

UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR
FACULTAD MULTIDISCIPLINARIA ORIENTAL
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
SECCIÓN DE LETRAS



TEMA:

**“ANTECEDENTES DE LA NARRATIVA VANGUARDISTA SALVADOREÑA EN
LA OBRA LITERARIA “TRENES” DE MIGUEL ÁNGEL ESPINO”**

PRESENTADO POR:

REYNA DE LA PAZ ARANIVA CRUZ	AC 06035
LIZBETH MARGARITA QUINTEROS RUIZ	QR 05015
LIGIA LISSETTE ULLOA REYES	UR 98001

PARA OPTAR AL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN LETRAS

DOCENTE DIRECTOR:

LIC. RUBÉN EDGARDO SÁNCHEZ TORRES

SAN MIGUEL, EL SALVADOR, CENTROAMÉRICA, AGOSTO DEL 2011.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	I
CAPÍTULO I. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	6
CAPÍTULO II. JUSTIFICACIÓN	8
CAPÍTULO III. OBJETIVOS	9
3.1 OBJETIVO GENERAL.	
3.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS.	
CAPÍTULO IV. MARCO DE REFERENCIA	10
4.1 MARCO HISTÓRICO.	
4.1.1 VIDA Y OBRA DE MIGUEL ÁNGEL ESPINO.	
4.1.2 MARCO HISTÓRICO, POLÍTICO, ECONÓMICO, SOCIAL Y CULTURAL DE EL SALVADOR EN LA DÉCADA DEL SIGLO XX	16
4.2 MARCO TEÓRICO	22
4.2.1 LAS VANGUARDIAS EUROPEAS, LATINOAMERICANAS Y CENTROAMERICANAS.	
4.2.2 ORÍGENES DEL TÉRMINO VANGUARDIA	
4.2.3 VANGUARDIA Y OPOSICIÓN	24
4.2.4 ORÍGENES DE LA VANGUARDIA EN LAS ARTES	26
4.2.5 EL CUBISMO	28
4.2.6 REVOLUCIÓN ESTÉTICA	32
4.2.7 FUTURISMO	34
4.2.8 EL DADAISMO	39
4.2.9 EL NOMBRE SIN ORIGEN Y SIGNIFICADO	43
4.2.10 UN NUEVO PARAÍSO DADA	46
4.2.11 EL SURREALISMO	47
4.2.12 LA HERENCIA DADA	50

4.2.13 EL EXPRESIONISMO	53
4.2.14 EL ULTRAÍSMO	55
4.2.15 LAS REVISTAS “EL ÉXITO ULTRA”	59
4.2.16 LA PARANOIA ULTRA	60
4.2.17 LA VANGUARDIA EN HISPANOAMERICA	61
4.2.18 CHILE (CREACIONISMO)	64
4.2.19 ARGENTINA (ULTRAÍSMO)	75
4.2.20 MÉXICO (ESTRIDENTÍSMO)	84
4.2.21 LA ESTÉTICA MODERNISTA	95
4.2.22 ¿GAVIDIA O DARIO?	97
4.2.23 CARACTERIZACIÓN DE LA ESTÉTICA MODERNISTA	99
4.2.24 EL SIMBOLISMO EN LOS TEMAS	102
4.2.25 LA PLENITUD DEL MOVIMIENTO	104
4.2.26 ¿LA DECADENCIA O EL INICIO DE UNA NUEVA TENDENCIA?	106
4.2.27 LA VANGUARDIA EN CENTROAMERICA	108
4.2.28 PANAMÁ	110
4.2.29 LA POESÍA NUEVA	111
4.2.30 NICARAGUA	114
4.2.31 “LIGERA EXPOSICIÓN Y PROCLAMA DE LA ANTI-ACADEMIA NICARAGUENSE”	121
4.2.32 HONDURAS	125
4.2.33 GUATEMALA	130
4.2.34 COSTA RICA	134
4.2.35 EL SALVADOR	136
4.2.36 LITERATURA EN EL SIGLO XX	140
4.2.37 NOVELA CONTEMPORANEA: 1935-1972	147
4.2.38 GENERACION DE 1927	154

4.2.39 LA NARRATIVA VANGUARDISTA	158
4.2.40 NIVEL ESTRUCTURAL DE LA NOVELA CONTEMPORÁNEA	161
4.2.41 LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA	162
4.2.42 CARACTERÍSTICAS	
GÉNERO DE LA NOVELA O NARRATIVA	163
4.2.43 LA NARRATIVA CLÁSICA: PRESENTACION CONVENCIONAL DE LA REALIDAD	166
4.2.44 LA NARRATIVA MODERNA: LA TRADICION ANTIREALISTA	168
4.3 MARCO CONCEPTUAL	170
CAPÍTULO V. DISEÑO METODOLÓGICO	179
CAPÍTULO VI ANTECEDENTES DE LA NARRATIVA VANGUARDISTA SALVADOREÑA EN LA OBRA LITERARIA “TRENES” DE MIGUEL ÁNGEL ESPINO	183
6.1 OBRA “EL CRISTO NEGRO” (SALARRUÉ)	184
6.2ANÁLISIS DEL CUENTO “EL NIÑO DIABLO”	187
6.3 ANÁLISIS DE LA NOVELA “TRENES” DEL AUTOR SALVADOREÑO MIGUEL ÁNGEL ESPINO	190
CONCLUSIONES	256
RECOMENDACIONES	258
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	259
ANEXOS	261

INTRODUCCIÓN.

El presente estudio es una propuesta como anticipación a la elaboración de un análisis que estará orientado por la teoría literaria, consta de un objetivo general y tres específicos, en los cuales se plantea el rumbo por el cual se pretende profundizar en el tema: “Antecedentes de la narrativa vanguardista salvadoreña en la obra literaria “Trenes” de Miguel Ángel Espino”. Convirtiéndose en un tema de mucho interés, ya que el vanguardismo en nuestro país, tiene sus cimientos, en 1960 con un grupo de escritores entre los que destacaban Claribel Alegría, Manlio Argueta, entre otros.

Además, el proyecto, cuenta con una descripción del objeto de estudio, en el cual se expone ¿cómo surge? y ¿de dónde se extrae? dicho proyecto; posteriormente se presenta un diseño-metodológico, el cual consta de un apartado en el que se presentan, los resultados teóricos, obtenidos a partir del análisis realizado a las novelas seleccionadas, en donde se ha consolidado la finalidad de esta investigación y además se ha podido fortalecer la historia de la literatura salvadoreña.

CAPÍTULO I PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.

Tradicionalmente la importancia de las investigaciones radica en los resultados que a partir de sus análisis se pueden obtener. En esta ocasión, la importancia del tema a investigar, es por el aporte que ésta brinda a la consolidación de la Historiografía de la Literatura Salvadoreña, dicho aporte consiste en determinar el origen del movimiento de Vanguardia en la narrativa Salvadoreña, tomando como referente la creación narrativa de Miguel Ángel Espino.

Sin embargo la parte medular de este trabajo, se sostiene sobre el marco de análisis e interpretación, es donde se desarrolla el aparatage teórico sobre las muestras seleccionadas, a partir de ello se obtienen los resultados teóricos, los cuales confirman la existencia de vanguardia en la creación narrativa en una época previa a la formación y consolidación de la Generación Comprometida.

Mucho se ha hablado del impacto causado por el vanguardismo en la literatura a nivel mundial; en El Salvador este movimiento no pasó desapercibido pues se registran creaciones vanguardistas desde 1916 en el campo poético con Geoffroy Rivas, Julio Enrique Ávila entre otros autores. En narrativa no se tiene fecha exacta sobre el movimiento en que inicia la vanguardia en El Salvador pero se tiene el dato que Miguel Ángel Espino es el pionero de dicho movimiento.

La segunda década del siglo XX fue clave en la historia de la narrativa vanguardista salvadoreña ya que se cree que para esta época el autor salvadoreño Salvador Salazar Arrué (conocido popularmente como Salarrué) inicia la creación de textos vanguardistas, se puede considerar algunas de sus novelas por algunos críticos como novela vanguardista, pero al

realizar un estudio minucioso nos damos cuenta que posee características realistas y no vanguardistas.

Por otra parte, se identifica que “Trenes” de Miguel Ángel Espino cumple con la mayor parte de características vanguardistas además de romper con la estructura tradicional realista, demostrando que dicha novela es la primera obra narrativa en El Salvador y que lo sostienen algunos autores, cuando mencionan a Salarrué, Oswaldo Escobar Velado, Matilde Elena López, y a la misma “Generación Comprometida” entre otros, no es nada verídico, ya que los análisis realizados demuestra que para 1940 ya existía narrativa vanguardista en El Salvador y que su principal exponente era Miguel Ángel Espino con su obra “Trenes”, es decir, que la Generación Comprometida fue nada más un grupo que dio un seguimiento mayor a dicha estructura.

En el presente trabajo de investigación se estudia que “Trenes” de Miguel Ángel Espino es el primer antecedente en la narrativa vanguardista salvadoreña y que además la crítica en El Salvador, no ha sido capaz de poder realizar un estudio verídico y razonable con respecto a los inicios de la vanguardia, tal vez por falta de interés hacia los aspectos culturales y específicamente literarios, por no contar con una cronología en cuanto a la literatura salvadoreña o simplemente por no contar con las bases suficientes para realizar realmente crítico y sobre todo narratológico a las obras y demostrar por qué las ubican en dichas corrientes literarias.

CAPÍTULO II JUSTIFICACIÓN

El presente estudio que se titula “Antecedentes de la narrativa vanguardista salvadoreña en la obra literaria “Trenes” de Miguel Ángel Espino ” es una propuesta que tiene como propósito conocer a profundidad el surgimiento y las características del vanguardismo específicamente en la narrativa salvadoreña tomando como base “TRENES” una novela poemática de Miguel Ángel Espino. La cual se considera importante porque a través de ella se demostrará que es la primera novela vanguardista en El Salvador.

El tema es interesante ya que se indaga sobre cómo y quién originó la narrativa vanguardista en El Salvador, ya que dejará las puertas abiertas a otros estudiantes que tengan la capacidad pero sobre todo el interés de aplicar sus conocimientos a los textos narrativos salvadoreños y de alguna manera impulsar nuevos estudios y así contribuir con la literatura salvadoreña.

CAPÍTULO III. OBJETIVOS

3.1 GENERAL.

Investigar los antecedentes de la narrativa vanguardista salvadoreña en la obra literaria “Trenes” de Miguel Ángel Espino.

3.2 ESPECÍFICOS.

1. Comentar la narrativa salvadoreña de las primeras décadas del siglo XX.
2. Identificar la presencia de elementos y características del movimiento de vanguardia en la narrativa de Miguel Ángel Espino.
3. Comprobar que el escritor Miguel Ángel Espino es uno de los principales precursores de la narrativa vanguardista de El Salvador.

CAPÍTULO IV MARCO DE REFERENCIA

4.1 MARCO HISTÓRICO

4.1.1 VIDA Y OBRA DE MIGUEL ÁNGEL ESPINO.

Miguel Ángel Espino fue un escritor, periodista y abogado salvadoreño (Santa Ana 17 de diciembre de 1902 - México D.F., el 1 de octubre de 1967). Nació en el seno de una familia de literatos, fue hermano de Alfredo Espino, autor de la antología “Jícaras Tristes” y su abuelo materno don Antonio Najarro (1850-1890), publicó la obra poética “Ecos del Alma”. Se casó con doña María Luisa Nieto.

Durante los años 20, trabajó como periodista en los diarios de la época: Diario Latino y La Prensa. Ingresó a la Facultad de Jurisprudencia y Ciencias Sociales de la Universidad de El Salvador en 1921; en 1927 viajó a México, para trabajar en la Delegación Diplomática de su país, allí habría de culminar su doctorado en Jurisprudencia en la Universidad Nacional Autónoma de México UNAM en 1928.

Se dedicó a la narrativa, desde su juventud. A los 17 años, 1919 publicó “Mitología de Cuscatlán”, recopilación de antiguas leyendas indígenas. Además publicó una colección de cuentos titulada “Como Cantan Allá” (1926). Publicó también dos novelas: “Trenes” (1940) y “Hombres Contra la Muerte” (1947), su obra más reconocida, ambientada en Belice; ambas fueron traducidas al inglés y al francés. El Gobierno de El Salvador le otorgó en 1948, un premio literario, por su obra “Hombres contra la Muerte”.

La prosa de Espino ha sido descrita como "valiente y audaz" por atreverse a romper mitos acerca del pasado indígena. En general, el objetivo primordial siempre es dar a conocer a los salvadoreños la cultura de los antepasados y demostrar que pueden retomarse costumbres y tradiciones. Expresó en varias ocasiones que su mayor sueño fue el de educar a los indígenas que aun existían para que se integrasen a la sociedad moderna, fomentando así sus aportes a la cultura.

No suelen hacerse comparaciones con su hermano por la profunda diferencia de estilo entre ambos; sin embargo, existen ligeros puntos en común, por ejemplo la forma detallada de describir cada elemento percibido por medio de metáforas y símiles. A pesar de haber crecido juntos, Miguel era mucho más realista que Alfredo, viendo el mundo (y describiéndolo a través de la literatura) de una forma más real y palpable, como reflejo inequívoco del pasado.

Expresó reiteradamente su profunda admiración por Alberto Masferrer, al cual calificaba de maestro, dándole el apelativo de "Apóstol de la armonía social en El Salvador".

En 1951, debido al daño que le causó un derrame cerebral, tuvo que poner fin a su carrera literaria, evitándole acabar su novela inspirada sobre el caudillo centroamericano Francisco Morazán. Su familia lo trasladó a México, donde permaneció retirado los últimos años de su vida.

Finalmente en 1951, paralizado por una hemiplejía se trasladó a la ciudad de México por vía aérea, en la mañana del viernes 15 de febrero de 1952. Aunque hubo una

campana de escritores salvadoreños a su favor y hasta un grupo formado por Oswaldo Escobar Velado, Alfonso Morales, Antonio Gamero, Orlando Fresedo, Alirio García Flamenco, Waldo Chávez Velasco, Luis Mejía Vides y otros se presentó ante la Asamblea Legislativa salvadoreña, todas esas gestiones no lograron que el gobierno y las entidades culturales hicieran nada efectivo a favor de Espino. Gracias a gestiones nacionales e internacionales emprendidas por destacados intelectuales y políticos de otras naciones de América, se recuperó lentamente en la ciudad de México, protegido por los cuidados de su esposa y de diligentes galenos que lo atendieron durante cerca de quince años.

Tales tratamientos y cuidados solo fueron interrumpidos en febrero de 1954 por un fugaz viaje de retorno a El Salvador, realizado con el fin de dirigirse a la ciudad de Ahuachapán y atender algunos asuntos familiares.

Este escritor constituye un caso singular en la literatura salvadoreña; autor de cuatro libros fundamentales en la literatura centroamericana; sus preocupaciones políticas, culturales y estéticas lo ubican a la delantera de sus contemporáneos nacionales.

Desde 1909 hasta 1914 realizó sus primeros estudios en la casa familiar y en el Liceo Santaneco, dirigido por Salvador Vides. En 1915, la familia se traslada a San Salvador, donde el joven escritor es admitido en el área de formación docente del Instituto Normal Central de Varones. El director de esta institución, Juan Ramón Uriarte, desempeñó un papel importante en la formación del futuro escritor, al ponerlo en contacto con los clásicos griegos y con pensadores hispanoamericanos como Vasconcelos y Rodó. Su tesis de graduación del Instituto Nacional fue “Mitología de Cuscatlán” (1918), publicada al año siguiente por la editorial capitalina Cuzcatlania, dirigida por el dramaturgo José Llerena.

En 1921 inició sus estudios de Leyes en la Universidad de El Salvador, a la vez que se dedicó a escribir para periódicos como Diario Latino (1890), Diario del Salvador (1895), La Prensa (1915) y Queremos (1927), al igual que para las revistas Cuzcatlania (1919), Atlacátl (1921), Lumen (1926), Cactus (1933) y Espiral. En estos medios difundió muchas estampas de provincia, las que años más tarde reunieron en el libro “Cómo cantan allá” (1926) y a las que alguna vez calzó con un fugaz nombre literario "Miguel Ángeles Pino".

Entre 1910-1915 se gesta una generación literaria cuyos componentes pueden enumerarse así: Ramón Nunfio o Ramón de Nunfio (1879-1923) Salvador Martínez Figueroa (1880-1917) Carlos Bustamante (1890-1952) Manuel Andino (1892-1958) Julio Enrique Ávila (1892-1968) José Valdés (1893-1924) Ricardo Alfonso Araujo (1894-1930) Augusto Castro Ramírez (1894-1928) Vicente Rosales y Rosales (1894) Francisco Mirando Ruano (1895-1929) José Llerena (1895-1953) Raúl Contreras (1896-1973) Raúl Andino (1896-1936) Antonio Salazar (1897) Salvador Cañas (1898-1960) Camilo Campos (1899-1924) Arturo Romero Castro (1899-1952) José Luis Barrientos (1895-1930) Juan E. Cotto (1900-1936) Alfredo Espino (1900-1928) Miguel Ángel Espino (1902-1968) Miguel Paredes Campos.

Los miembros de esa generación nacieron, casi todos, en fechas aproximadas, con actividades literarias comunes y frecuentes en aquella San Salvador de 1910-1920, y fueron orientados por los mismos maestros: Uriarte, Masferrer, Ambrogi, Gavidia, Navarrete, Peralta Lagos. Otra lista sin embargo, de escritores, aparecidos en 1920, puede formularse, a saber: Salvador Efraín Salazar Arrué (1899-1975), entre otros.

Gracias a su antiguo maestro, Juan Ramón Uriarte, quien fue nombrado máximo jefe de la Dirección General de Correos, el joven escritor comenzó a trabajar en esa dependencia gubernamental (1922), a la vez que fungió como administrador de un centro editorial -fundado por Uriarte y el escritor y químico Julio Enrique Ávila- y como corrector de pruebas y redactor en el periódico “El día”, donde estuvo bajo la mano directriz de Alberto Masferrer hasta febrero de 1926. Cuando Uriarte fue designado ministro plenipotenciario de la Legación Salvadoreña en la Ciudad de México, gestionó una beca para Espino (diciembre de 1927) y el cargo de agregado a dicha representación diplomática (enero de 1928). En la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Espino corona su carrera en Jurisprudencia, en el mismo año en que su hermano Alfredo se suicida en San Salvador (1928).

Junto con el profesor Francisco Espinosa y el químico guatemalteco Adolfo Pérez Menéndez, dirigió el gubernamental Diario nuevo (1933-1944), en el que colaboraron Raúl Andino, Arturo Ambrogi, Claudia Lars, Manuel Sevilla y Miguel Ángel Chacón. Fue corredactor de “El amigo del pueblo” (San Salvador, 1936) y jefe de redacción de “El gran diario” (San Salvador, 1939). Ganador de la “Flor Natural” en los Juegos Florales Agostinos de San Salvador (con su prosa “La ciudad visionaria”, julio de 1936 y con su poema “Mensaje de la tierra dormida”, julio de 1937). Fue autor del folleto José Simeón Cañas, padre de los esclavos (Guatemala, Cultura, 1938 y San Salvador, Departamento Editorial del Ministerio de Cultura, 1955). Luego de tres años de negociaciones y contratos, en 1940 la editorial Ercilla de Santiago de Chile le imprimió su novela poemática

“*Trenes*”, que le valió honrosos comentarios periodísticos en los ámbitos nacional y centroamericano.

Esta novela significa una avanzada narrativa no solamente en la prosa escrita por salvadoreños, sino a nivel latinoamericano, sobre todo si tomamos en cuenta que fue realizada hacia 1940, cuando estructuras como las de esta novela, no habían desarrollado una corriente expresiva que la señalase como un logro en la novelística de América. “*Trenes*” es una novela ensayo, es un ensayo novelado, o sea, una expresión integral de un creador que tenía ondas preocupaciones estéticas enmarcadas en la realidad salvadoreña.

Homenajes

En su honor, la Universidad "Dr. José Matías Delgado" organiza anualmente una semana de la lectura literaria con el nombre de Espino, enfatizando el valor de la lectura para la educación, tal como en su momento lo habría fomentado el escritor. Dicha celebración incluye presentación de nuevos textos, representación es teatrales, exposición de pinturas y diversos talleres para nuevos escritores.

Además, se organiza un congreso centroamericano de escritores.¹

¹ Valdés, Luis Gallegos. Panorama de la Literatura Salvadoreña. Editorial UCA. San Salvador, El Salvador.1996.

4.1.2 MARCO HISTÓRICO, POLÍTICO, ECONÓMICO, SOCIAL Y CULTURAL DE EL SALVADOR EN LA DÉCADA DEL SIGLO XX.

Pocos períodos de la historia salvadoreña han ocupado tanto la atención de los historiadores nacionales y extranjeros, como el que corre de 1931 a 1944.

LA DICTADURA Y LA INSURRECCIÓN CAMPESINA (1930-1944)

El descontento urbano se canalizó hacia las elecciones, que el presidente Romero Bosque había prometido serían libres. Pocas semanas antes de que éstas tuvieran lugar, se conformó clandestinamente el Partido Comunista. Aunque el partido en cuanto tal era demasiado nuevo como para obtener resultados importantes en las elecciones, sus cuadros tenían experiencias organizativa. Pero éstos no encontraron espacio en las ciudades, donde predominaba el reformismo y el electoralismo. Por lo tanto, se concentraron en las zonas suburbanas y rurales, donde los efectos de la crisis golpeaban más y donde había mayor receptividad para sus ideas. Así, por ejemplo, Farabundo Martí, cuando no estaba en la cárcel o en el exilio, trabajaba en el área rural. Durante la campaña electoral, grupos anarquistas, mini vitalistas, trotskistas y apristas socialistas aparecieron en las zonas rurales, generando confusión. Los activistas Mexicanos demostraron como extender el frente revolucionario y sindical en el agro.

Pocos días antes de las elecciones, Arturo Araujo (1931) anuncio su independencia del Partido Comunista y del Partido del Proletariado Salvadoreño; pero este último nunca le retiró su apoyo y sus miembros formaron parte del gobierno de aquel más tarde. El anuncio de Araujo estaba dirigido a calmar a los sectores medios y a la oligarquía, atemorizados por la euforia popular generada por el Partido Laborista. En este contexto, Araujo aceptó como

vicepresidente al dirigente del Partido Nacional Republicano, el general Maximiliano Hernández Martínez (1932-1944), con lo cual se aseguró, al menos momentáneamente, la neutralidad del ejército.

Las elecciones tuvieron lugar el 22 de enero de 1931, pero ninguno de los cuatro candidatos obtuvo la mayoría absoluta, por lo tanto, la designación del presidente quedó en manos de la asamblea, controlada por los simpatizantes de la democratización. Para consternación de la oligarquía, Araujo resultó electo. La presencia del general Martínez en el nuevo gobierno, en el cual además de la vicepresidencia, ocupó a cartera de guerra, muestra la preocupación de Araujo por la actitud del ejército, sin el cual no podía ganar las elecciones ni mantenerse en el poder, en caso de triunfar. De hecho la embajada de Estados Unidos estaba preparada para intervenir militarmente si llegaba a perder el control de la situación.

Araujo comenzó su gestión en un clima de gran tensión, pero con gran seguridad, derivada del apoyo popular que nunca antes había respaldado tan incondicionalmente a ningún gobernante. Poco después de la toma de posesión y durante tres días hubo manifestaciones masivas delante de Casa Presidencial. Los campesinos y trabajadores llegaron a manifestar su apoyo, pero también a recordar las promesas hechas durante la campaña electoral. Araujo solo acertó a pedirles que esperaran, pero la espera se hizo larga, pues el presidente nunca pudo proponer medidas para aliviar los efectos de la crisis ni satisfizo las demandas de la oligarquía que lo había apoyado.

El equipo de gobierno de Araujo, integrado por quienes apoyaron su campaña, no estaba capacitado para enfrentar la crisis. Los burócratas con experiencia en la hacienda pública fueron desplazados por los nuevos nombramientos de Araujo o dejaron el gobierno, presionados por la oligarquía. Mientras tanto, el general Martínez retiró a los militares de más alto rango y en su lugar colocó a oficiales leales a él. En pocas semanas estableció un “Directorio Militar”, el cual le permitió influir en las decisiones gubernamentales de manera determinante.

La presidencia de Araujo es la historia de la descomposición del bloque político que representaba, pues sus integrantes se fueron retirando del gobierno. Los primeros en tomar distancia fueron los banqueros, los terratenientes, los estudiantes universitarios. El tímido intento de reforma agraria resultó insuficiente y se convirtió en otro foco de descontento.

En abril y mayo de 1931, en varias haciendas hubo huelgas para exigir que los propietarios pagaran los salarios caídos. En julio comenzó a circular el rumor de un golpe de Estado. El embajador estadounidense informó que las actuaciones del gobierno únicamente servían para provocar descontento y que la agitada situación política impedía adoptar medidas.

El desorden administrativo, la corrupción creciente, la debilidad de la economía y la ineficiencia de las medidas adoptadas, volvieron la situación más desesperada. Durante varios meses, el gobierno no pudo pagar los salarios de los empleados públicos y del ejército. Esto hizo que los primeros también protestaran y se manifestaran en las calles.

El 5 de diciembre de 1931, el directorio militar cedió el poder al general Martínez, en su calidad de vicepresidente constitucional. La decisión correspondía a la recomendación del embajador estadounidense, quien por iniciativa propia sugirió el cambio para que, restaurada la legalidad constitucional, Estados Unidos pudiera reconocer al nuevo gobierno. A mediados de diciembre, el general Martínez comenzó a dirigir el país.

A diferencia de los “laboristas”, la oligarquía defendió la legalidad del general Martínez hasta después que éste sofocó la insurrección campesina de enero de 1932. Un nuevo embajador informó que desafortunadamente, los mejores elementos de aquí están ahora apoyando a Martínez porque hasta el momento ofrece un gobierno estable y temen mucho que cualquier cambio en la situación pueda renovar los disturbios. Washington presionó para reemplazar al general Martínez, pero cuando ya había conseguido que los militares aceptaran, la insurrección campesina estalló.

El 20 de enero de 1932, los campesinos comenzaron a movilizarse de acuerdo a un plan bastante confuso. Según este, atacarían las ciudades y los pueblos principales del occidente del país y avanzarían hacia la capital para apoderarse de ella. Aunque con una fuerte oposición interna, el Partido Comunista organizaría una insurrección urbana y se tomaría los cuarteles de la capital con la colaboración de oficiales y tropa adeptos. De esta manera, los rebeldes podrían entrar en San Salvador.

El plan fue descubierto por el gobierno con mucha anticipación. El general Martínez removió a los oficiales y a la tropa sospechosa y apresó a los simpatizantes más conocidos del movimiento así como también a los dirigentes comunistas. La captura de estos últimos descabezó la insurrección urbana y la rural quedó aislada y dependiendo únicamente de sus

propias fuerzas y habilidades tácticas. Martínez declaró la ley marcial y ordenó la ejecución de quienes tuvieran en su poder propaganda comunista.

Con el general Martínez en la presidencia, la oligarquía recobró el control sobre el Estado y su predominio sobre la sociedad. Aliada a los militares, restauró el régimen dictatorial de dominación, pero dando al Estado una participación destacada en la dirección de la economía. Asimismo, diseñó políticas asistencialistas, destinadas a las clases subalternas y a evitar la repetición de los acontecimientos de 1932.

A principios de 1944, cuando el general Martínez quiso modificar la Constitución para prolongar su dictadura, sus oponentes se unieron y empezó la lucha por el poder. La alianza comprendía a una fracción de la oligarquía, a representantes de las clases medias y populares y a oficiales jóvenes del ejército. Su objetivo era derrocar la dictadura con un golpe de Estado Cívico Militar.

La sublevación estalló el 2 de abril. Se peleó en los cuarteles de la capital y el conflicto se extendió a todo el país. En más de un cuartel se entregaron armas al pueblo. Pero la revolución del 2 de abril fracasó. El general Martínez logró controlar la sublevación y enjuicio y fusiló a sus dirigentes. A pesar del desconcierto, la oposición continuó.

Los universitarios se declararon en huelga el 19 de abril, encadenando las puertas de la universidad. Los estudiantes de primaria y secundaria siguieron su ejemplo. Luego, el naciente movimiento obrero se le unió. Los médicos cerraron sus clínicas, abrieron centros de emergencia y donaron sus ingresos al fondo de la huelga. Los empleados bancarios salieron a la calle. Los jueces y la mayoría de los empleados públicos no se presentaron en sus oficinas. Durante tres semanas se mantuvo una vigilia permanente frente al Palacio

Nacional, donde una creciente multitud permanecía silenciosa, cantando ocasionalmente el Himno Nacional. El general Martínez arresto a los dirigentes. En mayo, un policía nacional asesinó al joven estudiante José Wright Alcaine, hijo de un rico emigrante estadounidense.

Dos días después, con la economía paralizada por la huelga de “brazos caídos” y con el embajador de los Estados Unidos exigiendo una explicación por la muerte del estudiante, Martínez renunció y calladamente huyó del país, el 9 de mayo de 1944.²

² Rodolfo Cardenal. Manual de Historia de Centro América. UCA Editores. 1996 1ª edición. Pág. 379-385

4.2 MARCO TEÓRICO.

4.2.1 LAS VANGUARDIAS EUROPEAS, LATINOAMERICANAS Y CENTRO AMERICANA.

La seriedad de la investigación literaria requiere definitivamente de un complejo constructo de teorías, que son necesarias para sostener la veracidad del objeto de estudio y los resultados que, a partir del planteamiento de los objetivos, se confronta para deducir la utilidad del proyecto o el fracaso mismo de éste.

Dicho constructo estará constituido a partir de la lectura, selección y aplicación de los elementos de cada manifiesto estético de las diferentes tendencias artísticas, que determinaran la aparición de dichos elementos en las muestras del escritor Miguel Ángel Espino.

4.2.2 ORÍGENES DEL TÉRMINO VANGUARDIA.

Los procesos del desarrollo histórico de la vida humana han estado caracterizados por un incontable conjunto de transgresiones, que han mejorado la vida del hombre y en ciertos casos facilitado los procesos de adquisición de conocimientos que provocaron el desarrollo de elementos tales como la literatura.

La literatura como tal ha sido objeto de cambios y transgresiones históricas, siendo la más significativa quizá por la proximidad al siglo XXI la del movimiento vanguardista. La coyuntura político-social de Europa a mediados del siglo XIX permitió el nacimiento de nuevas formas de expresión artística, que desde sus inicios trató de dar un giro a lo cultivado hasta ese momento.

Sin embargo, sería la revolución social la que germinó las bases del nuevo movimiento estético, que se consagró irónicamente con la degradación del ser humano provocada por la crisis de naciones en la Primera Guerra Mundial, de proporciones globales.

El movimiento que en sus inicios no poseía un calificativo que identificara al conjunto de expresiones, en sus diferentes naciones, adoptaría el nombre de vanguardia, término que en sus inicios no tenía ninguna relación con el desarrollo artístico. Según el teórico español Freixa Mireya: “la vanguardia se define en 1870.... el término en sí, “Avant Garde” que proviene del léxico militar, empieza a utilizarse en Francia, subordina primero a radicalismo políticos y tras la commune se aplica también a la literatura y el arte.”³

La cita anterior es un fiel reflejo de los procesos de evolución en la sociedad y como el contexto incluye directamente en la forma de pensar del humano y en las formas de expresión.

En ese sentido la literatura que ha significado una de las mayores invenciones de la humanidad y quizá una de las que ha sufrido mayores cambios con transgresiones directas tales como: la fragmentación de un paradigma clásico de composición rígido, constituye para mediados del siglo XIX, el inicio de una nueva etapa que permitiría la consolidación de la literatura de los siglos próximos.

El término “vanguardia” llevado y adaptado a las artes pero en especial a la literatura, encierra un paradigma Estético-Ideológico como parte del rechazo al paradigma ya establecido anteriormente y que aún prevalecía hasta finales del siglo XIX.

³ Freixa Mireya, Las vanguardias del siglo XIX, Editorial GG, Barcelona, España, 1982. P10

Dicho paradigma carecía de elementos para apegarse a una realidad totalmente cambiante, a una actualidad que requería nuevas formas de expresión.

La literatura como móvil de cosmovisión es elemento importantísimo en el desarrollo de una nueva estética, en especial el género poético, que hasta el siglo XIX se había visto regido por el canon de la literatura clásica y cuyo principal referente era el modernismo. Una tendencia agotada en temas y técnicas atiborradas por un preciosismo exagerado.

El movimiento modernista sucumbió ante la arremetida impositiva de la nueva poesía del nuevo siglo XX, que valga aclarar se consolidó en los primeros años del siglo, pero que es producto de circunstancias y sucesos del siglo XIX ; según la historia literaria se remite a los sucesos históricos de mediados del siglo XIX: “los orígenes de lo moderno se situarían hacia la mitad del siglo XIX cuando los avances del maquinismo....inflúan de forma decisiva, tanto en el desarrollo de nuevas técnicas y materiales artísticos”⁴

4.2.3 VANGUARDIA Y OPOSICIÓN

Estar en vanguardia o considerarse vanguardista significa entonces: promover una revolución directa en el pensamiento y manifiesto revolucionariamente en el arte, a partir del rechazo a lo tradicional, innovando y utilizando técnicas y materiales que no hubiesen sido utilizados nunca.

Dicho proceso se acompañaba de actividades y actitudes que provocaron un cambio sustancial en la sociedad europea. Paolo Bertetto alega que los artistas de vanguardia se

⁴ *Ibíd.* Pág.11

desvivían: “Elaborando un conjunto también contradictorio de prácticas teóricas formales, que representan la forma más rigurosa de confrontación.”⁵

Esta situación ubicada al artista de vanguardia en un antagonismo en ocasiones inconsciente pero generalmente premeditado. Esta situación Arnold Hauser la define como un conflicto en el que el artista nuevo está en: “La lucha sistemática contra el uso y los medios de expresión convencionales y la consiguiente ruptura con la tradición artística del siglo XIX”⁶

Esta situación conflictiva situaba tanto a la obra como al artista en un aparente suicidio, pues la sociedad no estaba en condiciones de adoptar y consumir lo que para los críticos era una burla para las leyes de composición.

Michael Kirby en relación a esta situación histórica del artista expresa que: “un artista de vanguardia está por definición, tan avanzado para su época que su obra no cuenta con la aprobación de la sociedad.”⁷ Esa etapa tan contradictoria propiciaría que los artistas de vanguardia experimentaran una revolución que marcaría definitivamente el desarrollo de la historia de las artes en el mundo.

⁵ Bertetto, Paolo. Cine, Fábrica y Vanguardia. Editorial, G.G. Barcelona. España. 1977. Pág. 48

⁶ Hauser, Arnold. Historia Social de la Literatura y el Arte. Editorial, Guadarrama, tomo II, Madrid España. 1960. Pág. 279

⁷ Kirby Michael, Estética y Arte de Vanguardia, Editorial, PLEMAR, Buenos Aires, Argentina, 1976. Pág. 10

4.2.4 ORÍGENES DE LA VANGUARDIA EN LAS ARTES.

La revolución del arte vanguardista se iniciaría en las obras plásticas, especialmente en la pintura. Según algunos investigadores del nacimiento y la evolución de la vanguardia en Europa, el padre de la vanguardia es Pablo Picasso. Pues es quien inicia la nueva estética en París al despertar del siglo XX.

Raúl Vides remite una fecha aproximada y el movimiento con el cual se inicia la vanguardia: “Pablo Picasso de la escuela de París, “el fundador del cubismo”... (1908)”⁸ cabe destacar que fue tal el impacto del cubismo pictórico que a partir de los años posteriores al citado, todas las manifestaciones artísticas sufrieron cambios rotundos.

La re-estructuración de las manifestaciones artísticas se denominó vanguardismo, que en si es un término en el cual, se albergan a un conjunto de movimientos, escuelas y tendencias que aparecieron en Europa y América Latina; dichos ismos guardan similitudes en cuanto a la fragmentación del canon estético y el rechazo a lo antiguo, sin embargo su diferencia específica, radica en la esencia de cada uno en relación a sus contextos.

Esta diferencia empezó a identificar a cada una de las escuelas, las cuales adoptaban sus propios nombres como: Cubistas, Futuristas, Surrealistas, etc. Las diferencias se hicieron más explícitas cuando surge la idea de publicar el pensamiento y los lineamientos estéticos-subjetivos de los nuevos artistas a través de “ los manifiestos” sin embargo todo nuevo artista se identificaba con un término que englobaba a todos los ismos “la vanguardia” .

⁸ Moran Vides, Raúl, Educación Estética, editorial. Horizontes, 3era, edición, San Salvador, El Salvador, 1985, Pág. 165

Federico Sainz en relación a la vanguardia asegura: con el título de vanguardia se designa a las teorías y escuelas literarias, que adoptaron posiciones subversivas o revolucionarias frente a las tendencias y evoluciones ortodoxas”⁹

El vanguardismo constituye entonces, un conjunto de manifestaciones artísticas desarrolladas en Europa inicialmente, y que posteriormente se propagaría en el continente Americano. El origen de la vanguardia como ya se ha mencionado responde a condiciones objetivas de la sociedad europea.

Sería arriesgado y demasiado imprudente tratar de establecer una fecha específica del origen del movimiento vanguardista, ya que según algunos autores la trasgresión, específicamente en la literatura se remota mucho tiempo antes de la aparición del cubismo.

Sin embargo es precisamente el cubismo, la escuela o tendencia estética que se definiría como la primera manifestación de vanguardia, tomando en cuenta que su aparición se hace conscientemente a través de un manifiesto.

Se ha establecido que paralelamente al nacimiento del cubismo también en Alemania, Italia y Suiza, empezaban a germinarse otras tendencias estéticas muy parecidas al cubismo pero con características muy específicas.

Es por ello que a continuación se presenta un panorama de la vanguardia europea en la última década del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. En él se puede

⁹ Sainz de Robles, Federico Carlos, Diccionario de la Literatura, Tomo II, Madrid, España, 1949, pp. 1192-1193

determinar el origen de cada escuela y tendencia, sus principales exponentes, sus etapas y consolidación como ismo.

Además conocer el manifiesto de cada escuela, el cual define la posición de la nueva estética ante el arte y la sociedad misma, además del rol del artista en el proceso de revolución del pensamiento y la formación de una nueva forma de expresión artística.

4.2.5 EL CUBISMO.

El movimiento estético cubista tiene sus orígenes en Francia, inicialmente en las artes plásticas, teniendo como referente a Pablo Picasso y pintor Juan Griss, cuyas primeras manifestaciones se remontan al año 1908. La temática central impactaría de forma directa en el pensamiento de los artistas del inicio de siglo y pronto la tendencia cubista impregnó todas las manifestaciones del arte.

En la literatura y en especial en la poesía los orígenes de la tendencia estética cubista, se manifestaría en la creación de los poetas, Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, Max Jacob, Blaise Cendrars, Paul Morand y Andre Salmon.

El propósito directo de la poesía de estos escritores, tanto en forma como en contenido radicaba en la destrucción de la armonía, el preciosismo y el ímpetu melodioso impuesto hasta ese momento por el modernismo y el parnaso.

Lo cual responde a la característica renovadora que Hauser define como el propósito de toda línea estética: “la finalidad de todo movimiento consiste en oposición a los

atractivos de las formas ya hechas.”¹⁰ Dicha finalidad recae sobre el cubismo ya que es la primera tendencia, el inicio de la vanguardia, a continuación se presenta el manifiesto cubista, por razones de autoría se ha respetado el formato del texto.

MANIFIESTO CUBISTA DE APOLLINAIRE.

A los nuevos artistas-pintores se les han reprochado vivamente sus preocupaciones geométricas. Sin embargo, las figuras de la geometría son la base del dibujo. La geometría, ciencia que tiene por objeto el espacio, su medida y sus relaciones, fue en todo tiempo la regla misma de la pintura.

Hasta ahora las tres dimensiones euclidianas bastaban a las inquietudes que el sentimiento de lo infinito despertó en el ánimo de los grandes artistas. Ciertamente, los nuevos pintores no se proponen, en mayor medida que los antiguos, ser geómetras.

Pero se puede decir que la geometría es a las artes plásticas lo que la gramática es al arte del escritor.

Hoy los sabios ya no se atienen a las tres dimensiones de la geometría euclidiana. Los pintores se han visto llevados naturalmente, y, por así decirlo, intuitivamente, a preocuparse por nuevas medidas posibles del espacio que, en el lenguaje figurativo de los modernos se indican todas juntas brevemente con el término de cuarta dimensión.

Así, tal como se ofrece al espíritu, desde el punto de vista plástico, la cuarta dimensión sería generada por las tres dimensiones conocidas: ella representa la inmensidad del espacio eternizándose en las dimensiones en un momento determinado.

