEZ, Rafael.

1991a Historia sagrada e historia profana. El sentido de la historia salvadoreña en la obra de Francisco Gavidia. San Salvador: CONCULTURA.

LEÓN-PORTILLA, Miguel.

1972 Trece poetas del mundo azteca. México: SEP.

LINDO FUENTES, Héctor et. al.

1994 Historia de El Salvador. 2 vols. San Salvador: Ministerio de Educación.

LÓPEZ VALLECILLOS, Ítalo.

1964 El periodismo en El Salvador. San Salvador: Editorial Universitaria.

LOTMAN, Yuriy.

1978 Estructura del texto artístico. 2ª ed. Madrid: Istmo.

- MARROQUÍN**, Alejandro Dagoberto.
1964 San Pedro Nonualco. San Salvador: Editorial Universitaria.
- MEJÍA HENRÍQUEZ**, Marta Alicia y otras.
1998 Anastasio Mártir Aquino. Símbolo de la salvadoreñidad. [Tesis Universidad de El Salvador]. San Salvador.
- MASFERRER**, Alberto.
1976 Páginas escogidas. San Salvador: Ministerio de Educación.
1997 Ensayos. Biblioteca Básica de Literatura Salvadoreña 2. San Salvador: CONCULTURA.
- MENJÍVAR LARÍN**, Rafael.
1985 “Notas sobre el movimiento obrero salvadoreño”, en Historia del movimiento obrero en América Latina. Edición de Pablo González Casanova. México: UNAM / Siglo XXI.
- MEZA**, Joaquín.
1990 Rubén Darío en El Salvador. San Salvador: Universidad de El Salvador.
- MONTENEGRO GONZÁLEZ**, Augusto.
1995 Historia de América. Colombia: Norma
- NERUDA**, Pablo.
1976 Canto general. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
1984 En el corazón de un poeta. Edición de Esteban Llorach Ramos. La Habana: Gente Nueva.
- PALOMO**, Benjamín.
1977 Hablan los naguales. San Salvador: UCA Editores.
- PAZ**, Octavio.
1957 Libertad bajo palabra. México: Fondo de Cultura Económica.
- QUITENÑO**, Serafín y Alberto Ordóñez Argüello.
1957 Tórrido sueño. Cuzcatlán de colores. San Salvador: Ministerio de Cultura.
- RAMÍREZ MERCADO**, Sergio (edición de).
1977 El ángel del espejo. Antología de Salarrué. Caracas: Ayacucho.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA**.
1973 Esbozo de una nueva Gramática de la lengua española. Madrid: Espasa-Calpe.
- RODRÍGUEZ RUIZ**, José Napoleón.
1970 Anastasio Rey. San Salvador: Editorial Universitaria.
- ROSALES**, Juan.
1970 Los cristianos, los marxistas y la revolución. Buenos Aires: [editorial].
- ROSSI**, Pascual.
1908 Psicología morbosa colectiva. Barcelona: [editorial].
- SALARRUÉ** [Salvador Salazar Arrué].
1970a Obras escogidas. 2 vols. San Salvador: Editorial Universitaria.
1995 Conjeturas en la penumbra. 3ª. ed. San Salvador: Fundación María Escalón de Núñez.
1999 Narrativa Completa. 3 vols. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.
- SCHULTZE JENA**, Leonhard
1977 Mitos y leyendas de los pipiles de Izalco. San Salvador: Ediciones Cuscatlán.
- SIMEON**, Remi.
1977 Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana. México: Siglo XXI.

VAN DIJK, TEUN.

1991 Estructuras y funciones del discurso. México: Siglo XXI.

TORUÑO, Juan Felipe.

1958 Desarrollo Literario de El Salvador. San Salvador: Ministerio de Cultura.

1969 Gavidia, entre raras fuerzas étnicas. San Salvador: Dirección de Publicaciones.

ZAVALA, Iris M.

1991 La posmodernidad y Mijaíl Bajtín. Madrid: Espasa Calpe.

b. Artículos

AGUILAR, Ricardo.

1995 Salarrué: El Sagatara de Cuscatlán. Primera Plana (San Salvador, julio 7).

ALVARENGA, Luis y Matilde Elena López.

1993 “Es mayo: cayó Martínez”, en Suplemento Cultural 3000, Co-Latino (San Salvador, oct. 2):

ARIAS GÓMEZ, Jorge.

1956 “Anastasio Aquino. Recuerdo, valoración y Presencia”, en Hoja 1 (San Salvador)

CHING, Erik.

1995 “Una nueva apreciación de la insurrección del 32”, en Tendencias 44 (San Salvador)

ESCOBAR GALINDO, David.