Es el espacio mismo, la dimensión de lo infinito, y da plasticidad a los objetos. Les da en la obra las justas proporciones, mientras que en el arte griego, por ejemplo, un ritmo en cierto sentido mecánico las destruye sin tregua. El arte griego tenía una concepción puramente humana de la belleza. Consideraba al hombre como medida de la perfección.

El arte de los nuevos pintores considera al universo infinito como ideal y a este ideal se debe la nueva medida de la perfección, que permite al artista-pintor se debe la nueva medida de la perfección, que permite al artista-pintor, dar al objeto proporciones conformes al grado de plasticidad a que él quiera llevarlo. Nietzsche había adivinado la posibilidad de un arte semejante.

“¡Oh divino Dionisos! ¿Por qué me tiras de las orejas? –pregunta Ariadna a su filosófico amante en uno de los celebres diálogos en la Isla de Naxos-. En tus orejas veo algo

¹⁰ Opcit. P. 279.

agradable, Ariadna; ¿Por qué no las tienes más largas todavía?": Cuando Nietzsche refiere esta anécdota, hace en boca de Dionisios, el proceso al arte griego.

Añadamos que esta abstracción, "la cuarta dimensión", no ha sido más que la manifestación de las aspiraciones, de las inquietudes de un gran número de jóvenes artistas que se interesaron por las esculturas egipcias, negras y oceánicas, y meditaron obras científicas con las esperanzas puestas en un arte sublime; hoy ya no se da esta expresión utópica, que había que poner de relieve y explicar sino un interés en cierto modo histórico.

Los grandes poetas y los grandes artistas tienen la misión social de renovar sin tregua las apariencias que reviste la naturaleza a los ojos de los hombres. Sin los poetas y los artistas, los hombres se aburrían pronto de la monotonía natural. La idea sublime que tienen del universo se derrumbaría con una rapidez vertiginosa.

El orden que aparece en la naturaleza, y que no es más que efecto del arte, se desvanecería rápidamente. Todo se desharía en el caos. Ya no habría ni estaciones, ni civilización, ni pensamiento, ni humanidad, ni siquiera vida, y la imponente oscuridad reinaría para siempre. Los poetas y los artistas determinan, de común acuerdo, el carácter de su época, y el porvenir se conforma dócilmente a su idea.

La estructura general de una armonía es semejante a las figuras trazadas por los artistas egipcios y, sin embargo, estos eran muy distintos los unos de los otros. Pero se conformaron al arte de su época. El carácter propio del arte, la nueva función social es crear esta ilusión: el tipo.

¡Solo Dios sabe cuánto se han burlado de los cuadros de Manet y de Renoir! Pues bien, basta echar un vistazo a las fotografías de la época para darse cuenta de que personas y cosas se conforman totalmente a las imágenes de estos pintores. Esta ilusión me parece totalmente natural, ya que las obras de arte son lo más rotundo que produce una época desde el punto de vista de la forma. Esta energía se impone a los hombres y es para ellos la medida plástica de una época.

Así, los que se burlan de los nuevos pintores, se mofan de la propia figura, ya que la humanidad del futuro figurara la humanidad de hoy según la representación que los artistas del arte más vivo, es decir más nuevo, hayan dejado de ella.

No me digáis que hay hoy pintores en los que la humanidad puede reconocerse pintada a su imagen.

Todas las obras de arte de una época acaban por parecerse a las obras de arte más vigorosas, más expresivas, más típicas. Las muñecas nacieron de un arte popular y siempre parecen inspirarse en las obras de un gran parte de la misma época. Es una verdad fácil de comprobar. Y, sin embargo, ¿quién se atrevería a decir que las muñecas que se vendían en las tiendas hacia el 1880 se fabricaron con un sentimiento análogo al de Renoir cuando pintaba sus retratos? Entonces nadie se daba cuenta de ello.

Sin embargo, esto significa que el arte de Renoir era lo bastante vigoroso, lo bastante vital para imponerse a nuestros sentidos, mientras que al gran público de la época en que él comenzaba sus concepciones estas le parecían otros tantos absurdos y locuras.

El cubismo científico es una de las tendencias puras. Es el arte de pintar composiciones nuevas con elementos tomados, no de la realidad visual, sino de la realidad del conocimiento.

Todo hombre tiene el sentido de esta realidad interior. No es preciso ser culto para concebir, por ejemplo, una forma redonda.

El aspecto geométrico que tan vivamente impresionó a quienes vieron las primeras telas científicas deriva del hecho de que la realidad esencial se ofrecía en ellos con gran pureza y se eliminaba totalmente el elemento visual y anecdótico.

Los pintores que pertenecen a esta tendencia son: Picasso, cuyo arte luminoso se relaciona también con la otra corriente pura del cubismo; Georges Braque, Metzinger, Albert Gleizes, la señora Laurencin y Juan Gris.”

Apollinaire

El afán del poeta cubista se fundaba en lo oculto de su simbolismo, su poesía se expresaba a partir de la proyección de imágenes, sonidos y colores exactamente como el poeta lo había observado, oído, tocado, escuchado, sentido o imaginado.

Juan Felipe Toruño en una breve descripción acerca de la estética del cubismo dice: “Era el descuartizamiento morfológico, la sugerencia y el ideal, abolirse, igual las similitudes y semejanzas en los elementos poéticos, las melodías simbolistas y la virtud expresiva quedan fuera”¹¹

Así por ejemplo una muestra de la poesía cubista que refleja dichas características es:

¹¹ Toruño, Juan Felipe, Desarrollo Literario en El Salvador, Ministerio de Cultura, Departamento Editorial, San Salvador, El Salvador, 19957. Pág. 269

EL VIENTO NOCTURNO

Ah las cimas de los pinos crujen y entrechocan
y se escucha el lamento del vendaval
y en el cercano río con voces victoriosas
los elfos tocan tropas de ráfagas o ríen
Atis Atis Atis bello y desgualichado
En tu nombre los elfos han burlado en la noche
Porque el viento gótico bate uno de tus pinos en la noche
El bosque huye a lo lejos como una armada antigua
Cuyas lanzas oh pino se agitan en la lucha
Las aldeas oscuras ahora meditan
Como las vírgenes los viejos y los poetas
Y no despertaran al paso de ningún viandante
Ni al caer el halcón sobre blancas palomas.

Guillaume Apollinaire

Un elemento que identificaría la tendencia cubista es la capacidad de ordenar las palabras para crear imágenes como guitarras con la totalidad del poema.

Esta técnica se volvió tan importante ya que la imagen proyectada determinaba la capacidad del poeta y la virtud en el uso de la disposición tipográfica, es decir que las palabras además de comunicar estaban en fusión de algo más, de lo que el poeta deseaba proyectar, ya fuese su fanatismo hacia una figura femenina o la pasión que le creaba tocar la guitarra.

4.2.6 REVOLUCIÓN Y ESTÉTICA.

El cubismo representa socialmente el conflicto del antes y el después: es decir la representación perfecta de la constante evolución, como producto de los procesos de cambios histórico-sociales, y que además permitieron el surgimiento de la nueva tendencia en la mente y por ende en el arte. Cubismo es sinónimo de invasión, de revolución, de cambio, de ruptura.

El cubismo encierra a nivel de paradigma y a nivel de expresión, la necesidad de hacer una reingeniería en la vida del hombre, en el arte pero en especial en la literatura. Este afán renovador provoco enormes cambios en la estructura de las creaciones poéticas, Toruño agrega en relación a estos cambios: “con el cubismo terminan puntos, comas, admiraciones, usados, solo al final de párrafos o estrofas: y si los utilizaban era con afán cubista”¹²

El paradigma cubista sustituye el uso tradicional de las normas y reglas en todos los ámbitos de la vida humana, a cambio los pone a disposición del fin cubista, esto acarrearía problemas ante un antagonismo social que repudiaría al cubismo viendo en él algo grotesco e imposible de llamar arte.

El poeta cubista en cambio adopto una postura anti-social y se enfoco en definir su propia identidad. Ramón de Peres cita a J. Lasson quien describe la mística cubista de la siguiente forma: “El cubismo es un estilo de ruptura intelectual y sus obras se presentan como combinaciones de obras discontinuas.....y se manifiestan en forma de fragmentos o instantáneas”¹³

La tendencia del rechazo a lo antiguo y lo tradicional, se propago por toda Europa; el arte cubista se manifestó en varias de las naciones europeas, pero debió adaptarse a las necesidades de cada país. Esto provoco que se le denominara de otra forma y se dio el surgimiento de nuevas tendencias y escuelas que poseían sus propias características pero que eran unidas por el lazo umbilical de la antagónia.

¹² Ibíd. 270

¹³ De Prez, Ramón, Historia Universal de la Literatura, Editorial, Ramón Sopena. S.A, Barcelona, España, 1982. Pág. 488.

4.2.7 EL FUTURISMO

Italia contribuyó de manera directa en la formación del panorama de la estética renovadora de inicios de siglo XX.

El futurismo cuyo principal exponente es Filippo Tomasso Marinetti, quien fue el más acérrimo impulsor de cambios en el arte y la sociedad italiana, es recordado por sus manifiestos que en sus inicios lograron impactar la colectividad y en especial a los artistas, pero que sin embargo fue en detrimento con la agonía del futurismo en los apogeos del conflicto interno de la nación italiana.

En 1909 aparecería el primer manifiesto futurista el cual contrasta con la aparición de otras tendencias en Europa, las cuales al igual que el futurismo nacía en una etapa social-histórica difícil.

Una de las peculiaridades que identifica al futurismo, es su tendencia política bien establecida, su tendencia histórico-nacional, tendencia que limitaría en ciertos aspectos el antagonismo peculiar de otros ismos del continente. El futurismo es el movimiento que más manifiestos público. El manifiesto que a continuación se presenta es uno de los muchos escritos por el genial Marinetti.

Fillippo Tommasso Marinetti
“Le Futurisme”, Le Figaro, 20 de febrero de 1909

1. Queremos cantar el amor por el peligro, la costumbre de la energía y de la temeridad.
2. El coraje, la audacia, la rebelión, serán elementos esenciales de nuestra poesía.
3. La literatura ha exaltado hasta hoy, la inmovilidad reflexiva, el éxtasis y el sueño. Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el desvelo casi febril, la carrera, el salto mortal, el golpe y el puño.
4. Afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carrera con su carrocería adornada por gruesos tubos semejantes a serpientes de halito explosivo... un rugiente automóvil, que parece correr sobre la metralla, es más hermoso que la victoria de Samotracia.
5. Queremos ensalzar al hombre que va al volante, cuya asta ideal atraviesa la tierra que también se lanza, a la carrera, en el circuito de su órbita.
6. Es necesario que el poeta se prodigue con ardor, pompa y magnificencia, para aumentar el entusiasmo fervor de los elementos primordiales.
7. No hay belleza más que en la lucha. Ninguna obra que carezca de carácter agresivo puede ser una obra maestra. La poesía debe concebirse como un violento salto contra las fuerzas desconocidas, para dominarlas y hacer que se prosternen ante el hombre.
8. ¡Estamos en el promontorio extremo de los siglos! ¿Por qué mirar a nuestras espaldas, si queremos desfondar las misteriosas puertas de lo imposible? El tiempo y el espacio han muerto ayer. Ya vivimos en el absoluto, puesto que hemos creado ya la eterna velocidad omnipresente.
9. Queremos glorificar la guerra-única higiene del mundo-, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las hermosas ideas por las que se muere y el desprecio de la mujer.
10. Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de cualquier clase, y lugar contra el moralismo, el feminismo y toda otra vileza oportunista y utilitaria.
11. Cantaremos las grandes multitudes del trabajo, del placer y de la insurrección; cantaremos las mareas multicolores y polifónicas de las revoluciones de las capitales modernas, cantaremos el vibrante furor nocturno de los arsenales y las canteras incendiadas por violentas luchas eléctricas, las golosas estaciones, devoradas de sierpes fumadoras... ¿nos oponéis objeciones? ¡Basta!, las conocemos... ¡Hemos comprendido! nuestra inteligencia bella nos dice que somos el

compendio y la prolongación de nuestros abuelos. ¡Quizás!... ¡Tal vez sea así! ¿Pero qué importa? ¡No queremos entender! ¡Guay del que nos repita estas palabras infames! ¡Levantad la cabeza! ¡Plantados en la cima del mundo, lanzamos, una vez más, nuestro desafío a las estrellas!

¿HOMBRES O MÁQUINA?

Definitivamente el manifiesto futurista constituye un conjunto de direcciones antagónicas ante elementos sociales y estéticos, que a criterio de Marinetti degradan el fan de lo nuevo, además de encarnizar al hombre sentimental; Marinetti propone la frialdad y la efectividad de la máquina.

Además de Marinetti otros autores que impulsaron el futurismo en sus orígenes fueron: Wail Whitman, D´Ardengo Soffici, Giovanni Papini, Giuseppe Prezzolini, Bontempeli, etc. Otra de las peculiaridades del movimiento futurista era su afán destructor, el cual era impulsado desde el manifiesto aboliendo las reglas de la gramática tradicional, destruyendo la sintaxis etc.

También era peculiar la determinada misión de eliminar el pasado, tratando a través de la literatura de empañar la imagen de los héroes y las glorias de los imperios antiguos. Además se identificaba por tratar de destruir o en su defecto de desvalorizar el calor del ser humano frente a la potencia y la frialdad de las máquinas, tal como manifiesta en la muestra siguiente:

LA CANCIÓN DEL AUTOMÓVIL.

¡Dios vehemente de una raza de acero,
Automóvil ebrio de espacio,
Que piafas de angustia, con el freno en los dientes estridentes!
¡Oh formidable monstruo japonés de ojos de fragua,
Nutrido de llamas y aceites minerales,
Abriendo de horizontes y presas siderales
Tu corazón se expande en su taf-taf diabólico
Y tus recios neumáticos se hinchen para las danzas
Que bailen por las blancas carreteras del mundo!
Suelto, por fin, tus brindas metálicas.., ¡Te lanzas
Con embriaguez el infinito liberador!
Al estrépito del aullar de tu voz...
He aquí que el sol poniente va imitando
Tu andar veloz, acelerando su palpitación
Sanguinolento a ras del horizonte...
¡Míralo galopar al fondo de los bosques!...
¡Qué importa, hermoso Demonio!
A tu merced me encuentro... ¡tómame
Sobre la tierra ensordecido a pesar de todos sus ecos,
Bajo el cielo que ciega a pesar de sus astros de oro,
Camino exasperando mi fiebre y mi deseo,
Con el puñal del frío en pleno rostro!
De vez en vez alzo mi cuerpo
Para sentir en mi cuello, que tiembla
La presión de los brazos helados
Y aterciopelados del viento.
¡Son tus brazos encantadores y lejanos que me atraen!
Este viento es tu aliento devorante,
¡Insondable infinito que me absorbes con gozo...
¡Ah! Los negros molinos desmanganillados
Parece de pronto
Que, sobre sus aspas de tela emballenada
Emprenden una loca carrera
Como sobre unas piernas desmesurados...
He aquí que las montañas se aprestan a lanzar
Sobre mi fuga capas de frescor soñoliento...
¡Allá! ¡Allá! ¡Mirad! ¡En ese recodo siniestro!...
¡Oh montañas, Rebaño monstruoso, Mammuths
Que trotáis pesadamente, arqueando los lomos inmensos,
Ya desfilasteis... ya estáis ahogadas
En la madeja de las brumas!...
Y vagamente escucho
El estruendo rechinante producido en las carreteras
Por vuestras piernas colosales de las botas de siete leguas...

¡Montañas de las frescas capas de cielo!...
¡Bellos ríos que respiráis al claro de luna!...
¡Llanuras tenebrosas yo os paso el gran galope
De este monstruo enloquecido... estrellas, estrellas mías,
¿Oís sus pasos, el estrépito de sus ladridos
Y el estertor sin fin de sus pulmones de cobre?
¡Acepto con vosotras la opuesta,... estrella mías...
¡Más pronto!... ¡todavía más pronto
¡Sin una tregua; ¡sin ningún reposo
¡Soltad los frenos!... ¡que! ¿no podéis?...
¡Rompedlos!... ¡pronto!
¡Que el pulso del motor centuplique su impulso!
¡hurrall ¡no más contacto con nuestra tierra inmunda!
¡Por fin me aparto de ella y vuelo serenamente
Por la escintilante plenitud
De los astros que tiemblan en su gran lecho azul!

Filipo Tomasso Marinetti.

El futurismo fue incluso a los extremos de intentar desvirtuar el valor de la naturaleza como ente creador y propuso la adoración a la máquina: esta tendencia que en sus inicios pretendía originar cambios sociales y que se considera una de las más violentas se propago a la literatura, y también se manifestó en la pintura, la música, la escultura, el teatro pero en especial en la política. De ahí, que Alicia Pérez afirme: “Conviene advertir que Marinetti no pretendió realizar únicamente una revolución literaria, pretendió que el nuevo movimiento alcanzase todas las artes”¹⁴

El movimiento futurista constituye uno de los más importantes movimientos sociales en la historia europea, ya que su impulso renovador el que determino en ciertos aspectos el desarrollo tecnológico de las naciones industriales. Además, fue el único de los movimientos estéticos que se ligo de forma decisiva a la política esto determino en sus inicios su florecimiento acelerado, pero también determino su muerte poco o nada gloriosa.

¹⁴ Corre Pérez, Alicia. Literatura Universal, Pearson, Educación, México DF, México. 1998, pág. 392

4.2.8 EL DADAÍSMO

El dadaísmo es una tendencia que empieza en Zurich, Suiza en el intelecto del escritor y poeta Tristán Tzara de origen rumano. Tzara junto a otros intelectuales como: Hans Arp, Alsaciano y Richard Huelsenbeck, pretendieron promover un cambio a las artes europeas las cuales estaban a la vez siendo renovadas por los cubistas, futuristas etc.

Según J.F Toruño la fecha de nacimiento del Dadaísmo se remontan específicamente: “El 8 de febrero de 1916”:¹⁵este era definitivamente un año difícil en el continente, ya que las grandes potencias ya habían desplegado el poderío armamentístico desde 1914, es el dada, el movimiento que nació en apogeo de la guerra mundial.

Manifiesto Tristán Tzara (1918)

“La magia de una palabra-
-DADA-, que puesto a los periodistas
ante la puerta de un mundo
imprevisto, no tiene para nosotros
ninguna importancia
para lanzar un manifiesto es necesario:

A,B.C.

Irritarse y aguzar las alas para conquistar y propagar muchos pequeños y grandes a, b, c y afirmar, gritar, blasfemar, acomodar la prosa en forma de obiedad absoluta, irrefutable, probar el propio non plus ultra y sostener que la novedad se asemeja a la vida como la

¹⁵ Opcit. J.F. Toruño. P. 272

última aparición de una cocotte prueba la esencia de Dios. En efecto, su existencia ya fue demostrada por el acordeón, por el paisaje y por la palabra dulce. Imponer el propio A,B,C. es algo natural, y, por ello, deplorable.

Yo escribo un manifiesto y no quiero nada y, sin embargo, digo algunas cosas y por principio estoy contra los manifiestos, como, por los demás, también estoy contra los principios, decilitros para medir el valor moral de cada frase. Demasiado cómodo: la aproximación fue inventada por los impresionistas. Escribo este manifiesto para demostrar como se pueden llevar a cabo al mismo tiempo las acciones más contradictorias con un único y fresco aliento; estoy contra la acción y a favor de la contradicción continua, pero también estoy por la afirmación. No estoy ni por el pro ni por el contra y no quiero explicar a nadie porque odio el sentido común.

DADA- he aquí la palabra que lleva las ideas a la caza; todo burgués se siente dramaturgo, inventa distintos discursos y, en lugar de poner en su lugar a los personajes convenientes a la calidad de su inteligencia, crisálidas en sus sillas, busca las causas y los fines (según el método psicoanalítico que practica) para dar consistencia a su trama, historia que habla y se define.

El espectador que trata de explicar una palabra es un intrigante: (conocer). Desde el refugio enguatado de las complicaciones serpentina hace manipular sus propios instintos. De aquí nacen las desgracias de la vida conyugal.

Dada no significa nada.

Si alguien lo considera inútil, si alguien no quiere perder tiempo por una palabra que no significa nada... el primer pensamiento que se agita en estas cabezas es de orden bacteriológico..., hallar su origen etimológico, histórico o psicológico. No es posible construir la sensibilidad sobre una palabra.

Todo sistema converge hacia una aburrida perfección, estancada idea de una ciénaga Dorada, relativo producto humano. La obra de arte no debe ser la belleza en si misma porque la belleza ha muerto; ni alegre; ni alegre ni triste, ni clara ni oscura, no debe divertir ni maltratar a las personas individuales sirviéndoles pastiches de santas aureolas o los sudores de una carrera en arco a través de las atmosferas. Una obra de arte nunca es bella por decreto, objetivamente y para todos.

Así nació DADA, de una necesidad de independencia, de desconfianza hacia la comunidad. Los que están con nosotros conservan su libertad no reconocemos ninguna teoría. Basta de academias cubistas y futuristas, laboratorios de ideas formales. ¿Sirve el arte para amontonar dinero y acariciar a los gentiles burgueses?

Las rimas acuerdan su tintineo con las monedas y la musicalidad resbala a lo largo de la línea del vientre visto de perfil.

Todos los grupos de artistas han ido a parar a este banco a pesar de cabalgar distintos cometas. Se trata de una puerta abierta a las posibilidades de revolcarse entre muelles y almohadones y una buena mesa.

Nuestra sangre es vigorosa.

El artista nuevo protesta. Este mundo no está especificado ni definido en la obra. Pertenece en sus innumerables variaciones al espectador. Para su creador la obra carece de causa y de teoría. Orden = desorden; yo= no-yo: afirmación = negación; estos son los fulgores supremos de un arte absoluto. Absoluto es la pureza de cósmico y ordenado caos, eterno en el instante globular sin duración, sin Respiración, sin luz y sin control.

Tan solo el contraste nos liga al pasado, los escritores que enseñan la moral y discuten o mejoran la base psicológica, tienen, parte del deseo oculto del beneficio, un conocimiento ridículo de la vida que ellos han clasificado, subdividido y Canalizado.

Cada página debe abrirse con furia, ya sea por serios motivos, profundos y pesados, ya sea por el vértice y el vértigo, lo nuevo y lo eterno, la aplastante espontaneidad verbal, el entusiasmo de los principios, o por los modos de la prensa. He ahí un mundo vacilante que huye, atado a los cascabeles de la gama infernal, y he ahí, por otro lado, los hombres nuevos, rudos, cabalgando a lomos de los sollozos.

Nosotros desgarramos como un furioso viento la ropa de las nubes y de las plegarias y preparamos el gran espectáculo del desastre, el incendio, la descomposición. Preparamos la supresión del dolor y sustituimos las lágrimas por sirenas tendidas de un continente a otro. Banderas de intensa alegría viudas de la tristeza del veneno. DADA es la enseñanza de la abstracción; la publicidad y los negocios también son Elementos poéticos.

Yo destruyo los cajones del cerebro y los de la organización social: desmoralizar por doquier y arrojar la mano del cielo al infierno, los ojos del infierno al cielo, restablecer la rueda fecunda de un circo universal en las potencias reales y en la fantasía individual.

La ciencia me repugna desde el momento en que se transforma en sistema Especulativo y pierde su carácter de utilidad, que aun siendo inútil, es sin embargo, individual. Yo odio la crasa objetividad y la armonía, esta ciencia que haya que todo está en orden: continuad, muchachos, humanidad... yo estoy contra los sistema, el Único sistema todavía aceptable es el de no tener sistemas.
La espontaneidad dadaísta

Yo llamo amiquemeimportismo a una manera de vivir en la que cada cual conserva Sus propias condiciones respetando, no obstante, salvo en caso de defensa, las otras individualidades, el twostep que se convierte en himno nacional, las tiendas de antigüallas, el T.S.H.

Pero si la vida es una pésima farsa sin fin ni parto inicial, y como creemos salir de ella decentemente como crisantemos lavados, proclamamos el arte como única base de entendimiento.

Pero la soltura, el entusiasmo y la misma alegría de la injusticia, esa pequeña verdad que nosotros practicamos con inocencia y que nos hace bellos (somos sutiles, nuestros dedos son maleables y resbalan como las ramas de esta planta insinuante y casi líquida) caracterizan nuestra alma, dicen los cínicos.

Todo hombre debe gritar. Hay una gran tarea destructiva, negativa por hacer. Barrer, asear. La plenitud del individuo se afirma a continuación de un estado de locura, de locura agresiva y completa de un mundo confiado a las manos de los bandidos que se desgarran y destruyen los siglos.

Yo proclamo la oposición de todas las facultades cósmicas a tal blenorragia de Pútrido sol salido de las fabricas del pensamiento filosófico, y proclamo la lucha Encarnizada con todos los medios del

Asco dadaísta

Toda forma de asco susceptible de convertirse en negación de la familia es Dada; la Protesta a puñetazos de todo el ser entregado a una acción destructiva es Dada; el conocimiento de todos los medios hasta hoy rechazados por el pudor sexual. Por el compromiso demasiado cómodo y por la cortesía es Dada: la abolición de la lógica.

La danza de los impotentes de la creación es Dada; la abolición de toda jerarquía y de toda ecuación social de valores establecida entre los siervos que se Allan entre nosotros los siervos es Dada; todo objeto, todos objetos, los sentimientos y las oscuridades, las apariciones y el choque preciso de las líneas paralelas son medios de lucha Dada; abolición de la memoria: Dada; abolición del futuro: Dada;.

Libertad: DADA, DADA, DADA, aullido de colores encrespados, encuentro de todos los contrarios y de todas las contradicciones, de todo motivo grotesco, de toda Incoherencia: LA VIDA”.¹⁶

¹⁶ <http://blinda.lookingat.us/secciones/manifiestos/dadaísta.htm>

4.2.9 EL NOMBRE SIN ORIGEN Y SIGNIFICADO

El origen del nombre de esta tendencia aún no establecido hace especular y surgir leyendas que errónea o acertadamente promueven varias versiones, por ejemplo: Alicia Correa dice que: “el termino dadaísmo proviene del vocablo dada denominación con la que se pretendió identificar los sonidos de un recién nacido”¹⁷

Sin embargo el historiador literario Juan Felipe Toruño dice que el nombre del dadaísmo, surgió a partir de la idea de uno de los poetas quien al ver que el movimiento aún no tenía nombre, dedico buscar en el diccionario y adonde la abrió encontró. “Dada: caballito para jugar o una constante preocupación¹⁸”.

Cierto o no y obviando el origen del nombre de la tendencia, es preciso decir que hasta 1916 es el dadaísmo el movimiento que se presentaba como el más violento, se dice que los poetas dadaístas irrumpían en cualquier evento, ceremonial o celebración con la finalidad de estropear el evento y de hacerse conocer, esto causo en la sociedad de Zurich la indignación colectiva y el rechazo por el dada.

La conciencia y el subjetivismo del artista dada promovió el rechazo a las normas sociales a gran escala, cayendo en el error de promover el desorden social y no cultivar la creatividad en el arte. Sin embargo es necesario comprender que las creaciones dadaístas estaban basadas en el desorden, la polémica y la provocación.

¹⁷ Opcit. P. 394

¹⁸ Opcit. P. 273

Guillermo de Torre dice acerca de las cualidades dadaístas: “los elementos de agresividad y sorpresa, la escuela que mejor encarnó tales intenciones: el dadaísmo, había hecho quebrantar plenamente el concepto tradicional de literatura”¹⁹

A pesar de la constante crítica y la provocación social el grupo dadaísta se mantuvo firme y creó la revista “Dada”, en el cual se dice que publicó Guillaume Apollinaire quien en busca de extravagancias por toda Europa encontró en “Dada” el complemento que buscaba.

En dicha revista también publicaron otros grandes de Europa como: Cendrars, Marinetti, Picasso, Arp, Ball y proyectó al gran Tristán Tzara en firmamento de la literatura europea, un ejemplo de la creación de Tzara fue:

¹⁹ De Torre, Guillermo. Historia de las literaturas de Vanguardia. 3ra. Edición. Tomo II. Ediciones. Guaderrama. Madrid. España. 1974. P. 297

“AGUA SALVAJE”

Los dientes hambrientos del ojo
cubiertos de hollín de seda
abiertos a la lluvia
todo el año
el agua desnuda
oscurece el sudor de la frente de la noche
el ojo está encerrado en un triángulo
el triángulo sostiene otro triángulo

el ojo a velocidad reducida
mastica fragmentos de sueño
mastica dientes del sol dientes cargados de sueño

el ruido ordenado en la periferia del resplandor
es un ángel
que sirve de cerradura a la seguridad de la canción
una pipa que se fuma en el compartimiento de fumadores
en su carne los gritos se filtran por los nervios
que conducen la lluvia y sus dibujos
las mujeres lo usan a modo de collar
y despierta la alegría de los astrónomos

todos lo toman por un juego de pliegues marinos
aterciopelado por el calor y el insomnio que lo colora

su ojo solo se abre para el mío
no hay nadie sino yo que tenga miedo cuando lo mira
y me deja en estado de respetuoso sufrimiento
allí donde los músculos de su vientre y de sus piernas inflexibles
se encuentran en un soplido animal de halito salino
aparte con pudor las formaciones nubosas y su meta
carne inexplorada que bruñen y suavizan las aguas más sutiles

Tristán Tzara.

Posteriormente se fundó la revista “Caníbal” en la cual participo el poeta cubano Francis Picabia; el nombre de la publicación presupone la actividad voraz de dicha revista, la cual publicó reacciones directas contra el futurismo esto creó una pugna con Marinetti.

La finalidad de la revista era básicamente dar a conocer la actividad de los poetas dadaístas y además se planteó en contra de la memoria, de lo antiguo, del futuro, de lo ya establecido, incluso en contra de la misma vanguardia, por ello se que decía que la revista tenía un nombre ideal, la revista de vanguardia que comía vanguardia “caníbal”

4.2.10 UN NUEVO PARAISO DADA

Después de la guerra, el dadaísmo vio en Europa, pero especialmente en Francia un territorio fértil, un lugar perfecto para hacer propagar la idea, el que hacer, la vida y el espíritu dada. Los principales dadaístas se trasladaron a París, la ciudad de las luces en donde el movimiento dada provocó grandes desordenes en los teatros y reuniones serias, provocó además la zozobra en las compañías teatrales que agobiadas decidían no montar sus espectáculos.

Dada fue ingenio, revolución a gran escala, desorden, creación, estilo, aunque pronto fue olvido y un triste recuerdo, pero fue la base del surrealismo tendencia que aún vive y en él vive el dada, “El Gran Dada.”

4.2.11 EL SURREALISMO.

El surrealismo es la tendencia estética de la cual se puede afirmar es producto de otra, a diferencia de las otras escuelas que se desarrollaron en el mismo período, es el surrealismo la tendencia que nació del dadaísmo. Algunos teóricos como Alicia Correa afirman definitivamente que el surrealismo es la tendencia que nació a consecuencia del dada.

El movimiento nació en Francia en diciembre de 1924 teniendo como precursor a André Bretón, quien con la publicación de “la revolución surrealista” define los lineamientos de la estética naciente, dicha publicación había sido firmada por los seguidores de Bretón entre ellos: Paul Eluards, Roger Vitrac y J. Berffard.

Primer manifiesto surrealista. André Bretón
Primer manifiesto surrealista
André Bretón

Tanta fe se tiene en la vida, en la vida en su aspecto más precario, en la vida real, naturalmente, que la fe acaba por desaparecer. El hombre, soñador sin remedio, al sentirse de día en día mas descontento de su sino, examina con dolor los objetos que le han enseñado a utilizar, y que ha obtenido a través de su indiferencia o de su interés. En la infancia la ausencia de toda norma conocida ofrece al hombre la perspectiva de múltiples vidas vividas al mismo tiempo; el hombre hace suya esta ilusión; solo le interesa la facilidad momentánea, extremada, que todas las cosas ofrecen.

Queda la locura, la locura que solemos recluir, como muy bien se ha dicho. Esta locura o la otra... todos sabemos que los locos son internados en meritos de un reducido número de actos reprobables, y que, en la ausencia de estos actos, su libertad (y la parte visible de su libertad) no sería puesta en tela de juicio.

Estoy plenamente dispuesto a reconocer que los locos son, en ciertas medida, victimas de su imaginación, en el sentido que esta le induce quebrantar ciertas reglas, reglas cuya trasgresión define la calidad la calidad de loco, lo cual todo ser humano ha de procurar saber por su propio bien. Sin embargo, la profunda indiferencia de los locos dan muestra con respecto a la crítica de que les hacemos objeto, por no hablar ya de las diversas correcciones que les infligimos, permite suponer que su imaginación les proporciona grandes consuelos, que gozan de su delirio lo suficiente para soportar que tan solo tenga validez para ellos. Y, en realidad, las alucinaciones, las visiones, etc., no son una fuente de placer despreciable.

No estoy dispuesto a adquirir que la inteligencia se ocupe, siquiera de paso, de semejantes temas. Habrá quien diga que esta parvularia descripción esta en el lugar que le corresponde, y que en este punto de la obra el autor tenía sus razones para atormentarme. Pero no por eso dejo de perder el tiempo, porque yo en ningún momento he penetrado en tal estancia.

La pereza, la fatiga de los demás no me atraen. Creo que la continuidad de la vida ofrece altibajos demasiado contrastados para que mis minutos de depresión y de debilidad tengan el mismo valor que mis mejores minutos. Quiero que la gente se calle tan pronto deje de sentir. Y quede bien claro que no ataco la falta de originalidad por la falta de originalidad. Me he limitado a decir que no dejo constancia de los momentos nulos de mi vida, y que me parece indigno que haya hombres que expresen los momentos que a su juicio son nulos. Permitidme que me salte la descripción arriba reproducida, así como muchas otras.

La parte de racionalismo absoluto que todavía solamente puede aplicarse a hechos estrechamente ligados a nuestra experiencia. Contrariamente, las finalidades de orden puramente lógico quedan fuera de su alcance. Huelga decir que la propia experiencia se ha visto sometida a ciertas limitaciones. La experiencia está confinada en una jaula, en cuyo interior da vueltas y vueltas sobre sí misma, y de la que cada vez es más difícil hacerla salir. La lógica también, se basa en la utilidad inmediata, y queda protegida por el sentido común.

Con toda justificación, Freud ha proyectado su labor crítica sobre los sueños, ya que, efectivamente, inadmisiblemente que esta importante parte de la actividad psíquica haya merecido, por el momento, tan escasa atención. Y ello es así por cuanto el pensamiento humano, por lo menos desde el instante del nacimiento del hombre hasta el de su muerte, no ofrece solución de continuidad alguna, y la suma total de los momentos de sueño, desde un punto de vista temporal, y considerado solamente el sueño puro. El hombre, al despertar, tiene la falsa idea de emprender algo que vale la pena. Por esto, el sueño queda relegado al interior de un paréntesis, igual que la noche. Y, en general, el sueño, al igual que la noche, se considera irrelevante, este singular estado de cosas me induce a algunas reflexiones, a mi juicio, oportunas.

Me pregunto qué razón, razón muy superior a la otra, confiere al sueño este aire de naturalidad, y me induce a acoger sin reservas una multitud de episodios cuya rareza me deja anonadado, ahora, en el momento en que escribo, sin embargo, he de creer el testimonio de mi vista, de mis oídos; aquel día tan hermoso existió, y aquel animal habló.

En homenaje a Guillermo Apollinaire, quien había muerto hacía poco, y quien en muchos casos nos parecía haber obedecido a impulsos del género antes dicho, sin abandonar por ello ciertos mediocres recursos literarios, Soupault y yo dimos el nombre de SURREALISMO al nuevo modo de expresión que teníamos a nuestro alcance y que deseábamos comunicar lo antes posible, para su propio beneficio, a todos nuestros amigos. Creo que en nuestros días no es preciso someter a nuevo examen esta denominación, y que la acepción en que la empleamos ha prevalecido, por lo general, sobre la acepción de Apollinaire.

SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

4.2.11 LA HERENCIA DADA

El surrealismo nace y tiene como fundamento la antagonía hacia el arte tradicional y las formas de vida burguesa de la sociedad francesa de los inicios del siglo.

Si bien el surrealismo toma elementos de los movimientos, tendencia y escuelas que le antecedieron, es básicamente el movimiento que consagró el movimiento que engloba la vanguardia en general, es además el movimiento más exitoso y que logró consagrar una estética de revolución desde el subjetivismo artístico, tanto así que es el único movimiento de vanguardia que persiste en varias manifestaciones en el siglo XXI.

La base primordial del surrealismo, además de la oposición a lo ya establecido, es el escándalo y provocativo de sus cultivadores, quienes con una actitud heredada del dadaísmo buscaron establecer un período de una nueva realidad.

El artista surrealista se identifica con la introspección, técnica utilizada con el afán de descubrir el ser que el hombre lleva dentro, este es además un tema ya que el sentimiento que provoca la introspección era objeto de creación.

Una de las necesidades de la estética surrealista es la de crear una nueva realidad, en la que se demuestre que la vida va más allá de lo que es ser humano común cree, tal como refleja la muestra siguiente de Bretón:

EL PENACHO

Si solamente hiciera sol esta noche
Si en el fondo de la Opera dos senos claros y resplandecientes
Compusieran para la palabra amor la más maravillosa capitular viviente
Si el pavimento de madera se abriera sobre la cima de las montañas
Si el armiño mirara con gestos suplicantes
Al sacerdote de vendas rojas
Que regresa de la prisión contando los coches cerrados
Si el eco lujoso de los ríos que atormento
Solo arrojara mi cuerpo en la hierba de Paris
Que no se hiela en el interior de las joyerías
Por lo menos la primavera ya no me causaría miedo
Si solamente fuera una raíz del árbol del cielo
Por fin el bien en la caña de azúcar del aire
Que ves tú hermosura silenciosa
Bajo el arco de triunfo del carrusel
Si el placer gobernara bajo el aspecto de una eterna transeúnte
Estando las cámaras surcadas solo por la mirada violenta de los paseos
Que no daría yo porque un brazo del Sena se deslizara bajo la mañana
Que esta de todas formas perdida
No me resigno a las salas acariciantes
Donde suena el teléfono de las multas de la noche
Al partir e prendido fuego a una mecha de cabellos
Que es la mecha de una bomba
Y la mecha de cabellos excava un túnel bajo Paris
Si solamente mi tren penetrara por ese túnel.

André Bretón

Arnold Hauser identifica una de las cualidades de los surrealistas de esta manera: “la experiencia básica de los surrealistas consiste en el descubrimiento de una segunda realidad”²⁰ dichas cualidades y técnicas surrealistas hicieron llegar a los artistas, a puntos nunca antes pensados y descubiertos anteriormente, por ejemplo el llamado delirio poético que los llevo a la incoherencia y la incomprensión total.

²⁰ Opcit. P. 285

De ahí que la poesía y la creación surrealista se llenó de mundos maravillosos, fantásticos, imaginarios, desconocidos y sensaciones nunca antes experimentadas.

Algunos surrealistas defendían la idea de que un enfermo mental vive plenamente por que posee la libertad espiritual y así nada lo ata a lo objetivo, vive sin miedos, sin reglas.

Una de las técnicas más cultivadas por los surrealistas fue “la escritura automática” la cual ameritaba la capacidad de escribir libremente, es decir lo que a nivel cerebral se le proyecte al artista eso será escrito o expresado.

El uso de este tipo de técnicas revolucionó de manera rotunda la forma tradicional de composición. Guillermo de Torre asegura que el movimiento surrealista: “se rebela contra el reinado de la lógica, contra el racionalismo absoluto, que sólo permite captar los hechos, relacionados estrictamente a nuestra experiencia”²¹

Otra de las técnicas que también fueron cultivadas fue la del psicoanálisis fundado por Freud, dicha técnica permitió al artista surrealista proyectarse desde su interior lo que contribuyó, al florecimiento de obras relacionadas o vistas desde el sonambulismo y la transcripción de los sueños.

Definitivamente el surrealismo es la tendencia con la que se culmina el florecimiento de escuelas, tendencias y movimientos artísticos de corte revolucionario. Es el movimiento que mayor éxito obtuvo quizá por el panorama estético-social en el que nació como producto de una guerra, y en el proceso de reconstrucción de la realidad.

²¹ Opcit. P. 24

El surrealismo intento proyectar un nuevo panorama alejado de ese tan cruel y duro que dejaba el conflicto bélico, el movimiento influyó tanto que podría decirse que definió incluso la tendencia estética de la creación posterior a 1945, El nacimiento del cine.

4.2.13 EL EXPRESIONISMO

Es la tendencia estética nacida en Alemania en 1910. Nace básicamente e inicialmente en la cultura y el subjetivismo germano, posteriormente en la creación artística. En la poesía nace en contraposición a la poesía burguesa que no perseguía ningún fin social, simplemente el deleite de algunas esferas sociales.