1991 “La poesía centroamericana”, en Amate 4 (San Salvador): 43-45.

1995 “Y después de la ruptura, ¿qué?”, en Tendencias 38 (San Salvador)

GALINDO, Rose Marie.

1978 “La Siguanaba: Análisis estructural de un mito salvadoreño”, en Cultura 63 (San Salvador): 61-73.

GAVIDIA, Francisco.

1904 “Historia de la introducción del alejandrino francés en el castellano”, en Quincena 19 (San Salvador)

GEOFFROY RIVAS, Pedro.

1956 “Tienen miedo del canto”, en Sábados, Diario Latino (San Salvador, abril 28)

GUEVARA, Otoniel.

1993 “Los grupos literarios y los tejados del mundo”, en Tendencias 18 (San Salvador)

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Maximiliano.

1929 “Bosquejos del concepto de Estado desde el punto de vista de la filosofía esotérica”, en Ateneo de El Salvador 121-124: 4678-4681.

LÓPEZ VALLECILLOS, Ítalo.

1977 “Fragmento del discurso de ingreso a la Academia Salvadoreña de la Lengua”, en Caracol 3 (Universidad de El Salvador)

MARROQUÍN, Alejandro Dagoberto.

1966 “Orígenes del mestizaje salvadoreño”, en Cultura 39 (San Salvador)

1968 “Sobre el pensamiento social de Alberto Masferrer”, en Economía Salvadoreña 37-38 (San Salvador): 73-80.

MENÉNDEZ LEAL, Álvaro.

1974 “Juicio sobre la Generación Comprometida”, en Caracol 1 (Universidad de El Salvador):

SALARRUÉ [Salvador Salazar Arrué].

1932 “Mi respuesta a los patriotas”, en Repertorio americano 575 (San José, C. R.): [páginas].

1970b “El bálsamo”, en Cultura 55 (San Salvador): 73-79.

TORUÑO, Juan Felipe.

1956 “Presentación del Círculo Literario Universitario”, en: Sábados de Diario Latino (San Salvador, feb. 25).

2.- OTRAS FUENTES:

2.1. ENTREVISTAS

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto.

1993 Sobre Roque Dalton (inédita). La Habana, Casa de las Américas, 7 de agosto.

LÓPEZ, Matilde Elena.

1993 Sobre la Generación Comprometida (Entrevista), 4 de marzo.

MENÉNDEZ LEAL, Álvaro.

1993 Sobre la Generación Comprometida. 4 de febrero. (Publicación parcial en: Suplemento Cultural Tres Mil-Diario Latino. San Salvador, 27 de mayo de 2000).

2.2. VIDEO-DOCUMENTAL

FUENTES, Carlos.

1992 El espejo enterrado. México: UNESCO.

ANEXO

CRONOLOGÍA

Año	Roque Dalton	Contexto Nacional	Contexto Mundial
1935.	Mayo 14: nace en San Salvador Roque Antonio, hijo del norteamericano Winall Dalton y de María García Medrano, una enfermera salvadoreña.	Surge el grupo literario Crisol, en el que figura, junto a otros, Pedro Geoffroy Rivas. Maximiliano Hernández Martínez inicia 2º período presidencial.	
1936.	Vive sus primeros años en la casa materna.	Aparece <i>El Diario de Hoy</i> .	
1937.			Se reinicia el conflicto chino-japonés
1938.			Abril 15: muere el poeta peruano César Vallejo
1939.		Inicia el tercer Gobierno de Martínez.	Fin de la Guerra Civil Española. Comienza la 2ª guerra mundial.
1940.		Se crea la Asociación Cooperativa Algodonera Salvadoreña	
1941.	Estudia en el colegio Santa Teresita de Jesús, dirigido por las hermanas María y Mercedes González, y permanece ahí hasta cursar el tercer grado. ²⁵⁸	Se conforma el Grupo Social En Ideas Superiores (SEIS). Sep. 20: se forma la Juventud Democrática Salvadoreña.	Dic. 7: Japón ataca bases estadounidenses en Hawai.
1942.	Ago. 15: realiza su Primera Comunión.	Se organiza la Asociación de Escritores Antifascistas.	Se publica <i>El Extranjero</i> de Albert Camus.
1943.	Nace en México, Margarita, hija de Winall Dalton y medio hermana del poeta.	Abril 2: se funda la Asociación Salvadoreña del Café.	
1944.		Abril-Mayo: protestas en contra del gobierno acaban en una masiva "Huelga de Brazos Caídos", en la noche del 8 de mayo Hernández Martínez renuncia a la presidencia. Oct. 21: Osmín Aguirre dirige un golpe de estado y se instala una Junta Militar. Miembros de SEIS y los escritores antifascistas forman la Generación del 44.	Jorge Ubico es derrocado en Guatemala.
1945.	Estudia en el Colegio Bautista.	Aparecen los <i>Cuentos de Cipotes</i> de Salarrué	Mayo: rendición de Alemania a la Fuerza Aliada. Junio: se crean las Naciones Unidas (ONU). Ago.: EE.UU. lanza dos bombas atómicas sobre Japón.
1946.	Comienza estudios en el Colegio jesuita Externado San José.	Salarrué es nombrado Agregado Cultural de la embajada salvadoreña en EE.UU.	Juan Domingo Perón es elegido presidente de Argentina.
1947.			Jun.: EE.UU. implementa el Plan Marshall para la reconstrucción de Europa.

²⁵⁸ Es difícil precisar los acontecimientos sucedidos entre 1936 y 1952, especialmente los que he ubicado en 1941 y 1950, los cuales deberán tomarse como probables hasta que se confirme una fuente segura.

			Aparece el ensayo <i>Qué es la literatura</i> de Jean Paul Sartre. Independencia de la India.
1948.		Dic. 14: un grupo de Mayores del Ejército dirige un golpe de estado; se instala el Consejo de Gobierno Revolucionario.	Enero 30: es asesinado el líder pacifista Gandhi. Ago.-sep. Formación de Corea del Norte y Corea del Sur. Se instaura la OEA. Guerra civil en Costa Rica. Berlín sufre bloqueo soviético. Se erigen como estados Israel y Jordania.
1949.		Agosto: se decreta la Ley de Defensa de la Democracia. Dic. 23: se crea el Instituto del Seguro Social.	Abril 4: se crea la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN). Mayo: Se crea la Rep. Fed. Alemana. Oct.: se crean la República Popular China y la Rep. Dem. Alemana. Simone de Beauvoir publica <i>El segundo sexo</i> , obra capital del feminismo moderno.
1950.	Su maestro, Padre Alfonso María Landarech, es el primer "crítico" del joven poeta. (?) Se da un tiro en la pierna (?).	Sep. 14: asume Óscar Osorio la Presidencia; se proclama nueva Constitución Política.	Aparece <i>Canto General</i> de Neruda. China invade el Tíbet. Junio: inicia la Guerra de Corea.
1951.		Oct. 14: Se crea en San Salvador, la ODECA (Organización de Estados Centroamericanos)	Julio: inician conversaciones para el cese de la guerra en Corea
1952.		Sep.: comienza represión policial contra obreros, estudiantes y profesionales «peligrosos».	Publicación en Italia de <i>Los versos del Capitán</i> , de Neruda. Guatemala: Jacobo Árbenz implementa la reforma agraria. EE.UU. prueba bomba de hidrógeno.
1953.	Obtiene el título de bachiller en Ciencias y Letras. Reconocido por su padre, adopta legalmente el apellido Dalton. Marzo: Inicia el viaje a Chile donde realizará sus estudios universitarios; su madre lo acompaña hasta Panamá. Ingresas en la Universidad de Chile y no en la Universidad Católica como era la primera intención. Como colaborador de una revista universitaria, asiste al "Congreso de la Cultura" que se realiza en la capital chilena; ahí entrevista al muralista mexicano Diego Rivera. Comienza a estudiar Marxismo.		Mayo 5: Muere Stalin. Julio: Armisticio pone fin al conflicto en Corea. Intervención rusa en Alemania Oriental. URSS prueba bomba de hidrógeno.
1954.	De regreso en El Salvador, se inscribe en la Universidad Nacional. Mayo: ingresa a la Asociación de Estudiantes Universitarios (AEU). Ahí conoce a Jorge Arias Gómez, y participa en la revista <i>Opinión Estudiantil</i> . Amistad con Alvaro Menéndez Leal.	Se publica <i>Trasmallo</i> de Salarrué. Junio 21: inauguran la presa hidroeléctrica 5 de noviembre.	Junio: un Ejército de Liberación organiza desde Honduras, con apoyo de EE.UU., la invasión de Guatemala, que provoca la renuncia de Árbenz. Julio 21: Se acuerda la formación de Vietnam del Norte y Vietnam del Sur. Reforma Agraria en Bolivia.