Es un movimiento que al igual que otras tendencias de Europa como: el cubismo, el futurismo, el dadaísmo, etc., nace paralelamente a partir de una conjetura social, política y económica degradada. Y que además provocaba la revolución social desde la creación artística.

El expresionismo cuya base primordial radica en el desencanto, se consolida paradójicamente con la derrota de las fuerzas alemanas en la guerra; es además junto al surrealismo la única tendencia estética que ha logrado sobrevivir hasta el siglo XXI. Se identifica como el único movimiento que no tiene un fundador, solamente un par de mayores productores en Alemania: Rainel Rilke, George Trake, y fuera a James Joyce, Franz Kafka, Aldous Huxley.

El expresionismo al igual que las otras manifestaciones artísticas de Europa del mismo período, se caracteriza por su marcada tendencia a la oposición y el antagonismo contra lo tradicional.

Sin embargo el artista alemán se caracterizaba según Wener Fererich a que: “cada poeta se siente profeta y líder, al mismo tiempo que profetiza el inminente derrumbe de la civilización occidental”.²²

El artista surrealista estaba totalmente definido por sus tendencias éticas, una peculiaridad muy identitaria que lo marcaba del resto de artistas.

El expresionismo trataba de transmitir emociones del ser a través de signos reales. Gloria Videla dice acerca del expresionismo: “El Expresionismo buscaba cristalizar la visión del artista. Por medio de elementos tomados de la naturaleza... comunicar los estados interiores al mundo visible...”²³

El expresionismo buscaba una introspección para consolidar un hombre nuevo, cuya identidad se expresare en el arte a través de un poema agresivo, tomando como referencia el contexto agresivo donde se vive. Por ello Eduardo Iañes expresa: “Para los autores... expresionismo fue el modo artístico de traducir la crisis que a nivel colectivo estaban experimentando la sociedad, la cultura y el pensamiento contemporáneo”²⁴

Todo ello provoco que el poeta tuviera una visión puramente pesimista, polémica, amarga y apocalíptica. Con la derrota de Alemania se propago el desencanto a nivel social, Sebastián Gash agrega: “fue la estética de la revolución y sobre todo de la derrota alemana,

²² Friederich, W.P. Historia de la literatura Alemana, Editorial Sudamericano, Buenos Aires, Argentina, p. 260

²³ Opcit. 99

²⁴ Iañez, Eduardo. Historia de la literatura del siglo XX. La nueva literatura, Vol. 8. Ediciones Tesys S.A. Madrid, España. 1993. P. 272.

fue el sobresalto, el delirio de toda la nación, magullada, desecha, flotando, víctima del desorden abocada a la quiebra, una nación al borde del abismo...”²⁵

4.2.14 EL ULTRAISMO

El movimiento estético fundado en España en 1919 por Guillermo de Torre. Dicha tendencia nace a partir de la saturación excesiva del ya decadente modernismo del poeta Rubén Darío, que para 1919 se encontraba en su última etapa.

Este período de desencanto provocó el interés de varios escritores por buscar una renovación que generara un cambio sustancial en la estética tradicional y que situara el arte español al nivel de toda Europa.

Esta posición renovadora fue impulsada con el respaldo del triunfo del futurismo en Italia que Marinetti desarrollaba de forma sagas.

Sin embargo, un hecho que definió el nacimiento del ultraísmo fue la visita del poeta chileno Vicente Huidobro a la capital española (Madrid) Gloria Videla refiere este hecho: “El tránsito por Madrid fue, pues la primera semilla”²⁶

Huidobro, un poeta ya conocido y consagrado en Europa propuso las bases de las cuales debería constituirse la nueva estética, la cual se actualizaba con las nacientes en todo el continente, sin embargo fueron los mismos españoles que caracterizaron la mística de la tendencia ultra.

²⁵ Gash, Sebastián, El expresionismo. Editorial Omega. Barcelona. España. 1955, p. 21

²⁶ Opcit. Videla Gloria p.27

La tendencia ultra se define totalmente cuando se le realiza una entrevista en el café “colonial” el poeta Casino Sáenz, por parte de Xavier Bóveda. Dicha entrevista sería publicada en “el parlamentario”, Assens, quien al ser cuestionado sobre la situación de la nación española, pronuncia un discurso cargado que promovía un cambio directo en la vida a través del arte.

A continuación se transcribe parte de la entrevista tomado de “El ultraísmo” de Gloria Videla:

Casinos Assens:

Lo que hay que hacer es anudar de nuevo los hilos que rompió la guerra, lo hilos de disfunción que se habían lanzado y entrecruzado de un extremo a otro en el mundo como un apoteosis de cintas entre cruzadas.....aquí todavía estamos en los 900, el vulgo ingenuo y el vulgo literario no han acabado de entender el modernismo, pero a nosotros eso nos parece viejo, viejo, viejo.

Esta es la manera de ser revolucionarios los artistas, porque estas nuevas estéticas siempre son subversivas, heréticas y atacan al régimen y la religión: por eso las combaten las heréticos conservadores, ellos traerán la fraternidad universal, borrarán las fronteras, unirán los corazones en un puro anhelo y comunión de arte...

Así pues, adelante siempre en política y en arte, aunque vayamos al abismo

¿Qué comentario hacer?

Ninguno,

Nuestro espíritu está perfectamente identificado con sus apreciaciones.

Los viejos deben reunirse. Hay que matar literariamente.²⁷

Es precisamente esta entrevista la que hace público las proclamas y los planteamientos de la tendencia ultra, la cual provocó que para 1919 se constituyera a los ultraístas como un grupo de poetas novistas y la consagración de casinos Assens como uno de los precursores del nuevo movimiento artístico.

Posteriormente se publicaría en “la prensa de Madrid” el primer manifiesto ultra. El cual rezaba de la siguiente manera:

²⁷ *Ibíd.* P.p. 31-32.

“ULTRA”

Ni que decir tiene que, como todo lo que es rebelde y es moderno, cuenta con nuestras más sinceras simpatías.

Los que suscriben, jóvenes que comienzan a realizar su obra, y que por eso creen tener un valor pleno de afirmación, de acuerdo con la orientación señalada por Casinos- Assens en la interviú que en diciembre último celebó con el X. bóveda en “El parlamentario”, necesitan declarar su voluntad de un arte nuevo que supla la última evolución literaria: el novecentismo.

Respetando la obra realizada por las grandes figuras de este movimiento, se sienten con anhelos de rebasar la meta alcanzada por estos primogénitos, y proclaman la necesidad de un ultraísmo para el que invocan la colaboración de toda la juventud literaria española.

Para esta obra de renovación literaria reclaman, además, la atención de la prensa y de las revistas de arte.

Nuestra literatura debe renovarse, debe lograr su ultra, como hoy pretenden lograrlo nuestro pensamiento científico y político.

Nuestro lema será ultra, y en nuestro credo cabrán todas las tendencias sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo. Más tarde, estas tendencias lograrán su núcleo y se definirán. Por el momento creemos suficiente lanzar este grito de renovación y anunciar la publicación de una revista que llevara este título de Ultra, y en la que solo nuevo hallara acogida.

Jóvenes, rompamos por una vez nuestro retraimiento y afirmemos nuestra voluntad de superar a los precursores.- Xavier Boveda.- Cesar A. comet.-Fernando Iglesias- Guillermo de Torre –Pedro Iglesias Caballero- Pedro Garfias- J. Rivas Penedas- J de Aroca.²⁸

Tomado de: Videla, Gloria. El ultraísmo.33

²⁸ Ibíd. P.33

4.2.15 LAS REVISTAS “EL ÉXITO ULTRA”

Posterior a la constitución y consagración de los ultraístas en 1919. Se propusieron la fundación de varias revistas, en las cuales se publicaban las nuevas creaciones algunas de esas revistas fueron: Grecia, Prometeo, Cervantes, Ultra, etc.

Algunas de ellas poseían nombres clásicos, era una forma de ridiculizar la antigüedad y de promover la deslegitimación del canon estético tradicional, además de reformar su posición antagónica al pasado y la memoria de la literatura clásica como la verdadera literatura.

El éxito de las revistas ultras y en especial de “Grecia” fue en gran medida, la publicación de los manifiestos de Marinetti y a la participación de varios poetas europeos ya consagrados.

Guillermo de Torre lo afirma: “la evolución de Grecia, hacia rumbos más modernos fue lenta, esta señalaba en principio por las traducciones de algunos poetas franceses e italianos, Apollinaire, Max Jacob, Riverdi, Tristan Tzara, Picabia, Marinetti, etc.”²⁹

Posteriormente, el nacimiento y propagación de las revistas ultraístas se constituiría como un elemento que identificaría al movimiento ultra en toda Europa.

El ultra fue única tendencia estética literaria que se preocupó realmente por transformar las artes y llevarlas a un nivel más amplio; la evolución que era manifiesta en el florecimiento de varias revistas fue registrada por Guillermo de Torre quien caracteriza a la

²⁹ Opcit. P.P. 219-220

tendencia: “el ultraísmo fue más pródigo en gestos y ademanes que en obras, más rico en revistas de conjunto, que en obras individuales.”³⁰

El ultraísmo siguiendo las tendencias novistas de Europa conservo ese elemento vandálico y antagónico, característico del dada y también la tendencia hacia lo nuevo del futurismo. Es por ello que es catalogado como una tendencia que funde todos los movimientos de inicios de siglo para consolidar una tendencia que englobara la emergente poesía europea.

4.2.16 LA PARANOIA ULTRA

Los ultraístas paranoicamente pretendían estar al nivel de las creaciones del continente, innovado periódicamente en forma y técnicas que propusieran el ultra como una tendencia exitosa.

En ese afán tuvieron la capacidad de crear nuevas técnicas y entre ellas la de determinar al lector como un co-autor, esto implica una mayor participación del lector en cuanto a la literatura y con mayor énfasis en la poesía cargada del subjetivismo característico de las tendencias novistas.

Otras características que definieron a los ultras fueron: el propósito de disminuir el objeto de evocación a partir del uso de imágenes distantes, además el uso de analogías vagas e inútiles y la tipografía que ciertamente los diferencio de otras escuelas europeas.

Sus mayores cultivadores y conocidos como los fundadores fueron: Casinos Assens, Guillermo de Torres, Jorge Luis Borges, quien posteriormente sería el fundador del

³⁰ *Ibíd.* P.217

ultraísmo argentino que junto a Huidobro constituyen la base para la evolución de la vanguardia literaria en América.

4.2.17 LA VANGUARDIA EN HISPANOAMERICA.

Hemos entendido ya “Vanguardia”, como un conjunto de ismos literarios que surgieron simultáneamente, primero en Europa y luego en los países hispanoamericanos, a fin de renovar la técnica de escritura y pensamiento.

El teórico Hugo Verani dice al respecto: “La Vanguardia, es el nombre colectivo para las diversas tendencias artísticas (los llamados ismos) que surgen en Europa en las primeras dos décadas del siglo XX.”³¹

Si bien es cierto, estas tendencias literarias surgen simultáneamente en los países europeos, con exponentes de gran peso, muy conocidos como Marinetti, Tristán, entre otros.

Es un movimiento que no sólo se concentra o se limita al territorio europeo, sino que se expande hacia nuevas realidades, nuevos territorios, y el pensamiento europeo, es reproducido por los escritores hispanoamericanos, que han de formar los nuevos ismos que van a representar otra percepción del mundo, una realidad distorsionada y abstracta, que posteriormente constituirá una nueva norma literaria un tanto rebelde hacia el academicismo y la lógica tradicional.

³¹ Verani, Hugo Las Vanguardias literarias en Hispanoamérica. Fondo de cultura económica. Mexico 1995. P.9

Muchos de los ismos que constituyen la llamada vanguardia. Desde ya, hemos de referirnos específicamente al desarrollo de estas tendencias en la narrativa, entre las escuelas se pueden mencionar al cubismo, ultraísmo, estridentísimo, maquinismo, creacionismo, entre otros tantos que tuvieron una duración fugaz como el diepalismo en Puerto Rico, que por su corta duración no es muy conocido.

Todos los movimientos poseen características similares, pues eran como existencia recíprocas, todas eran influencias de todas, con rasgos afines, aunque surgieron simultáneamente en diferentes lugares.

Es posible establecer una serie de similitudes entre el colectivo de vanguardia.

Según Hugo Verani: “La lírica de vanguardia renueva el lenguaje y los fines de la poesía tradicional, el culto a la belleza y las exigencias de armonía estética.”

Y prosigue en su descripción diciendo:”La nueva poesía deshecha el uso racional del lenguaje, la sintaxis lógica, la forma declamatoria y el legado musical, dando primacía al ejercicio continuo de la imaginación de imágenes insólitas y visionarias, al asintactismo, a la nueva disposición tipográfica, a efectos visuales y una forma discontinua que hacen de la simultaneidad el principio constitutivo esencial”³²

Teniendo en cuenta esta valoración dada por el autor, se establece una serie de presupuestos teóricos sobre la estructura del texto.

³² *Ibíd.* 10

El afán de novedad se impregnó en los escritores jóvenes. Se buscó escribir no siguiendo las normas o reglas arrastradas desde el romanticismo, el realismo y el modernismo, había que innovar en las letras, buscar nuevas formas de literatura, renovar el lenguaje, la lógica y el uso de las imágenes.

Un aspecto sobresaliente que se gestó en la literatura de vanguardia, es la manipulación del lenguaje, hasta el punto de recrear una realidad que no necesariamente tiene o debe ser realidad concreta sino una realidad sustraída del subconsciente.

Esto es parte de lo que significaba la innovación de la técnica o de la norma clásica, y constituye una reacción en contra de la vieja retórica y la vieja forma de escribir, planteando la renovación de la técnica y el pensamiento, a fin de producir una nueva literatura.

Como se dijo anteriormente, esta nueva literatura no se relega a los países europeos, sino que influye en los países hispanoamericanos, dando origen a diferentes manifestaciones artísticas, que se fraguaron hasta convertirse en los ismos que a posterior configurarían la vanguardia hispanoamericana.

Dicha técnica de estructura, tiene como antecedente la crisis y las consecuencias de la Primera Guerra Mundial, por lo que se le considera como literatura de posguerra.

Los ismos se desarrollaron en este ambiente de posguerra y en detrimento del modernismo, tomando un papel protagónico en la mayoría de los países que conforman América. Anderson Imbert lo explica de la siguiente manera: "los ismos de posguerra clavaron en América sus bastones fabricados. A veces el bastón les brotó como una rama de

árbol americano. El palo se hacía planta... Los ismos trasplantados a América fueron productivos”³³

Sin lugar a dudas, los nuevos retoños literarios, fueron llamando la atención de los poetas jóvenes, causándoles atracción pero también les incitó a producir. El autor citado hace una comparación entre los ismos de vanguardia y un árbol, la comparación es un tanto acertada, sencilla y lógica, pues el árbol plantado, tiende a producir su fruto, de igual forma, los ismos literarios de vanguardia, ya enraizados en los países americanos, dieron su fruto, en otras palabras, produjeron la nueva poesía de ruptura.

4.2.18 CHILE (CREACIONISMO)

Ya, para ir sentando las bases del origen de las vanguardias en Hispanoamérica, se tiene como referente al poeta chileno Vicente Huidobro, es importante el papel que desempeña este poeta en el desarrollo de la literatura hispanoamericana, específicamente su rol en la primera poesía de vanguardia.

Hugo Verani describe en su libro, al hacer mención del surgimiento de la vanguardia iniciada en Europa y continuada y desarrollada en los países hispanos dice.: “Vicente Huidobro como precursor de los movimientos de vanguardia hispanoamericanos. Su actividad como promotor de las doctrinas estéticas de la primera vanguardia europea en el ámbito hispano no puede ya desconocerse ni tergiversarse.”³⁴

³³ Inbert, Anderson. Historia de la literatura Hispanoamericana Tomo II Fondo de Cultura. México 1993 P. 20

³⁴ Opcit. P.33

Vicente Huidobro es considerado como el primer poeta hispanoamericano en romper la norma tradicional y de sincronizar su reloj con los poetas europeos, que estaban produciendo su nueva poesía.

Es considerado como uno de los pilares más fuertes de la denominada “primera vanguardia”, entre los cuales, también podría considerarse a César Vallejo, quizá esto sería un problema ¿Es Vallejo precursor de vanguardia?

En trilce, ya se percibe una desarticulación expresionista del lenguaje, y la presencia de una sintaxis distorsionada, lo cual responde a una necesidad de renovación literaria, propio del oficio vanguardista, aunque su texto presenta elementos estéticos que le relacionan a la vanguardia, Vallejo niega ser vanguardista. Citando las palabras de Verani: “Vallejo rechaza la frivolidad lúdica e intelectual de la vanguardia.”³⁵

Aunque presenta anomalías gráficas, ausencia de puntuación y asociaciones irracionales, se confirma que manifiesta estar en contra de la técnica. Hugo Verani dice: “Vallejo no fue, sin embargo un propulsor de las corrientes de vanguardia. Todo lo contrario. Cuando escribe sobre sus coetáneos declara de continuo su rechazo total del aporte de quienes están renovando profundamente la poesía hispanoamericana”³⁶

A diferencia de Vicente Huidobro, vanguardista puro, creador e impulsador de su propia técnica, precursor indiscutible de la corriente vanguardista, quien se encuentra registrado como tal, en la historia de la literatura, y confirmado por deferentes autores, el

³⁵ *Ibíd.* P. 28

³⁶ *Ibíd.* P.28

teórico Anderson Imbert, dice al respecto: “En la batalla por la renovación vanguardista de nuestra poesía, el chileno Vicente Huidobro, se adelanta a todos como primer de esa gran rebelión”³⁷

El poeta Chileno sembró y a la vez cosechó la semilla de una nueva poética, él tenía siempre la idea de renovación del lenguaje lírico. Con optimismo, seguridad y un carácter impetuoso y dominante, propone su teoría del “creacionismo”.

¿Qué pretendía Huidobro con su nueva estética? ¿Cómo se definiría?

José Miguel Oviedo, nos brinda su concepción del creacionismo: “creacionismo es una vasta operación de limpieza del lenguaje, no sólo por la formación de un nuevo sistema de imágenes y de red de insólitas relaciones entre ellas, sino también por reformar la estructura del verso castellano ¿reformar? más apropiado sería decir revolucionar.”³⁸

Esa es la palabra correcta, Huidobro no reformó la existencia de la nueva técnica literaria, creó su propia técnica y sus propios planteamientos estéticos.

Según Miguel Oviedo: “Huidobro asombró con sus enumeraciones caóticas, sus neologismos, sus imágenes múltiplemente alucinante, sus versos libres tipografiados caprichosamente, su culto a las palabras sin significados y a las letras sueltas, sus cabriolas para burlarse de la literatura”³⁹

³⁷ Oviedo, José Miguel. Historia de la literatura Americana. España. 2001 p.36

³⁸ *Ibíd.* P. 309

³⁹ *Ibíd.* P. 311

El poeta crea su propio mundo, construido con imágenes sueltas y discordantes, aunque es una creación falaz, Huidobro plantea una creación absoluta, ya no una simple mimesis de la realidad, no una imitación de la realidad y tampoco temas que sean una creación de evasión de la realidad como la que cantaban los temas del movimiento modernista, sino una creación de su propia realidad, la del hombre como creador, brindando de esta forma a la poesía de una autonomía absoluta.

Su teoría fue propuesta en una entrevista en Buenos Aires, donde ya presenta una revolución del pensamiento humano e intelectual; en este nuevo desarrollo, se expone la naciente percepción del hombre como poeta.

El poeta como hacedor de su propia realidad. Diez años después de ese día conmemorable, Huidobro recordaría, según Anderson Imbert: “allí fue donde me bautizaron con el nombre de “creacionista”, después de haber dicho en mi conferencia que la primera condición del poeta es crear, la segunda y la tercera crear”⁴⁰

Dos años antes, en 1914, lanzó su primer manifiesto, al cual tituló “NON SERVIAN”. Dicho manifiesto, sentaría las bases para su naciente estética, fijando así, el punto inicial de su batalla literaria contra la norma de escritura del canon clásico. Posteriormente, iría orientando y construyendo una amplia red de conceptos inventados y realidades creadas, para dar forma a lo que se conoció en toda América como el “Creacionismo”

⁴⁰ Invert, Anderson. Historia de la literatura Hispanoamericana Tomo II Fondo de Cultura. México. 1993 p.57

Manifiesto Non Serviam

Vicente Huidobro

Y he aquí que una buena mañana, después de una noche de preciosos sueños y delicadas pesadillas, el poeta se levanta y grita a la madre Natura: Non serviam.

Con toda la fuerza de sus pulmones, un eco traductor y optimista repite en las lejanías: “No te serviré”.

La madre Natura iba ya a fulminar al joven poeta rebelde, cuando éste, quitándose el sombrero y haciendo un gracioso gesto, exclamó: “Eres una viejecita encantadora”.

Ese non serviam quedó grabado en una mañana de la historia del mundo. No era un grito caprichoso, no era un acto de rebeldía superficial. Era el resultado de toda una evolución, la suma de múltiples experiencias.

El poeta, en plena conciencia de su pasado y de su futuro, lanzaba al mundo la declaración de su independencia frente a la Naturaleza. Ya no quiere servirla más en calidad de esclavo.

El poeta dice a sus hermanos: “Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada. ¿Qué ha salido de nosotros que no estuviera antes parado ante nosotros, rodeando nuestros ojos, desafiando nuestros pies o nuestras manos?”

Hemos cantado a la Naturaleza (cosa que a ella bien poco le importa).

Nunca hemos creado realidades propias, como ella lo hace o lo hizo en tiempos pasados, cuando era joven y llena de impulsos creadores.

“Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias. Flora y fauna que sólo el poeta puede crear, por ese don especial que le dio la misma madre Naturaleza a él y únicamente a él”.

Non serviam. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo. Te servirás de mí; está bien. No quiero y no puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas.

Y ya no podrás decirme: “Ese árbol está mal, no me gusta ese cielo...los míos son mayores”. Yo te responderé que mis cielos y mis árboles son los míos y no los tuyos y que no tienen por qué parecerse. Ya no podrás aplastar a nadie con tus pretensiones exageradas de vieja chocha y regalona. Ya nos escapamos de tu trampa. Adiós, viejecita encantadora; adiós, madre y madrastra, no reniego ni te maldigo por los años de esclavitud a tu servicio. Ellos fueron la más preciosa enseñanza. Lo único que deseo es no olvidar nunca tus lecciones, pero ya tengo edad para andar solo por estos mundos. Por los tuyos y por los míos. Una nueva era comienza. Al abrir sus puertas de jaspe, hincó una rodilla en tierra y te saludo muy respetuosamente.

Nótese en este manifiesto una clara irreverencia, principalmente a la naturaleza, al orden lógico terrenal y espiritual, establecido entre la naturaleza y el hombre como

producto de la misma. El poeta se revela en su condición de esclavo o llámese, servidor de la naturaleza, “Non Servíam”, no te serviré, no he de ser tu esclavo, madre natura, seré tu amo.

De igual forma hace un llamado a los poetas a encarrilarse en las vías teóricas que él está proponiendo “y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propia, flora y fauna que solo el poeta puede crear”.

Se percibe una imponente necesidad, por parte del autor, hacia el abandono de la simple reproducción de la realidad, de incentivar al poeta a explotar sus facultades creacionistas e imponerse ante el mundo real natural, con su poder de hombre-creador. En el arte poético, cierra con una frase tan original, que es un principio muy característico de su propuesta teórica. “El poeta es un pequeño dios”. La cual queda expresa en la siguiente muestra:

Arte Poética.

Que el verso sea como una llave
Que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;
Cuando miren los ojos creado sea,
Y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
El adjetivo, cuando no da vida, mata.

Estamos en el ciclo de los nervios.
El musculo cuelga,
Como recuerdo, en los museos;
Más no por eso tenemos menos fuerza:
El vigor verdadero
Reside en la cabeza.

Por qué cantáis la rosa, ¡oh poetas!
Hacedla florecer en el poema;

Sólo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el Sol.

El poeta es un pequeño Dios.

La creación pura, y pura creación, como formándose un conflicto entre la creación divina de un ser superior, y la creación poética. Ya se dijo, que “el poeta es un pequeño dios”, por lo tanto, un formador o creador, y como tal, un hacedor de realidades, dando origen a una creación pura, en donde el hombre-poeta, se sublimiza, y asume el papel de un dios, de un ser espiritual y divino, para dar vida a su propia realidad poética.

Vicente Huidobro, introdujo en su estilística, el caligrama, con una disposición tipográfica de las imágenes, muy creativa y llamativa, técnica utilizada como elemento de deleite visual, no tanto musical, prueba de ello es un poema titulado “Capilla Aldeana”

Luego de haber propuesto su teoría, siguió produciendo su poesía creacionista y trató de difundir su escuela, abrazó sus planteamientos y buscó la manera de sembrarlos en otros poetas, elaboró muchos manifiestos en donde su teoría iba tomando más consistencia, participó en la publicación de varias revistas de carácter vanguardista.

Colaborador e incluso fundador, además ayudó a sentar las bases del estridentísimo mexicano, colaboro con las revistas “sic”, en 1917 y “nor-sud”, en 1921 fundó “creation”.

Según Hugo Verani: “su libro definitivo es *Altazor*”⁴¹ publicado en 1931, constituye la máxima revolución verbal de la poesía hispanoamericana. Su obra poética es de gran cantidad y de mucho peso literario y calidad en cuanto a profesionalismo y originalidad e innovación, su obra constituye un aporte invaluable para el desarrollo de las letras en toda Hispanoamérica.

“El creacionismo no es una escuela que yo haya querido imponer a alguien; el creacionismo es una teoría estética general que empecé a elaborar hacia 1912, y cuyos tanteos y primeros pasos los hallareis en mis libros y artículos escritos mucho antes de mi primer viaje a París”.

En el número 5 de la revista chilena *Musa Joven*, yo decía:

“El reinado de la literatura terminó. El siglo veinte verá nacer el reinado de la poesía en el verdadero sentido de la palabra, es decir, en el de creación, como la llamaron los griegos, aunque jamás lograron realizar su definición”.

⁴¹ Opcit.p Verani. 1995. P.36

(Tomado del manifiesto “creacionismo”, Vicente Huidobro.)

Cabe también destacar que dentro de su vasta obra, el poemario “canciones en la noche” (Santiago 1913) en el cual se encuentran poemas caligráficos; es precisamente a este libro que pertenece la capilla aldeana, que hemos tomado como un ejemplo de su poética caligráfica.

A continuación se presenta un ejemplo del nivel alcanzado por el poeta chileno en la creación de poemas extremadamente trabajados. La Capilla Aldeana, cuya temática y desarrollo técnico, impulsó e impregnó a los poetas del continente americano:

“LA CAPILLA ALDEANA”

Ave
Canta
Suave
que tu canto encanta
sobre el campo inerte
sones
vierte
y ora-
ciones
llora.
Desde
la cruz santa
el triunfo del sol canta
y bajo el palio azul del cielo
deshoja tus cantares sobre el suelo.
Une tus notas a las de la campana
Que ya se despereza ebria de mañana
Evangelizando la gran quietud aldeana.
Es un amanecer que en una bondad brilla
La capilla está ante la paz de la montaña
Cómo una limosnera está ante una capilla.
Se esparce en el paisaje el aire de una extraña
Santidad, algo bíblico, algo de piel de oveja
Algo como un rocío lleno de bendiciones
Cual si el campo rezara una idílica queja
Llena de sus caricias y de sus emociones.
La capilla es como una vieja acurrucada
Y al pie de la montaña parece un cuento de hada.
Junto a ella como una bandada de mendigos
Se agrupan y se acercan unos cuantos castaños
Que se asoman curiosos por todos los postigos
Con la malevolencia de los viejos huraños.
Y en el cuadrado lleno de ambiente y de frescura
En el paisaje alegre con castidad de lino
Pinta un brochazo negro la sotana del cura.
Cuando ya la tarde alarga su sombra sobre el camino...

Otro de sus libros de mucho reconocimiento y que además, es clave para la solidificación de su creacionismo, es “El Espejo de Agua” (Buenos Aires 1916) al cual pertenece su celebrada “arte poética” que se podría considerar como una proclama de su estética, sin dejar atrás “Poemas Árticos Ecuatorial” (Madrid. 1918)

Sin duda, hubo más poetas que dieron su aporte hacia la renovación de la obra poética, como Juan Emor, Pablo de Rokha, Rosamael del Valle, Jorge Edwards Bello, pero el referente indiscutible de la revolución poética en Chile, es Vicente Huidobro, padre del creacionismo.

4.2.19 ARGENTINA (ULTRAÍSMO)

Uno de los focos principales de mayor proliferación temprana de vanguardia en Hispanoamérica, es Argentina, específicamente en Buenos Aires; para poder hablar de vanguardia en Argentina, no debe dejarse pasar por alto un nombre muy importante, un poeta que podría ser considerado como el abuelo de la vanguardia, mucho antes a la aparición de Jorge Luis Borges.

Macedonio Fernández (1874-1952). José Miguel Oviedo dice de él: “Un hombre de más de cincuenta años, que había empezado a hablar el lenguaje de la vanguardia antes que ellos, y quizá sin cuidarse mucho de la cuestión menuda de saber donde encajaba él dentro de ella; en realidad, o encajaba bien en ninguna de esas tendencias, porque lo que traía a la

escena literaria era algo realmente original, anómalo, excéntrico e inclasificable: él era su propia vanguardia distinta de todas las otras”⁴²

Aunque el teórico es muy claro al afirmar que este poeta no encajaba en ningún ismo de vanguardia, no se puede negar que Macedonio, sin saberlo y sin hacerlo de forma consciente, estaba propiciando una ruptura estética, estaba originando su estilo propio, que a posterior sería la renovación poética que se estaba gestando en él, sería el inicio de una revolución literaria que se inscribiría en la historia de las letras.

Su aporte es imprescindible, especialmente para los jóvenes poetas de los años veinte. Miguel Ángel Oviedo lo considera como precursor de la vanguardia argentina: “por sentir y expresar, antes que nadie entre nosotros, el sentimiento del absurdo, es sin duda el gran precursor de nuestra vanguardia (más precisamente de las ideas de vanguardia)”⁴³

Macedonio estableció una relación muy cercana con Borges, una relación de amistad que luego se convirtió en una relación de maestro-discípulo según Oviedo: “cuando éste regresaba de Europa convencido por la prédica ultraísta en 1921 y se esfuerza por trasplantarla junto con otros escritores...Borges se convierte inmediatamente en discípulo suyo y Macedonio descubre que lo que está pensando y escribiendo, es para los jóvenes vanguardistas argentinos”⁴⁴

⁴² Oviedo, José Miguel. Historia de la literatura Hispanoamericana. España. 2001. P 298

⁴³ *Ibíd.* P. 299

⁴⁴ *Ibíd.* P. 300

Pero Macedonio no tomó partido en la militancia literaria y dirigió a los jóvenes discípulos con cierto grado de distanciamiento, muy ajeno a asumir su rol de iniciador de tal ruptura en la poesía, incluso, cuando era invitado a un acto como miembro de honor, no asistía y luego se disculpaba con una carta.

A su regreso de París en 1921, Borges venía impregnado de la estética ultraísta que se propagó por toda Europa, vemos en Macedonio un claro ente influyente en su poesía. En 1922, Borges lo nombró codirector de una de las revistas de mayor divulgación vanguardista, la revista “Proa”, con la que colaboró y publicó algunos textos, también colaboró con la revista Martín Fierro.

Un poco ajeno al ismo vanguardista, le gustaba la soledad, incluso se mostraba un tanto distante hacia la publicación de sus textos. Fueron sus discípulos quienes publicaron la mayor parte de su obra después de su muerte; Leopoldo Marechal y Raúl Scalabrini, fueron quienes lograron la publicación de “no todo es vigilia”. Una antología titulada “Macedonio Fernández” prologada y antologada por el mismo Jorge Luis Borges (Buenos Aires 1961) y “Cuadernos de todo y nada” (Buenos Aires 1972)

Iniciándose así el endeble y casi ambiguo vanguardismo, podría considerarse a Macedonio como la parte inicial de la vanguardia, como la introducción del Ultraísmo que desarrollaría Borges.

Un importante medio de divulgación del movimiento vanguardista, es la revista Martín Fierro, que apareció en 1924, entre los colaboradores de esta revista se encuentran Oliverio Girondo, nombre muy importante en el Ultraísmo argentino, Conrado, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, entre otros...

El título de esta revista, alude a un sentimiento de nacionalismo, el apego a lo propio, el título funcionó como un símbolo de valoración hacia lo autóctono, recordando que las Coplas de Martín Fierro, para el gaucho, son casi como su segundo Himno Nacional. Como lo detalla Oviedo: “es obvio que el ultraísmo argentino sirvió bien a su causa, al fundir el gusto por la metáfora experimental con la devoción por la mitología gauchesca y por el paisaje urbano”⁴⁵

A esta revista se circunscribieron poetas de reconocida calidad, que atacaban conjuntamente y a veces con críticas burlescas al movimiento modernista, específicamente a Rubén Darío. En esta revista se publican las primeras manifestaciones de la nueva estética, como los manifiestos y la poesía, producto de la nueva tendencia estética.

El ultraísmo, a diferencia del creacionismo, cuyo padre y promotor fue el chileno Vicente Huidobro, no se individualiza ni se especifica un precursor, no se le da un solo rostro, sino que es predicado y promulgado por un colectivo.

Fue un grupo de poetas jóvenes con afán de revolucionar la poesía con su pensamiento y la nueva producción literaria. El teórico Miguel Oviedo manifiesta: “de todos los martinfierristas el más entusiasta defensor de la causa vanguardista y el poeta más experimental es, sin duda, Oliverio Girondo”⁴⁶

⁴⁵ *Ibíd.* P. 378

⁴⁶ *Ibíd.* p. 379

Uno de los principales precursores de la vanguardia argentina, desde niño viajó por España y toda Europa, lo que le ponía en contacto con los ismos de vanguardia que estaban haciendo ruido en Europa.

Su primer libro se titula “veinte poemas para ser leídos en el tranvía” publicado en Francia en 1922, dos años después de esta publicación en 1924, en Buenos Aires. Se asocia con la revista “Proa” y en “Martín Fierro”, en la segunda publicó un manifiesto en nombre de la revista “en nombre de una nueva sensibilidad y una nueva comprensión”.

La labor literaria de Gironde estaba enriquecida con la calidad y la imagen capturada de sus numerosos viajes por Europa, que luego plasmaba en su obra, aunque su obra de más intensidad estilística es posterior a 1930, cuando en este año se establece definitivamente en Buenos Aires.

Podrían mencionarse otros nombres que tuvieron un desempeño intelectual literario de extrema importancia, nombres que sonaron y resonaron en el auge y la duración del ultraísmo argentino, como Bartolomé Galíndez, que dirigió y escribió en la revista “Los raros”, que apareció en 1920.

Otro nombre casi olvidado es el de Raúl Tuñón quien en sus formas vanguardistas cultivó los acentos populares, fue amigo de Pablo Neruda quien lo recuerda como un poeta “comprometido”. Uno de sus libros se titula “La rosa blindada”, homenaje a la insurrección de Asturias y otros poemas revolucionarios (Buenos Aires, 1936).

También en estos años se destaca la figura del peruano Alberto Hidalgo, amigo cercano de Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández, llegó a Argentina en 1920 y de inmediato asumió su compromiso en la militancia en la causa de vanguardia.

En sus viajes por París y Madrid, se dio cuenta de lo que estaba haciendo ruido en los países europeos, descubrió el ultraísmo en España de donde obtuvo la información en base a la teoría que sustentaba la estética que luego difundió en Buenos Aires, en 1926 fundó la revista llamada “Revista Oral” la cual no se escribía ni se publicaba, se leía en voz alta en un restaurante.

Su obra poética es tan vasta que se extiende por varias décadas, pero no cabe duda que fue uno de los principales agentes de la difusión del vanguardismo en río de la plata, una de las principales contribuciones a la literatura es la compilación, junto a Borges y Huidobro del índice de la nueva poesía (Buenos Aires, 1926)

El término ultraísmo fue impuesto por el poeta español Guillermo de Torre para designar o calificar a la literatura de vanguardia emergente en el momento de su aparición en el mundo literario. Anderson Imbert lo define de la siguiente manera:

“En 1919 ya se llama “ultraísmo” a todo un grupo de españoles e hispanoamericanos. Ultraísmo alude aún más allá juvenil y liberador, a un deseo de rebozar las metas. He aquí nuestro lema Ultra donde cabrían todas las tendencias avanzadas”⁴⁷

⁴⁷ Imbert, Anderson. Historia de la Literatura Hispanoamericana, Tomo, Fondo de Cultura, México, 1993.

El ultraísmo fue un ismo que se mantuvo abierto a todo lo nuevo, recibía todo lo que fuera novedoso. El ultraísmo condensa múltiples elementos provenientes de los ismos más diversos: futurismo, expresionismo, cubismo, dadaísmo, creacionismo.

Según Hugo Verani: “es que el ultraísmo fue un movimiento esencialmente abierto a todo lo nuevo, sin presupuestos teóricos determinados”.⁴⁸Visto de esta forma, el ultraísmo constituyó una estructura estética envolvente de las bases en que se fundamentaban las estéticas de los demás ismos literarios. Sería casi imposible establecer los límites entre el ultraísmo y los ismos contenidos en este, ya no se cerraba a ninguna novedad y daba apertura a ellos.

La actividad de producción ultraísta, se basa en el culto de la metáfora como elemento primordial de la expresión literaria, suprime los nexos lógicos, elimina la métrica y suprime la puntuación, utiliza el elemento visual de la disposición tipográfica y la recurrencia de las imágenes simultaneas.

El ultraísmo llegó temprano a Argentina y no cabe duda sobre el papel que desempeño el poeta Jorge Luis Borges en el desarrollo y propagación de este ismo de vanguardia.

El teórico Hugo Verani dice al respecto: “no cabe duda, sin embargo que las propuestas renovadoras se aceleran con el regreso de Borges a Buenos Aires en marzo de

⁴⁸ Verani, Hugo. Las Vanguardias Literarias en Hispanoamérica, México, 1995 p. 43

1921, tras haber estudiado el expresionismo alemán en Suiza (durante la primera Guerra Mundial), y haber participado desde 1919 en el movimiento ultraísta español”⁴⁹

Como ya se dijo anteriormente, cuando Borges regresa de su viaje, viene totalmente convencido de la doctrina ultraísta española, y si bien es cierto, en Buenos Aires ya había ideas de vanguardia que estaban encaminadas a la consolidación directa del ultraísmo, recuérdese a Macedonio Fernández. Borges es quien se preocupa por introducir el pleno ismo de vanguardia, en compañía de otros poetas que contribuyeron en la elaboración de la hoja mural prisma, el primer vocero de los poetas ultraístas argentinos.

El primer trabajo que Borges realiza sobre la nueva poesía es “al margen de la moderna lírica, una especie de proclama donde ofrece la concepción de ultraísmo, en anatomía de mi ultra enuncia las intenciones de sus esfuerzos líricos”. Oliverio Gironde también hizo públicas sus proclamas como: “carta abierta a la púa”

⁴⁹ *Ibíd.* P 40

El manifiesto de Martín Fierro

(Atribuido a Oliverio Girondo)

“Frente a la impermeabilidad hipopotámica del honorable público”.

Frente a la funeraria solemnidad del historiador y del catedrático, que momifica
Cuanto toca.

Frente al recetario que inspira las lucubraciones más “bellos” espíritus y a
la afición al ANACRONISMOS y al MIMETISMO que demuestran.

Frente a la ridícula necesidad de fundamentar nuestro nacionalismo intelectual,
hinchando valores falsos que al primer pinchazo se desinflan como chanchitos.

Frente a la incapacidad de contemplar la vida sin escalar las estanterías de las
bibliotecas.

Y sobre todo, frente al pavoroso temor de equivocarse que paraliza el mismo ímpetu
de la juventud, más anquilosa que cualquier burócrata jubiado:

MARTÍN FIERRO siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a
cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una nueva
sensibilidad y de una nueva comprensión...

MARTÍN FIERRO sabe “que todo es nuevo bajo el sol”

(...)

MARTÍN FIERRO cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo
tijeretazo a todo cordón umbilical. Acentuar y generalizar (...) el movimiento de
independencia iniciado, en el idioma, por Rubén Darío, no significa, empero, que
habremos de renunciar, ni mucho menos finjamos desconocer que todas las mañanas
nos servimos de un dentífrico sueco, de unas toallas de Francia y de un jabón inglés.

(...)

MARTÍN FIERRO, artista, se refriega los ojos a cada instante para arrancar las
Telarañas que tejen de continuo el habito y la costumbre (...)

¿Simpatiza Ud. Con “Martín Fierro”?

¡Colabore Ud. En “Martín Fierro”!

¡Suscríbese Ud. a “Martín Fierro”!