1955.	<p>Marzo: contrae matrimonio con Aída Cañas Morales.²⁵⁹ Escribe Dos puños por la tierra, en coautoría con Otto René Castillo, poeta guatemalteco exiliado en El Salvador. Colabora en <i>El Independiente</i>, de Jorge Pinto. Nace su hijo Roque Antonio.</p>		<p>Mayo 14: una alianza de países socialistas europeos firma el Pacto de Varsovia. Perón es derrocado en Argentina</p>
1956.	<p>Aparece el poemario escrito junto a René Castillo Dos puños por la tierra. Se crea el Círculo Literario Universitario, fundado por Dalton, Castillo, y otros escritores jóvenes (Roberto Armijo, Manlio Argueta, Roberto Cea, Tirso Canales...).</p> <p>Publica en <i>Hoja</i>, <i>Sábados de Diario Latino</i>, y en <i>La Prensa Gráfica</i>; desde ahí, él y su grupo inician una valoración crítica del papel ético del arte. También publica el cuento «La Espera» en la revista <i>Letras de Cuzcatlán</i>. Dic. 1: Arias Gómez presenta a Dalton y otros escritores jóvenes ante la Asociación Fraternidad de Mujeres Salvadoreñas. Nace su hijo Juan José.</p>	<p>Sep. 14. José María Lemus presidente. Canal 6 inicia transmisiones. Jorge Arias Gómez publica en <i>Hoja</i> su ensayo sobre <i>Anastasio Aquino</i>. Incendio de la Universidad de El Salvador.</p>	<p>Sep. 25: muere Anastasio Somoza después de ser derrocado de Nicaragua. Rusia interviene Polonia y Hungría. Ruptura chino-soviética, iniciada a raíz del XX Congreso del PCUS. Nacionalización del Canal de Suez. Se celebra en Panamá la I Cumbre de Jefes de Estado de la OEA.</p>
1957.	<p>Mía junto a los pájaros gana el "Primer Premio Centroamericano de Poesía", convocado por la Universidad de El Salvador.</p> <p>Junio: inicia el viaje hacia la Unión Soviética para asistir, junto a otros escritores, al "6º Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes por la Paz y la Amistad". Julio 23: llega a Moscú; participa en seminarios, entrevistas, concentraciones políticas y actos culturales. Es invitado por la Unión de Escritores de la URSS a recorrer el país junto a otros como Miguel Ángel Asturias y Graham Greene. Conoce al poeta turco Nazim Hikmet y a Carlos Fonseca, que sería el fundador del Frente Sandinista de Liberación Nacional, en Nicaragua. Asiste al "4º Congreso de la Federación Mundial de la Juventud Democrática" (Kiev, Ucrania). Visita además: Checoslovaquia, Georgia, Italia, España, Portugal y Austria. Escribe Vengo desde la URSS amaneciendo. De vuelta en El Salvador, se afilia al Partido Comunista Salvadoreño (PCS). Tertulias en casa de la poetisa hondureña Clementina</p>	<p>Pedro Geoffroy Rivas regresa del exilio. Primer Congreso Sindical Nacional</p>	<p>URSS lanza el Sputnik, primer satélite artificial. Constitución de la Comunidad Económica Europea. Oct.: se firma en México el Convenio Internacional del Café. El francés Albert Camus gana Nóbel de Literatura.</p>

²⁵⁹ Alvarenga (50). En *Recopilación de textos...* (1986) y la breve cronología aparecida en *La parole...* se apunta 25 de febrero de 1955 como la fecha de su matrimonio; en el texto de *Las Brújulas...* y en la cronología de Eduardo Cárcamo (López: 21) se anota 1954.

	Suárez. En la residencia de Escobar Velado conoce a Pedro Geofroy Rivas.		
1958.	Segundo Lugar en los Juegos Florales de San Salvador, con Doce poemas . ²⁶⁰ Varios universitarios, entre ellos Roque, organizan el primer desfile Bufo. En ediciones <i>Papeles de Poesía</i> , aparecen: Geografía de mi voz, Poemas personales, Cantos desnudos, Vengo desde la URSS amaneciendo y Mía junto a los pájaros . ²⁶¹	Junio: Tratado Multilateral del Comercio en la ruta de la integración regional. Salarrué regresa al país.	Campaña para el Desarme Nuclear (CND), impulsada entre otros por el escritor Bertrand Russell. Dic.: Fulgencio Batista Zaldívar renuncia al gobierno cubano.
1959.	Recibe por tercera ocasión el Premio de Poesía convocado por la Universidad de El Salvador. Agosto: trabajando en <i>Teleperiódico</i> , viaja a Chile con Álvaro Menéndez Leal para cubrir la Cumbre de Cancilleres. Dic. 15: el poeta es encarcelado por participar en protestas contra el gobierno.	Enero: sale al aire Canal 4. Se constituye la AGEUS.	Enero 8: Entrada de Castro en La Habana, triunfo de la Revolución. Agosto 18: en Chile, OEA condena regímenes dictatoriales. El líder tibetano Dalai Lama se refugia en la India.
1960.	Enero 7: Sale en libertad. Inicia campaña para proveer asistencia legal a los reos sin recursos. Marzo: Dalton y Roberto Armijo son arrestados en Guatemala. Ago.: investigan a Roque y Napoleón Rodríguez Ruiz h. por la muerte del poeta Armando López Muñoz; el 25 de ese mes desaparece. Oct. 22: la policía admite su captura el 13 del mes. Con el golpe de estado del 26 queda libre. Nace su último hijo, Jorge.	Ago.: protestas contra el régimen en San Salvador y Santa Ana; represión policial. Sep.: intervención y cierre de la Universidad Nacional: golpean al rector y capturan a varios estudiantes. Oct. 26: Osorio dirige el derrocamiento de Lemus. Se instala una Junta Cívico Militar. Nov.: Se funda el PDC (Partido Demócrata Cristiano). Dic.: Se firma el Tratado General de Integración que crea el Mercado Común Centroamericano, con los auspicios de EE.UU. Se publica <i>Poetas Jóvenes de El Salvador</i> .	Saint-John Perse obtiene el Nobel de Literatura. Dic. 12: se crea el Banco Centroamericano.
1961.	Enero 25: Roque es nuevamente capturado. Feb.: con la ayuda del embajador mexicano en El Salvador, Dalton se exilia en México. Ahí cursa Etnología en la UNAM. Aparece La ventana en el rostro , primer libro formal del poeta, con prólogo de Mauricio de la Selva. Asiste en calidad de "delegado fraterno" a la "Conferencia Latinoamericana por la Soberanía y la Paz", celebrada en la ciudad de México. Primera visita a Cuba como representante del PCS. Obtiene el "Premio Internacional	Ene.: nuevo movimiento golpista derroca la Junta Cívico Militar; se erige un Directorio Cívico Militar. Protesta civil es reprimida en la Av. España. Julio: muere el poeta Oswaldo Escobar Velado. Sep.: Se funda el Partido de Conciliación Nacional (PCN). Entra en vigencia el Tratado General de Integración Económica.	Marzo: el presidente estadounidense John Kennedy anuncia la creación de la <i>Alianza para el Progreso</i> en Latinoamérica. Abril: frustrado intento de invasión a Cuba, promovido por EE.UU y disidentes exiliados. Mayo: Castro declara a Cuba "República Socialista". Se levanta el Muro de Berlín. Se crea la Organización Internacional del Café.

²⁶⁰ Alvarenga (55). En *El turno* (1962) se indica que este año ganó el Segundo Premio Centroamericano de Poesía (Universidad de El Salvador). Habría que verificar con cual poemario.

²⁶¹ Gallegos (343). De acuerdo a Lara Martínez (637), excluyendo a *Mía junto...* no hay constancia material de esas otras primeras ediciones.

	de Revista Mundo Estudiantil", de la Unión Internacional de Estudiantes, Praga. Amistad y tertulias con Efraín Huerta, Telma Nava, Juan Bañuelos, Eraclio Zepeda y Margarita Paz Paredes.		
1962.	Muere Winall Dalton, padre del poeta. Asiste a la "Cumbre de los Pueblos" en Cuba, donde se radica ese año, integrándose al equipo de Radio Habana. Trabaja también en Casa de las Américas (CDLA) y en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Amistad con Manuel Galich y Fayad Jamís. Publica en la Habana: El mar y El turno del ofendido ; este último tuvo mención en el "Premio Casa de las Américas". Redacta monografías históricas sobre El Salvador y México. Pronuncia conferencias sobre mitos mesoamericanos. Conoce a Pablo Armando Fernández, Heberto Padilla, Félix Pita Rodríguez y el pintor Carlos Jurado.	Ene. Se promulga nueva constitución. Julio 1: asume el poder Julio Adalberto Rivera. Dic. 20: reforma de la ODECA.	Feb. 4: OEA excluye a Cuba de los asuntos del continente. Julio: independencia de Argelia. Oct. 11: inicia el Concilio Vaticano II; (22): tensión EE.UU/URSS por misiles nucleares rusos en Cuba; China ataca la frontera con la India. Se funda en Nicaragua, el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN). Se crea la Oficina Regional para Centro América y Panamá de la Agencia para el Desarrollo Internacional.
1963.	Participa junto a Roberto Fernández Retamar, Fayad Jamís y el peruano Juan Larco en un homenaje a César Vallejo. Recibe adiestramiento militar. CDLA publica el ensayo César Vallejo . En la colección <i>Nuestros Países</i> de CDLA aparece la monografía El Salvador . Nuevo encuentro con Nazim Hikmet, para entonces el poeta turco está muy enfermo. Finales: regresa clandestinamente a El Salvador.	Se crea la Administración Nacional de Telecomunicaciones (ANTEL). Se decreta la Ley del Impuesto Sobre la Renta. Salarrué es nombrado Director General de Bellas Artes	Se publica <i>Rayuela</i> de Julio Cortázar. Nov. 22: Asesinato de J. F. Kennedy, presidente de EE.UU. Fallece el poeta turco Nazim Hikmet.
1964.	Sep. 4: es encarcelado. Escribe "Poemas de la última cárcel". Su familia presenta un hábeas corpus, pero el poeta es retenido en la cárcel y luego trasladado a la casa del coronel Mario Guerrero. Ahí es interrogado por miembros la CIA. Oct. 25: se encuentra con su familia después de un escape fantástico de la penitenciaría de Cojutepeque. Finales: regreso a Cuba. Publicación en La Habana de Los Testimonios. Se suma a la serie <i>Nuestros Países</i> la monografía México. Comienza a trabajar en "Los Poetas" (primicias de la novela póstuma Pobrecito poeta que era yo, 1976).	José Napoleón Duarte del PDC, gana la alcaldía de San Salvador.	El escritor francés J. P. Sartre rechaza el Nóbel de literatura. Ene.- Abril: tensiones E.U./Panamá por conflicto del Canal. Julio 25: OEA decide no mantener relaciones con Cuba. EE.UU. obtiene autorización para intervenir en Vietnam. Martín Luther King Jr. líder de las luchas por la igualdad racial gana Nóbel de la Paz. Se publica <i>Poemas de amor</i> de Nicolás Guillén.
1965.	Integra el Consejo de colaboración de la revista <i>Casa</i> . Publica	Mayo 3: Terremoto sacude San Salvador.	Abril 17: en Washington, primera protesta masiva contra la guerra