(Tomado del manifiesto “ultraísta” de Jorge Luis Borges)

4.2.20 MÉXICO (ESTRIDENTÍSMO)

México es otro de los focos donde hubo mayor funcionamiento de actividades vanguardistas, el ruido y el escándalo de lo que estaba pasando en Europa e incluso en algunos países hispanoamericanos se hacía escuchar.

Dice Verani: “En México el escándalo, por lo menos el ruido estalló en 1922 con el estridentismo de Manuel Maples Arce”, ⁵⁰quien ocuparía un lugar indispensable en el auge estridentista en México junto a otros poetas como: Germán List Azurbide, Salvador Gallardo, Luis Quintanilla y Arqueles Vela. Lanzaron una serie de manifestaciones en revistas en donde se declaraban en contra de las leyes modernas, ya habían escuchado sobre el dadaísmo de Tristan Tzara y estaban ya contagiados con la irracionalidad del movimiento.

Teodosio Fernández considera que el Estridentismo mexicano, contó con un poeta muy notable, se trata de Manuel Maples Arce quien es el autor de “andamios interiores” publicado en 1920, “urbe” en 1924, otro notable aporte a la nueva poesía es “poemas interdictos” publicado en 1927.

Teodosio Fernández ofrece su apreciación acerca de la tendencia estridentista según este autor: “los estridentistas conjugaron las exaltación futurista de la mecánica y del dinamismo con la irreverencia dadaísta para las convenciones culturales, se inspiraron en la

⁵⁰ Opcit. P18

vida de la ciudad y, favorecidos por el clima creado en el país por la aún reciente revolución mexicana”⁵¹

Es ya conocido a través de la historia de México, que en el momento que estalla es Estridentismo, aún se vivía un clima de crisis y de consecuencias generadas por la reciente revolución en 1910, no solo una crisis social, sino también una crisis estética.

En el libro “las vanguardias hispanoamericanas” se hace referencia a la situación y las circunstancias que fueron el escenario del desarrollo del ismo estridentista: “en los años inmediatos a la revolución y simultáneamente con el arte pictórico muralista, irrumpe el Estridentismo movimiento que se desarrolla paralelamente al ultraísmo argentino”⁵²

En 1921 elaboran la hoja volante “actual” que despertó polémicas, antipatías hacia sus representantes. El Estridentismo se inició con un manifiesto llamado: “comprimido estridentista” publicado en “Actual” N° 1.

Este manifiesto fue escrito por el portavoz del grupo Manuel Maples Arce, en donde se dan a conocer catorce postulados de su estética irreverente. Verani dice al respecto: “el Estridentismo exalta el carácter dinámico del mundo moderno, el advenimiento del maquinismo y la metrópoli desindividualizada. Sus poetas prescinden de la lógica explicativa, de nexos gramaticales y de toda descripción anecdótica u ornamental,

⁵¹ Fernández, Teodosio. La poesía Hispanoamericana de 31. Siglo XX. España 1991. P.35

⁵² Opcit. P 12

buscan, según Maples, relacionar o fundir términos de comparación tan alejados que produjeran sorpresa o expectación”.⁵³

“MANIFIESTO COMPRIMIDO ESTRIDENTISTA”

“En nombre de la vanguardia actualista de México, sinceramente horrorizada de todas las placas notariales y rótulos consagrados de sistemas cartulario, con veinte siglos de éxito efusivo en farmacias y droguerías subvencionales por la ley, me centralizo en el vértice eclactante de mi insustituible categoría presentista, equiláteramente convencida y eminentemente revolucionaria, mientras que todo el mundo que está fuera del eje, se contempla esféricamente atónito con las manos torcidas, imperativa y categóricamente afirmo, sin más excepcionales a los “players” diametralmente explosivos en encendidos fonográficos y gritos acorralados, que mi estridentísimo y acendrado para defender de las pedradas literales de los últimos plebiscitos intelectivos: Muera el Cura Hidalgo, Abajo San Rafael, San Lázaro, Esquina, Se prohíbe fijar anuncios.

I. Mi locura no está en los presupuestos. La verdad, no acontece ni sucede nunca fuera de nosotros. La vida es sólo un método sin puertas que se llueve a intervalos. De aquí que insista en la literatura insuperable en que prestigian los teléfonos y diálogos perfumados que se hilvanan al desgaire por hilos conductores. La verdad estética, es tan sólo un estado de emoción incoercible desenrollado en un plano extrabasal de equivalencia poética, florece en sus relaciones y coordinaciones, las que sólo se manifiestan en un sector interno, más emocionante y más definitivo que una realidad desmantelada, como puede verse en fragmentos de una de mis anticipaciones poemáticas novilatitudinales: “Esas Rosas Eléctricas...”

(Cosmópolis. Núm. 34) Para hacer una obra de arte, como dice Pierre Albert-Birot, es preciso crear, y no copiar. “Nosotros buscamos la verdad en la realidad pensada, y no en la realidad aparente”. En este instante asistimos al espectáculo de nosotros mismos. Todo debe ser superación y equivalencia en nuestros iluminados panoramas a que nos circunscriben los esféricos cielos actualistas, pues pienso con Epstein, que no debemos imitar a la Naturaleza, sino estudiar sus leyes, comportarnos en el fondo como ella.

II. Toda técnica de arte, está destinada a llenar una función espiritual en un momento determinado. Cuando los medos expresionistas son inhábiles o insuficientes para traducir nuestras emociones personales, - única y elemental finalidad estética, - es necesario, y esto contra la fuerza estacionaria ya afirmaciones rastacueras de la crítica oficial, cortar la

⁵³ *Ibíd.* 14

corriente y desnucan los “swchs”. Una pechera reumática se ha carbonizado, pero no por esto he abandonado el juego. ¿Quién sigue? Ahora el cubilete está en Cipriano Max.

III. “Un automóvil en movimiento, es más bello que la Victoria de Samotracia”. A esta eclactante afirmación del vanguardista italiano Marinetti, exaltada por Lucini, Bruzzi, Cavacchioli, etcétera, yuxtapongo mi apasionamiento por la literatura de los avisos económicos. Cuenta mayor, y más honda emoción he logrado vivir en un recorte de periódico arbitrario y sugerente, que en todos esos organillerismos pseudo-líricos y bombones melódicos, para recitarles de changarro gratis a las señoritas, declamatoriamente inferidos ante el auditorio disyuntivo de niñas fox-troteantes y espasmódicas y burgueses temerosos por sus concubinas y su caja de caudales, como valientemente afirma mi hermano –espiritual Guillermo de Torre, en su manifiesto yoista leído en la primera explosión ultraíca de Parisiana, y esto, sin todas esas poematizaciones (sic) entusiastamente aplaudidas en charlotadas literarias, en que sólo se justifica el reflejo cartonario de algunos literaturípedos “specimen”.

IV. Es necesario exaltar en todos los tonos estridentes de nuestro Diapasón propagandista, la belleza actualista de las máquinas, de los puentes gímnicos reciamente extendidos sobre las vertientes por músculos de acero, el humo de las fábricas, las emociones cubistas de los grandes trasatlánticos con humeantes chimeneas de rojo y negro, anclados horoscópicamente - Ruiz Huidobro - junto a los muelles efervescentes y congestionados, el régimen industrialista de las grandes ciudades palpitantes, las blusas (sic) azules de los obreros explosivos en intuida por Emilio Verhaeren, tan sinceramente amada por Nicolás Beauvain, y tan ampliamente dignificada y comprometida por todos los artistas de vanguardia. Al fin, los tranvías, han sido redimidos del dicitario de prosaicos, en que prestigiosamente los había valorizado la burguesía con hijas casaderas por tantos años de retardarismo sucesivo e intransigencia melancólica, de archivos cronológicos.

V. Chopin a la silla eléctrica. He aquí una afirmación higienista y detersoria. Ya los futurista anti-selene gráficos, pidieron en letras de molde el asesinato del claro de luna, y los ultraístas españoles, transcriben, por voz de Rafael Cansinos Assens, la liquidación de las hojas secas reciamente agitada en periódicos y hojas subversivas. Como ellos, es de urgencia telegráfica emplear un método radicalista y eficiente. Chopin a la silla eléctrica! (M.M.A. trade mark) es una preparación maravillosa, en veinticuatro horas exterminó todos los gérmenes de la literatura putrefacta y su uso es agradabilísimo y benéfico. Agítese bien antes de usarse. Insisto...perpetuemos nuestro crimen en el melancolismo trasnochado de los “Nocturnos”, y proclamemos, sincrónicamente, la aristocracia de la gasolina. El humo azul de los tubos de escape, que huele a modernidad y a dinamismo, tiene, equivalentemente, el mismo valor emocional que las venas adorables de nuestras correlativas y exquisitas actualistas.

VI. Los provincianos planchan en la cartera los boletos del tranvía reminiscente. ¿En donde está el hotel Iturbide? Todos los periódicos dispépticos se indigestan con estereotipias de María Conesa, intermitente desde la carátula, y hasta hay alguien que se atreva integralmente asombrado sobre la alarma arquitectónica del Teatro Nacional, pero no ha habido nadie aún, susceptible de emociones liminares al margen de aquel sitio de

automóviles, remendado de carteles estupendos y rótulos geométricos. Tintas planas: azules, amarillas, rojas. En medio vaso de gasolina, nos hemos tragado literalmente la avenida Juárez, 80 caballos. Me ladeo mentalmente en la prolongación de una elipse imprevista olvidando la estatua de Carlos IV.

Accesorios de automóviles, refacciones Haynes, llantas, acumuladores y dinamos, chasis, neumáticos, klaxons, bujías, lubricantes, gasolina. Estoy equivocado, Moctezuma de Orizaba es la mejor cerveza en México, fumen cigarros del Buen Tono, S.A., etcétera, un ladrillo perpendicular ha naufragado en aquellos andamios esquemáticos. Todo tiembla. Son amplias mis sensaciones. La penúltima fachada se me viene encima.

VII. Ya nada de creacionismo, dadaísmo, paroxismo, expresionismo, sintetismo, Imaginismo, suprematismo, cubismo, orfismo, etcétera, de “ismos” más o menos terizados y eficientes. Hagamos una síntesis quinta-esencial y depuradora de todas las tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada y epatante, no por un falso deseo conciliatorio, - sincretismo – sino por una rigurosa convicción estética y de urgencia espiritual. No se trata de reunir medios prismales, básicamente antisísmicos, para hacerlos fermentar, equivocadamente, en vasos de etiqueta fraternal, sino tendencias insíticamente orgánicas, de fácil adaptación recíproca, que resolviendo todas ecuaciones del actual problema técnico, tan sinuoso y complicado, ilumine nuestro deseo maravilloso de totalizar las emociones interiores y sugerencias sensoriales en forma multánime y poliédrica.

VIII. El hombre no es un mecanismo de relojería nivelado y sistemático. La emoción sincera es una forma de suprema arbitrariedad y desorden específico. Todo el mudo trata por un sistema de escoleta reglamentaria, finar sus ideas presentando un solo aspecto de la emoción esférica, con pretextos sinceritas de claridad y sencillez primarias dominantes”.

Maples Arce es sin duda uno de los más dignos representantes, por no decir que es el poeta más representante del movimiento. El Estridentismo no fue de larga duración, dejó de funcionar en 1927 como grupo estridentista, el libro más representativo de esta tendencia es: “poemas interdictos” de Maples Arce.

En Hispanoamérica, la línea estridentista fue de gran importancia en cuanto a la evolución y desarrollo de las letras, tan importante que el crítico Roberto Williams García

lo expreso de la siguiente manera: “La América Hispánica a vivido bajo tres influencias literarias: España, Francia y la de los estridentistas de Jalapa”⁵⁴

Manuel Maples Arce hizo su primer acto de presencia como tendencia en la hoja de vanguardia “comprimido estridentistas”, lo cual fue enviado a los periódicos nacionales e incluso fue enviado a los escritores vanguardistas internacionales, con dicha manifestación empapelaron las principales zonas de México, en la primera hoja se muestran frases de irreverencia como: “muera el cura Hidalgo”, “se prohíbe fijar anuncios”, lo que refleja un carácter iconoclasta y de oposición a las reglas establecidas por la norma tradicional.

La poesía del grupo de estridentes, es muy reconocida por la rareza de su canto, por la exaltación de una ciudad idealizada, a veces desolada, pero con una presencia ilimitada de maquinismo, este tipo de temas, llevarían a Manuel Maples Arce a decir estas palabras en su poema Urbe.

⁵⁴ García, Roberto Williams. Historia las bibliotecas en Veracruz. Secretaria de Educación Pública. México. 1986. P. 33

“URBE”

*Oh ciudad fuerte
y múltiple
hecha toda de hierro y acero
los muelles. Las dársenas,
las grúas.*

*Y la fiebre sexual
de las fábricas.*

*Urbe:
Escortas de tranvías
que recorren las calles subversivas.
Los escaparates asaltan los aceros,
y el sol, saquea las avenidas
al margen de los días
tarifados de postes telefónicos
desfilan paisajes momentáneos
por sistema de tubos ascenso*

Manuel Maples Arce

Germán List Azurbide y Arqueles Vela, al escuchar el ruido que había producido el primer libro estridentista de Maples Arce “Andamios Interiores”. Se unen a la militancia literaria para la consolidación del ismo. Luego de la primera aparición en el comprimido estridentista en la hoja de vanguardia.

En 1923 mientras Azurbide, dirigía en Puebla la revista “Ser” ya organizado como militantes del ismo, Maples Arce y otros se dejan sentir, dándose a conocer con una segunda manifestación en los muros.

Según Luis Melgar Brizuela: “Maples Arce y otros, constituidos ya en la militancia central del Estridentismo, inauguran el año de 1923 en esa ciudad pegando en los muros su segundo manifiesto, clandestinamente impreso, en el que atacan con sus nombres a miembros de la colonia española, a representantes de la cultura oficial ya escritores del

lugar, en parte del texto reclaman, que la poesía sea de verdad, no babosadas, como las que escribe Gabrielito Sánchez Gurrero, caramelo espiritual de chiquillas engomadas”⁵⁵

Muestra de una clara irreverencia hacia la literatura de ese momento y hacia los escritores que la producían, eran las formas de actuar y criticar de una manera directa y sin censura. Fueron la razón de que le acaecieran algunos problemas sociales y políticos, al punto que en una ocasión les es enviado un grupo de matones para amedrentarlos, Maples los enfrenta de forma valerosa, gritándoles “lamecazuelas de la dictadura”.

Maples, en 1925, se titula como abogado. Poco tiempo después de esto, el grupo de poetas estridentes, se habían apoderado de la ciudad de Jalapa a la cual bautizaron con el nombre de “Estridentópolis”.

El general Heriberto Jara, en ese momento, gobernador del estado de Veracruz, se convirtió en el protector incondicional de los estridentistas, les dio trabajo a los que no lo poseían. La caída del gobernador afectó de forma directa al grupo estridentista, pues hacia 1927, cesa su funcionamiento como grupo y se dedican a la publicación de su poesía en forma personal.

Pese a su corta duración, cabe destacar la utilización de conceptos que incluyeron en su lenguaje, podrían ser los referentes a la materia, de carácter maquinista, el Estridentismo como se ha dicho en reiteradas ocasiones, fue un ismo que le dio apertura a todo lo nuevo que pudiera figurar en su tendencia.

⁵⁵ Brizuela melgar, Luis. Historia de la Literatura Mexicana. Martín Casillas editor. México. P. 1

Fue tanta su apertura a lo nuevo que el escritor Raúl Leiva opina al respecto: “todo lo entonces nuevo: el aeroplano, el cine, los automóviles, etc., tenían, también la obsesión de los números. Por eso no nos extraña que a la ciudad que cantan sea una ciudad “algebraica”. Los instrumentos mecánicos también eléctricos les fascinan. Cada vez que se les presenta la oportunidad hablan de hélices, motores, arcos voltaicos, etc., este exorbitante afán de novedad lleva Maples Arce a decir mis dedos caligráficos se han vuelto endecasílabos”⁵⁶

Desgraciadamente la crítica a este ismo se queda en que, por tener una corta duración, y de criticar a la sociedad burguesa casi de una forma fallida, no hicieron tanto ruido, incluso, señalan algunos errores de los estridentistas. En cuanto a la preocupación sobre los valores estéticos como la ortografía, esto, es sólo una muestra del poco compromiso social de este ismo, que según las críticas erróneas no revolucionó la poesía Mexicana.

Esta aseveración tiene su soporte bibliográfico en la afirmación del teórico Raúl Leiva, cuando dice: “no fueron los estridentistas, sino el posterior grupo de contemporáneos, los que lograron la renovación poética mexicana”⁵⁷

Sea como fuere, lo cierto es que el estridentismo fue el ismo que abrió el camino para la ruptura estética que continuarían las nuevas generaciones de poetas, que después de

⁵⁶ Leiva, Raúl. Imagen de la poesía mexicana contemporánea. UNAM. Imprenta Universitaria. México. 1959. P. 67

⁵⁷ *Ibíd.* P. 73

la caída y el cese de las actividades estridentistas, lograron revolucionar las letras mexicanas.

Habiendo ya planteado y descrito lo más importante del apogeo vanguardista a nivel hispanoamericano, los cuales se han abordado de forma particular y superficial, trayendo a consideración, que no se ha hablado de otros países que sin duda han jugado un papel primario en el desarrollo del vanguardismo, como Cuba, Puerto Rico, Costa Rica y otros.

Estamos llegando al punto más importante, que es la razón fundamental de este trabajo, cuyo centro de investigación es El Salvador, pero antes de abordar de forma directa a El Salvador, cabe hacerse la pregunta ¿Qué estaba pasando en los países centroamericanos, durante los años veinte? Mientras que en esos años, en Europa y en algunos países de Hispanoamérica se encontraban tan en el oficio renovación poética, pero ¿Centroamérica, qué?

Para ello se ha tomado a bien realizar un panorama general de la estética modernista, ya que era precisamente dicha tendencia la que tenía su apogeo en Centroamérica, cuando en Europa se revolucionara y se diera el nacimiento de la vanguardia.

Dicho panorama permitirá a demás poder determinar, un período de ruptura y el avance de la estética vanguardista por parte de aquellos autores que revolucionaron las letras centroamericanas, donde dando a conocer principalmente el período de duración del modernismo en El Salvador y el inicio de la vanguardia.

4.2.21 LA ESTÉTICA MODERNISTA

La coyuntura histórica-social de las artes hacia el siglo XIX, pretende plantear la dinámica transformativa de las artes y la sociedad misma, y su influencia recíproca tanto en la evolución y constitución de una sociedad como en la determinación de la creación artística la cual toma como objeto a la sociedad misma.

Los procesos históricos que determinaron y caracterizaron el siglo XIX se verían mayormente identificados en las artes como la aparición de un movimiento estético, al cual se le denominaría “Modernismo”; dicho concepto ya había sido utilizado en un proceso de aparente rebelión dogmática impulsada en los países europeos; el proceso fue abolido por el Papa X, quien aseguraba que era un atentado en contra de la fe y la iglesia.

ORÍGENES DEL MOVIMIENTO MODERNISTA

El movimiento estético literario modernista nació en América, en contra de la estética prevaleciente en el siglo XIX (El Romanticismo y El Naturalismo). Cabe destacar que dichos movimientos ya habían caído en un decadentismo exagerado, en donde la estética y los temas ya habían sido agotados.

Una de las características de este movimiento es que nació en América pero que se consagra en Europa. Castillo Homero dice acerca de los inicios del movimiento: “Surgió... como obra de individualidades y de pequeños grupos selectos, en el movimiento mismo en

el que las naciones Hispanoamericanas habían llegado, cada uno a su modo a su organización interna y había entrado a un largo período de relativa paz.”⁵⁸

Un elemento que contribuyó de manera directa en la constitución del modernismo fue el apogeo del Parnaso en Francia, dicha tendencia posee características similares al Modernismo, sin embargo puede considerarse dos tendencias complementarias.

El modernismo directamente promulgaba un antagonismo ante la forma exagerada de la expresión romántica y naturalista, pero nunca en contra de la esencia de la expresión, el movimiento no podía considerarse una escuela pues directamente se valía de las tendencias y técnicas ya utilizadas en el pasado.

Castillo alega acerca de las cualidades de los modernistas: “así ocurre que los modernistas hispanoamericanos, son al mismo tiempo Clásicos, Románticos, Parnasianos, Simbolistas, Realistas y Naturalistas. Muchos mezclan en su obra en mayor o menor proporción”⁵⁹. Es así que el ingenio modernista las ponía en función de la estética innovadora del modernismo.

La mística de la literatura modernista se caracterizó por su multicomplementariedad, es decir su capacidad de enfrascar un conjunto de técnicas y formas aparentemente ya caducadas y enfocadas hacia una nueva forma de expresión del arte, además de considerarle un movimiento envolvente, pues resguardaba tendencias emergentes aun no establecidas como tendencia o escuela.

⁵⁸ Castillo, Homero. Estudios críticos sobre el Modernismo. Editorial. Gredos. Madrid. España. 1979. P.37

⁵⁹ *Ibíd.* P.40

La poesía modernista se inicia en América y en España bajo la influencia directa del poeta nicaragüense Rubén Darío (1867-1916), quien es considerado uno de los que impulso las nuevas tendencias en los países de habla castellana, y además es según Francisco Rico quien desde mucho antes a la constitución del movimiento literario utilizaba el concepto modernismo.

Francisco Rico lo detalla de esta manera: “Desde 1988... usa la palabra Modernismo para designar las nuevas tendencias”⁶⁰. La cita anterior detalla la visión novista de Darío quien en un momento de hermetismo artístico renovó las visiones estéticas clásicas e impulsó un movimiento que alcanzo niveles de perfección y belleza histórica.

El movimiento modernista supo sobre ponerse a las constantes críticas que pretendían desacreditar y destruir en objetos las cualidades de las nuevas tendencias; las críticas argumentaban que era una tendencia vana y de proporciones inalcanzables. Sin embargo los modernistas lograban definir la tendencia como un elemento innovador con tendencias pos-romántica y una estética renovadora.

Para el teórico JP Radolf, el movimiento modernista constituye un conjunto de elementos complementarios que se consolidan en el arte: “es un movimiento intelectual que tiende a filtrar las ideas nuevas o modernas en las letras, el arte y la sociología durante los últimos años del siglo XIX”⁶¹; de hecho la tendencia supo aplicarse a todos los campos de la vida y probablemente fue lo que permitió la revolución sociales y artísticas del siglo XX junto a Darío nacieron otras expresiones de arte modernista en toda América de habla

⁶⁰ Rico Francisco, Historia y crítica de la literatura Española, Editorial, Critica, Barcelona, España, 1980. P. 75

⁶¹ J.F. Radolf, Modernismo y Modernista, Ediciones de Estino, Barcelona, España, 1949. P. 7.

castellana en especial en la poesía, se propago en Europa a partir de las creaciones españolas de José Zorrilla, Miguel de Unamuno, y las Américas de Salvador Díaz Mirón y José Martí, quien es considerado según Castillo Homero : “El más original y el más americano, y a la vez el más hispánicos de todos los iniciadores del modernismo... nadie lo puede tachar de afrancesado, ni de amanerado en ningún sentido. ”⁶²

4.2.22 ¿GAVIDIA O DARÍO?

En Centro América los mayores exponentes modernistas fueron: en Guatemala, Enríquez Gómez. En Honduras: Juan Ramón Molina y Froilán Turcios. En Costa Rica el movimiento no tuvo mayores incidencias y el único escritor que se puede catalogar como modernista durante el período de formación es Lisimaco Cavarria.

En El Salvador el más grande modernista fue Francisco Gavidia quien en sus aportes hizo traducciones de algunas obras francesas de Víctor Hugo, y que además dice instruyó a Darío en el manejo de algunas técnicas modernistas.

Según Max Ureña es Gavidia uno de los grandes mentores del poeta Darío antes de su viaje a Europa: “Gavidia (n.1886) asiduo lector de los escritores franceses contemporáneos, quien inicio a Rubén Darío en el manejo de alejandrinos con mayor

⁶² Opcit. P.67

libertad de cortes y en el ritmo”.⁶³ Posteriormente las técnicas serían propagadas y utilizadas en las creaciones poéticas en España y todo el mundo.

Sin embargo no deja de ser llamativa y muy interesante la propuesta de algunos expertos en teoría e historia literaria, los cuales alegan o atribuyen a Francisco Gavidia el verdadero origen de la estética modernista.

Entre ellos se encuentra Cristóbal Ibarra, quien para 1958, publicó un ensayo con una propuesta atrevida, en la que criticaba la pasividad de Gavidia ante el éxito de Darío. A costa de sus enseñanzas, crítica además el olvido en el que Darío sumió a todos los poetas que de alguna forma contribuyeron a formarlo e instruirle en las artes poéticas.

En una de sus páginas resume directamente la finalidad del ensayo: determinar que fue en El Salvador donde tuvo su origen el movimiento Modernista en referencia a ello dice: “se incubo propiamente en El Salvador hacia 1882...lanzo su primer manifiesto en Chile en 1888 y se extendió luego por el continente”.⁶⁴

Sin embargo es preciso determinar que el movimiento se consolida en Darío, pero es muy sabido que en su formación incluyeron varios escritores, establecer el verdadero origen del movimiento será objeto de otra investigación.

⁶³ Enrique Ureña, Max. Breve Historia del Modernismo fondo de Cultura económica. México. D.F. México, 1954, p. 399

⁶⁴ Ibarra, Cristóbal. Francisco Gavidia y Rubén Darío. Ministerio de Cultura, Departamento Editorial. San Salvador, El Salvador. 1958. P. 36

Desde un enfoque envolvente el movimiento modernista pretende establecer las bases de los movimientos estéticos renovadores que aparecerían en el siglo XX; además en la medida que se aplique o se determine su influencia sobre la sociedad, es también un elemento complementario en las pretensiones por iniciar la revolución social tanto en América como en Europa.

La estética modernista, como una nueva tendencia literaria viene a renovar o como su nombre lo dice, viene a “modernizar” la naciente producción en el ámbito literario.

El teórico Jesús Arribas dice que: “el modernismo representa el primer gran movimiento del mundo hispánico con carácter universal”⁶⁵ y como tal, representa una nueva estructuración de los elementos que constituirán al modernismo, frente al Romanticismo y el Realismo, determinando una serie de características que le darían a conocer.

4.2.23 CARACTERIZACIÓN DE LA ESTÉTICA MODERNISTA

Un aspecto muy característico en el modernismo, es la utilización de un cierto grupo de temas, temas que suelen ser de mucha recurrencia en los textos. Vicente Tusón opina que: “la temática del modernismo apunta en dos direcciones. Una, la más señalada atiende a la exterioridad sensible y la otra a la intimidad del poeta”⁶⁶

⁶⁵ Arribas, Jesús. Comunicación, Lengua Española y Literatura. Didac Cadias. Barcelona 1978. P. 227

⁶⁶ Vicente Tusón. Literatura del siglo XX. Editorial Grupo Anaya. Madrid 1989. P.p. 29-30

En los temas de la poesía modernista se percibe notablemente la connotación de imágenes simbólicas, no debe olvidarse que una de las vetas que alimentaron al modernismo y que le influyeron fue el simbolismo.

Dicho elemento es fundamental en la consolidación de su estética, de allí la utilización de elementos que funcionaron como un referente de pertenencia, y si se quiere, entes que funcionaron como rasgos identitarios.

Uno de los elementos característicos del movimiento, por decir algo, es el color AZUL en Darío, símbolos muy identificados con el modernismo, temas exóticos, el CISNE como símbolo de belleza, sumado a ello la expresión sentimentalista del escritor.

En dicha renovación temática, se encuentran una serie de evocaciones hacia el pasado, al mundo fabuloso en América, a lo indígena, a lo mítico y misterioso. Esta recreación en el poema a través de los temas cantados, suponen una evasión de la realidad. El modernismo se gesta alrededor de los últimos años del siglo XIX y los primeros del siglo XX, aproximadamente en 1885 cuando ya la renovación poética es visible tanto en España como en Hispanoamérica.

Dicho esto se entiende que el modernismo, tiene como escenario de desarrollo un ambiente conflictivo en medio de una crisis social, o dígase una sociedad en decadencia, no solo socioeconómico-cultural, si no también espiritual cada vez más en decadencia. Una situación tan desesperadamente que posteriormente, daría paso a uno de los sucesos más violentos y conflictivos que han marcado irremediabilmente la historia mundial, se trata del acontecimiento de la primera Guerra Mundial.

Debido a las condiciones circunstanciales vividas, había que reaccionar en contra de la realidad, es decir, generar una literatura evasiva de la realidad, a través de los temas cantados a la belleza, a los paisajes exóticos, al azul del mar y del cielo afín de proporcionar una especie de máscara o un maquillaje de las condiciones sociales reales.

El poeta busca su propia realidad. Homero Castillo al hablar de la evasión en el modernismo, escribió: “los modernistas, viven en una cultura que se niega a pagar la literatura; cuya actitud hacia sus poetas es de indiferencia; por tanto, no es sorprendente que los poetas a su vez, fuesen indiferentes a los problemas sociales”⁶⁷

Ajeno a la realidad, el poeta se desliga de los temas que atañen en el medio circundante, para refugiarse en la belleza exaltada en su poesía, conservando la vieja doctrina de arte por el arte, el poeta huye en sus temas a épocas que contienen más significado poético para él.

Podría decirse que el modernismo mantuvo un comportamiento muy exigente en cuanto al patrón de belleza y los parámetros de construcción poética extremadamente rítmica. Los modernistas desecharon las palabras del habla cotidiana e inventaron un lenguaje preciosista, suave y eufémico.

⁶⁷ Homero Castillo. Estudios críticos sobre el modernismo. Editorial Credos. España. 1974. P.79

EL SIMBOLISMO EN LOS TEMAS.

Cabe mencionar el “azul” como uno de los símbolos más fuertes en el modernismo, hacia 1888, Rubén Darío publica su libro “Azul” título basado en una frase de Víctor Hugo “El arte es lo azul”, a su vez, el título le es reprochado por Juan Valera.

Luego, en la segunda publicación en 1890, en la parte propicia, se explica la utilización y significación de la voz “azul” en el libro. Según Homero Castillo: “Evocado por la palabra azul, surge del fondo de nuestro ser, lo ideal, lo etéreo, lo infinito, la serenidad del cielo sin nubes, la luz difusa, la amplitud vaga y sin límites, donde nacen, viven, brillan y se mueven los astros”⁶⁸

A partir de esto, se inicia una intensa incorporación del azul, especialmente en Darío, quien utilizó ese concepto en la mayoría de su producción poética. Homero considera que: “En Rubén Darío, el empleo de la voz azul, como símbolo etéreo, artístico, propicio al sueño, delicado, etc., es permanente desde fechas inmediatas a la publicación del libro azul en 1888”.⁶⁹

Pertenece a este libro un cuento titulado “El Pájaro Azul” publicado en 1896, un año después, se da a conocer “El Palacio del Sol” que aunque es un tema que no hace referencia a lo azul, pero dentro del texto se encuentran una serie de incidencias connotativas a lo azul, dichos textos luego se recogerían en el libro “azul” publicado en 1888.

⁶⁸ *Ibíd.* P. 147

⁶⁹ *Ibíd.* P. 148

En Darío se constituye el empleo del leitmotiv, con el azul, otra composición poética publicada en 1887 es “Ananké” donde hay una evocación a lo azul de forma sublime. ¡Oh inmenso azul! yo te amo en ese mismo año el poeta daba a conocer cuatro versos que no se recogen en Azul.

“numen

¡Pasa el Dios, se estremece inspirado
Y brota el verbo como flor de luz
Y quedan en el fondo de cerebro
Un rostro de mujer, un sueño azul”⁷⁰

Si se estudiará a profundidad la obra de Darío, se encontraría una extensa recurrencia del simbolismo azul en sus textos, símbolo que es adoptado por otros escritores, pues es símbolo representativo del modernismo.

Otro que cabe destacar en el arte modernista, es el Cisne, aunque no es un símbolo creado o inventado por el poeta modernista, puesto que este ya era un símbolo utilizado en la literatura del Siglo de Oro en España.

Esperanza Figueroa hace una recopilación y enunciación de la utilización de este símbolo por diferentes autores y dice: El de Jorge Montemayor: “callará el blanco cisne cuando muera”, el de Fernando Herrera: “cuando el cisne muera en dulce canto”, el de Lope: “donde el cisne muere cuando llora”. A través de este cisne gongorino el mito viene a enzarzarse en la América Española”⁷¹

⁷⁰ *Ibíd.* P. 153

⁷¹ *Ibíd* p. 300

Esto refleja una constante inclusión de este símbolo en la poesía modernista, recordando que los poetas modernistas tenían como uno de sus principios básicos, la doctrina de arte por el arte, esto explica su pasión por la belleza, que es el cisne, un referente simbólico de belleza.

Literalmente la página de internet “Dreamers” publica un artículo sobre el modernismo, en donde se lee: “el cisne, símbolo de los modernistas significa belleza” ⁷²

Cierto es que el cisne, es o mejor dicho, fue un símbolo muy fuerte en este movimiento literario, pero de igual forma se identificaron con otros referentes, a parte del ave de cuello arqueado, cuya blancura representa pureza, belleza y majestuosidad: “con el empleo de un símbolo principalmente que es el cisne, pero también el príncipe (el amor) y la mariposa (libertad)” ⁷³

4.2.25 LA PLENITUD DEL MOVIMIENTO

Debe entenderse que para establecer los límites o fronteras de los ismos literarios, primero hay que comprender que cada ismo literario, surge en reacción al ismo antecesor, respondiendo a las necesidades sociales y estéticas e inclusive en algunos casos es muy difícil establecer un límite certero, ya que hay ismos que comparten características estéticas o se encuentran en un proceso de transición literaria, o bien porque son influenciados por la misma escuela literaria.

⁷² <http://dreamers.com/cisne/textos/modernismo>.

⁷³ <http://html/rincón-del-vago/modernismo-literario>

En este caso, el modernismo surge en reacción de las dos vetas que se revelaron ante el Romanticismo, se trata del Realismo y el Naturalismo, que surgen casi de forma simultánea.

Antes el modernismo pleno, que se supone a Darío como el pilar más fuerte y fundamental, ya había un primer modernismo, entre sus exponentes se encuentran, según Vicente Tusón: “José Martí, Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva, tras ellos triunfa Rubén Darío y le siguen multitud de poetas, Amado Nervo, G Valencia, L. Lugones, J Santos Chocano”⁷⁴

Tusón nos da una referencia de los primeros poetas que comenzaron a innovar en la poesía, aunque no bien definida, estos autores abrieron el camino para el nicaragüense Rubén Darío.

Es sabido que a Darío se le asocia como el referente más directo del modernismo, aunque no es el iniciador, pero si es su máximo propagador, ya que es con él, que el modernismo alcanza su etapa cumbre en el desarrollo literario, con la implementación de elementos muy personales, es decir, Darío dio al modernismo su pincelazo personal.

Dicha plenitud del modernismo arranca con la publicación de su libro azul en 1888, Tusón dice del modernismo: “un movimiento literario bien definido, que se desarrolla entre 1885 y 1915 y cuya cima es Rubén Darío”.⁷⁵

⁷⁴ Tusón Vicente. Literatura del siglo XX. Edición grupo Anaya. Madrid 1988 p. 32

⁷⁵ *Ibíd.* P.27

Si bien es cierto, es Darío el más importante exponente, pese a esto, no podemos otorgarle el título de iniciador, aunque en su momento, pueda que se le haya considerado como tal. Darío no es precursor, no debe olvidarse que el modernismo es el resultado de una unión o cruce de dos corrientes europeas que son: el simbolismo y el parnasianismo, dichos elementos que ya constituyen, ya estaban presentes en Hispanoamérica.

Según Jesús Arribas: “No podemos identificar al modernismo con Rubén Darío, no es el primero ni el único modernista; es quien más lo propaga y quien lo lleva al triunfo total; pero antes, grandes poetas y escritores como Gutiérrez Nájera o Casal, preparan el camino, y al lado de Rubén o como seguidores suyos, florece una pléyade de poetas hispanoamericanos de forma universal”.⁷⁶

Ya con la publicación de su libro titulado Azul, el modernista alcanzó la cúspide, es el momento de mayor auge, a esto se le suma un surgimiento inesperado de voces poéticas que se unen a las filas de los planteamientos estéticos que propone Darío, al sumarse estos poetas, abonaron a la consolidación del movimiento modernista.

4.2.26 ¿LA DECADENCIA O EL INICIO DE UNA NUEVA TENDENCIA?

Con el agotamiento de los temas, se llega a una escasez de recursos estéticos fundamentales para generar poesía. El modernismo se mantuvo presente en la convicción del escritor y de todos los escritores que se refugiaron en el modernismo durante mucho tiempo, ya que fue un movimiento de gran relevancia en el desarrollo histórico de las letras de la América Central.

⁷⁶ Arribas, Jesús. Comunicación. Lengua Española y Literatura. Barcelona 1978. P. 327

Evocando con elementos simbolistas, aludiendo el pasado, trayendo al texto la majestuosidad de los pasajes y la belleza del cisne, temas característicos del movimiento, se evoca a una realidad abstracta y evasiva, capturó el pensamiento de los escritores y su fascinación se enraizó en la mente colectiva del creador literario durante muchas décadas.

Francisco Palma considera que: “debe señalarse la vigencia prolongada del modernismo en Centro América, de tal manera que por ejemplo, a la altura de los veinte, cuando Europa es sacudida por los movimientos de vanguardia, numerosos poetas de nuestra región aferrados al modelo modernista”.⁷⁷

Es evidente que el modelo modernista se quedó incrustado en el pensamiento literario de los poetas centroamericanos, también cabe destacar que el modernismo entra en un proceso de crisis estética, a partir del surgimiento de los primeros ismos de vanguardia, donde se pretende una nueva orientación de la nueva creación poética, se trazan nuevos temas para la inserción en la poesía, se presumen nuevas expectativas.

Durante los años veinte o poco después, hacia 1921, ya se registran indicios que atestiguan la presencia de la vanguardia en los países de Hispanoamérica, sin duda que el nacimiento de estas nuevas tendencias estéticas, marcan la etapa final del modernismo, su descendencia cada vez más en boga, y el florecimiento del nuevo mundo poético.

El vanguardismo llega a los países de Centroamérica, un poco tardío, ya que durante los años veinte, muchos de los poetas que estaban produciendo, estaban aún aferrados al

⁷⁷ Palma Albizurez, Francisco. Poesía Contemporánea de la América Central. Editorial Costa Rica. Costa Rica 2003. P. 17

modernismo y muy empapados de la influencia dariana, la cual reproducían como fieles seguidores, el despertar vanguardista, toca suelo centroamericano, gracias a la innovación literaria que se originó en Nicaragua.

Centroamérica se definen la línea vanguardista a partir de la producción estética literaria del poeta nicaragüense José Coronel Urtrecho y su “Oda a Rubén Darío” publicada en 1926 y considerada como el primer texto centroamericano de ruptura estética con el modernismo ya que fue este movimiento que preparo el terreno en donde florecería la vanguardia.

4.2.27 LA VANGUARDIA EN CENTROAMÉRICA.

Los primeros años del siglo XX, significan un componente sustancial en la nueva forma de poetizar, hacia 1919-1920, Hispanoamérica también entra en el proceso de destrucción estética tradicional, para generar un verso atonal y nuevo estilo de forma, no debe olvidarse que dicha explosión de renovación literaria, tenía como antecedentes directos la primera Guerra Mundial y la aún reciente Revolución Mexicana.

Eventos que también tuvieron su repercusión en Centroamérica, aunque de forma muy diferente, cada país que conforma Centroamérica tiene su propia historia, y por tanto, su propio proceso de inserción en la construcción poética de carácter vanguardista.

Podrían señalarse dos vetas de producción literaria, una, aquella que se centraliza únicamente en la renovación de la forma y la técnica, y dos, aquella que más allá de la forma, encierra el sentir del poeta para con la sociedad, hacer de la poesía una voz, una voz

que haga eco en medio de una sociedad convulsionada y oprimida por las diversas circunstancias que circulan las diferentes esferas contextuales.

Entre algunas de esas dificultades se encuentran la económica, política, social y cultural. Esto lleva al escritor a asumir su rol en la intelectualidad, o mejor dicho, a descubrir cuál es su función como intelectual en la sociedad y cuál es la función utilitaria de su poesía.

El poeta, ya con conciencia social, elabora una poética que genere una crítica hacia el sistema político gobernante que oprime a las clases menos favorecidas.

Eso explica el porqué en algunos países de Centroamérica se haya dado una renovación poética en medio de una crisis política, atribuida a una línea gobernante de carácter editorial, a lo que responde el comportamiento social del poeta.

Las condiciones políticas, sociales, económicas y culturales, propias de cada país, han proporcionado diversas y muy particulares formas de una ruptura con el modernismo en Centroamérica, movimiento que fue de mucho arraigo en todo el continente al cual se supero con la nueva estilística y el ritmo de renovación literario específico de cada país.