	<p>una versión revisada y ampliada de la monografía El Salvador en la serie Enciclopedia Popular.</p> <p>Viaje a Checoslovaquia como representante del PCS ante el Consejo de Redacción de <i>Revista Internacional</i>. Conoce a Regis Debray. El poeta es golpeado en la calle e internado en un hospital.²⁶²</p>	<p>Sep. 15: Se funda la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, primer centro de estudios superiores privado.</p> <p>Creación de la Federación Unitaria Sindical Salvadoreña. Se aprueba el salario mínimo rural.</p> <p>Aparece <i>Luz negra</i> de Álvaro Menéndez Leal.</p>	<p>de Vietnam.</p> <p>El poeta nicaragüense, Ernesto Cardenal, se ordena como sacerdote.</p> <p>EE.UU. interviene militarmente en el conflicto de República Dominicana.</p>
1966.	<p>Dalton se radica con su familia en Praga. Mayo-junio: el poeta entrevista en la capital checa a Miguel Mármol, miembro del PCS y sobreviviente de los sucesos de 1932 en El Salvador.</p> <p>Asiste al congreso de la Organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS) realizado en Cuba. Integra el jurado de literatura de la UNEAC.</p> <p>Comienza a trabajar en Los hongos.</p>	<p>Se publica <i>Las escenas cumbres</i> de Roberto Cea.</p> <p>Es asesinado en Honduras el ex presidente salvadoreño Maximiliano Hernández Martínez.</p> <p>Se crea la Organización Democrática Nacionalista (ORDEN) que perseguía la "vigilancia" campesina.</p>	<p>Enero: Conferencia Tricontinental en Cuba.</p> <p>Agosto: Conferencia de OLAS en La Habana propicia la subversión en Latinoamérica.</p> <p>Comienza éxodo de emigrantes cubanos a EE.UU.</p> <p>Inicia en China la "Revolución Cultural Proletaria".</p> <p>Aparece <i>Paradiso</i> del cubano José Lezama Lima</p>
1967.	<p>La Universidad de El Salvador publica, bajo la dirección de Ítalo López Vallecillos, <i>Poemas</i>, antología de la poesía de Dalton.²⁶³</p> <p><i>En una breve visita a Cuba, participa en el Encuentro con Rubén Darío", celebrado por CDLA en ocasión del centenario del poeta nicaragüense.</i></p>	<p>Julio 1: asume la presidencia Fidel Sánchez Hernández.</p> <p>Octubre: huelga de maestros provoca el cierre de las escuelas.</p> <p>Aparece <i>Todo el Códice</i> de Roberto Cea.</p>	<p>Miguel Ángel Asturias gana Nobel de literatura.</p> <p>Enero: 62 países firman tratado espacial.</p> <p>Jul.-ago.: múltiples motines raciales en EE.UU.</p> <p>Oct.: Ernesto «Che» Guevara es capturado y fusilado en Bolivia.</p>
1968.	<p>Se publica en la serie Literatura Latinoamericana de CDLA, la antología <i>Cuentos</i> de Salarrué, que Dalton ha preparado y prologado.</p> <p>Agosto: Roque en México, encuentro con Carlos Monsiváis. Regreso a Cuba. Solicita la separación del PCS.</p>		<p>Abril 4: es asesinado Martín Luther King. Mayo: protestas y marchas en Francia y otras ciudades europeas; incendio en la Sorbona. Mayo-Ago.: Primavera de Praga, Dubcek del PC checo promulga un "socialismo con rostro humano". Ago.-oct.: protestas estudiantiles en México. Ago. 21: el ejército del bloque de países soviéticos ocupa Checoslovaquia.</p>
1969.	<p>Se muda a Cuba. Obtiene el premio de poesía Casa de las Américas con Taberna y otros lugares.</p> <p>Feb. Entrevista con Mario Benedetti. Mayo: participa con otros intelectuales en debates sobre los planteamientos marxista-leninistas, publicados luego en el volumen colectivo El intelectual y la Sociedad (ediciones de CDLA y de Siglo XXI).</p> <p>Comienza a escribir El amor me cae más mal que la primavera.</p>	<p>Retorno de salvadoreños residentes en Honduras.</p> <p>Junio: se rompen relaciones diplomáticas con Honduras.</p> <p>Julio 14-19: conflicto con Honduras comúnmente llamado "Guerra de las 100 horas".</p>	<p>Enero: Protestas en Praga por ocupación rusa.</p> <p>EE.UU. anuncia retiro de cien mil soldados de Vietnam.</p> <p>Julio 20: Armstrong y Aldrin en suelo lunar.</p> <p>David Brower funda <i>Amigos de la Tierra</i>, una de las primeras organizaciones ecologistas de carácter mundial. Festival de Woodstock.</p>