El estudio de la vanguardia literaria centroamericana, precisa de establecer un panorama general de dicha estética en los diferentes países de la región; además de dicho panorama es necesario, para poder conocer las diferencias en cuanto a la estética europea, suramericana, y mexicana, las cuales sirvieron simplemente como un referente.

Por ello se detallaran las cualidades de las manifestaciones estéticas de vanguardia, tomando en cuenta que la vanguardia Centroamericana no consistió en un movimiento totalmente establecido, y que además de una de las cualidades muy importante es que la estética Centroamericana no pretendía seguir o copiar de manera directa la vanguardia de Europa, Suramérica y México, sino más bien en entablar una estética que reflejase la identidad de la región Centroamericana.

A partir de la afirmación anterior, se detallaran los principales exponentes de la vanguardia en cada país, sus características, las principales influencias contextuales que permitieron el desarrollo de la estética en el istmo, su desarrollo y consolidación, etc.

PANAMÁ

La estética de vanguardia en Panamá, se desarrollo de manera tardía, en relación a Suramérica y México, tomando en cuenta el reciente proceso de independencia de la república de Panamá de Colombia en 1903, y la influencia del estado colombiano en el poco o nulo impulso por el desarrollo intelectual de la región que hoy constituye la república de Panamá.

El apogeo de la Estética Modernista se prolongo hasta la década de 1930, es por ello que las primeras décadas del siglo XX, estuvieron colmadas de elementos preciosistas mayormente influencia de Nicaragua, sin embargo en los 30's tras los intentos por consolidar la república, se dieron varios procesos políticos-sociales, los cuales se reflejaron en la literatura, con el denominado nacionalismo literario.

El nacionalismo literario se basaba en el repudio a lo foráneo y lo clásico tradicional, dicha tendencia buscaba un acercamiento a lo autóctono y a la creación de un ambiente similar al de la idiosincrasia étnica Panameña.

En dicha etapa se termina de derrumbar el castillo modernista el cual se siembra en una crisis temática y estética de la que no pudo recuperarse; en este momento que el poeta se vuelve portavoz del pueblo y la literatura adquiere un valor social enorme.

4.2.29 LA POESIA NUEVA

Para 1931 se registra un ligero, pero muy determinante dramatismo en la sociedad Panameña, dicha turbulencia se proyecta en los diferentes elementos que constituyen la sociedad misma.

Las artes y en especial la literatura proyectaron los radicalismos y los intereses por renovar los elementos tanto estéticos como temáticos de las tendencias decadentes.

Con el interés de renovación varios grupos literarios, los cuales se consolidaron cuando aparece “La Oda” de Rogelio Sinan que constituía el más directo y bien constituido primer grito de rebeldía.

Sinan era un joven intelectual radicado en Roma, quien había regresado un año antes y que con su estadía en Italia se había impregnado de los elementos que colmaban las artes de toda Europa, junto a Sinan formaron un grupo literario: Enrique Ruiz y Octavio Méndez, quienes además dictaron cursos de literatura con fundamentos de revolución

estética, también fundaron un periódico pequeño cuyo nombre fue “El Banquete” desde donde se proyectó la nueva tendencia.

Con Rogelio Sinan se funda además la revista “Antena” la cual acogía la producción de los poetas nuevos y que tenían como referencia una estética renovadora, esta tendencia les propició el nombre de “Rebeldes”, la revista estaba enfocada también a la consolidación de ciertos grupos literarios, es por ello que se dice que la revista era un elemento más que todo, propagandístico.

Este conjunto de aportes de Sinan le valió para ser nombrado profesor y dictar clases de literatura en el Instituto Nacional.

Sin embargo el golpe que se considera el más importante y definió la fragmentación de la nueva estética y el moribundo modernismo fue el 17 de enero de 1933, cuando Roque Javier Laurenza dio el tiro de gracia.

En una conferencia Laurenza adopta, una posición acérrima destructiva contra la estética tradicional, pero en especial contra el modernismo Laurenza quien además alega la necesidad de destrozarse la poesía tradicional, abolirla y abrirle paso a la nueva estética.

La década de 1930, es precisamente la etapa de transición y conformación del paradigma renovador, es una etapa difícil, ya que la lucha no es solamente contra el paradigma tradicional, sino también contra la aprobación de una sociedad carente de conocimientos artísticos.

Ante ello la estética renovadora dejó de lado los elementos abstractos y complejos de las tendencias renovadoras del resto del mundo y se preocupó por establecer una estética nueva, pero con identidad y fraternidad con el pueblo.

Para 1940 se consolida y se consagra la poesía nueva impregnada de imágenes y metáforas, con las producciones de Sinan quien cultiva un Surrealismo exagerado, con cualidades y características propias, según Ismael García: “Con Semana Santa en la Niebla, paga Sinan su tributo al superrealismo”.⁷⁸

La creación de Sinan se caracteriza por su definida tendencia a elevar los elementos naturales hasta un plano divino, es además una obra que no busca una interpretación sino más bien, su novedad radica en el uso de los elementos que conforman la totalidad de la obra.

Así por ejemplo el continuo intercambio de imágenes y personajes, a tal punto de considerarlo “un sueño poético fantasmagórico”⁷⁹

Además de Sinan el movimiento renovador se consolidó con los aportes de los poetas Demetrio Sevillano y Ricardo Bermúdez, quienes se inclinaron por cultivar o por incluir en sus obras características ultraístas y creacionistas.

⁷⁸ García, Ismael. Historia de la literatura Panameña. Editorial Universitaria de la Universidad Autónoma de México. México D.F. México. 1972. P. 116

⁷⁹ Opcit. P. 116

En general la poesía Panameña se vio grandemente influenciada por dos elementos trascendentales, los cuales ayudaron a la consolidación de una generación de poetas de vanguardia.

La primera y quizá un elemento que retraso el nacimiento de la nueva tendencia fue la tardía independencia de Colombia, la cual propino un panorama negativo en general para las artes y desfavorable para la literatura, pero era un panorama interesante para el nacimiento de nuevos paradigmas renovadores de los cuales se valió posteriormente la tendencia.

La segunda y quizá con un grado mayor de importancia es el aporte de Sinan quien con los conocimientos adquiridos en Europa germinó y produjo el inicio de la vanguardia en Panamá, tomando en cuenta la capacidad regenerativa de los poetas panameños para la adopción y producción de las nuevas técnicas, temas y tendencias.

4.2.30 NICARAGUA

La razón más importante del desarrollo de la literatura en varios de los países de la región en las últimas décadas del siglo XIX, y en las primeras décadas del siglo XX. Es en gran medida a la capacidad de Nicaragua para dar a conocer sus creaciones poéticas y el apoyo que reciben los artistas en su país, en ese sentido podemos observar el claro ejemplo del movimiento modernista y su gran influencia en todo el istmo centroamericano y en mayor medida en Europa.

Nicaragua a través de Darío busco y se consolidó entre las elites de las artes con el modernismo, sin embargo esa misma razón de pertenecía a un elitismo creador le reclamaría más tarde ante la decadencia del movimiento modernista, que valga especificar, llegó a una decadencia ligera en Europa, pero que en Centroamérica y en especial en Nicaragua se resistía a morir hasta muy entradas algunas décadas del siglo XX.

El movimiento vanguardista en Nicaragua se puede considerar, como en la mayoría de países de Centroamérica como un movimiento de reacción tardía ya que el encanto modernista llegó hasta muy entrado el siglo XX.

El poeta es primero quien se rebela contra su país, al cual considera iconoclasta y carente de autenticidad, decía que era necesario matar al cisne y salir a buscar al hombre y no al príncipe, Urtrécho se definió como un anti-academista.

ODA A RUBÉN DARÍO

"¿Ella? No la anuncian. No llega aún."

Rubén Darío. *Heraldos*

(Acompañamiento de papel de lija)

Burlé tu león de cemento al cabo.

Tú sabes que mi llanto fue de lágrimas,

i no de perlas. Te amo.

Soy el asesino de tus retratos.

Por vez primera comimos naranjas.

Il n'y a pas de chocolat —dijo tu ángel de la guarda.

Ahora podías perfectamente
mostrarme tu vida por la ventana
como unos cuadros que nadie ha pintado.

Tu vestido de emperador, que cuelga
de la pared, bordado de palabras,
cuánto más pequeño que ese pajama
con que duermes ahora,
que eres tan sólo un alma.

Yo te besé las manos.

"Stella —tú hablabas contigo mismo—
llegó por fin después de la parada",
i no recuerdo qué dijiste luego.

Sé que reímos de ello.

(Por fin te dije: "Maestro, quisiera
ver el fauno".

Mas tú: "Vete a un convento").

Hablamos de Zorrilla. Tu dijiste:

"Mi padre" i hablamos de los amigos.

"Et le reste est literature" de nuevo
tu ángel impertinente.

Tú te exaltaste mucho.

"Literatura todo —el resto es esto".

Entonces comprendimos la tragedia.
Es como el agua cuando
inunda un campo, un pueblo
sin alboroto i se entra
por las puertas i llena los salones
de los palacios —en busca de un cauce,
del mar, nadie sabe.
Tú que dijiste tantas veces "Ecce
Homo" frente al espejo
i no sabías cuál de los dos era
el verdadero, si acaso era alguno.
(¿Te entraban deseos de hacer pedazos
el cristal?) Nada de esto
(mármol bajo el azul) en tus jardines
—donde antes de morir rezaste al cabo—
donde yo me paseo con mi novia
i soy irrespetuoso con los cisnes.

II

(Acompañamiento de tambores)

He tenido una reyerta
con el Ladrón de tus Corbatas
(yo mismo cuando iba a la escuela),

el cual me ha roto tus ritmos
a puñetazos en las orejas...
Libertador, te llamaría,
si esto no fuera una insolencia
contra tus manos provenzales
(i el Cancionero de Baena)
en el "Clavicordio de la Abuela"
—tus manos, que beso de nuevo,
Maestro.
En nuestra casa nos reuníamos
para verte partir en globo
i tú partías en una galera
—después descubrimos que la luna
era una bicicleta—
y regresabas a la gran fiesta
de la apertura de tu maleta.
La Abuela se enfurecía
de tus sinfonías parisienses,
i los chicuelos nos comíamos
tus peras de cera.
(Oh tus sabrosas frutas de cera)
Tú comprendes.
Tú que estuviste en el Louvre,

entre los mármoles de Grecia,
y ejecutaste una marcha
a la Victoria de Samotracia,
tú comprendes por qué te hablo
como una máquina fotográfica
en la plaza de la Independencia
de las Cosmópolis de América,
donde enseñaste a criar Centauros
a los ganaderos de las Pampas.
Porque, buscándome en vano
entre tus cortinajes de ensueño,
he terminado por llamarte
"Maestro, maestro",
donde tu música suntuosa
es la armonía de tu silencio...
(¿Por qué has huido, maestro?)
(Hay unas gotas de sangre
en tus tapices).

Comprendo.

Perdón. Nada ha sido.

Vuelvo a la cuerda de mi contento.

¿Rubén? Sí. Rubén fue un mármol
griego. (¿No es esto?)

"All's right with the world", nos dijo
con su prosaísmo soberbio
nuestro querido sir Roberto
Browning. Y es cierto.

FINAL

(Con pito)

En fin, Rubén,
paisano inevitable, te saludo
con mi bombín,
que se comieron los ratones en
mil novecientos veinte y Cinco. Amén.

José Coronel Urtecho

En la muestra presentada, es evidente que no hay presencia de una distorsión de la forma, tampoco una disposición tipográfica de las imágenes alteradas, que rebase ya las establecidas bajo la vieja norma, técnicas muy representativas de los ismos vanguardistas.

Lo que es notable en la poética de Urtecho, es la irreverencia al clasicismo. Nicaragua parió al poeta que daría vida y reconocimiento al movimiento que se enclaustró en la poética de muchos escritores y que es importante en la historia de la literatura; se trata del Modernismo y su más reconocido difusor, Rubén Darío, padre del preciosismo.

Pero también parió al poeta que asume un rol importante en el desarrollo de la literatura centroamericana impulsa la ruptura del mundo poético cantado desde el modernismo.

En su “Oda” con acento sarcástico y burlón, finaliza.

“En fin, Rubén,
paisano inevitable, te saludo
con mi bombín,
que se comieron los ratones en
mil novecientos veinte y Cinco. Amén.”

A continuación se presenta el documento clave de la evolución de la vanguardia en Nicaragua.

4.2.31 “LIGERA EXPOSICIÓN Y PROCLAMA DE LA ANTI-ACADEMIA NICARAGUENSE”

1. Hay que aprovechar la presencia en esta ciudad de algunos elementos jóvenes, de afición literaria para formar un núcleo de vanguardia que trabaje por abrir la perspectiva de una literatura nacional y constituir una especie de capital literaria que sea como el meridiano intelectual de la nación.

2. El nombre de Anti-Academia y la estructura circular de la agrupación tienen por objeto facilitar la oportunidad de reunión y de acción conjunta, pero haciendo patente el carácter

de endiablada libertad personal, de espíritu explorador y de acometividad juvenil que serán distintivos del movimiento.

3. El trabajo de la Anti-Academia se circunscribirá únicamente a las manifestaciones comprendidas en el nombre de las bellas artes, en las fronteras de nuestra Patria. Este trabajo comprenderá dos movimientos: el de investigación y el de creación. El movimiento de investigación tiende a descubrir y a sacar a luz a toda manifestación artística nicaragüense del pasado, que pertenezca a la veta pura de nuestra tradición nacional, movimiento que supone la anti posición de combatir toda manifestación del pasado que sea espuria, hechiza, estéril, en una palabra, académica. El movimiento de la creación se refiere a nuestras propias obras construidas en un espíritu esencialmente nacional y por consecuencia umbilicalmente personal.

4. Contamos con la buena voluntad de todos los anti-académicos y de los que deseen serlo, empeñada en trabajar constante y disciplinadamente para hacerle atmósfera a nuestro modo de sentir la nación y de expresar en forma de arte la esencia misma de la emoción paisana.

Verani, destaca la vanguardia nicaragüense, por la calidad de su temática: “Por la concepción profundamente nacionalista de la literatura y por la universalización de los motivos populares y vernáculos”.⁸⁰ Los poetas que profesaron la vanguardia en Nicaragua, lograron alcanzar un reconocimiento perdurable, poetas como Pablo Antonio Cuadra, José Coronel Urtrecho y Joaquín Pasos.

⁸⁰ *Ibíd.* P. 24

El teórico italiano Giuseppe Bellini en su artículo “Notas sobre la evolución de las vanguardias en Centroamérica: Nicaragua” comenta acerca de la dimensiones que alcanza la publicación de “Oda a Rubén Darío”.

“Paulatinamente la rebelión por la autenticidad, encabezada por José Coronel Urtrecho y que ya presentaba vistosas novedades también en el ámbito musical, si su oda aludía a acompañamientos de papel de lija, de tambores, y un final con pito, va asumiendo y aclarando su fundamento ideológico”.⁸¹

Los vanguardistas tuvieron como cuartel general la ciudad de Granada donde formaron varios grupos y círculos literarios, en la formación y consolidación tuvieron gran responsabilidad Pablo Antonio Cuadra y el poeta Rocha.

Para 1929 los grupos consolidados y ya bien definidos como vanguardia, se dieron a la tarea de promoción y propagación de las ideas novistas, en ese proyecto despuntaron la creación de las revistas “Criterio” que había sido fundada por José Coronel Urtrecho y “El Rincón de Vanguardia”, fundada por Antonio Cuadra. Para 1932-33 se crea la página “Vanguardia: cartucho literario” la cual circulaba en el periódico de Granada. Teniendo gran impacto por sus contenidos.

Algunas de las características de las producciones de estos grupos que aparecieron en las revistas y periódicos pero en general en la vanguardia nicaragüense son:

⁸¹ Giuseppe, Bellini, Notas sobre la evolución de las vanguardias en Centroamérica: Nicaragua. Universidad de Millán. Artículo publicado en <http://www.cervantesvirtual.com/>

“Poemas lúdicos” caracterizados por su contenido, no por los elementos que se utilicen en su configuración, sin embargo también se cultivo “la técnica tipográfica” la cual era bastante recurrente en Europa, pero en Nicaragua se diferenciaba en los elementos internos que la constituían.

“La concepción de la literatura como elemento de identidad” los poetas nicaragüenses explotaron con vigorosidad esta característica ya que era esta la que los diferenciaba de otras vanguardias y los proyectaba como únicos. Pretendía proyectar la universalidad de los elementos populares y vernáculos del pueblo nicaragüense.

“El rescate de la autenticidad”, una de las virtudes de la vanguardia nicaragüense era su acérrima lucha por volver a sus orígenes, por encontrar el verdadero espíritu nacional, en ciertas ocasiones desde una perspectiva antagónica a lo foráneo, a lo extranjero, lo cual lleva cierta carga ideológica debido a la injerencia estadounidense en los asuntos políticos geológicos de Centroamérica.

Bellini en su artículo publicado para la Universidad de Milán dice: “La orientación de la vanguardia nicaragüense era totalmente nueva dentro del ámbito de la vanguardia internacional y de la hispanoamericana en particular: surgía como resácate de la autenticidad del espíritu nacional”.⁸²

“Reivindicación de la libertad”, era una cualidad que compartía con las manifestaciones vanguardistas del resto del mundo, buscaba darle al artista la iniciativa y la creatividad de creación sin ataduras ni reglas. Además el espíritu anti-burgués, que

⁸² Opcit. P. 79

buscaba reivindicar un grupo social que había sido excluido por la producción artística previa.

La vanguardia en Nicaragua fue la que primero se consolidó a nivel centroamericano, y la que mayormente se canalizó en cultivar una vanguardia mayormente lograda, es por ello, que se puede decir acerca de la poesía vitalista identitaria, con luz, sonido, colores, imagen y belleza extraordinaria quizás por ello los poetas nicaragüenses dicen acerca de su estética “Vanguardia es búsqueda y no escuela”.

Para 1933 se puede decir que la vanguardia nicaragüense concluyó un ciclo, el cual terminó con el desarrollo colectivo de las tendencias vanguardistas, notablemente influenciados por el contexto histórico político, que de manera abrupta irrumpiría en la creación estética posterior. En algunos casos de las regiones de Centroamérica las dictaduras provocaron la necesidad de crear otro estilo, desde donde se pudiese reclamar y oponerse al gobernante o a su sistema.

4.2.32. HONDURAS

En el caso de la literatura hondureña con tendencias de vanguardia, se toma como principal referente la producción del grupo del cincuenta, círculo que fue dirigido por Roberto Sosa.

Sin embargo al establecer un panorama de la producción poética, se puede definir una etapa previa a la constitución del grupo del cincuenta donde se encuentra la producción de Clementina Suárez y la etapa posterior donde se encuentra la poesía de José Castelar,

estas tres etapas definen un proceso de constitución y evolución que permitió que la literatura hondureña de vanguardia se estableciera y fuera reconocida a nivel internacional.

A nivel centroamericano la literatura de vanguardia hondureña es la que se desarrolló más tarde, tomando en cuenta la postergación del modernismo, el cual imperó hasta 1950, fue hasta en esta etapa, cuando los elementos contextuales de la vida social hondureña, facilitaron el surgimiento de una nueva tendencia con orígenes en el subjetivismo del ser social hondureño.

La vanguardia hondureña de los años cincuenta tiene como principal antecedente, la poesía de Clementina Suárez de quien Francisco Palma dice: “Amaneció a la vida literaria bajo el cisne modernista, pero pronto le torció el cuello y se lanzó, impetuosa a la experimentación poética”⁸³ Suárez presenta según la historia de la literatura hondureña: los primeros indicios de Vanguardia, no consolidada.

La estética vanguardista no se consagra totalmente en Clementina Suárez, ya que su poesía se inclina por elementos feministas, en tanto que su preocupación radicaba en la temática más que en la estética y la innovación.

Los elementos vanguardistas que ya se avistan en la literatura de Suárez se deben a la influencia de los grandes poetas europeos, no a la necesidad y el interés de la poeta por desarrollarlos o explotarlos con una finalidad.

⁸³ Albizurez Palma Francisco. Poesía pos-modernista y de Vanguardia. Editorial Universitaria. Ciudad de Guatemala, Guatemala. 1988. P.49.

La producción de Clementina Suárez que más características vanguardistas poseía fue el poemario “Creciendo en la lluvia” un poemario donde se complementan el ser social y el ser individual, sin embargo no se puede definir una finalidad estética, ni subjetiva por innovar, ni por generar revolución a nivel social.

Otro antecedente de la vanguardia hondureña es Rafael Heliodoro Valle, quien posee algunas características vanguardistas en su producción, pero tampoco con las intenciones renovadoras que son la base primordial de la tendencia vanguardista.

Valle se inclinó por una tendencia costumbrista que representaba novedad ante el modernismo, pero no se considera vanguardia simplemente indicios: ante ello, el teórico Francisco Palma define las cualidades de R.H. Valle: “Valle no llegó a consumir una realidad poética de primer orden, cosa que sí realizó en la prosa reflexiva, en la tarea periodística y en el estudio erudito”.⁸⁴ Amén de ello la literatura de la primera etapa del siglo XX también se caracterizó, por su definida tendencia a lo natural y lo rural.

En los cincuenta con el ingreso del grupo encabezado por Roberto Sosa al ámbito público literario, se define a la dirección de la nueva literatura hondureña, en la que definitivamente se podía observar la influencia del contexto social-político, en tanto que se define claramente la definida de una revolución social, manifiestas en las artes en particular la poesía, el compromiso, que fue asumido por los poetas: Roberto Sosa, Oscar Acosta, Pompeyo del Valle y Nelson Merren.

⁸⁴ Opcit. P. 49

El círculo o grupo del cincuenta intento promover las tendencias novistas a partir de la proyección de su subjetivismo, el cual aparentemente tenía características revolucionarias, cualidad que define las artes y el pensamiento vanguardista. Este panorama era similar al de varias naciones de la región centroamericana que se vieron sumergidas en la tormentosa vida dictatorial.

Francisco Palma agrega acerca de este grupo de vanguardistas: “Ellos han sabido intentar en su práctica poética la preocupación social, aunada a la indagación de la condición humana... en donde se aprovecha el caudal de las más diversas fuentes de poesía”⁸⁵ como se puede observar la influencia de la poesía y literatura extranjera promovieron en gran medida la producción del grupo del cincuenta.

Posterior al grupo de Roberto Sosa se consolida otro círculo, el cual nace a partir de los acercamientos a las tendencias renovadoras ya desarrolladas por el grupo del cincuenta, sin embargo este nuevo grupo encabezado por Rigoberto Paredes, mostró una enorme capacidad innovadora de revolución más directa, orientada desde un subjetivismo más confrontativo peculiar de la tendencias de vanguardia.

Junto a Paredes, también José Adán Castelar y José Luis Quezada. Promovieron la nueva tendencia, la cual innovaba en un nuevo tipo de poesía la llamada “poesía conversacional”, la que incluía la mayor participación del lector para una mejor asimilación del texto.

⁸⁵ Albizurez Palma Francisco. Poesía contemporánea de la América central, Editorial Costa Rica, San José, Costa Rica, 2003. P. 26.

Además de los elementos antipoéticos que consistían en la abolición de todo elemento canónico y clásico, orientado desde la misma perspectiva que los poetas europeos y latinoamericanos.

Este grupo se consagra cuando se consolida como “El grupo que rompió el molde definitivamente”, y que además dio fin a los esquemas de experimentación que habían sido utilizados anteriormente, sin alcanzar una verdadera revolución artística y social.

La nueva poesía fue orientada a la creación directa, carente de miedo ante la crítica clásica y con la plena convicción de ayudar a la sociedad revolucionaria emergente necesitada de nuevos horizontes y nuevos ideales.

Otro elemento que caracterizó la vanguardia hondureña fue su arraigado interés por desmitificar la historia nacional, la que ya había sido encapsulada y borrada en algunos de sus pasajes por interés mezquinos, de algunos grupos intelectuales ligados a los poderes políticos.

Sin embargo la cualidad primordial que identificó la vanguardia hondureña fue la superación del providencialismo con lo que según palma los poetas: “lograron así, sobre la base construida por la generación del cincuenta, configurar una presencia poética hondureña de validez internacional”.⁸⁶

La literatura hondureña de vanguardia consolidada en los cincuenta, responde en gran medida al proceso experimental por Clementina Suárez a nivel estético, pero que

⁸⁶ Opcit. Opcit. P. 26

se define totalmente con las crisis sociales que agobian al istmo centroamericano a nivel temático, claro ejemplo de la generación comprometida de El Salvador.

Se concuerda en decir que las técnicas y los temas de vanguardia llegan tardíamente a la literatura hondureña, sin embargo esta por más decirlo que fue al igual que las vanguardias de Centroamérica, una vanguardia identificada con las necesidades de su nación, confirmando así que la literatura es el móvil perfecto para la propagación de las nuevas ideas, necesarias para la consolidación de una verdadera identidad, de ahí partir a la verdadera consolidación de una nación.

4.2.33 GUATEMALA

Se ha mencionado por algunos autores, que la vanguardia toca suelo americano de forma tardía, cuyo referente inicial Nicaragua, con el texto “Oda a Rubén Darío” publicado en 1927.

Guatemala tiene participación en esta renovación estética. Francisco Albizurez refiere: “En el caso de Guatemala el modernismo fue un movimiento de larga vigencia. Ha influido este hecho el ya aludido viajar determinados autores a países donde las vanguardias habían irrumpido con vigor.”⁸⁷

Entre los poetas que constituyen esa renovación poética en Guatemala, poco después de los años veinte, se encuentran nombres muy conocidos como: Flavio Herrera o Árqueles Vela, pero sobre todo, destaca la figura del literato Luis Cordoza y Aragón,

⁸⁷ Opcit. P. 22

también la figura de Miguel Ángel Asturias, poetas que asimilaban las tendencias vanguardistas de la década de los veinte e incorporan lo asimilado a su praxis poética, comienzan a producir sus textos en los que ya se están rompiendo las relaciones con el modernismo.

Un dato importante, es señalar que estos autores producen sus textos desde afuera, mientras radicaban en otros países. ”

Luis Cardoza muestra sus oficios vanguardistas desde su primer texto, el cual está marcado por las vanguardias de Europa, con las que entró en contacto directo desde que se fue de Guatemala en 1922, cuando contaba con tan sólo 18 años de edad.

Dice palma: “desde entonces, Cardoza se empeña en el logro de un discurso poético innovador y experimental, fluido y libre de ataduras, al servicio de la expresión raigal de la emoción y de la intuición”⁸⁸

Miguel Ángel Asturias, deja Guatemala en 1924, llega a París, en ese mismo año André Bretón publicaba el primer manifiesto surrealista que vino a influir en el de alguna manera, aunque no puede denominarse a Asturias como un surrealista pero si de retomar el descubrimiento que este le mostró hacia las posibilidades creadoras que están en la cultura popular tradicional.

Palma señala: “Ciertamente en Asturias, las vanguardias y en particular el surrealismo y el expresionismo, viene a potenciar el poderoso sustrato quevedesco

⁸⁸ Opcit. P. 20

adquirido en lecturas juveniles, esta potenciación configura una de las claves de Asturias.”

89

Ciertamente, en Guatemala con los autores mencionados no hubo planteamientos estéticos definidos que fundamentaran una teoría. No hubieron propuestas propias que definieran a un ismo, simplemente se adhirieron a los ismos ya existentes en otros países, como el caso de Árqueles Vela que al salir de Guatemala, se suma al movimiento vanguardista del momento en México impulsado por Manuel Maples Arce.

Por lo antes mencionado se trata solo de autores que o asumieron ningún formalismo, publicaron desde afuera.

Palma ha elaborado un esbozo sobre la poesía de vanguardia en Centroamérica, al respecto de Guatemala se dice: “En este caso no se encuentra un grupo o generación que haya asumido plenamente la posición cuestionadora de las vanguardias. De ello hay ingredientes solamente en el grupo “Los Tepeus” que viene a ser el más completo representativo de la generación del 30, pero antes de ellos no aparece un movimiento que enarbole las banderas vanguardistas”⁹⁰

Entra en discusión este grupo que promovió la renovación de las letras guatemaltecas. El grupo llamado “Los Tepeus” era un grupo de escritores pertenecientes a la generación del 30, que se concentraron sobre dos tendencias.

⁸⁹ Palma Albizurez, Francisco. Poesía centroamericana posmodernista y de vanguardia. Universidad de San Carlos. Guatemala 1998. P. 42

⁹⁰ Opcit. P. 40

Una de ellas era la práctica de una literatura que manifestara una intención de reivindicación del indio, para lo cual había que rehuir de la representación pintoresca de aquel y la otra era la incorporación de los aportes vanguardistas en especial el futurismo a su práctica literaria.

Lamentablemente su corta duración no les permitió consolidar las bases de una vanguardia pura, este grupo surgió en 1930. Tres años después, había desaparecido debido al clima de represión, sobre todo hacia los intelectuales, por parte del gobierno ejercido por el general Jorge Ubico.

Pese a su corta duración el grupo de los Tepeus brindaron su aporte tradicional para generar una literatura de vanguardia, el grupo constituido por poetas entre los cuales se encuentran: Francisco Méndez, Miguel Marisco Vetere y Duran, y Antonio Morales Nadier.

Este grupo tuvo su momento logro hacer lo que hasta entonces nadie había logrado en la renovación literaria, lograron publicar sus textos en el diario “El Imparcial”. Durante el proceso de decadencia del grupo Tepeus, se estaba gestando otro grupo que alcanzara la consolidación literaria intentada por los Tepeus.

Según Palma: “Por otra parte, paralelos a este grupo, iban creciendo los nombres de Manuel Galich y Mario Montefuerte, de tanta importancia en la narrativa y el teatro continental. La represión política y el fermento de renovación ideológica que obra

afirmándose y creciendo, acrecentaron gradualmente la intención de practicar una literatura de clara intención social, la cual se canaliza en la generación del cuarenta”⁹¹

Dicha generación integradas por poetas, como Otto Raúl González, Augusto Monterroso, Carlos Illesca, Raúl Leiva, Rafael Sosa, Dagoberto Vásquez, Jorge Ibarra, Guillermo Noriega. El grupo se unió con el nombre de “Asociación de Escritores” pero en el habían pintores, músicos y escultores.

Fundaron y publicaron una revista “La Acento” el grupo se unió desafiando la autoridad del general Ubico que estaba reprimiendo a los intelectuales y gobernando con injusticia, es en estas circunstancias contextuales que se dan las primeras persecuciones en Guatemala.

4.2.34 COSTA RICA

Mientras la vanguardia ya se hacía notar en la mayoría de los países centroamericanos, a excepción del territorio costarricense, que se mantiene relegado durante algún tiempo. Los poetas de Costa Rica se ven alcanzados por la vanguardia literaria en forma tardía, comenzada la actividad vanguardista en Nicaragua, El Salvador y Guatemala, en Costa Rica no se ven indicios claros y concretos de la renovación poética, no se ven certeros intereses por revolucionar la producción literaria.

Después de la primera mitad del siglo XX, Costa Rica experimenta una transformación en la poesía como actores como Alfredo Cardona, Alfredo Sancho, Jorge de

⁹¹ Opcit. P. 46

Bravo, Carmen Naranjo, Alfonso Chase, y con poetas que nacen entre los años cuarenta y cincuenta como Diana Ávila y Mía Gallegos.

En este sentido, Costa Rica pasa por un largo momento de ausencia vanguardista, cuya actividad comienza hasta después de 1940. Palma sostiene: “en cuanto a los vanguardias, estos llegan tarde a la poesía costarricense, al punto que según Carlos Francisco Monge estas tendencias se consumen en Costa Rica después de 1950”⁹²

Durante un largo tiempo Costa Rica continúa siendo escenarios donde se generó poesía de carácter modernista, Rubén Darío había viajado ahí y había dejado su huella, y muchos escritores se unieron a sus ideales estéticos

Pasado un largo período, la renovación literaria comienza sus procesos de instauración; se comienza a quitar los ropajes modernistas y se construye un trampolín que sirviera de paso a las nuevas tendencias literarias; se da una revalorización de los temas abordados desde la poesía.

Temas como la velocidad de los automóviles, el sonido de los motores en acción, la ciudad, se convierte en una ciudad llena de nostalgia y de aridez emocional, la poética hace la inclusión de esta temática aunado a la construcción de los textos con una nueva técnica como el verso libre e imágenes irracionales.

⁹² Palma Albizurez. Poesía centroamericana posmodernista y de vanguardia. Universidad de San Carlos. Guatemala. 1998. P. 73

En Costa Rica al igual que en otras regiones centroamericanas irrumpe el vanguardismo en una etapa crucial, en un momento de conflictividad en el proceso de formación histórica de ese país.

Según Carlos Francisco Monge: “el arranque del periodo vanguardista coincide con una etapa de convulsiones políticos y sociales en los contornos y en el centro mismo de Costa Rica”⁹³

En medio de una situación de difícil sobre vivencias intrínseco a la realidad costarricense, se inserta un grupo de poetas que cuestionan la situación la tradición y el quehacer poético, abonando a la consolidación del desarrollo de las letras costarricense por parte de la nueva y joven intelectualidad, generando una conciencia crítica y social de lo que estaba viviendo el territorio costarricense pasados los años cincuenta.

4.2.35 EL SALVADOR

El tema de la vanguardia en El Salvador, requiere de un estudio del recorrido histórico del proceso de la renovación de las letras, para determinar los primeros atisbos de vanguardia en el territorio salvadoreño, es necesario descubrir, gracias al estudio del desarrollo literario, quienes son los primeros autores que muestran asomos vanguardistas en la poética salvadoreña.

⁹³ Monge, Carlos Francisco. Costa Rica: poesía escogida. Editorial Universitaria centroamericana.- EDUCA. Costa Rica 1988. P. 13

Hugo Verani, en su libro “Las vanguardias literarias en Hispanoamérica, asegura que: en El Salvador y Honduras permanecen marginados de las corrientes renovadoras hasta los años cuarenta”.⁹⁴

Esta es una aseveración del autor, que podría considerarse hasta cierto punto, ambigua, o muy vaga, en caso grave, quizá considerarse como una falsa afirmación, en el sentido de que pueda que ya haya existido vanguardia desde antes de los años cuarenta, al menos en lo que compete a El Salvador, puesto que en países cercanos como México y Nicaragua, durante los años veinte y un poco después, comienzan a darse las renovaciones estéticas que desde mucho tiempo antes estaban generando ruido en Europa.

Se estaba haciendo ruido y generando una poesía estridente que se escuchaba por todos lados. De ser cierta la afirmación de Verani, la vanguardia toca suelo salvadoreño en los años 40, cabría preguntarse ¿Qué se estaba produciendo en los años anteriores a los cuarenta?

En un largo periodo de veinte años, no resulta tan creíble que el ruido de la renovación poética en Hispanoamérica se haya tardado dos décadas para llegar a El Salvador, el paso de las nuevas tendencias de países como Nicaragua a territorio salvadoreño resulta muy tardía.

Diríase entonces que en El Salvador, hubo un vacío temporal, un letargo literario, una ausencia de vanguardia prolongando dos décadas, veinte años con los oídos “tapados”

⁹⁴ Verani, Hugo Las Vanguardias literarias en Hispanoamérica. Fondo de Cultura económica. México. 1995. P. 24.

para no escuchar de las nuevas técnicas para poetizar. El propósito bien establecido de este texto, es desmentir lo ya citado, determinar y comprobar que antes de los años cuarenta El Salvador ya experimentaba de la literatura poética de vanguardia.

El registro del desarrollo histórico de las letras salvadoreñas hace mención de un poeta que podría considerarse como un posible iniciador vanguardista, antes de 1940, Luis Gallegos Valdés dice: “Toruño afirma que en 1913 Julio Enrique Ávila, ya destroza la sintaxis, huye del giro modernista y quiere encontrar en la vanguardia su ámbito, a la que nunca llego”⁹⁵

Definitivamente la capacidad de abolir la sintaxis era una costumbre ya desarrollada con anterioridad, sin embargo no con la finalidad subversiva de la vanguardia, ni tampoco fue un elemento utilizado como técnica visual, es decir que la literatura de Ávila representa simplemente un indicio.

Se tiene a este referente como un posible antecedente, lo cierto es que, aunque pretendía una modificación literaria, no alcanzo el lineamiento vanguardista, Ávila nunca se libero de la sombra del modernismo y sus cisnes, su obra poética no constituye vanguardia.

Aunque no se ubicó en la condición de gran poeta, conocedor de las renovaciones que se llevan a cabo en el viejo continente europeo, trato de crear nuevas formas poéticas que se apartaran de la forma de escribir de ese momento en El Salvador y no se deslinda de

⁹⁵ Valdez Gallegos. Luis. Pnorama de la Literatura Salvadoreña. UCA. Editores. El Salvador 1996. P. 169

los elementos modernistas, el simbolismo domina en su obra y su trabajo está cargado de un lenguaje preciosista.

En El Salvador no se tienen los parámetros estéticos que delimiten el Modernismo y marque el inicio de la vanguardia como forma definitiva de ruptura con la norma tradicional.

Para los años veinte, aun no hay renovación poética pero sí comienza un despertar, como un florecimiento literario; los años veinte y treinta, significan para El Salvador un momento inicial del proceso de búsqueda por la literatura renovadora, se potencia la creación de revistas literarias y espacios a publicaciones de los poetas jóvenes del momento.

Para entonces, ya se observan algunas diferencias literarias con el Modernismo, los intelectuales del momento comienzan a marcar las líneas de divergencia entre la estética naciente, escritores como Salvador Salazar Arrué (Salarrué), Carmen Brannon (Claudia Lars), Serafín Quinteño, Alberto Guerra Trigueros, eran algunos de los que estaban brindando nuevos valores estéticos, sociales y culturales a las letras salvadoreñas.

Anterior a ellos, se tiene un único antecedente que posiblemente sería el primer poeta salvadoreño en busca de la salida de la sombra modernista, Julio Enrique Ávila de quien ya se dijo que en 1913 ya hace una distorsión de sintaxis.

Sin embargo, ni Ávila ni los poetas del veinte definen a los verdaderos planteamientos estéticos vanguardistas, es hasta después de los veinte, ya cerca de los años

treinta que en la literatura salvadoreña surge una voz renovadora, una voz poética que hace mella en la literatura tradicional y comienza a escribir por convicción, sobre la situación del país.

Surge la voz renovadora del poeta Pedro Geoffroy Rivas, quien comienza a publicar en 1927 en “El diario de Santa Ana”.

Geoffroy Rivas, quien es el primero que dibuja su propia geografía poética y plasma sus ideas en su poesía. Es Rivas el primer poeta salvadoreño en implementar tendencias de vanguardia en sus textos, es un iniciador de la rebeldía poética.

4.2.36 Literatura en el Siglo XX

Durante las primeras décadas del siglo XX el influjo del modelo literario modernista siguió predominando, aunque se vislumbraban nuevos rumbos. El modelo de modernización cultural liberal pareció consolidarse bajo el efímero gobierno de Manuel Enrique Araujo, presidente que gozaba de apoyo entre la intelectualidad y que parecía comprometido con una política de fomento científico y artístico. Araujo intentó dar una base institucional más sólida al modelo de sociedades científico-literarias con la fundación del Ateneo de El Salvador (asociación para el estudio de la historia y las letras nacionales), pero este impulso se truncó con el atentado que le costó la vida en 1913.

Con sus sucesores, la dinastía Meléndez-Quiñones, el camino hacia el progreso apareció ensombrecido por el retorno de males de tiempos pasados: nepotismo, intolerancia y clientelismo; persiguiendo especialmente a la clase intelectual.

El costumbrismo y la mirada introspectiva

Una literatura preocupada hasta entonces por la pertenencia a un espíritu estético cosmopolita estaba poco dotada para encarar la nueva realidad política del país. Sin responder necesariamente a un programa estético explícito, literatos de variada filiación ideológica comenzaron a atenderlas. Como resultado proliferó el cultivo de distintas modalidades de retrato de costumbres donde, bien de manera satírica, bien con espíritu analítico, se dirigió la atención a dimensiones hasta entonces excluidas del arte. En el costumbrismo sobresalen el general José María Peralta Lagos (1873-1944), ministro de Guerra de Manuel Enrique Araujo y escritor de gran popularidad por los artículos polémicos y de sátira social que publicaba bajo la rúbrica de *T.P. Mechín*. Su obra narrativa y su drama *Candidato* se caracterizó por la captación jocosa de aspectos típicos de los ambientes provincianos. Otros costumbristas de importancia fueron Francisco Herrera Velado y Alberto Rivas Bonilla.