²⁶² No he podido determinar el año exacto de este incidente ocurrido en Praga.

²⁶³ Lara (656) la incluye en 1967 pero indica 1967-1968. En la cronología de *Recopilación de textos...* (García 635) se anota la publicación en 1968.

<p>1970.</p>	<p>Se publica en la colección <i>Cuadernos</i> de CDLA, el ensayo ¿Revolución en la revolución? y la crítica de derecha, donde aborda los planteamientos de Régis Debray. Integra el jurado del Premio Literario de CDLA en el género poesía. Conoce a Ernesto Cardenal. Publicación de poemas en honor del centenario de Lenin, que luego formarán parte del libro publicado póstumamente Un libro rojo para Lenin (1986). Aparece en Barcelona una antología titulada Los pequeños infiernos, con nota preliminar de José Goytisolo.</p> <p>Su familia pasa dos meses en El Salvador, con permiso especial solicitado por un familiar de Aída Cañas.</p> <p>Julio 20: renuncia al Consejo Editorial de Casa de las Américas. Primeros poemas de Un libro levemente odioso. Trabaja como periodista para <i>Prensa Latina</i>.</p>	<p>Enero: Asamblea celebra "Primer Congreso Nacional de Reforma Agraria".</p> <p>La Editorial Universitaria publica las <i>Obras Escogidas</i> de Salarrué.</p> <p>Surgen las organizaciones paramilitares: Fuerzas Populares de Liberación (FPL), y Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP).</p>	<p>Jun. 29: retiro de tropas de EE.UU. en Camboya.</p> <p>Sep. 4: Salvador Allende gana elecciones en Chile.</p>
<p>1971.</p>	<p>Termina de escribir Los hongos y el testimonio sobre Miguel Mármol.</p> <p>Conversación con Ernesto Cardenal sobre Marxismo y Cristianismo.</p>		<p>El chileno Pablo Neruda recibe el Nobel de literatura.</p> <p>Oct. 25: ONU acuerda admitir a China Comunista y expulsa a los representantes de Taiwán. Dic. 4: Castro finaliza visita a Perú, Ecuador y Chile.</p>
<p>1972.</p>	<p>Se publica en Costa Rica, con el sello EDUCA, Miguel Mármol. Los sucesos de 1932 en El Salvador. Aparece el ensayo: Partido Revolucionario y Lucha Armada.</p> <p>Viaje a Hanoi, capital de Vietnam. Correspondencia con Julio Cortázar y Margaret Randall. Encuentro en París con Roberto Armijo y Salvador Cayetano Carpio, fundador de las Fuerzas Populares de Liberación.</p>	<p>Marzo 25: intento golpista contra Sánchez Hernández.</p> <p>Julio: Arturo Armando Molina toma posesión de la presidencia; este mismo mes es intervenida la UES. Ago. 31: expulsan de la Universidad de El Salvador a maestros extranjeros.</p> <p>Aparece <i>Farabundo Martí</i>, escrito por Jorge Arias Gómez.</p>	<p>Mayo: EE.UU./URSS firman acuerdo de limitación de armas nucleares. Junio: Escándalo Watergate en Washington. Julio 4: las dos Coreas anuncian pacto para la unificación; 13: se reanudan diálogos para la paz en Vietnam.</p>
<p>1973.</p>	<p>Finaliza El amor me cae más mal que la primavera. Visita Chile invitado por el gobierno de Salvador Allende. Navidad: ingresa a El Salvador, disfrazado y usando otro nombre. Se integra al ERP como Asesor Político y encargado de agitación y propaganda.</p>	<p>Marzo 13: destierro del líder comunista Jacinto Castellanos.</p>	<p>Enero 15: acuerdo para el cese de hostilidades en Vietnam.</p> <p>Sep.: en Chile, Augusto Pinochet derroca al gobierno de Salvador Allende. Muerte de Allende.</p>
<p>1974.</p>	<p>Publicación de Las historias prohibidas del pulgarcito por la editorial Siglo XXI de México. Escribe con diferentes pseudónimos los Poemas Clandestinos.</p>	<p>Aparece <i>Catleya Luna</i> de Salarrué.</p>	<p>Fallece Miguel Ángel Asturias</p> <p>Ago.: Richard Nixon renuncia a la presidencia de EE.UU. Dic.: Vietnam del Norte realiza ofensiva contra Vietnam del Norte.</p>
<p>1975.</p>	<p>Abril 13: la dirigencia del ERP gira orden de captura contra Dalton. Mayo 10: Roque Dalton y Armando Arteaga "Pancho", son fusila-</p>	<p>Mayo: Surge la Resistencia Nacional, escisión del ERP.</p> <p>Junio: Se crea el Instituto Salvadoreño de Transformación Agraria</p>	<p>Rendición incondicional de Vietnam del Sur.</p>