La popularidad que vivió el relato de costumbres se apoyaba en la creciente importancia del periodismo. Este medio de difusión proveía algunas bases para una actividad literaria más independiente y, en consecuencia, más crítica con respecto al estado de cosas en el país. Es oportuno mencionar la propaganda política hecha por la prensa; el personaje más relevante del ramo fue Alberto Masferrer (1868-1932), quien escribió además una considerable obra en la categoría de ensayo. Aunque de intención más política y moral que artística, la producción de Masferrer contribuyó de manera considerable a crear el clima que orientó a un cambio de rumbos en el quehacer literario.

Característica de todos los autores de este período fue la relativa subordinación del aspecto estético a lo ideológico, lo cual no sucedió con Arturo Ambrogi (1885-1936), quien llegó a ser el escritor viviente más leído y prestigioso de El Salvador. En su juventud había publicado unos relatos de muy baja calidad, pero a lo largo de una vida de dedicación al arte literario llegó a dominar con maestría la crónica y el retrato, publicando en 1917 un volumen de crónicas y relatos titulado "*El libro del trópico*". Lo verdaderamente original de Ambrogi fue que el vuelco temático hacia la exploración de lo autóctono iba acompañado de una búsqueda formal. Ello lo condujo a un hallazgo importante, señalado por Tirso Canales: la síntesis entre el lenguaje literario y el dialecto vernáculo.

La representación del hablar popular estaba ampliamente presente en el relato costumbrista y era uno de los elementos que decididamente otorgaba el "color local" y que caracterizaba a los personajes "ignorantes"; por su parte, Ambrogi propuso algo bastante novedoso; incorporó al discurso voces populares, jugando con sus posibilidades literarias. De esta manera elaboró una propuesta estética de considerables consecuencias. Si el lenguaje del pueblo es capaz de producir poesía, no toda la cultura vernácula es barbarie e ignorancia.

Parecida significación puede atribuirse a la obra lírica de Alfredo Espino (1900-1928), en la que temas y lenguajes populares acababan transformados en materia poética. Ello constituyó un suceso de gran importancia en la historia literaria salvadoreña, por mucho que esta poesía parezca anacrónica y pueril a las generaciones posteriores.

El período que comprendió las primeras décadas del siglo XX fue importante porque marcó el paso a una cultura nacional que se vio obligada a recurrir a lo "autéctono" para definirse.

Este dato revela que la vida nacional estaba dejando de ser una preocupación exclusiva de las élites "europeizadas" y estaba arrastrando sectores sociales más heterogéneos.

Anti modernismo

A finales de la década de 1920 y principios de la siguiente la sociedad salvadoreña sufrió varias sacudidas sociales y políticas que desbarataron la ya endeble sociedad literaria. En el terreno económico, la crisis de Wall Street se tradujo en un drástico desplome de los precios del café. El presidente Pío Romero Bosque había iniciado un proceso de retorno a la legalidad institucional que permitió convocar las primeras elecciones libres de la historia salvadoreña. En ellas resultó electo el ingeniero Arturo Araujo llevando un programa reformista inspirado en las ideas de Alberto Masferrer, quien de hecho había apoyado de manera activa la campaña electoral de Araujo. La crisis económica y el conflicto político resultante hicieron fracasar en cuestión de meses la gestión del mandatario y dieron paso a seis décadas de autoritarismo militar que reprimió de manera drástica la proliferación literaria.

En el terreno de la actividad artística se registró una activa búsqueda de alternativas frente al Occidente moderno como ideal de civilización. El modernismo dariano abundaba en condenas retóricas al prosaísmo de los nuevos tiempos, pero a la vez estaba deslumbrado por la opulencia y el refinamiento de la Europa finisecular. El modernismo condenaba la vulgaridad de los nuevos ricos, pero no mostraba disposición a renunciar a los objetos artísticos que la riqueza producía. Entre las nuevas generaciones literarias esta actitud

cambió; ya no se trataba de quejarse de las enfermedades del siglo, sino de rechazar la modernidad en su fundamento mismo.

Desde su cargo de cónsul en Amberes, Alberto Masferrer observó la atrocidad de la crisis; Alberto Guerra Trigueros (1898-1950), como escritor salvadoreño, también plasmó en sus escritos la tendencia hacia la alteridad del modelo de progreso.

Esta búsqueda de alternativas llevó a muchos a hacer un largo y accidentado periplo por senderos tan distintos que incluyen el misticismo oriental, las culturas amerindias y un primitivismo que veía en las formas de vida tradicionales la plena y valedera antítesis de la modernidad desencantada.

En El Salvador, gozaron de particular popularidad la teosofía y otras adaptaciones *sui generis* de las religiones orientales. Estas ideas tuvieron un notable poder de cohesión en una nutrida promoción literaria que contó con talentos con los de Alberto Guerra Trigueros, Salarrué (1899-1975), Claudia Lars (1899-1974), Serafín Quiteño, Raúl Contreras, Miguel Ángel Espino, Quino Caso, Juan Felipe Toruño y otros. Estos escritores encontraron su credo estético y su profesión de vida en un arte definido como antagonista radical de la modernidad social.

Guerra Trigueros fue el artista con formación teórica más sólida de este grupo y el más familiarizado con las corrientes intelectuales y estéticas de Europa. Además de ser autor de una obra destacada, jugó un papel importante como difusor de las nuevas ideas estéticas. En su ensayo abogó por una redefinición radical del lenguaje y los temas poéticos hasta entonces muy dominados por la estética modernista. Promovió el verso libre y una poesía

de tono coloquial, proclamando así una poesía "vulgar", en el sentido de redimir la cotidianidad. Estas ideas se hicieron más visibles en las generaciones posteriores (en la de Pedro Geoffroy Rivas, Oswaldo Escobar Velado o Roque Dalton), ya que sus contemporáneos elaboraron una expresión lírica siguiendo moldes más bien clásicos, aunque ya distantes del modernismo.

Populismo y autoritarismo

A inicios de la década de 1930, la narrativa salvadoreña tiene su centro en la obra de Salarrué, la cual es tan diversa como voluminosa y al mismo tiempo desigual, es la continuación y culminación de la síntesis entre el lenguaje literario culto y el habla popular iniciada por Ambrogio. Sus *Cuentos de barro* (1933), que podría considerarse el libro salvadoreño más publicado y leído, tienen interés por ser una de las inclinaciones literarias más logradas hacia la utilización del habla popular y por elevar el primitivismo de la sociedad campesina al estatuto de utopía nacional. También frecuentó los temas fantásticos y los relacionados con su religiosidad orientalista.

Aunque cabe decir que los miembros de esta promoción de literatos no siempre tuvieron vínculos directos con la dictadura militar entronizada en 1931, su concepción de la cultura nacional como negación del ideal ilustrado no dejó de proporcionar cierta utilidad a la legitimación del nuevo orden. La idealización del campesino tradicional de su vínculo solidario con la naturaleza, permitía asociar el autoritarismo y el populismo, ingredientes indispensables del discurso de la naciente dictadura militar.

La generación de 1944 y la lucha antiautoritaria

En la década de 1940 alcanzó su madurez un grupo de escritores entre quienes se cuentan Pedro Geoffroy Rivas (1908-1979), Hugo Lindo (1917-1985), José María Méndez (1916), Matilde Elena López (1922), Julio Fausto Fernández, Oswaldo Escobar Velado, Luis Gallegos Valdés, Antonio Gamero y Ricardo Trigueros de León. Pedro Geoffroy Rivas produjo una obra lírica marcada por las vanguardias y, además, desarrolló una importante labor de rescate de las tradiciones indígenas y de la lengua popular. La poesía de Oswaldo Escobar Velado tiene una delatada preocupación existencial y un componente esencial de denuncia de las injusticias sociales. José María Méndez y Hugo Lindo exploraron nuevas fronteras de la narrativa.

Numerosos escritos de esta generación jugaron un papel muy activo en el movimiento democrático que puso fin de la dictadura del general Hernández Martínez. Sin embargo, algunos de ellos colaboraron activamente con el régimen del coronel Óscar Osorio.

Dentro de un proyecto de modernización del Estado, Osorio promovió una de las políticas culturales más ambiciosas en la historia de El Salvador. Para citar un ejemplo, a través del Departamento Editorial del Ministerio de Cultura (posteriormente Dirección de Publicaciones del Ministerio de Educación), bajo la enérgica dirección del escritor Ricardo Trigueros de León se desarrolló una labor editorial de gran alcance, la cual constituyó, a la vez, un paso decisivo en sentar las bases del canon de la literatura salvadoreña.

De forma paralela, tuvo lugar un proceso que había de afectar el desarrollo de la literatura; el auge y la universalización de la industria de la cultura. Hacia 1950 resultaba bastante

claro que los medios de difusión masiva estaban desplazando a las bellas artes y a la cultura popular tradicional como generadores de referentes imaginarios de la población. Ante esa situación la literatura fue quedando relegada a una incómoda marginalidad. Esta debilidad hizo del trabajo artístico un fácil rehén del régimen militar, cada vez más deslegitimado por la corrupción y la ausencia de libertades políticas.

4.2.37 NOVELA CONTEMPORÁNEA: 1935-1972

El Superrealismo extiende su vigencia en la novela hispanoamericana en el período que corre de 1935 aproximadamente hasta nuestros días. Este momento nos pone ante una situación excepcional de la historia literaria. Hasta este punto hemos comprobado una serie de variaciones dentro de un sistema literario constante que reconocemos como literatura y de novela moderna. Es decir hemos observado una concepción de la literatura como expresión social y una función de la literatura utilitaria con diversos matices, que el modo de representación de la realidad en la literatura de cada período ha acentuado: en la modalidad de la interpretación o visión del mundo, en la ruptura de la ley de los tres estilos por mezclas de estilo diversas, con modificación del grado de seriedad de la representación, o en las particularidades estilísticas matizadas también dentro de rasgos permanentes de sintaxis causal y pintoresquismo del lenguaje y de la representación y de un constante color local.

Neoclasicismo, Romanticismo, Naturalismo o bien novela neoclásica, romántica y naturalista, constituyen variaciones dentro de un mismo y constante sistema literario. El sistema que reconocemos nace de la interrelación entre múltiples aspectos, entre los cuales

manejamos especialmente, concepción de la literatura, modo de representación de la realidad y estructura del género. Durante algo más de un siglo, en Hispanoamérica, el sistema de la literatura y de la novela moderna permanece vigente e invariable, en cuanto tal sistema, aún cuando sus elementos experimenten, parcialmente, cambios.

A lo que el superrealismo nos enfrenta es a la observación de una fractura en la historia literaria, a la experiencia no ya de un cambio dentro del sistema sino a un cambio de sistema literario y, por consiguiente, no a la alteración de un aspecto de la novela moderna, sino al cambio de estructura de la novela, a la aparición de una nueva novela.

Esta fractura permite observar que no se trata sin más de la querrela entre dos generaciones, entre dos sistemas de preferencias generacionales distintos –mundonovistas y superrealistas-, ni tan siquiera de la variación de dos tendencias literarias definidas – Naturalismo y Superrealismo- que efectivamente existen, sino y fundamentalmente de la oposición y diacronía de dos sistemas literarios.

Estos sistemas pueden ser definidos o reconocidos como Realismo –el sistema tradicional y moderno que se extiende desde el siglo XVIII hasta 1934- y, provisionalmente, para los fines de la caracterización: Antirrealismo. Estos sistemas permiten definir dos épocas de la historia literaria: Época Moderna, concluida y caracterizable por su sistema completo, y Época Contemporánea, en su etapa inicial pero con su tipo ideal diseñado a la fecha.

Como las ondas que en círculos concéntricos se expanden a partir del lugar del impacto abarcado más y más, así como se alejan de su centro, el Superrealismo, definido por la violenta querrela generacional de las literaturas de vanguardia, ha extendido su

sistema a las generaciones siguientes y conseguido perfilar en la actualidad un primer período de sostenida vigencia, que muestra, a partir de aquel origen, un carácter suprageneracional. Cuarenta años no son bastante tiempo para trazar la imagen de una época, si bien lo son para hacerlo de un periodo. Sin embargo, más allá de esta limitación indudable y con audacia que podrá ser tomada por temeraria, es posible establecer sobre los términos conocidos de la historia de la novela hispanoamericana contemporánea, los rasgos de un nuevo sistema y la regularidad de sus oposiciones diacrónicas con el sistema precedente.

Superrealismo, en una primera e inmediata nota, significa superación del Naturalismo y, en cuanto este actualiza las posibilidades típicas de la novela moderna y de la literatura moderna, significa esencialmente superación del Realismo. Este es el primer e inmediato alcance de la querrela generacional y del enfrentamiento de los dos períodos en contacto. Superrealismo, Neorrealismo, Irrealismo, como momentos generacionales, responden al común sistema de superación del Realismo tradicional y moderno, y, en este sentido primario, integran la constante tendencia que configura el primer período contemporáneo.

Adentrándonos en el sentido de esta oposición, Superrealismo es, en una segunda nota, un nuevo modo de representación de la realidad que se caracteriza en primer término por el descubrimiento de nuevas esferas de realidad y consiguientemente de nuevos modos de experiencia y de interpretación de la realidad. Esta nueva realidad no tiene ya el carácter sistemático y causal que tiene el orden natural en la representación realista ni se extiende al conocimiento del mundo en sus manifestaciones externas y eminentemente sociales.

La historia del realismo de la novela tradicional o moderna es la de un progresivo descubrimiento de estratos sociales y de los aspectos exteriores, y determinados externa y materialmente, de la realidad del hombre. Venciendo tabúes o posibilidades limitadas de la tolerancia sensible, la novela moderna, consiguió revelar y conquistar el lado oscuro de la sociedad y del hombre; y cuando agotaba, en apariencias, las posibilidades de novedad y de descubrimiento y conquistaba con el aparato científico la eterna racionalidad de lo real, la historia literaria se volcó hacia otro rumbo.

El mundo representado en la novela contemporánea es eminentemente interior, en esencia, *es el mundo de la conciencia*. Se trata de un mundo sorprendente y variado que da lugar a múltiples cualificaciones de lo real, que presenta una condición equivoca y da lugar a una representación asistemática, errática, arbitraria, de trabazón floja o musical, en el orden insólito que construye. Un irracionalismo generalizado domina la representación y engendra familiaridad entre órdenes característicos: la ambigüedad de la conciencia concita la ambigüedad del hombre, de la naturaleza, del mito, del sueño, de la locura, de la poesía, del sexo y revela la ambigüedad de América, por ejemplo. La representación se hace así por la condición misma de las cosas, confusas, de límites esfumados, contradictoria, en fin: laberíntica.

Allí donde anteriormente una interpretación causalista o determinista teñía hasta el lenguaje con su obsesión explicatoria; nos hallamos ahora ante un mundo cuya motivación es irrisoria o con la irrisión misma de toda motivación cuando el acontecer se representa como acausal, azaroso, absurdo o gratuito. Allí donde el tiempo era objeto de una representación lineal, la ordenación de una cronología externa y objetiva; nos encontramos

acá con un tiempo interior, subjetivo, no progresivo sino intensivo, que expande el momento puntual para crear un espacio de la conciencia: tiempo espacializado.

Frente al modo de representación tradicional, el nuevo modo de representación atrae las determinaciones negativas de deformación, despersonalización, desobjetivación, desentimentalización e incoherencia. Es cierto, estas determinaciones negativas son verdaderas y traducen la destrucción del modo de representación tradicional y de la imagen de la realidad construida por él. Desde este punto de vista la novela contemporánea pudiera parecer dereíctica, desligada de las cosas y ajena a toda realidad. No es así, sin embargo. La nueva novela y el nuevo modo de representación revelan realidad nueva ponen en el mundo de la novela algo referido al ser y a las cosas, engendran –en sentido lato- un nuevo realismo.

En una tercera nota, superrealismo es afirmación de la autonomía de la obra poética, autonomía de la novela hermeticidad del cosmos literario y autosuficiencia de la obra como objeto. Esta nota afecta al grado de seriedad de la representación, tan arduamente conquistada para todas las esferas de lo real por la historia del Realismo. Ahora bien, la nueva concepción de la obra que el Superrealismo porta, significa la eliminación de la seriedad como categoría del modo de representación y su sustitución por el humor, por el espíritu de construcción poética, por el espíritu lúdico, por el delirio y la imaginación. El punto de vista de la narración y de la representación se ha trasladado, más atrás de los sentidos, a la interioridad de la conciencia constructiva o poética del narrador. Un expresionismo fundamental caracteriza la nueva presentación de la realidad. Superrealidad

es lo mismo en el ser, que aumenta y enriquece nuestra realidad con nuevos órdenes de existencia.

Dstrucción del mundo y del lenguaje configuran la cuarta nota de nuestro concepto de superrealismo. Con la desaparición de la trabazón sistemática y causal de la realidad, desaparece la sintaxis que alude toda oración causal y toda hipotaxis. Un asintactismo marcado caracteriza la prosa superrealista. La yuxtaposición y la inconexión se convierten en norma universal que configura montajes verbales o sintácticos de bruscos cortes y violentas modificaciones insólitas. La lengua literaria tradicional es desplazada e ironizada por una nueva retórica imaginista o por una taraceada estructura que reúne elementos de variado origen y configura un modo de decir en donde es más significativo el momento constructivo mismo –que reúne lengua literaria, lengua hablada de varios niveles, citas, grafías, arbitrarias, jitanjáforas, etc.-, que la correspondencia estricta como expresión psicológica o social de él.

Esta dimensión verbal de la novela es importante porque ha centrado vivamente el interés sobre el lenguaje de la narración y contribuido a despertar en el narrador contemporáneo la conciencia de la estructura del lenguaje de la obra. Aspecto en el cual la crítica hispanoamericana contemporánea y la teoría literaria en especial han sido guías y adelantadas seguras en nuestra historia literaria.

Este complejo sistema superrealista se recorta con caracteres bien diferenciados sobre el horizonte que forma la totalidad de la novela moderna, en esta oposición fundamos el criterio para afirmar el origen y la permanencia de una nueva época en la historia de la novela hispanoamericana.

La generación superralista de 1927 constituye la auténtica vanguardia de la literatura hispanoamericana contemporánea; es la primera generación superrealista y la definidora de un sistema nuevo como acontecimiento cuya institucionalización crece y se desarrolla como una época en la historia literaria. En ella se dio antes que en ninguna otra la conciencia de la poesía y el creacionismo fundamental de la nueva novela. Sus figuras principales se cuentan entre generación auténticamente contemporánea y universal que gravita además poderosamente en el mundo de las letras sobre América y Europa, Asturias, Borges, Carpentier, Mallea, Marechal, Yáñez, son grandes creadores de universos. Ellos recrean una antropología poética restituyendo al hombre su humanidad y representándolo en su interioridad y en su anhelo de conocimiento sin ignorar su miseria o la miseria de sus limitaciones ni desconocer la gloria de sus obras o sus sueños. A nuestro entender, son estos grandes narradores los auténticos adelantados y fundadores de la nueva novela.

La generación neorrealista de 1942 configura una reacción o regresión dentro del período en relación a la nueva novela, por cuanto su modo de representación de la realidad y otros aspectos, importan una reactualización del sistema realista. A la luz de esta perspectiva, es claro también que el sector minoritario, el que no consigue imponer en la vigencia literaria las formas de la novela nueva, asume el nuevo modo de representación y la nueva literatura y crea originalmente dentro de las condiciones de posibilidad que le dicta, Onetti, Cortázar, Rulfo, Droguett, la Bombal, Arguedas o Roa Bastos, se transforman a la larga en las figuras relevantes y su novela, en la dominante. Sus características son nuevamente la proyección de mundos creados o revelados en construcciones notables, en las cuales se acentúa la indeterminación de lo real y la incoherencia del tipo de narrar.

Ha de subrayarse que el Neorrealismo de esta generación debe verse en una doble dimensión contradictoria: nuevo realismo frente a nueva realidad.

4.2.38 GENERACIÓN DE 1927

La generación de 1927 está conformada por los nacidos de 1890 a 1904. Su período de gestación se extiende desde 1920 hasta 1934. Y su vigencia alcanza los decisivos años de 1935 a 1949. Esta es una generación de franca ruptura con la tradición inmediata. Aunque sujeta al desafío del Mundonovismo en cuanto a la búsqueda de una expresión nacional, su respuesta importa una remoción de las concepciones modernas tradicionales y un rechazo definitivo del Naturalismo en literatura. El espíritu iconoclasta de esta generación traslada, en apariencia, el énfasis contenidista del período anterior a un nuevo énfasis formalista. La verdad es que el modo general de representación de la realidad ha sido renovado y con él nuevas concepciones del mundo, otras esferas de realidad, atraídas a las formas de tratamiento serio y nuevas condiciones estilísticas, hacen de la nueva novela, como de la nueva literatura, una realidad extraña.

La perplejidad experimentada ante las nuevas modalidades narrativas no es el signo menos importante de esta renovación. Al contrario, la literatura vuelve a cobrar, mediante la extrañeza, el sentimiento de revelación de lo nuevo, de lo no experimentado antes.

La querrela generacional, que en su momento de encuentro, afronta en verdad, dos tendencias y hasta dos épocas de la literatura, puede comprenderse en distintos planos. De esta manera, podrá mostrarse adecuadamente el sentido de la generación y la virtual

iniciación de una nueva tendencia y adivinar el comienzo de una época de la historia literaria.

La nueva vigencia generacional es el Superrealismo. Lamentablemente, esta voz aparece ya cargada de un significado, y es necesario para darle el correspondiente valor terminológico, acotar su significación en esta parte.

Con juvenil ánimo de cambio y de ruptura con los esquemas recibidos, esta generación, desenvuelve su período aspirante en simpatía y activa práctica de la literatura de vanguardia. No sólo asume las formas europeas o norteamericanas, sino que crea con audaz originalidad movimientos propios de universalismo marcado y de franca apertura a todos los vientos de la refrescante e inconoclasta vanguardia poética. Agrupaciones, ismos, revistas, manifestaciones poéticas, exposiciones insólitas, figuras de gran ascendencia personal, revelan la voluntad de transformar la quieta e indiferente vida literaria en un suceso de interés social y de vitalidad creadora. De 1920 a 1934, tiene lugar esta gran inquietud que prolifera en creacionismos, ultraísmos o estridentismos y otras tendencias menores. Es un momento dominado por el prestigio y la sorpresa de la poesía lírica y de notables poetas renovadores. Algunos de esos poetas escriben en esta etapa obras perturbadoras de la tradición recibida y motivo de escándalo de los mundonovistas. Sin que tengan, acaso, otra significación que la de representar posibilidades nuevas, salvo en Borges, Huidobro, Neruda, Vallejo, escriben narraciones cortas y novelas que constituyen una novedad atrayente y extrañas.

La narrativa de esta generación tiene, en este lapso de gestación, un carácter tentativo. Comienza por reducir la esfera de realidad al hombre y a su conciencia y traslada

consiguientemente la estructura de la novela del espacio el hombre. Este fenómeno fue entendido de un modo exterior: por la eliminación de las descripciones de escenarios o paisajes. Su ausencia era consecuencia directa de una nueva estructura que no les da lugar o las subordina a la visión y configuración de la realidad personal. En un primer momento, por esa escasa alteración de las preferencias mundonovistas, parece un Mundonovismo de formas afinadas, adelgazadas, despojadas de elementos decorativos, a favor de lo esencial y humano.

Los novelistas enuncian con clara conciencia poética la renovación de la novela en sus varios aspectos. Las notas fundamentales tocan a las nuevas esferas de la realidad con las que se desplaza las preferencias mundonovistas. Eduardo Mallea, Leopoldo Marechal, Alejo Carpentier, Manuel Rojas, Miguel Ángel Asturias, Agustín Yáñez, entre los más destacados novelistas de esta generación, representan la cabal correspondencia entre la conciencia de la poesía en los narradores y su creación novelística. La autonomía de la obra, su hermetismo, son afirmados contra la aspiración decimonónica de hacer de la obra un instrumento útil para el cambio social o moral. Una nueva comprensión de la obra novelística como forma de conocimiento poético, conocimiento *sui generis* manifestó en la cerrazón expresiva de la obra: una suerte de revelación poética que reclama ser aprehendida o comprendida en su singularidad, como expresión inmanente de la obra y no como momento especulativo según se aparecía en la novela tradicional. A esos rasgos, se suma una nueva concepción del lenguaje que se adecua a la representación de dimensiones insólitas de la realidad y, también, al hermetismo de la obra que rehúye en este aspecto el pintoresquismo de la generación anterior.

La conciencia es erigida en la esfera de realidad que desplaza la exterioridad de la representación tradicional de la sociedad y del hombre, junto con el determinismo materialista que cubre en toda su extensión la historia de la novela moderna hispanoamericana. Con la conciencia, se interioriza el mundo narrativo, se desobjetiviza la representación ordinaria de las cosas, se modifica la noción del tiempo, se subjetiviza la perspectiva narrativa, la disposición narrativa se hace rapsódica y da lugar al montaje como forma innovadora. Caracterizados desde una dimensión interior los personajes dejan de ser determinados por rasgos físicos o indumentarios, psicológicos o patológicos, para encarnar esencialmente tipos de conciencia, tipos de existencia, temple de ánimo fundamentales, que vienen a constituir la realidad de los seres. Todavía se nombran en las formas ordinarias y tienen profesión o realizan actividades convencionales, pero no encuentran en estos rasgos su forma sino en aquellos nuevos fundamentos. El espacio pierde todo relieve en la narración o viene a ser una extensión de los personajes, la expresión de un clima moral, la manifestación de un temple de ánimo, o la representación de la hostilidad o del abrigo del mundo.

Los modos narrativos, en correspondencia con la esfera interiorizada de la realidad, son formas directas o indirectas de presentación de la interioridad de los personajes. Los modos indirectos son, en general, desplazados por los modos directos de la narración: corriente de la conciencia, monólogo interior, descripción onírica, automatismo verbal. El diálogo alcanza notable relieve como modo de presentación directa y, como forma de lenguaje, innova también frente al diálogo convencionalmente literario o ante el pintoresquismo de hablar rústico, caro a los mundonovistas.

Las variadas formas que alcanzan la despersonalización del narrador y sus diferentes grados, la novela de múltiples narradores, la novedosa disposición narrativa, están entre lo más original y notable que puede hallarse en la novelística contemporánea.⁹⁶

4.2.39 LA NARRATIVA VANGUARDISTA.

Innovaciones en los mundos de la ficción.

La narrativa denominada vanguardista adopta las experiencias de las escuelas o “ismos” de la lírica moderna y se eleva sobre el realismo regionalista de la etapa anterior con modificaciones que se advierten en dos campos: la temática y las formas.

La temática.

La diferencia entre la narrativa vanguardista y la narrativa regionalista consiste en un cambio de ubicación de los mundos imaginarios creados por los escritores: en esta última, ese mundo imaginario está íntimamente relacionado con el espacio rural, apegado a la naturaleza y al paisaje (novela de la tierra o telúrica); en la narrativa vanguardista, en cambio, ese mundo ficticio, se traslada a las ciudades y da lugar a lo que se denomina, en contraposición con aquélla, la narrativa urbana.

En la **narrativa rural** la temática tiene connotaciones sociales, en las cuales subyace todavía el viejo conflicto entre la civilización y la barbarie, es decir, entre las posibilidades del progreso y el retraso, simbolizados por personajes sometidos a las fuerzas

⁹⁶ Cedomil, Coic. Novela contemporánea 1935-1972

telúricas, al poderío de una naturaleza indomable, a los grandes y vacíos espacios regionales.

En la **narrativa vanguardista** el espacio “urbano” o “cosmopolita” crece en la medida en que el desplazamiento temática se produce de la naturaleza al hombre radicado con concentraciones urbanas (que ha tomado conciencia de su situación en el mundo contemporáneo). Las dos Guerras Mundiales, la Guerra Civil Española, el surgimiento de doctrinas totalitarias y la depresión económica del año 30, entre otros sucesos, producen una crisis moral y cultural que modifica el concepto de la existencia humana en un clima de angustia y zozobra de alcances universales.

El hombre contemporáneo, como los personajes de la nueva novela, se orienta entonces hacia la indagación de sí mismo asistido por los descubrimientos de la psicología moderna que penetra en campos del subconsciente –explorado por Sigmund Freud- y por corrientes filosóficas que, como el existencialismo, analizan la situación del ser humano en un absurdo y angustiante.

En el siglo XX, tres novelistas aportan una nueva dimensión en la exploración del mundo del hombre moderno, distinto del anterior que era racional, lógico y estable: Marcel Proust (francés, 1873-1922), *En busca del tiempo perdido*; Franz Kafka (checoslovaco, 1883-1924), *El proceso*, y James Joyce (irlandés, 1882-1941), *Ulises*.

En la década del 30 irrumpe una generación de escritores que rechazan el realismo social del regionalismo y encauzan sus narraciones hacia formas de proyecciones universales, mediante la incorporación de nuevas técnicas y nuevos lenguajes heredados del vanguardismo europeo. La vida urbana, el individuo aislado en las grandes ciudades y el

ejercicio de la literatura fantástica, surgen como tres grandes aperturas desde una realidad externa hacia una realidad profunda, con atisbos psicológicos. El surrealismo, el realismo mágico y el existencialismo, apoyan desde diversos ángulos la obra de estos escritores que se inspiran en los grandes maestros contemporáneos (Franz Kafka, Marcel Proust, James Joyce). Entre los más importantes escritores de esta generación se hallan: Manuel Rojas (Chile, 1896), Jorge Luis Borges (Argentina, 1899), Miguel Ángel Asturias (Guatemala, 1899), Roberto Arlt (Argentina, 1900-1942), Leopoldo Marechal (Argentina, 1900-1970), Alejo Carpentier (Cuba, 1904), Agustín Yáñez (México, 1904)

Las formas narrativas.

En la narrativa vanguardista el relato se modifica en el plano de la forma en dos niveles: el lingüístico y el estructural.

Nivel Lingüístico.

El estilo incorpora la imagen, la metáfora, el símbolo, y los recursos del lenguaje de las nuevas escuelas poéticas, entre las que se advierten el surrealismo y el expresionismo. Para Miguel Ángel Asturias, esta novela es “una hazaña verbal”, en la cual las palabras se utilizan no para transmitir conceptos, sino para expresar la irracionalidad mediante la descomposición de las formas. La tendencia de la novela anterior iba acompañada por un extenso vocabulario de voces locales con el cual se intentaba guiar al lector hacia el lenguaje regional. La novela vanguardista ofrece un lenguaje desintegrado que se aproxima a la poesía vanguardista a través de un estilo que no se preocupa por los significados y que brinda al lector una pluralidad de mundos idiomáticos que expresan la ambigüedad de lo irreal en cuadros esperpénticos, surrealistas o cubistas. En ellos, la sonoridad de las

palabras guía al narrador en un juego perturbador de la realidad con libres asociaciones de imágenes.

El “monólogo interior” – a partir de *Ulises*, de James Joyce- libera al lenguaje de sus connotaciones y permite, mediante el habla directa de la conciencia de los personajes, la utilización de formas lingüísticas libres.⁹⁷

4.2.40 NIVEL ESTRUCTURAL DE LA NOVELA CONTEMPORÁNEA.

Se modifica la estructura lineal de la novela tradicional, basada en la relación de causa y efecto, en tres aspectos:

El narrador.

Deja de ser un narrador omnisciente, que todo lo sabe, para convertirse en testigo-narrador-protagonista.

El tiempo.

No es cronológico; se fragmenta en múltiples planos y desarticula el orden temporal. La novela tradicional utilizaba el transcurrir del tiempo para situar en él lo que acontecía a los personajes durante el desarrollo de los hechos narrados. La novela vanguardista adopta la técnica de simultaneidad de los distintos tiempos con lo cual rompe los límites entre el pasado, el presente y el futuro.

⁹⁷ Veiravé Alfredo. Literatura Hispanoamericana. Editorial Kapeluz. Moreno 372. Buenos Aires. P. 229-240

El personaje.

Esta visto por el narrador desde adentro. La psicología del personaje se revela ante el lector mediante la presentación de lo que se denomina “fluir de la conciencia”. Este soliloquio subjetivo sustituye a la comprensión del narrador absoluto de la novela tradicional que explicaba cuál era la psicología del personaje. En el monologo interior el novelista utiliza la técnica de presentar los pensamientos de sus personajes. Su actitud, sin embargo, no es la de un psicólogo, sino la de un mediador que se identifica con el personaje y deja que éste hable en primera persona dentro de su mente.

4.2.41 LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA

La novela regionalista

Durante la primera mitad del siglo XX, el rasgo unificador de la narrativa hispanoamericana es su carácter realista.

Dos son las notas específicas de la novela de este período que ha recibido el nombre de novela regionalista:

- a) la importancia de la naturaleza: la selva amazónica (la vorágine, de José Eustasio Rivera), la llanura Venezolana (doña Bárbara, de Rómulo Gallegos) o la pampa argentina (don Segundo Sombra, de Ricardo Güiraldes. se trata, en todos los casos de una naturaleza imponente, desahogada, a la que están sometidas las vidas de los hombres.
- b) la voluntad de reflejar conflictos políticos y sociales: la revolución mexicana (los de abajo, de Mariano Azuela) o la marginación de la población indígena (raza de bronce, de

Alcides Arguedas; el mundo es ancho y ajeno; de Ciro Alegría; o huasipungo; de Jorge Icaza).

4.2.42 CARACTERÍSTICAS DE GÉNERO DE LA NOVELA O NARRATIVA.

El género narrativo tiene como objetivo representar unos hechos, ya sean reales o ficticios, protagonizados por uno personajes y ocurridos dentro de un espacio y un tiempo concreto. En este género podemos encontrar descripción, narración y diálogo. Los textos narrativos se caracterizan principalmente por el tratamiento que el autor le concede a los distintos aspectos que configuran el relato.

Entre ellos destacan:

-Posición del autor en la novela. El punto de vista en que se coloca el autor en la narración es una parte fundamental del relato. No siempre el autor toma la palabra como tal ni habla directamente al lector, si no que utiliza la figura de un narrador, pudiendo ser este interno o externo con respecto al relato. El narrador externo más común es el denominado omnisciente, es decir, el que conoce todo acerca de los personajes que participan en la novela. En este caso se narra en tercera persona. En cuanto al narrador observamos que hay distintas posiciones ante lo que se narra, ya que esta posición puede ser única, como es el caso del narrador omnisciente, o desde el punto de vista de varios personajes, como es el caso del perspectivismo, que enriquece las posibilidades de interpretación de los hechos.

-Estructura.

Tipos: -Cerrada: principio, medio y final claramente definidos suele responder al esquema clásico de presentación, nudo y desenlace. Suele ir ligada al uso del narrador

omnisciente. **-Abierta:** narraciones en las que no hay final, sino que la vida de los personajes sigue cuando termina la novela. **Circular:** termina como empezó, a veces con las mismas palabras. **-Espacio:** en el lugar donde se sitúa la acción. Puede ser: **-Real:** si el lugar descrito existe en un marco físico concreto. Ej. La colmena. **-Irreal:** si el lugar no existe y es producto de la imaginación del autor. Ej. Cien años de soledad. **-Ideal:** si se ha imaginado como un lugar perfecto. **Fantástico:** si se sitúa en lugares con elementos inexistentes o imposibles. Ej. Olvidado rey gudú.

-Tiempo. Momento en el que ocurren los hechos narrados. En la novela tradicional este tratamiento corresponde a una concepción lineal, que va narrando los acontecimientos, dentro de un orden cronológico, pero con pasados utilizando técnicas como: **-Desorden cronológico:** consiste en la ruptura de la linealidad temporal, intercambiando el pasado con el presente, como consecuencia del funcionamiento no siempre ordenado de la memoria. **“Flash back”:** o tratamiento retrospectivo: un corte en el presente para recordar sucesos anteriores. **-Contrapuntos:** simultaneidad de tiempos, lugares y personajes en un mismo momento se localizan diversas acciones realizadas por varios personajes y en lugares diferentes

-Técnicas: Formas de plantearse la narración. Son muy variadas, pero destacaremos: **-Monólogo interior:** el autor expresa las reflexiones de un personaje sobre cualquier asunto de su vida. Con frecuencia este monólogo no tiene una organización lógica sino que mezcla reflexiones y reproduce pensamientos tal y como van llegando a la mente. **Estilo indirecto libre:** se denomina así a la forma que tiene la literatura de reproducir los dichos y pensamientos propios y ajenos. La técnica consiste en usar el estilo indirecto pero

sin verbo introductor. El estilo indirecto libre es característico de los monólogos interiores, de los personajes de las grandes novelas como por ejemplo “La Regenta”. Con él se pueden introducir directamente el pensamiento de un personaje en un fragmento narrativo suprimiendo los nexos de unión.

-Personajes. La configuración de los personajes se consigue mediante el equilibrio entre los rasgos físicos y psicológicos. Es frecuente la presentación descriptiva de los personajes. No obstante, los caracteres deben ir dándose a conocer a medida que avanza la historia. En función de la importancia de los personajes distinguimos entre los personajes principales y secundarios. En ocasiones pueden aparecer en algunas novelas personajes colectivos en los que todos tienen la misma importancia.

Con el fin de mostrar las diferencias sustanciales en la escritura de estos tipos de cuentos, que han nutrido la historia de la narrativa durante los últimos 150 años, se señalaran las características en la construcción de 5 elementos sustantivos de toda novela literaria: *Tiempo, personajes, instancia narrativa y final.*

A lo largo del siglo XX asido una convención firmemente establecida considerar que el nacimiento de la narrativa literaria, en oposición a la narrativa de tradición oral, coincide con la escritura de las narraciones cortas de Edgar Allan Poe hacia mediados del siglo XIX.

4.2.43 LA NARRATIVA CLÁSICA: REPRESENTACIÓN CONVENCIONAL DE LA REALIDAD

Siguiendo la poética Borgiana, (según Lauro Zavala, (2007) que establece que en todo cuento se cuentan dos historias, diremos que en el cuento clásico la segunda historia se mantiene regresiva a lo largo del cuento y se hace explícita al final como una epifanía sorpresiva y concluyente.

Pero lo interesante de este modelo es que la tensión entre las dos historias mantiene el suspenso de tal manera que aunque el lector conoce de ante mano la regla genérica que sostiene la historia, sin embargo ignora las vicisitudes que esta regla genérica habrá de sufrir en cada historia particular. Este recurso explica en parte una de las diferencias fundamentales entre la novela literaria y la novela de tradición oral o las fabulas moralizantes. Si bien cada novela clásica respeta las reglas genéricas que los sostienen, lo que mantiene la tensión del lector son las vicisitudes que ocurren a la historia regresiva en su búsqueda de un centro discursivo.

EL TIEMPO: está estructurado como una sucesión de acontecimientos organizados en un orden secuencial, del inicio lógico a la sensación de *inevitabilidad en retrospectiva*, es decir, a la convicción del lector de que el final era algo inevitable.

EL ESPACIO: es descrito de manera verosímil, es decir, respondiendo a las necesidades del género específico, y a este conjunto de convenciones tradicionalmente se le ha asignado el nombre de efecto de realidad, propio de la narrativa realista.

LOS PERSONAJES: son convencionales, generalmente contruidos desde el exterior, a la manera de un arquetipo, es decir, como la metonimia de un tipo genérico establecido por una ideología particular.

EL NARRADOR: es confiable (no hay contradicciones en su narrativa) y es omnisciente (sabe todo lo que el lector requiere saber para seguir el orden de la historia). Su objetivo es ofrecer una representación de la realidad.

EL FINAL: consiste en la revelación explícita de una verdad narrativa, ya sea la identidad del criminal o cualquier otra verdad personal, alegórica o de otra naturaleza. El final, entonces, es epifanico, de tal manera que la historia está organizada con el fin de revelar una verdad en sus últimas líneas.

Estas son algunas reglas genéricas la novela clásica, cuya intención es responsabilidad del autor, el cual se ajusta una tradición genérica ya establecida de ante mano, y que los lectores reconocen.

Así, la narrativa clásica es *circular* (porque tiene una verdad única y central), *epifanico* (porque está organizado alrededor de una sorpresa final), *secuencial* (porque está estructurado de principio a fin), *paratáctico* (porque a cada fragmento le debe seguir el subsecuente y ningún otro), *realista* (porque esta sostenido por un conjunto de convenciones genéricas). El objetivo último de esta clase de narración es la representación de una realidad narrativa.

4.2.44 LA NARRATIVA MODERNA: LA TRADICIÓN ANTIREALISTA

Siguiendo el modelo Borgeciano (según Lauro Zavala, (2007) que sostiene que en todo cuento se cuentan dos historias, diremos que en la novela moderna, también llamado *relato*, la primera historia que se cuenta puede ser convencional, pero la segunda puede adoptar un carácter alegórico, o bien puede consistir en un género distinto al narrativo, o no surgir nunca a la superficie del texto.

EL TIEMPO: está reorganizado a partir de la perspectiva subjetiva del narrador o del protagonista, por lo cual el diálogo interior adquiere mayor peso que lo que ocurre en el mundo fenoménico. A esta estrategia se le ha llamado especialización del tiempo, pues el tiempo narrativo se reorganiza y se presenta con la lógica simultánea del espacio y no con la lógica secuencial del tiempo lineal.

EL ESPACIO: es presentado desde la perspectiva distorsionada del narrador o protagonista, el cual dirige su atención a ciertos elementos específicos del mundo exterior. Son descripciones anti realistas, es decir, opuestas a la tradición clásica.

LOS PERSONAJES: son pocos convencionales, pues están contruidos desde el interior de sus conflictos personales. Las situaciones adquieren un carácter metafórico, como una alegoría de la visión del mundo del protagonista o de la voz narrativa.

EL NARRADOR: suele llegar a adoptar distintos niveles narrativos, todos ellos en contradicción entre sí. La escritura del relato es resultado de las dudas acerca de una única forma de mirar las cosas para representar la realidad. Se trata de la anti representación. El objetivo consiste en reconocer la existencia de más de una verdad surgida a partir de la

historia. Es ésta una lógica arbórea (ramificada como los brazos de un árbol). La voz narrativa puede ser poco confiable, contradictoria o, con mayor frecuencia, simplemente irónica.

EL FINAL ES ABIERTO: pues no concluye con una epifanía, o bien las epifanías existen de manera sucesiva e implícita a lo largo del relato, lo cual obliga al lector a releer irónicamente el texto.

Todos estos elementos forman parte de una tradición de ruptura con los cánones clásicos y, por lo tanto, se integran a una tradición anti realista. La intención de estos textos es un cuestionamiento de las formas convencionales de representación de la realidad, y por ello cada texto es irrepetible en la medida en que se apoya en la experimentación y el juego.

La narrativa moderna, entonces, *tiene una estructura arbórea* (porque admite muchas posibles interpretaciones), *se apoya en la espacialización del tiempo* (porque trata el tiempo con la simultaneidad subjetiva que tiene el espacio), *tiene una estructura hipotáctica* (cada fragmento del texto puede ser autónomo), *tiene epifanías implícitas o sucesivas* (en lugar de una epifanía sorpresiva al final) y *es anti realista* (adopta una distancia crítica ante las convenciones genéricas).⁹⁸

⁹⁸ Zavala, Lauro. La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos. Abril de 2007. Ciudad de México.

4.3 MARCO CONCEPTUAL.

C

COSMOPOLITISMO: El autor manifiesta que se sigue mirando a Europa, pero no como en el modernismo, idealizándolo, si no que se trata de un europeísmo irreverente, el anti academicismo es cultivado por estos ismos.

CREACIONISMO: Es una vasta operación de limpieza del lenguaje, no solo por la formación de un nuevo sistema de imágenes y de una red de insólitas relaciones entre ellas, sino también para revolucionar la estructura del verso castellano.

CUBISMO: Sinónimo de innovación, de revolución, de cambio, de ruptura.

D

DADAISMO: Es la oposición al concepto de razón instaurado por el Positivismo. Dada se caracterizó por rebelarse en contra de las convenciones literarias y artísticas y, especialmente, por burlarse del artista burgués y de su arte.

DIÉGESIS: Es el punto de vista donde el narrador se sitúa para narrar el pasado, el presente o el futuro en el argumento de una obra.

E

ESTRIDENTISMO: Es una mezcla de los demás ismos, ya que se conjugaba el aspecto moderno del futurismo, con la irreverencia del dadaísmo entre otros. Se caracterizo por la

modernidad, el cosmopolitismo y lo urbano, así como el inconformismo, el humor negro, el esnobismo, lo irreverente y el rechazo a todo el paso.

ESTÉTICA: La estética estudia las razones y las emociones estéticas, así como las diferentes formas del arte. La Estética, así definida, es el dominio de la filosofía que estudia el arte y sus cualidades, tales como la belleza, lo eminente, lo feo o la disonancia.

ESTÉTICA CUBISTA: Es el descuartizamiento morfológico, la sugerencia y el ideal, abolirse igual las similitudes y semejanzas en los elementos poéticos, las melodías simbolistas y la virtud expresiva quedan fuera.

EXISTENCIALISMO: Es un movimiento filosófico cuyo postulado fundamental es que son los seres humanos, en forma individual, los que crean el significado y la esencia de sus vidas. La corriente, de manera general, destaca el hecho de la libertad y la temporalidad del hombre, de su *existencia* en el mundo más que de su supuesta *esencia* profunda. Emergió como movimiento en el siglo XX, en el marco de la literatura y la filosofía, heredando algunos de los argumentos de filósofos anteriores como Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche y Unamuno.

EXPRESIONISMO: El expresionismo buscaba cristalizar la visión del artista. Por medio de elementos tomados de la naturaleza. Comunicar los estados interiores al mundo visible.

EXTRA DIÉGETICO O TERCERA PERSONA: Se encuentra fuera de la historia por lo que es un narrador heterodiegético

F

FUTURISMO: Intenta representar de manera simultánea las sensaciones pasadas, presentes y futuras; considerando como elementos principales de este movimiento, la poesía, el valor, la audacia y la revolución, ya que los futuristas pregonaban el movimiento agresivo, el salto peligroso, la bofetada, etc.

G

GÉNERO POÉTICO: Dentro de la clasificación de géneros literarios, está el género poético, que es el recurso de la literatura mediante el cual se embellece aquello sobre lo que se habla. Además, mediante él se transmiten sentimientos, emociones y pensamientos a través de diferentes recursos expresivos. Algunos de los representantes de este género son Jaime Sabines, Amado Nervo, José Emilio Pacheco, Ramón Xirau y Gustavo Adolfo Becquer.

I

IMAGINACIÓN: La imaginación (del latín *imaginatio*, *-ōnis*) es un proceso superior que permite al individuo manipular información generada intrínsecamente con el fin de crear una representación percibida por los sentidos de la mente. «Intrínsecamente generada» significa que la información se ha formado dentro del organismo en ausencia de estímulos del ambiente. En lo que respecta a «sentidos de la mente», son los mecanismos que permiten «ver» un objeto que se había visualizado previamente pero que ya no se encuentra presente en el ambiente. Cabe aclarar que cuando se imagina no se reduce solo al sentido de la visión, sino también a otras áreas sensoriales.

M

METADIEGÉTICO: El narrador es, dentro de cualquier historia, (obra literaria, película, Novela, obra de teatro, evento narrado, etc.), la entidad que relata la historia a la audiencia. El narrador es una de las tres entidades responsables del relato de historias de cualquier tipo. Las otras dos son el autor y la audiencia, ésta última referida como "el lector" cuando se habla de un texto escrito. El narrador es una entidad dentro de la historia, diferente del autor (persona física) que la crea.

METÁFORA: (del griego *metá* o *metastas* 'más allá, después de'; y *phorein*, 'pasar, llevar') consiste en el uso de una expresión con un significado distinto o en contexto diferente al habitual. Establece una relación de identidad total entre dos seres, reflexiones o conceptos, de tal forma que para referirse a uno de los elementos de la metáfora se organiza el nombre de otro. Significa comparar dos elementos sin ocupar nexos. El término es importante tanto en teoría literaria (donde se usa como recurso literario) como en lingüística (donde es una de las principales causas de cambio semántico). Se utiliza también en psicología para referirse al poder profundo de "las historias-metafóricas" y su acción en el cambio interno, la visión o el paso a un nivel de conciencia más profundo.

MODERNISMO: El término modernismo denomina a un movimiento literario que se desarrolló entre los años 1880-1910, fundamentalmente en el ámbito de la poesía, que se caracterizó por una ambigua rebeldía creativa, un refinamiento narcisista y aristocrático, el culturalismo cosmopolita y una profunda renovación estética del lenguaje y la métrica.

MONÓLOGO INTERIOR: El monólogo interior (también conocido como *stream of consciousness* o como *flujo de conciencia*) es la técnica literaria que trata de reproducir los mecanismos del pensamiento en el texto, tales como la asociación de ideas.

N

NARRADOR: es, dentro de cualquier historia, (obra literaria, película, obra de teatro, evento narrado, etc.), la entidad que relata la historia a la audiencia.

NARRADOR HABLA EN 2ª PERSONA: Crea el efecto de estar contándose la historia a sí mismo o a un yo desdoblado.

NARRADOR OBSERVADOR: Sólo cuenta lo que puede observar. El narrador **muestra** lo que ve, de modo parecido a como lo hace una cámara de cine.

NARRADOR OMNISCIENTE: (que todo lo sabe). El narrador omnisciente es aquel cuyo conocimiento de los hechos es total y absoluto. Sabe lo que piensan y sienten los personajes: sus sentimientos, sensaciones, intenciones, planes.

NARRADOR PERSONAJE SECUNDARIO: El narrador es un **testigo** que ha asistido al desarrollo de los hechos.

NARRADOR PROTAGONISTA: El narrador es también el protagonista de la historia (autobiografía real o ficticia).

NARRADOR TESTIGO: El narrador testigo es un espectador del acontecer, un personaje que asume la función de narrar. Pero no es el protagonista de la historia, sino un personaje

secundario. Cuenta la historia en la que participa o interviene desde su punto de vista, como alguien que la ha vivido desde fuera, pero que es parte del mundo del relato.

NARRACIÓN: Se denomina narración al resultado de la acción de *narrar*, esto es, de referir lingüística o visualmente una sucesión de hechos que se producen a lo largo de un tiempo determinado y que, normalmente, da como resultado la variación o transformación, en el sentido que sea, de la situación inicial.

NARRATIVA REGIONALISTA: La regionalidad es el ámbito cerrado en el cual la naturaleza aparece como símbolo de fuerzas telúricas que determinan el carácter del hombre americano. En la novela en el cuento predomina lo descriptivo sobre lo psicológico y la realidad refleja problemática social. (Este mundo imaginario está íntimamente relacionado con el espacio rural, apegado a la naturaleza y al paisaje).

NARRATIVA VANGUARDISTA: En la década del 30 irrumpe una generación de escritores que rechazan el realismo social de regionalismo y encauzan sus narraciones hacia formas de proyecciones universales, mediante la incorporación de nuevas técnicas y nuevos lenguajes heredados del vanguardismo europeo. (Este mundo es ficticio se traslada a las ciudades y da lugar a lo que se denomina narrativa urbana).

NARRATOLOGIA: Es el estudio de los elementos fundamentales de la narración. Aunque tiene una larga tradición anterior, los mayores avances en el campo de la narratología se deben al estructuralismo, que subdividió y clasificó los rasgos principales de toda narración.

NOVELA: Es una obra literaria en prosa en la que se narra una acción fingida en todo o en parte, y cuyo fin es causar placer estético a los lectores con la descripción o pintura de sucesos o en lances interesantes, de caracteres, de pasiones y de costumbres.

O

OBRA NARRATIVA: es aquella en la que un narrador, a través de un discurso oral o escrito, relata una historia, destinada a oyentes (como en la epopeya griega o en los cantares de gesta medievales) o lectores (como en la novela moderna).

P

PARADOJA: Una paradoja (del lat. *paradoxus*, y este del griego *παράδοξος*) es una idea extraña, opuesta a lo que se considera verdadero o a la opinión general.¹ En otras palabras, es una proposición en apariencia verdadera que conlleva a una contradicción lógica o a una situación que infringe el sentido común. En retórica, es una figura de pensamiento que consiste en emplear expresiones o frases que envuelven contradicción.

R

REALISMO MÁGICO: Se define como una preocupación estilística y el interés de mostrar lo irreal o extraño como algo cotidiano y común. No es una expresión literaria mágica, su finalidad no es suscitar emociones sino, más bien, expresarlas, y es, sobre todas las cosas, una actitud frente a la realidad.

S

SIMBOLISMO: fue uno de los movimientos artísticos más importantes de finales del siglo XIX. El movimiento simbolista reacciona contra los valores del materialismo y del pragmatismo. El simbolismo literario animó a los escritores a expresar sus ideas, sentimientos y valores mediante símbolos o de manera implícita, más que a través de afirmaciones directas.

SINTAXIS: Es la parte de la gramática que estudia las reglas que gobiernan la combinatoria de constituyentes sintácticos y la formación de unidades superiores a estos, como los sintagmas y oraciones gramaticales. La sintaxis, por tanto, estudia las formas en que se combinan las palabras, así como las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas existentes entre ellas.

SURREALISMO: (en francés: *surréalisme*; *sur* [*sobre, por encima*] más *réalisme* [*realismo*]) o superrealismo es un movimiento artístico y literario surgido en Francia a partir del dadaísmo, en la década de los años 1920, en torno a la personalidad del poeta André Breton. Buscaba descubrir una verdad, con escrituras automáticas, sin correcciones racionales, utilizando imágenes para expresar sus emociones, pero que nunca seguían un razonamiento lógico.

U

ULTRAISMO: Alude a un más allá juvenil y liberador, a un deseo de rebozar las metas.

V

VANGUARDIA: Es lo que va adelante, lo novedoso y creado más reciente, puede ser visto además como una nueva forma de analizar o estudiar los avances ideológicos, políticos, artísticos y literarios en una sociedad.

CAPÍTULO V DISEÑO METODOLÓGICO.

El modelo de análisis literario seleccionado integra planteamientos teóricos del método de análisis tradicional y del estructuralismo narratológico. En primer lugar se realiza una descripción de los procedimientos de análisis del método tradicional (poética clásica) así como también del método estructural (poética moderna). Se describen los conceptos que se tienen de la función y de las características de los elementos narrativos dentro de cada una de las estructuras novelísticas (tradicional y vanguardista).

Este doble abordaje hará posible entender las características narrativas de la novela tradicional y de la novela de vanguardia.

El método de análisis tradicional se fundamentaba en dos niveles básicos: el nivel del fondo y el nivel de la forma.

El fondo correspondía al contenido y la forma a la expresión, la historia o mensaje (fondo) se organizaba en el plano anecdótico y se fundamentaba en el encadenamiento lógico causal de los hechos. La anécdota comenzaba con una larga descripción anticipada del tema. Este método consideraba que toda obra narrativa debía tener un tema central o ejes sobre el cual debía fundamentarse la obra.

La trama debía estar organizada en tres partes fundamentales: principio, medio y final.

Esta poética tradicional exigía una estructura narrativa lógica causal de todos los sucesos, con un final cerrado de los mismos.

El tiempo estaba estructurado con una sucesión de hechos organizados en un orden secuencial, del inicio lógico a la sensación de que el final era algo inevitable. El espacio era descrito de manera verosímil, es decir, un reflejo fiel del mundo exterior. Los personajes son convencionales, contruidos desde el exterior a la manera de un arquetipo. El narrador es omnisciente, es decir, el que sabe y conoce todo lo que piensan los personajes. El final consiste en la revelación explícita de una verdad narrativa, ya sea la identidad del criminal

o cualquier otra verdad personal, alegórica o de otra naturaleza. La historia está organizada para revelar una verdad en sus últimas líneas.

En resumen la narrativa tradicional es circular porque tiene una verdad única y central; secuencial porque está estructurada de principio a fin; realista porque está sostenida por un conjunto de convenciones de género; paratáctica, porque a cada fragmento le debe seguir el subsecuente; representativa porque el mundo representado es eminentemente exterior.

El método de análisis estructural o poética moderna es una corriente teórica que aparece en el campo de la lingüística, aplicada a la literatura, en las primeras décadas del siglo XX, su sistema de análisis y su metodología se remontan al Círculo Lingüístico de Praga y se extiende a los estructuralistas franceses de la narratología.

Ve la obra como un sistema de estructuras que interactúan entre sí. Por eso le interesa la descripción estructural de todos los elementos narrativos en relación con el sistema total al que pertenecen.

Si el método tradicional habla de fondo y forma, el estructuralismo propone el de historia y discurso con sus elementos correspondientes:

Al plano de la historia corresponde el argumento o conjunto de acciones desarrolladas; al plano del discurso corresponden el tiempo, el espacio, los personajes, el narrador y el concepto de estructura narrativa.

En este orden, y desde el punto de vista estructural, la narrativa vanguardista presenta varias historias o hilos argumentales, en contra posición a la secuencia argumentativa de la narrativa tradicional. La historia ya no sigue un orden lógico causa-efecto, porque está contada desde la conciencia del protagonista y no del mundo exterior.

En esta narrativa, el tiempo se reorganiza a partir de la perspectiva subjetiva del personaje narrador, por lo cual, el diálogo interior adquiere un mayor peso en relación con lo que pasa en el mundo real. El espacio es presentado desde la perspectiva distorsionada

del narrador, el cual dirige su atención a ciertos elementos específicos del mundo exterior. Son descripciones antirrealista opuestas a la tradición clásica.

Los personajes son pocos convencionales ya que están contruidos desde el interior de sus conflictos personales. El narrador llega a adoptar diversos niveles narrativos, todos ellos totalmente contradictorios. La escritura del relato es el resultado de las dudas acerca de una única forma de mirar las cosas para representar la realidad. Se trata de la anti representación.

El objetivo consiste en reconocer la existencia de más de una verdad surgida a partir de la historia.

El final de la novela vanguardista es abierto, pues no concluye con una verdad narrativa lo cual obliga al lector a releer irónicamente el texto. Otro aspecto característico de esta narrativa es su carácter meta narrativo, es decir, la inclusión de un proceso de reflexión sobre su propia naturaleza de creación y sobre la función de cada personaje en la construcción de la historia.

En resumen la metodología de análisis consistirá en establecer las diferencias estructurales y funcionales de los elementos narrativos, tanto en la novela tradicional como en la novela vanguardista.

Sobre la base de este marco metodológico se analizarán las novelas de Salvador Salazar Arrué (“El niño diablo” y “Cristo Negro”) y la novela “Trenes” de Miguel Ángel Espino. La finalidad será establecer si “Trenes” es una novela fundacional de la vanguardia literaria salvadoreña, considerando que ésta aparece en El Salvador hacia 1960.

PASOS A SEGUIR:

MÉTODO TRADICIONAL.

ANÁLISIS:

FONDO: HISTORIA

FORMA: ESTRUCTURA NARRATIVA, NARRADOR, PERSONAJES, TIEMPO, ESPACIO, FINAL CERRADO.

MÉTODO ESTRUCTURAL NARRATIVO.

ANÁLISIS:

HISTORIA: HISTORIA

DISCURSO: ESTRUCTURA NARRATIVA, NARRADOR, PERSONAJES, TIEMPO, ESPACIO, FINAL ABIERTO.

CAPÍTULO VI ANTECEDENTES DE LA NARRATIVA VANGUARDISTA SALVADOREÑA EN LA OBRA LITERARIA “TRENES” DE MIGUEL ÁNGEL ESPINO

Mucho se ha hablado del impacto causado por el vanguardismo en la literatura a nivel mundial; en El Salvador este movimiento no pasó desapercibido pues se registran creaciones vanguardistas desde 1916 en el campo poético con Geoffroy Rivas, Julio Enrique Ávila entre otros autores. En narrativa no se tiene una fecha exacta sobre el momento en que inicia la vanguardia en El Salvador pero se tiene el dato de algunos autores que pudieron ser los pioneros de dicho movimiento que se divide en tantas ramas.

La segunda década del siglo XX fue clave en la historia de la narrativa vanguardista salvadoreña ya que se cree que para esta época el autor salvadoreño Salvador Salazar Arrué (conocido popularmente como Salarrué) inicia la creación de textos vanguardistas, podríamos considerar como de las más representativas dos de sus novelas, una de ellas publicada en 1927 titulada “El Cristo Negro” y la otra publicada en 1939 titulada “El niño diablo”. La primera de éstas fue considerada por algunos críticos como narrativa vanguardista, pero al realizar un estudio un tanto minucioso nos damos cuenta que posee características realistas; para esto veremos un breve análisis de la novela.

6.1 OBRA “EL CRISTO NEGRO” (Salarrué)

El Cristo Negro, novela publicada en los años 20 por Salarrué es una novela que posee características realistas, por ejemplo:

a) Argumento:

Es lineal y con una secuencia lógica, es decir, no quiebra con la estructura tradicional, ya que posee un inicio, nudo y desenlace; al analizar detenidamente el argumento nos daremos cuenta de esta característica: “El Cristo negro, Fray Uraco, un joven que desde niño queda huérfano, su padre fue sentenciado por una serie de crímenes y ahorcado en el patíbulo de cerro largo; la madre luego de atentar contra la vida del presidente-gobernador es destrozada por los guardias del mismo , por tanto Uraco tiene que venir a la casa de los frailes donde es recibido por Fray Francisco Salcedo, quien fuera su padrino de pila.

Repentinamente Fray Uraco, como le llamarían posteriormente, es poseído por una extraña manía al querer ser santo, pero al revés, no por la virtud sino por el pecado. Fray Uraco pensaba que debía acercarse más al modelo excelso de Cristo; salía durante mucho tiempo del convento poniendo como excusa al regresar, las inquisiciones de Fray Francisco, sus visitas a esclavos para aliviar penas y dar consejos salvadores.

Cierto día apareció en el convento una mujer desesperada por confesar sus pecados era muy hermosa y también mestiza, a quien Fray Uraco se ofrece a confesar y esta le dice que el hijo de su patrón la pretendía de amores y que ella a pesar de su fe religiosa y virginidad se encontraba a punto de caer en la tentación; Uraco para librar del pecado al

joven tiene relaciones con ella y tiene un hijo con ella continuando con mayor razón las escapatorias de Uraco del convento, ya que tenía que seguir visitando a su hijo.

Una noche al regresar de sus visitas escucha que unos bandidos querían robar las joyas del retablo de la iglesia, Uraco para salvarlos del pecado roba las joyas del retablo; a medida que avanza la historia, aumenta el horror en la perversión de Uraco, quien lleva a cabo su destino satánico proclamando el nombre de Jesús. Uno de los momentos más cruciales es cuando la esposa del oidor Abaunza a quien por un intento de secuestro le traspasó una flecha envenenada y la tiene al borde de la muerte, tiene que ser curada, muchos proponen que la única manera es succionando el veneno, pero el oidor no quiere y dice que prefiere que su mujer se muera antes que otro hombre toque a su mujer. Uraco cura a la mujer del oidor Abaunza pero luego es atrapado por acusársele de una gran cantidad de pecados.

Luego de ser acusado por la santa inquisición es sentenciado a pasar los mismos castigos que paso Jesucristo hasta ser crucificado, y así fue, recibió azotes, cargo su propio madero y fue crucificado. Mientras esto sucedía Quirio Cataño creó una escultura de Uraco crucificado y es de ahí donde nace la historia del cristo negro, ya que dicha escultura contaba con un hombre con las características físicas de Uraco y por ser mestizo era un “cristo negro”. Se observa como el argumento no pierde la linealidad de la historia, es decir las imágenes están dadas en orden lógico y coherente.

b) Narrador:

El tipo de narrador es omnisciente, es decir, el narrador conoce la historia desde el inicio hasta el final, conoce el tiempo, espacio y pensamiento de cada uno de los personajes, lo que se puede determinar en el siguiente ejemplo: *“Los monastas no ignoraban estos detalles y no dudaron nunca, tal era la profunda convicción que tenían de que el diablo moraba en aquel santo recinto bajo el hábito de fr. Uraco”* Pág. 15.⁹⁹. Nos damos cuenta que él conoce el pensamiento de cada uno de los personajes cuando lo narra y no permite que sean los mismos personajes quienes expresen sus ideas.

c) Personajes

Son muy comunes el principal es Fray Uraco, que siendo fray no procesaba en la orden, era rebelde, cometía muchos pecados y crímenes para la salvación de las almas, tanto así que lo llevo hasta la muerte y su condena fue morir como Nuestro Señor Jesucristo. Como los demás personajes existen muchos en la vida real, como la mujer mestiza que se dejo engañar por el fray y el señor Abaunza que tiene prejuicios hacia las personas de color.

d) Espacio

El aspecto del espacio se evidencia ya que todos los hechos ocurren en el país de Guatemala, en convento de San Francisco, en casa de una vieja india, en la selva y culmina en el pueblo de Jutiapa. Ejemplos: *“San Uraco nació en Santiago en el año 1567, en esa época gobernaba en Guatemala el Licenciado García de Valverde.”* Pág. 13.

⁹⁹ Salvador Salazar Arrué. El Cristo Negro. Departamento Editorial. San Salvador 28 de agosto 1980. P. 13

“Uraco huyo de la venganza del Gobernador y fue a refugiarse al Convento de San Francisco, hallando amparo a la sombra de Fray Francisco Salcedo, su padrino de pila, quien se tomo el cargo de instruirle en la lengua de Castilla y en la sagrada Vida de Cristo.” Pág. 13

“Fray Uraco vivía a hurtadillas con una mujer de quien tenía un hijo, alojándola en casa de una vieja india, que le limpiaba las ropas.” Pág. 15-16

En síntesis cada una de las características que se han encontrado luego de este breve análisis a la obra “El Cristo Negro” de Salarrué, pertenecen al realismo, ya que como se pudo observar es una historia lineal, con personajes que se mantienen durante toda la obra, el tiempo y el espacio físico se apegan a la realidad y el narrador conoce toda la historia.

6.2 Análisis del cuento “El niño diablo”

a) Argumento:

La historia habla de un cura en un pueblo que no sabían cuando hablaba en serio o cuando era broma, esta era una forma de enseñanza.

Una noche buena, después de la misa del gallo se llevo a sus amigos íntimos a su casita blanca, para darles una sorpresa; en un rincón de la salita había hecho un nacimiento, pero no era cualquier nacimiento, era diferente, había colocado un muñeco de color negro, una estrella roja y ángeles por todos lados.

Sus amigos se sorprendieron y le hacían reproches diciéndole que no iría al cielo por esas burlas impropias de un clérigo, pero el cura les dijo que con la muerte va la suerte, mala o buena, decía que al morir el hombre una lucha a muerte entre los ángeles guardianes y el más fuerte se lleva el alma. También decía que los ángeles guardianes eran la proyección del alma humana y creía que Dios era el bien y el mal. Luego dice el cura que el demonio es hijo de Dios y que Dios es hijo del demonio; para esto el explica que el alma humana vive sostenido por sus sombras mismas, originándose su capacidad de bien, de las fuerzas del mal.

Después les dijo a sus amigos que una luz divina caía de lo alto y la mente humana recoge su reflejo de aquella fuente maravillosa de luz divina y luego la diaboliza. Para él, el Cristo rey es más hermoso por ser un humano; y por que para los hombres es más hermoso el hijo del hombre que el hijo de Dios y lo compara con un fruto que cae hacia la tierra y para nosotros siempre es más hermosa la flor que el fruto, por esto el cura quería que todos juntos festejaran la navidad del niño diablo por que representaba el instante dichoso en que el mal se convierte en bien.

Como todos, era novedoso: el niño era novedoso, la estrella roja y se veían Ángeles de colores, globos, nubes y espejos, este era el nacimiento del niño diablo.

Esta historia cuenta con un tiempo lógico en el cual se mantiene una ilación de ideas, es decir, los hechos ocurren sucesivamente y en orden, pues esta característica es común en el cuento realista.

b) Personajes:

Los personajes son un punto muy importante ya que son los que le dan vida a la historia en este caso se encuentra un personaje principal el cual es el cura, pero es muy complejo ya que tiene sus propias ideas o creencias y que a su vez las demás personas no lo comparten por que va en contra de las creencias estereotipadas, un ejemplo claro es cuando realiza un nacimiento con un muñeco negro y lo llama el niño diablo.

c) Narrador

En cuanto al narrador es omnisciente ya que conoce cada uno de los acontecimientos, pensamientos y creencias de los personajes ejemplo de esto es cuando menciona lo que los amigos del cura están pensando sobre el niño diablo.

d) El Espacio:

El aspecto del espacio se evidencia ya que todos los hechos ocurren en un rincón de la salita de una casa blanca en donde se comprende es el lugar donde vive el cura y los hechos suceden en la noche; en consecuencia es un espacio realista porque es un espacio físico medible. Este espacio es altamente verisímil porque responde a un espacio externo probable.

6.3 ANÁLISIS A LA NOVELA “TRENES” DEL AUTOR SALVADOREÑO MIGUEL ÁNGEL ESPINO.

ESTRUCTURA NARRATIVA

Es de esta forma que trenes es una novela “Irregular que cabe dentro del viento”¹⁰⁰, como su mismo autor lo describe, con una estructura narrativa diferente a la tradicional que se manejaba en la época del apogeo del realismo. Una de las justificaciones más razonables que posee esta novela y que nos acerca un poco a la explicación del porqué de su secuencia narrativa, es cuando menciona al inicio que: “Esta novela es el estudio de una emoción”¹⁰¹, desde ese momento da una explicación al lector que su texto no corresponde a uno que posee la estructura tradicional, ya que si se habla de las emociones, se habla de situaciones abstractas, producidas desde el inconsciente del autor y que son llevadas a su propia realidad envolviendo al lector. La estructura de la novela no sigue el orden lógico tradicional ya que no responde a un estado de conciencia lógica sobre un acontecimiento externo, sino a un estado emotivo del autor.

CAPÍTULO I.

- 1- Esta novela irregular cabe dentro del viento. Carece de día, no tiene programa, esta sobre el tiempo.
- Hace alusión a un traición amorosa – literaria.
- 2- “No escribimos el libro. Yo me puse a pintar ilusiones en el viento, a la sombra del tiempo...”

¹⁰⁰ Espino, Miguel Ángel. Trens. Dirección de cultura Ministerio de Educación. San Salvador, 1976. P. 13

¹⁰¹ Espino, Miguel Ángel. Trens. Dirección de cultura Ministerio de Educación. San Salvador, 1976. P. 11

- 3- “Ahora regreso a cumplir la amenaza.”
 - Ya no cree en nada ni en nadie.
- 4- “Por eso digo que esta novela cabe en el viento. O en tus ojos. O en la muerte. O en cualquier cosa que juega. Porque es un poco de tu cabellera y un eco de mi embelesó.”
 - La novela está formada por elementos irregulares y tristes. Su argumento consta de sucesos ridículos que se inventaron, en una ciudad que tuvo la desgracia de verlos desnudos.
- 5- “El libro que no escribimos y el viaje que no realizamos. Este libro es un viaje a tu boca.”
 - Describe además como es la novela. “Destello de tus ojos” “Es una travesía espectral, a través de tu biografía, con visiones difusas, fragmentarias.”
- 6- “Aquí está la novela sorprendida en la sensacional alegría de tu cuerpo.”
- 7- “No persigas tu aliento en ella, porque intencionalmente lo extinguí en sus páginas.”
 - La novela: altera el perfil, lo exalta, lo contradice, lo disminuye. Trastorna deliberadamente los hechos, crea conjeturas y situaciones inconexas, inseguras, desbarata el ritmo cotidiano.
 - Establece como autor de la novela: “Es mi manera de imperar, situándote dentro de un destino forjado por mi corazón, actuando en un drama absurdo que destiño mi nostalgia, opuesto a tu existencia que hubiera querido disciplinar con la libertad de una espuma”
- 8- Establece como a resultado la nueva novela:
 - Desarrollo: somero hasta la inconsciencia.
 - Los literatos realistas no la aceptan. (La burguesía)
 - Asociación dramática. Se vuelve a espaldas a la factura tradicional.
 - No es una novela panorámica si no intencionalista, en donde la asociación no procede por analogías externas si no que se ordena por simpatías esenciales – por relaciones de fondo.
 - Encadenamiento: no es temporal, cronológico, si no sorpresivo, subordinado a la elegancia psicológica que exige el tema.

- Trama: Se escalona por emociones.
- 9- La vieja imaginación fotografiada, rencorosamente tradicional, cedería el espectáculo a una actividad revolucionaria.
- 10- “Por eso al pensar en ti me cayó encima el paisaje. Tú eras un siglo de pequeños sucesos, de imágenes trastornadas ”
- Compara la voz de “Ella” – con la voz de las otras mujeres y así encuentra en un rincón los pedazos fáciles de la poli metáfora.
- 11- Afirma que también la novela nació en la religión del desdén, bajo la moral del delirio con la belleza del respeto.
- 12- Termina el capítulo afirmando: “Para que no lo entiendas señora o para que lo olvides, te vengo a ofrecer esta comentario en beige mayor....”

CAPÍTULO II

- 1- Este capítulo el autor comienza afirmando que odia los trenes:
 - “No sé que hayan hecho alguna vez un favor positivo a la humanidad, como no sea el de ensuciar las montañas con su aliento de bronce.”
 - Cosen el dolor de las ciudades, traen secretos de crimen y los deslizan en el oído de las aldeas.
- 2- Le dan la sensación de un ladrón de hierro.
 - Por su ventanilla ven recuerdos de una mujer perdida.
 - Los trenes rezan una letanía pagana.
 - El tren devuelve los retazos de una pasión.
 - Cantan los trenes. Pero sus silabas oscuras le dejan en el pecho una gitana pereza.
 - Pueden descubrir una ilusión. Un viaje, un amor, un país. Algo romántico y de ayer.
 - Después de dar esta secuencia de realización de las palabras “Trenes”, el autor de repente cambia por completo el discurso.
- 3- Pero ...
- 4- “Ahora recuerdo perfectamente como la conocí.” – describe su vida con su familia – y se conoce que el nombre del autor-protagonista-narrador de esta novela es “Carlos.”

- 5- Establece un lugar: La finca de Hauxton. Existe un primer abandono y desde ahí el comienzo a inventársela en su corazón. Se despide de ella en la estación.
 - “Esta profecía llena su estrepido estas páginas, y domina la esfera de mis creaciones.”
- 6- Continúa hablando del porque no le gustan los trenes. Y define la palabra trágica: Distancia.
- 7- Termina el capítulo afirmando:
 - ¡Los trenes! Indudablemente, no sirven más que para llegar tarde y para aprender angustias.

CAPÍTULO III

- 1- “Siempre que la ciencia se ha inclinado sobre mi fatiga, pregunta a mi cuerpo el secreto inquiriendo la falla nerviosa que me oprime buscando antecedentes, por un recelo imperioso he tenido que esconder a la confesión del laboratorio la impresión que me torturo por muchos años. Ella vino indudablemente, en alas de la predicción. Yo comprendo que en la cabaña del curandero conspiraron las fuerzas negras y soplaron en mi corazón el principio de esta neurosis. ”
- 2- En la región del sueño- ha sentido una felicidad lejana, manifestada en la forma de un humo, de una niebla, de una fuga.
 - Afirma que ha “borrado el presente. Lo que está sucediendo me parece un recuerdo todo ha sido ya”
 - 3- “He puesto en manos de los sabios estos retazos de locura que escribo.”
 - Luego afirma: “ Le han crecido las alas al pájaro que el hechicero encontró en mi corazón ”
 - “El horizonte es una pincelada de mas en el calendario de mis dudas”
 - El autor afirma: “He creado un mundo de figuras tormentosas con los pedazos de la realidad. Llene el mundo de sombras. He asesinado el tiempo. Soy el hombre que se salió del cuadrante”

4- Luego que el autor está descubriendo la influencia que el pájaro ejerce sobre él.

Afirma: “Pero un día amaneció en mi lecho un amor. Todo desnudo y urgente...”

- “Yo la deseaba”. Continúa en el siguiente párrafo, sigue relatando sobre el pajarismo.
- Luego afirma que el curandero no le dijo. Que la revelación que agita las páginas de la novela son la querrela elemental y la plegaria del sexo.
- Narra en el siguiente párrafo sobre una mujer vencedora sobre la playa dulce.
- Los países vienen desde adentro y no son creación de Dios, y estos asoman por la ventana de los sueños.
- Teoría del amor “Por eso amamos. Porque creamos el motivo amoroso con la sal.”
- Y así salí de aquella tarde, a cumplir el vaticinio trashumante, bajo la flecha de la inquietud...
- Establece como se rebeló la naturaleza de la compañera, aparecida en la boca del frenesí, errante, móvil, polimétrico.
- Termina este capítulo afirmando: “Así escribí las primeras palabras de este drama rabioso, en el que mi títere de lodo danza sobre el destino, bajo la maniobra bruja que le encendió por fuerza una tristeza y por dentro una sed. ”

CAPÍTULO IV.

1- Este capítulo describe la vida en el colegio, critica la educación, la escuela, los maestros.

- “Estos 10 años no tienen calor. En esa prisión de embustes nos simplificaban las cosas de tal modo que era imposible llegar después hacer un hombre de bien.”
- “Ahí empaña la más luminosa misión de mi alma. Mi afición a mentir, mis mentiras todas, que eran mi manera de interpretar el mundo...”
- “Ahí aprendimos a destruir la hermosura, a romper la gracia, aniquilando el sentido cósmico. La vida era frutal y la tornaron esquemática...”

- Todavía perdura en mis maldades el beso de aquella tormentosa deformación, de aquella escuela creada contra la vida, organizada contra el instinto y contra la belleza. Escuela sobre emoción, sobre amor... una enseñanza ruin, perversa.
- “Desviado por una pedagogía retaguardita...”
- 2- El autor después de hacer varias críticas comienza a descubrir mujeres.
- “Tu morena; tu, rubia, tu ardiente...” Doraida, loca de seda, almita de huracán, guerra dulce de la carne y el beso.

CAPÍTULO V.

En este capítulo el autor narra cómo fue y como es el pueblo de Pantaleón, detenido a media cuesta, sobre la espalda del paisaje, como si se le hubieran cansado las cosas que veía pastoreando el sol.

CAPÍTULO VI.

Comienza narrando un poco del pueblo de Pantaleón. “esta más viejo. Dios mío. Más viejo que un viejo. Ríe como los cantaros, atropellándose a burbuja”

- ¿Y?
- No seya baboso, niño. Ella se jué...
- “quien le dijo a este pueblo que se pusiera tan amarillo, Pantaleón”
- Con esta expresión finaliza el capítulo.

CAPÍTULO VII.

1- Se jué...

Que estúpido es besar un recuerdo, y besarlo en un pueblo. ¡Y en aquel pueblo!

- 2- Establece como surge en el hombre la imagen del olvido y la memoria magnética de las mujeres.
- 3- En el siguiente párrafo narra de cómo la niña Isabel lo visita en su fantasía.

- 4- Luego narra sobre los barcos. Y de cómo en México, al norte, en una noche de estrellas ebrias, mientras el tren almacena pasajeros, oye canciones inolvidables. Luego aparece una muchacha vendiendo pétalos pero él le compra besos.
 - 5- Pero en el siguiente párrafo narra sobre los puertos dormidos en donde el amor inesperado asalta las bocas.
 - 6- Este párrafo trata de no detenerse de seguir adelante “Humo de lejanía, y de pies cansados. Ir, ir siempre. No detenerse nunca. Ser un viento. Agotar los senderos...”
 - 7- Luego sigue hablando de la niña Isabel. “Viajera de niebla” “Cuando la bese. ¡Claro!” había dejado de quererla.
Pero...
 - 8- En el siguiente párrafo habla de los trenes. De los trenes que llegan y de los trenes que se van. De los que solo pasan llorando. De la bandolera fragancia y del hierro inmortal.
- Tren – Símbolo de fugacidad el tren llegaba silbando llamas. Ofrecía el aspecto trajinante de lo que huye, de lo que pasa, de la errante dulzura sobre hogar.

CAPÍTULO VIII

- 1- Este capítulo hace alusión a la mujer. A las mujeres de su novela.

“Fueron naciendo, fueron naciéndolas sombras de mis mujeres atormentadas del maridaje satánico del pueblejo y la brisa...”

- Caracteriza a las mujeres.
“Mujeres de incendio de rumor, locas y ligeras.”
- 2- Después de hablar de varias mujeres se refiere a una sola.
“Eran otras. ¿O eras tú reflejándote en pretextos hechiceros?”
 - 3- Establece que los tres rostros demoniacos de su vesania son la prisa – sed – pecado.
Los tres mares recibiendo el espejismo trastornado, roto en espumas.
 - 4- Narra sobre las diferentes mujeres. Por ejemplo, las mujeres que besan con las mujeres que sueña ¿Qué diferencia existe? – las mujeres tibias que le visitaron.

- 5- Establece el porqué sus mujeres se llaman de manera rara como si cada uno tuviera el alma de un continente abandonado, de una estrella perdida o de un vicio de fuego. “así sucedieron, bajo mi cuerpo o sobre mi corazón, eternamente infieles, eternamente vagas, las sombras de mi caverna siniestra, que ha sido mi caverna azul.”.
- 6- En este párrafo describe a sus mujeres: Isbelia, Larydia, Arabesia, Doralia, Laurese, Trini, La señorita II, Anakyria.
- 7- Evoca a una obsesión femenina.
“Y tú, poliforme obsesión, mujer extraña en cuya carne suspiraba el espacio, en cuyo cuerpo de tierra opaca parpadeaba la altura, como una luciérnaga enamorada de la vida”.
- 8- Este capítulo termina narrando que las mujeres corren en su álbum destrenzadas, contra el viento, la muerte, el rencor, buscando una estación hospitalaria para detenerse un rato a descansar.

CAPÍTULO IX.

Todo el capítulo es lenguaje poético.

CAPÍTULO X.