<p>dos por sus compañeros de guerrilla, en un lugar conocido como El Playón. Pocos días después circulan hojas volantes anunciando la muerte de Dalton, atribuyéndole haber sido un infiltrado de la CIA; el 30 de mayo los familiares de Dalton declaran ignorar el paradero del poeta. Sep. 14: Radio Habana difunde la noticia de la muerte de Roque.</p>	<p>(ISTA). Nov. 27: Muere Salarrué.</p>	
--	---	--

FUENTES:

Almanaque Mundial 1975. Estados Unidos: América, 1974.

Alvarenga, Luis. **El ciervo perseguido. Vida y obra de Roque Dalton**. Colección Orígenes 13. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos, 2002.

Dalton, Roque. **La parole Ferita** (antología bilingüe). Roma: Datanews, 1991.

----- **El turno del ofendido**. La Habana: Casa de las Américas, 1962.

Diario de hoy, El. **Centuria. Los hechos y personajes del siglo XX en El Salvador** 4. San Salvador, abril 28 de 1999.

Enciclopedia Microsoft Encarta 2000. 1999.

Gallegos Valdés, Luis. **Panorama de la literatura salvadoreña**. 4ª. ed. San Salvador: UCA, 1996.

García Verzi, Horacio (edición de). **Recopilación de textos sobre Roque Dalton**. Serie Valoración Múltiple. La Habana: Casa de las Américas, 1986.

Huezo, Roberto (coord.). **Historia de El Salvador**. Vol. 2. San Salvador: Ministerio de Educación, 1994.

Lara Martínez, Rafael (edición de). **En la humedad del secreto. Antología poética de Roque Dalton**. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.

López, Matilde Elena. **La poesía de Roque Dalton**. Cuadernos Universitarios 13. San Salvador: Editorial Universitaria, 1988.

Montenegro González, Augusto. **Historia de América**. Colombia: Norma, 1995.

Prensa Gráfica, La. **Enfoques del Siglo** 4-7. San Salvador, 1999.

----- **Enfoques**. San Salvador, mayo 11, 2003.

----- **Dominical**. San Salvador, sep. 21, 2003.

Salarrué [Salvador Salazar Arrué]. **Narrativa Completa I**. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos, 1999.

En la Web:

Otero Carvajal, Luis. "Verdes y Alternativos", encontrado en <http://www.ucm.es/info/hcontemp/leoc/verdes.htm>. Publicado en: **Cuadernos del Mundo Actual**. Historia 16, nº 75. Madrid, 1995.

Vallejo, Georgette de. **Biografía de César Vallejo**. Encontrado en <http://www.marxists.org/espanol/vallejo/biogr.htm>