En este capítulo entabla una conversación con un vecino que lo cuestiona por su forma de novelar además no entiende su papel en la novela.

- Descubre el proceso de construcción de la novela.
- Trazar con estos elementos un personaje, hacerlo peregrinar por la novela, ordenarle ciertas actitudes, improvisar, biografía son cosas que pertenecen a su imaginación.
- “En mi novela la vida gira cadenciosamente, y todo sucede como suceden las imágenes en los espejos.

¿Es cierto? ¿Es mentira? No sé, ni me interesa saberlo.

Me basta con saber que mis alucinaciones se parecen mucho a las tragedias que labra el destino y que tienen de ella la embriaguez y la libertad”

- Describe el fracaso de la novela tradicional ya que esta ofrecía hombres de escaparate, de vitrina, los muñecos de esta novela deben aceptar esta dinámica, están comprometidos con la sorpresa, no son subalternos de la lógica.
- La vecina lo interroga sobre el, “Hijo que no vio la luz”

CAPÍTULO XI

Comienza el capítulo, narrando que recibió una carta inesperada. “Pasare... la estación de dulce nombre... tendrás que explicarme... no entiendo mi niñez, ni las penas de entonces.”

CAPÍTULO XII

- Describe a una mujer, a un amor. “Era como el mar. Como la sed. Eras como el rumor, mujer labrada en el dolor de las esmeraldas.”
- En este capítulo prevalece lo irracional sobre lo racional. Lo irracional como proyecto literario.
“En tu sangre oíamos el mar.”

CAPÍTULO XIII

- Tiene la necesidad de crear una isla para conservar un amor, para seguir creyendo en la elegida.
- La isla fracasa porque ella dejó de creer.
- La felicidad es instantánea.

CAPÍTULO XIV

En este capítulo sostiene un diálogo con un literato, “Tradicional” que no está de acuerdo en la manera de novelar del autor.

- En este capítulo en medio del diálogo el autor hace un monólogo, como separándose de la conversación que sostiene con el literato materialista.
Amar. Aislarse ¿No es lo mismo?

(Yo pregunto... me está contestando)

- El literato le critica la novela.
“... puedes haber descendido a una teoría literaria tan absurda, desde el punto de vista de la narración, como aquella que expresa el desorden como absoluto: la novela es la historia de una emoción”
- El autor explica el porqué no se entiende su novela:
“Como mi destino y mi esfuerzo proceden por saltos, comprendo que este libro te parezca confuso. Aquí he dado cita a mis recuerdos”
- El literato le expresa:
“El argumento es una carrera de obstáculos. Usas protagonistas incompresibles, que no desenvuelven un mensaje nítido, que no sirven más que para ocupar sus líneas.”

CAPÍTULO XV

En este capítulo sostiene un dialogo con su amiga, La Señorita Brisa, la cual sube al tren en la estación, hablan del ayer y ella lo critica por su forma de pensar acerca del amor.

- ¿Usted cree que el amor es una presencia material? Usted le quita al amor lo que tiene de amor, incapaz del desinterés, incapaz del sacrificio. Y lo dice usted a quien he visto llorar por una mujer.
- Brisa le dice que no pudo publicar su novela “San Huracán.”
“Su vanidad semi-presidencial surgía gallardamente de la primera novela, que nunca público, de San Huracán, era aquello una enciclopedia de imperios por orden alfabético, contra lo convencional.”
- Carlos le contesta, que es lo que él piensa del amor, y le dice que él no niega lo que ella piensa del amor pero lo que él cree y siente del amor es muy distinto al de ella y que el ya no cree en el amor.
“El amor como fenómeno descansa en la maquina intelectual, es variable, diverso, personal, es infinito y multicolor, en usted provoca una cierta actitud y es suya, distinta a la que me dicta a mí. A mí me dicta una actitud materialista, he dejado de creer en el amor inefable.”

- Finalizando el capítulo Carlos le dice Brisa que la ama, y ella le responde que no caiga en la vulgaridad, ya que si fuera en verdad él, la hubiera enamorado naturalmente, sin tratar de plasmarla en una de sus novelas, y que lo puede llegar a amar cuando él deje de pensar en amores imaginarios y ella no sea una niebla ni humo en su vida.

CAPÍTULO XVI

- Llega el tren al pueblo y Brisa le dice “¡Acabas de morir!”.
- Estas son las palabras que me dijo la extranjera de hielo, cuando descendió de su vagón.

CAPÍTULO XVII

- 1- La vida está revestida de rojo y baila con zapatillas de plata sobre los cristales del tiempo.
- 2- La vida moderna torna a los causes edénicos. Hay que violar la santidad artificial de una sociedad formalista.
- 3- Edad profética y felina. Las mujeres cubrían sus cuerpos con una sonrisa.
- 4- La moral organizada con elementos consuetudinarios derivados del *mínimum visionario común*.
- 5- Crujen los altares del artificio.
- 6- Solo hay un pecado. El dolor. Solo hay un deber; intensificar la vida, embellecer el instinto, ampliar los sentidos.
- 7- Por la escalera del ayuno solo han ascendido a la inmortalidad los tabernáculos.
- 8- El robo no existe; el robo, el mundo de los cuerpos y de los intereses.
- 9- El amor, mientras no se descubra, no hay delitos, ni traiciones.
- 10- Queridas señoras y señores: es necesario levantar una estatua AL DESORDEN.
- El beso en vez del amor contractual.
- 11- La vida ya no es augusta, apenas es alegre.

12-Ebrio de las nuevas parábolas, convencido de la locura como una de las bellas artes, hastiado de la monotonía nuestra de todos los días, hube de encontrarla otra vez, una mañana.

13-Una tarde la maté. Por la espalda. Luego el autor se va hacia Balsamaría, donde describe el lugar.

14-Sabía su derecho a permanecer en mi corazón, a pesar del sendero sonámbulo.

15-¿Pero quién?...

La emoción me arrancaba los botones del chaleco.

16- Al saludarla en el café convenido me presento a tu esposo.

17-El autor termina el capítulo hablando de un hijo, logrado en la espuma de tu remanso que estaba rebalsando estrellas.

CAPÍTULO XVIII

- Este capítulo se trata de los fragmentos de una carta a un niño que no vio el sol.
“Los encontré perdidos, rodando en la desgracia, buscándolo en el vago repertorio de las quejas. Son como juguetes rotos.”
“... No sé en donde juegas con la muerte. La rosa de los vientos perfumara tu solitaria alegría.”
- ¿Qué haremos con tu ropita blanca? Si al menos te sirviera contra la lluvia rencorosa del tiempo.
- Como no vendrás nunca, habrá que cantarte siempre, para que puedas dormir a la sombra del dolor.
- “... El niño que no vio el sol...”
- Como nunca los leerás, he pensado soltar estos fragmentos, para que rueden dispersos, buscándote, y oigamos la tristeza de un puñado de mariposas perdidas.

CAPÍTULO XIX

Voy a regalarte un juguete doloroso: Toma mi felicidad, hijo.

CAPÍTULO XX

- 1- Porque mi caso había sido sin fecha, sobre crónica.
 - Tres colores de la eternidad: antes-después-siempre.
- 2- Bebimos en todos los dolores, traicionando, besando, haciendo canciones, aun lado de Dios y del llanto, inmensos y fuertes en nuestro absurdo, creadores de la ilusión fundamental, la ilusión de ser artificiales, mas allá de la física, de los peros y de los hombres.
- 3- Había terminado el viaje. Se soltó de mi mano consagrada por la angustia, santificada por la mentira.
- 4- Pero nos vamos ciegos.
- 5- Llego, amiga, complicada y profana, la hora de partir.
- 6- Pero bailaste como as llamas de un presagio, hubo néctar en tus plantas de tormenta, junto con un destino.
- 7- Fue aquello la historia de lamento perfecto, de la alegría recóndita, del placer único.
- 8- Pero... ahora me doy cuenta de un pequeño error. He estado confundiendo dos nombres, dos mujeres perfectamente distintas.
- 9- El autor termina este capítulo exclamando, porque te fuiste, mujer de sombras, barro de ausencia, niebla que se enredó en mi vida.

CAPÍTULO XXI

En este capítulo el autor sostiene un dialogo con un personaje femenino de la novela. Señorita Brisa.

- Este personaje se pasea por toda la novela y platica con otros personajes y corrige el argumento.
- En este capítulo el autor se da cuenta que le proyecto (La novela) se cae.
- Pero de todas maneras, la novela se esta cayendo.
- La obra es abierta. “Busco la entrada de su novela, y a pesar de que veo muchas, me extravió. No sé como aparecen las escenas, ni como llegan los personajes ni porque tiritan bajo, duda glacial”.

CAPÍTULO XXII

En este capítulo los personajes se revelan, toman un papel protagónico y alzan la voz contra el autor. Construyen el concepto del autor de la novela.

CAPÍTULO XXII

- Este capítulo comienza con la protesta de un anciano que no quiere que el autor cierre el libro si no lo deja dar un grito. El autor da una breve descripción del anciano.

“Canoso el anciano, sucio él. Cansado, con zapatos revolucionarios”

“Doloroso él. Con los besos del vino en la cara llena de mar. Lluvios él”

- Establece el porqué de la nueva creación novelística.
- El argumento se sitúa más allá del horizonte, más allá del cuerpo, en el crepúsculo físico, donde comienzan las muecas del alma.
- Los personajes son productos del alcohol.
- Durante el dialogo, tácitamente, el autor le va preguntando al anciano quien es, porque el anciano interrumpe su plática con esta pregunta “¿me preguntas todavía quién soy?.”
- Se entiende que el viejo es como la conciencia del autor.

“... y me hacia la niebla de las canas y ya no sabíamos si estábamos locos o si yo nací del sueño de tú cigarro...

Del sueño de mi cigarro”.

Niebla= cana= vejez.

CAPÍTULO XXIV

- En este capítulo el autor se da cuenta que no ha podido concluir con los personajes.
- El autor se da cuenta que se va convirtiendo en sombra, platica con los personajes.
- “Un día, inesperadamente, me encontré con migo...”
- Amigo imaginario – conciencia- no se sabe quién es.
- Se dirige a los lectores.
- Se da cuenta que ha creado un mundo de sombras, deformes, inconclusas, rebeldes.

- Se dirige de nuevo a los lectores
- “No se ría. No se canse de leer ¿entiende esto, lo entiende?”
- Describe como formo los personajes y el porqué son así.
- Lo de afuera no existe.
- En este capítulo el autor explica los personajes y la novela al lector.
-

CAPÍTULO XXV

En este capítulo son reflexiones líricas que el autor realiza hacia un amor o hacia la nueva novela misma.

CAPÍTULO XXVI

- Realiza comparaciones entre los trenes, la mujer y la novela.
- Explica parte de la novela.
- A semeja a la novia con la novela.
- Habla de la única-de la amada.

CAPÍTULO XXVII

Termina la novela haciendo una reflexión de cómo hubiera sido la novela si la hubieran escrito juntos.

ARGUMENTO DE LA OBRA.

Esta novela irregular cabe dentro del viento. Carece de día, no tiene programa, está sobre el tiempo. El capricho sopló una vez la revolución de tu cabellera clandestina. Saltó en burbuja de oro, fresca y casual. Copió tu locura de matices. Y así, vestida de brisa, bajo la lluvia nueva, salió a sacudir los faroles a la calle de un pueblo, un pueblo que se salió de la geografía, tan sucio, tan pobre y tan anochecido, que todavía dan ganas de orinarse en las esquinas. Un pueblo en donde los sabios regañan a los cometas cuando se equivocan de vía y las mujeres fuman su alegría, ofician en la mitología del beso y se amarran la tarde en la cintura, multiplicando el trópico en cada vaivén.

Al darse está traición, ya sea amorosa o literaria, no escribieron la novela juntos; el protagonista se puso a pintar ilusiones en el viento, a la sombra del tiempo, regresando luego a cumplir la amenaza, pues ya no cree en nada y se ha quedado solo, solo con su lodo fiel, agachado y humilde.

“Por eso digo que esta novela cabe en el viento. O en tus ojos. O en la muerte. O en cualquier cosa que juega. Porque es un poco de tu cabellera y un eco de mi embeleso. Y en estos días no se conseguirán ingredientes más irreales, más tristes”.

La novela está creada de los momentos que pasaron juntos. Es un viaje que no realizaron, es un viaje a la boca de la amada, un destello a los ojos, travesía espectral, a través de la escultura remota, de la biografía, con visiones difusas, fragmentarias, sorprendida en la sensacional alegría de tu cuerpo.

La novela altera el perfil, lo exalta, lo contradice, lo disminuye, trastornando deliberadamente los hechos, crea conjeturas y situaciones inconexas, inseguras, desbarata el ritmo cotidiano.

La manera de imperar del autor sobre la mujer amada es situándola dentro de un destino forjado por su corazón, actuando en un drama absurdo que diseña su nostalgia, opuesto a la existencia que hubiera querido disciplinar con la libertad de una espuma.

Describiendo más tarde como resultado la novela: “nerviosa y exabrupta”, siendo el desarrollo somero hasta la inconsecuencia, admitiendo que la edad superficial no admitiría otra cosa. La asociación dramática en ella, como en el proyecto que disolvió la separación vuelve a espaldas a la factura tradicional. No es una novela panorámica, sino una novela intencionista, en donde la asociación no procede por analogías externas, sino que se ordena por relaciones de fondo. El encadenamiento no es temporal, cronológico, sino sorpresivo, subordinado a la elegancia psicológica que exige el tema. Trama se escalona por emociones.

Este capítulo es esencial ya que en él se describe como y porque nace la nueva creación literaria.

El capítulo II comienza con la afirmación del autor: “ODIO los trenes” y se enumeran varias razones por la cual da esa afirmación, por ejemplo:

“No sé que hayan hecho alguna vez un favor positivo a la humanidad, como no sea el de ensuciar las montañas con su aliento de bronce, traen secretos de crimen y los deslizan en el oído de las aldeas. Me dan la espantosa sensación de un ladrón de hierro. Parece a ratos

que por su ventanilla vamos viendo recuerdos de una mujer perdida. El tren nos devuelve los retazos de una pasión. Cantan los trenes. Pero sus sílabas oscuras me dejan en el pecho una gitana pereza. Pueden descubrir una ilusión, un viaje, un amor, un país. Algo romántico y de ayer,”

Después de dar esta secuencia de realización de la palabra TRENES el discurso cambia completamente, es decir de un tema se pasa rápidamente a otro, así:

Pero...

Ahora recuerdo perfectamente por qué la conocí.

Y describe un poco de su vida de infancia con su familia, dando un índice de tristeza ya que narra cuando ELLA se va llevándola él a la estación, pronosticando “esa profecía llena con su estrépido estas páginas, y domina la esfera de mis emociones”; luego prosigue “por eso es que su prisa me hiela. Llegan. Pitan. Aprietan, estrujan hombres. Y se van. Sencillamente, con su sencillez de acero, bebiendo paisajes. Se hunden en la ausencia cantando, mientras hierven su fuego protervo y fundan en el corazón de los que se quedan esta palabra trágica: DISTANCIA”

¡Los trenes! Indudablemente, no sirven más que para llegar tarde y para aprender angustias.

Luego narra que la ciencia quiere saber sobre su fatiga emocional, lo que esta inquiriendo su falla nerviosa pero por un recelo imperioso tiene que esconder a la confesión de laboratorio la impresión que lo torturó por varios años.

Afirma que ha borrado el presente y lo que está sucediendo le parece un recuerdo. Todo “ha sido” ya, una velocidad implacable conmueve sus sentimientos y nada puede ser sino una dicha confusión de líneas vagas.

Pone en manos de los sabios los retazos de locura que ha escrito. Creando un mundo de figuras tormentosas con los pedazos de la realidad, llenando el mundo de sombras, asesina el tiempo y siendo él quien se sale del cuadrante.

El protagonista no sabía la influencia que el pájaro influía en él. Nunca adivinó su forma. Pero un día amaneció en su lecho un amor. Todo desnudo y urgente. Todo castaño y tibio que lo invitaba a la fiesta de su sencillez. Después, un gran sueño le impedía conquistar la tierra, sus manos tenían sueño y la música lo separaba de la vida.

Él la deseaba, pero era tan silenciosa su ambición, que la esfera de sus acciones se trasladaba tan despacio, que entre su cuerpo y su corazón solo cabía un vuelo.

El amor es un momento del mar. Se ama por que se crea el motivo amoroso con la sal humedecida de ternura; y así salió aquella tarde a cumplir el vaticinio transhumante, bajo la flecha de su inquietud, buscando la llave del misterio, huyendo de la sangre enamorada, preparada para la adoración, al encuentro del mito. Todas las rutas del beso estaban selladas con el aviso de su trajín: “se necesita un amor para vigilar un rebaño triste. –Inútil si no tiene luna en los ojos”; y así fue como se le reveló la naturaleza de la compañera, aparecida en la boca del frenesí, errante, móvil.

Escribiendo así las primeras palabras de este drama rabioso, en el que su títere de lodo danza sobre el destino, bajo la maniobra bruja que le encendió por fuera una tristeza y por dentro una sed.

Hace una crítica destructiva a la escuela, educación y a los profesores. En la escuela sin amor, sin emoción, creada contra la vida, la belleza establece que fue allí donde perdió su afición a mentir que era la manera de interpretar el mundo, es decir, le mataron su creatividad, su ingenio de crear más allá de la realidad.

Establece que esa educación ruin y perversa estaba bien entre animales, pero no entre seres racionales que se engañaban sistemáticamente andando a sus hijos a perder la frescura entre los errores de la ciencia. Desviados por una pedagogía retaguardista.

Luego describe a una de sus mujeres: Doraida, loca de seda, almita de huracán. Se embarcaron en su tormenta con la obsesión de perderse. Llegando al pie de la noche y su cabellera de silencio les perfumó el camino. Despertando los dos en brazos diferentes.

En el corazón plural apareció apareció otra vez aquella sombra. Era el pájaro de la sed, clavando su nido en sus horas, saturándolo de cantares aprendidos en islas rojas.

El tren le contó la dulzura de repetir un camino, el cual repitió con un presentimiento tornasol.

Luego el autor hace una descripción del pueblo de Pantaleón de cómo fue y de cómo es; detenido a media cuesta, sobre la espalda del paisaje, como si se le hubieran cansado las casas que venía pastoreando el sol. El río vivía cerca de Pantaleón.

Después de una descripción breve del pueblo, aparece un diálogo:

_¿Y...?

_No seya baboso, niño. Eya se jué...

Y termina el capítulo exclamando: Quién le dijo a este pueblo que se pusiera tan amarillo, Pantaleón.

Se jué...

Que estúpido es besar un recuerdo. Y besarlo en un pueblo. ¡Y en aquel pueblo!

Expresa la visita de la niña Isabel la cual tiene una forma leda de visitar la fantasía del autor; en México, al norte, en una noche estrellada, mientras el tren almacenaba pasajeros, escucho música inolvidable.

Hace una breve descripción de la niña Isabel: “viajera de niebla, ojos color de puerto en los cuales estaba el viaje”, cuando la besó había dejado de quererla.

Pero...

Sigue narrando acerca de los trenes, trenes que se quedan, trenes que se van, de los que sólo pasan llorando; asemejando así el tren con la fugacidad ya que un aspecto trajinante de lo que huye, de lo que pasa, de la errante dulzura sin hogar, espiando el secreto de las ciudades.

Describe brevemente a las mujeres de su vida. Mujeres de incendio, de rumor, locas y ligeras. Mujeres trazadas en opios mortales. Con pasos psicológicos, caminando sobre los

mapas estremecidos de la lujuria que se alargaba como piel de tigresa hipnótica, manchada de peligros.

Luego sostiene un dialogo con una vecina, la cual lo cuestiona sobre el papel que desempeña ella en la novela ya que no lo entiende, el protagonista le explica el proceso de construcción de la novela, en el cual traza un personaje, lo hace peregrinar por la novela, le ordena ciertas actitudes, improvisa su biografía, las cuales son cosas que pertenecen a la imaginación. En la novela la vida gira candenciosamente, y todo sucede como suceden las imágenes en los espejos; basta saber que las alucinaciones se parecen mucho a las tragedias que labra el destino, ya que tienen en ellas la embriaguez y la libertad. Estima que la novela tradicional fracasa porque queriéndose acercar a la vida, ofrecía hombres de escaparate, de vitrina, los muñecos de esa novela no son subalternos a la lógica. La mentira romántica es una necesidad. No marchamos, entonces, conforme a una estrategia inmanente. Caminamos extraviándonos. No procedemos por jornadas matemáticas. Somos extraordinarios por naturaleza.

A continuación describe a un amor de su vida: “Eras como el mar. Como la sed. Eras como el rumor, mujer labrada en el dolor de las esmeraldas. En tu sangre se copiaban los paisajes del mar. Invadías, cegabas, rompías tu cólera clara. O abrías la luna, el beso canalla de los marineros y las orgías despeinadas de los pueblecitos que alborota el viento.”

Prevalece lo irracional como proyecto literario; es decir, dominan las reflexiones líricas en las cuales describe al amor, el porqué crear una isla para conservar a la Elegida, crear un mundo mágico de los símbolos, una atmósfera propicia. Llegando a la conclusión de que nada es eterno y la felicidad instantánea.

Un intelectual realista no está de acuerdo con esta nueva forma de novelar; criticándole la creación de la isla ya que para él el autor se esconde para enfrentar el amor e imaginarse a una mujer que nunca nombra, que describe en atisbos y transforma en un esplendor, que condena a la locura vagando por capítulos desarticulados, sin embargo, comprendiéndolo por la educación fraguada que recibió de pequeño. El intelectual hace hincapié sobre la nueva teoría literaria que el autor utiliza y la nombra como “absurda”, desde el punto de vista de la narración, como aquella que expresa el desorden como absoluto: “la novela es la historia de una emoción”. El autor se defiende que en el arte los objetos no son edificados por los sentidos sino por repercusiones emocionales: “como mi destino y mi esfuerzo proceden por saltos, comprendo que este libro te parezca confuso. Aquí he dado cita a mis recuerdos. Mi novela no supedita el relato a los incidentes externos, porque la verdad no es el drama que se ordena al azar, bajo el capricho físico, sino lo que sucede en mi alma, el drama de mi cerebro que va, como una luz a tientas, preguntando a la oscuridad el camino por donde huyó un perfume”. Lo que predomina en la novela es la subjetividad como realidad esencial, ya que el argumento es una carrera de obstáculos, con protagonistas incomprensibles que no devuelven un mensaje nítido, que no sirven más que para llenar líneas.

Para finalizar la conversación entre el intelectual realista y el autor idealista, el literato le interroga sobre el tema de la novela “Trenes”, pues le recalca que no concuerda con el aroma romántico de los ritos, al final del libro no se conoce la tesis, no se sabe a ciencia cierta quién es el que habla. Sin embargo, el autor explica el porqué del título: “Es un tema cantando en las bocas de unos hombres y unas mujeres que, separados por la distancia,

ignorándose unos a otros, frente al mismo crepúsculo pensaban en la amargura que da un amor, cuando la sirena del tren canta su canción de humo”.

Luego en el tren se encuentra con un personaje: “la señorita Brisa”, la cual le cuestiona acerca del amor. “el amor es la lucha de todos los planos”.

Exclamando después las palabras que le dijo una mujer de hielo: “acabas de morir”; haciendo luego unas expresiones líricas sobre el hijo que jamás vio la luz. Regalándole un juguete doloroso: “la felicidad”.

Los personajes se rebelan contra el autor y su nueva forma de novelar, establecen un concepto sobre el autor: “un hombre que pretende revelar el concierto de la imaginación, desnudar los trucos de los novelistas, no merece ningún respeto”.

Luego un anciano le dice que no puede cerrar el libro si no le deja dar un grito primero, al cual le explica el autor el porqué de la nueva creación novelesca: “era necesario soñar, y para soñar hay que cerrar los ojos. Sólo en la oscuridad se puede crear. La luz no admite equivocaciones, y sólo equivocándonos podemos libertarnos de la razón”.

Después en un monologo el autor confiesa que no ha podido concluir sus personajes, los cuales están encadenados: “ustedes son ruidos, ecos, fantasmas”; el autor se dirige a los lectores: “no me entiende, seguramente, usted”; el autor hace énfasis que platica con los personajes y que se fue perdiendo él también dentro de la novela: “me fui perdiendo entre mis propios monigotes”, “me siento un poco extraviado. Corriendo tras los esperpentos he llegado a perderme, a confundirme”

Como secuencia de clausura el autor se pregunta si la novela hubiera sido igual si la hubieran escrito juntos. Se da cuenta que con ella se hubiera llenado de dulces sílabas: “falta tu leche con lágrimas, tu paz, tu sombra, tu nombre claro, tu nombre para decirlo más allá del mar, más allá de la muerte, más allá de la tierra traidora, en donde ya nunca estarás junto a mí”.

“Es cierto. Faltas. Tu presencia acaso hubiera hecho esta novela más viva, más plástica, más fuerte”.

“Porque ciertamente, en los trenes está la definición aérea y fugaz de tu cuerpo. Fuiste como los trenes, que llegan, pasan, encienden una esperanza, y se borran en la ausencia cantando”.

“Trenes” se inicia con la afirmación del protagonista-autor-narrador que, al ser un intento poético de definición del texto, nos revierte sobre la novela misma y la índole de la ficción: *“Esta novela irregular cabe dentro del viento. Carece de día, no tiene programa, está sobre el tiempo”*.

En efecto, la novela carece de argumento. Se compone de una serie de fragmentos de diversa índole: evocaciones líricas, reflexiones sobre la creación artística, recuerdos de incidentes aislados, fantasías poéticas y eróticas, diálogos con personajes reales y ficticios donde predominan las discusiones sobre temas como la naturaleza del amor, la mujer y la creación estética y la elaboración del propio texto que estamos leyendo. Los acontecimientos aparecen dispersos, fragmentados, la imprecisión cronológica, la carencia de nexos causales y la ambigüedad con relación a la naturaleza real o imaginaria, impiden la reconstrucción de una serie de secuencias que conformen una historia. No existe, en el

nivel de la diégesis, un verdadero proceso. En fin, la novela carece de una línea argumental, es decir, no es una novela con un inicio, nudo y desenlace, como se puede demostrar cuando dice: *“Cuando la besé, ¡Claro! Había dejado de quererla. Pero... hablemos de los trenes”*¹⁰², se puede verificar como el mismo autor ve imposible tratar de crear una línea argumental y se confirma cuando está hablando de una mujer y luego pide al lector que se hable de los trenes perdiendo la secuencia de la historia que se trae. Este tipo de yuxtaposición de ideas es observable en la mayor parte del texto, ya que realiza muchos cortes de ideas e imprevistamente hace violentas modificaciones a la historia

TEMA CENTRAL

El tema central se da, que el autor trata de narrar y evocar su vida morosa a través de la referencia a una multiplicidad de mujeres; Doraida, Isabel, la Señorita II, una Vecina, Isalu, La señorita Brisa y otras. Que en definitiva pueden ser transformaciones o variantes de una sola que no aparece nunca en forma concreta, pero cuya captación y caracterización frustrada motiva y orienta la novela. Se evocan despedidas, fracasos, malentendidos, discusiones y reflexiones sobre la imposibilidad de llegar a la verdadera esencia de la mujer y la plenitud amorosa.

LEIT-MOTIV

Nueva Creación Artística. Se llega a la conclusión de que el verdadero proceso que Espino está novelando es el de la creación misma de la propia novela. Es decir, estamos ante una auténtica *metanovela* que, en un acto de extrema autorreferencialidad, trata sobre sí misma y los problemas de su creación y recepción. El proyecto que se plantea desde el principio es sumamente literario. Se trata de transformar una experiencia amorosa y un personaje femenino en literatura para que de esa manera alcancen mayor profundidad. A medida el texto avanza, son los problemas de la creación los que van cobrando cada vez mayor relieve.

“La vieja imaginación fotografiada, rencorosamente tradicional, ocupada aún por los programas de la pantomima, cederá el espectáculo a una actividad revolucionaria, de filosofía independiente, de contenido autónomo, a una manera de reforzar la belleza” P. 17 Cap. I

“Trazar con estos elementos un personaje, hacerlo peregrinar por la novela, ordenarle ciertas actitudes, improvisar una biografía, son cosas que pertenecen a la imaginación” P. 46 Cap. X

“El arte es una interpretación del acontecimiento. En mi novela la vida gira candenciosamente, y todo sucede como suceden las imágenes en los espejos. Me basta saber que mis alucinaciones se parecen mucho a las tragedias que labra el destino.. la consulta de modelos espontáneos es un recurso personal, un recurso secreto, si me permite así decirlo. Yo necesito, como usted ha comprendido, intensificar algunas cualidades de mis figuras, y se las injerto a protagonistas en movimiento. Se trata de un cultivo, como

puede ver. Las observo como florecen, como se desarrollan, que tonos reclaman. Nadie vive conforme a un plan. Por eso ha fracasado la novela que queriendo acercarse a la vida, ofrecía hombres de escaparate, de vitrina, no son subalternos de la lógica” P. 46-48

Cap. X

“es necesario soñar, y para soñar hay que cerrar los ojos. Sólo en la oscuridad se puede crear. La luz no admite equivocaciones, y sólo equivocándonos podemos libertarnos de la razón” P. 129 Cap. XXIII

EL TIEMPO

Una característica de la narrativa contemporánea es que el tiempo no es lineal, es decir, no es cronológico, se fragmenta en múltiples planos desarticulando así el orden temporal. Como lo establece el autor *“el encadenamiento no es temporal, cronológico, sino sorpresivo, subordinado a la elegancia psicológica que exige el tema”*; rompiendo así el contenido secuencial del discurso escrito, paso a paso, secuencia a secuencia, puede ser roto, ya que esta técnica permite un acceso no lineal a la información por medio de saltos a través de los enlaces, lo cual implica poder romper con un hilo discursivo único y modificar la secuencia única.

“Llené el mundo de sombras. He asesinado el tiempo.

Yo no sabía la influencia que el pájaro despedía en mi vida. Nunca adiviné su forma. Me parecía a veces tormentoso, a veces plácido. Casi siempre vago.

Pero un día amaneció en mi lecho un amor. Todo desnudo y urgente...” Pág. 24

Cap. III

El tiempo está reorganizado a partir de la perspectiva subjetiva del narrador, el tiempo narrativo se reorganiza y se presenta con la lógica simultánea del espacio y no con la lógica secuencial del tiempo lineal.

“Yo la deseaba, por ejemplo. Pero era tan silenciosa mi ambición, la esfera de mis sueños de mis acciones se trasladaba tan despacio, que entre su cuerpo y mi corazón sólo cabía un vuelo.

Hasta que el pajarismo se tornó insoportable, con su terca aguja encantada, perforando el desvelo. El Adán deslumbrado sintió que después de un olvido la boca se sentía cansada. El maleficio lo besaba detrás de cada sombra. Un fanatismo desconocido lo llenaba de mineros pavores, arrastrando el alba hasta su cueva oscura” pag. 25 Cap. III

“Cuando la besé, ¡claro! Había de quererla.

Pero...

Hablemos de los trenes. De los trenes que llegan de los trenes que se van” pag. 38
Cap. VII.

“ESTE Pantaleón. Vivía cerca del río. El río vivía cerca de Pantaleón. Era un pedazo de cerro. Jugaba carreras con el sol. Se hundía antes y saltaba antes. Se bañaba en la regadera del invierno. En el verano, lo secaba la toalla del viento.

Está más viejo. Dios mío. Más viejo que un viejo. Ríe como los cántaros, atropellándose, a burbujas.

-¿Y...?

-No seya baboso, niño. Ella se jué...

Quién le dijo a este pueblo que se pusiera tan amarillo, Pantaleón. "Pág. 35 Cap.

VI

Uno de los aspectos que marca esta novela, es la fugacidad del tiempo, ya que no nos encontramos ante relatos que se desarrollan en tiempo real sino relatos que carecen de tiempo, que están ligados a la imaginación del autor. Desde el inicio de la novela el autor justifica diciendo: "*esta novela irregular cabe dentro del viento*", además menciona que: "*carece de día, ... está sobre el tiempo*"¹⁰³, es decir que no importa la consecución lógica de los hechos sino simplemente expresar los sentimientos del autor.

TIPO DE NARRADOR

En cuanto al narrador de la historia puede considerarse "Autor-narrador-protagonista", es decir, el autor narra la historia y a la vez es protagonista de la misma.

En ese sentido, resulta sumamente importante reconocer la identidad entre protagonista, narrador y autor que la propia novela continuamente reafirma. En efecto, las tres funciones se unifican en una sola conciencia. El narrador intradiégetico se nos presenta como el protagonista de la novela y se identifica explícitamente como escritor y creador del texto. Es precisamente su condición de escritor la que más se dramatiza, justamente con la abundancia de reflexiones y discusiones acerca de la novela que ha creado o está creando.

¹⁰³ *Ibíd.* P. 13

AUTOR:

“Este libro es un viaje a tu boca. Es un destello de tus ojos...No persigas tu aliento en ella, porque intencionalmente lo extinguí en sus páginas... Es mi manera de imperar, situándote dentro de un destino forjado por mi corazón, actuando en un drama absurdo que diseñó mi nostalgia, opuesto a tu existencia que hubiera querido disciplinar con la libertad de una espuma...No te doy una novela panorámica, sino una novela intencionista” P. 15-16 Cap. I

“He creado un mundo de figuras tormentosas con los pedazos de la realidad” P. 24 Cap.III

“Así escribí las primeras palabras de este drama rabioso, en el que mi títere de lodo danza sobre el destino, bajo la maniobra bruja que le encendió por fuera una tristeza y por dentro una sed”. Pág.27 Cap. III

“En mi novela la vida gira candenciosamente, y todo sucede como suceden las imágenes en los espejos” P. 46 Cap. X

“No, no he podido concluir mis personajes. Falta un capítulo para matarlos. Pero no pude escribirlo...Comencé por buscar una frase para definirme. Y al escribir cada letra, sentía que esa letra los definía a ellos también” P. 131. Cap. XXIV

PROTAGONISTA.

“Por eso digo que esta novela cabe en el viento. Porque es un poco de tu cabellera y un eco de mi embeleso” P. 14 Cap. I

“Esta novela es el estudio de una emoción” P. 139¹⁰⁴ indica claramente que fue creada de acuerdo con sus experiencias, vivencias y recuerdos: “como mi destino y mi esfuerzo proceden por saltos, comprendo que este libro te parezca confuso. Aquí he dado cita a mis recuerdos. Ya he dicho que mi novela no supedita el relato a los incidentes externos, porque la verdad no es el drama que se ordena al azar, bajo el capricho físico, sino lo que sucede en mi alma, el drama de mi cerebro que va, como una luz a tientas, preguntando a la oscuridad el camino por donde huyó un perfume”. P. 81 Cap. XIV.

“le he dicho que esta novela es el estudio de una emoción, de un sentimiento perseguido en sus menores detalles. Pero me siento un poco extraviado. Corriendo tras los esperpentos he llegado a perderme, a confundirme. Me parezco a mis sueños, me parezco a los árboles que el crepúsculo envejece. Yo ya soy un montón de hombres. Mis quejas y mis risas viven. Soy un jardinero de éxtasis. Cada esperanza se volvió mujer. Soy el que sueña. Soy el que olvida. Soy el que traiciona. Soy un montón de hombres dormidos. Soy el otro, huyó de él, huyo siempre, pero me acerco siempre. Oigo sus pasos, me vuelvo, y soy yo. Yo solo. Él solo. Yo solo.

Así me he roto en mil sombras, gritando por las páginas, buscándome, temblando por el día en que, pálido, no tenga una palabra contra el frío, y todos los personajes adúlteros, creyéndome muerto, se estrechen la mano, con lágrimas en los ojos, y en voz

¹⁰⁴ Espino, Miguel Ángel. Trens. Dirección de cultura Ministerio de Educación. San Salvador, 1976. P. 11

baja se digan: _Bueno, todo ha terminado. Tenía que suceder. Su locura ya no cabía en el sol. Se ha precipitado en el abismo de su sueño. Cerrémosle los ojos, para que la tarde no le recoja las ilusiones prestadas” P. 140 Cap. XXIV

Además en la mayor parte de la obra, el autor se incluye como un personaje más al hablar de situaciones propias, así por ejemplo encontramos fragmentos de la obra donde se denota su inclusión como el siguiente: *“He borrado el presente. Lo que está sucediendo me parece un recuerdo”*¹⁰⁵, se observa que se incluye en el texto utilizando la primera persona del singular de forma tácita.

NARRADOR.

Es narrador ya que es él quien narra toda la novela. Pero un ejemplo específico sería cuando él narra la historia del hijo que no vio la luz. *“Una mujer prohibida se entrega al centauro que se esconde en usted. Y después de todo, cuando han recorrido la vía del infierno, intempestivamente, entre dos besos, se dan cuenta de que no es posible llegar al hijo. Y lo reducen al silencio en una forma vulgar, con ayuda de la farmacia” P. 51 Cap. X*

ESPACIO

“Trenes” es una novela que se desarrolla en múltiples espacios, predomina una gran imprecisión temporal y espacial. No sabemos exactamente dónde y cuando ocurren los pocos incidentes que se nos relatan: *“Cantan los trenes. Pero sus sílabas oscuras me dejan en el pecho una gitana pereza.*

Cantan, pero su melodía retoza como una víbora de exterminio.

¹⁰⁵ Espino, Miguel Ángel. *Trenes*. Dirección de cultura Ministerio de Educación. San Salvador, 1976. P. 56

Pueden descubrir una ilusión. Un viaje, un amor, un país. Algo romántico y de ayer.

Pero...

Ahora recuerdo perfectamente porque la conocí.

Mi padre era ingeniero, y hube de acompañarlo algunas veces en sus excursiones. Siempre regresábamos contentos. Habíamos, cuando menos, medido un panorama". Pág. 20. Cap. II.

La novela es producto de una emoción, es decir, de la imaginación, por tal razón existe una diversidad de lugares y en algunos casos carece de espacio y se centra más en la acción u otras imágenes descriptivas que en el espacio en sí. Entonces, por ser una novela tan subjetiva en la que prevalece más la imaginación y los sentimientos, es que el espacio en que se desarrolla, al igual que el tiempo, pasan a un plano secundario y no se encuentran los mismos espacios en la narración sino que mientras narra situaciones de un lugar se traslada de forma rápida e imprevista a otro, sin interesarse tanto en las descripciones de lugares, personas o cosas: *"La vida moderna torna a los causes edénicos. Hay que violar la santidad artificial de una sociedad formalista construida sobre el dolor, bajo la dictadura del engaño.*

Debemos organizar la libertad en sus aspectos vitales y en sus resonancias subjetivas, como principio de nuestra recuperación integral.

La existencia es un hecho instintivo, un incidente animal, un suceso terrestre, desvirtuado por una minoría de monos olímpicos, empeñados en la metamorfosis celestial.

Volvamos a la edad profética y felina cuando las mujeres cubrían sus cuerpos con una sonrisa. Proscribamos el traje, conspiración satánica de la deformidad, y adoremos el supremo pudor de la carne vestida de pasión. Oremos la religión del deporte, reflejo de la selva y del salto, éxtasis del músculo, expresión mística de la fuerza.

Ebrio de las nuevas parábolas, convencido de la locura como una de las bellas artes, hastiado de la monotonía nuestra de todos los días, hube de encontrarla otra vez, una mañana. Venía de mis tierras doradas, y traía en sus cabellos perfumes de mar.

Es absolutamente necesario que diga algo sobre mi estado moral de entonces. Yo acababa de salir airoso de un idilio por no decir de un ácido, de un maremoto, de una neuralgia.

Una tarde la maté por la espalda. Se estaba peinando en una biblioteca de antigüedades acababa de hurtarme una hoja del Panchatantra, escrita en la dulce lengua del desierto, que relataba la sabiduría de una pantera otoñal, hábil en pesadillas cortesanas...

En Balsamaría, la ciudad de agua, levantada sobre una canción. En la “Muy Noble y Taimada Ciudad” de Balsamaría, un alarmante campamento de majaderos, transformado en urbe por correspondencia, gracias a la filantropía de un viejo cafetalero que se había echado distraídamente dos generaciones de indios al bolsillo, preocupado por su generoso afán de purificarlos por el hambre...

Yo estaba comisionado por el Gobierno de un país del sur para bostezar, en nombre de los intelectuales de vanguardia. Sonó el teléfono y sentí aquella inolvidable fragancia de su inocencia. Era la finca de Hauxton, el cielo largo y sus ojos. Era la estación embrujada en donde sus venenos tenues adormecieron las salas de la fuerza y sometieron mi lascivia

Al saludarla en el café convenido me presento a su esposo...” Págs.94-95-98-99
Cap. XVII

PERSONAJES

CARLOS: Protagonista de la novela es el que va narrando los acontecimientos en toda la novela.

NIÑA: tiene los ojos dulces y tristos, con su vestido celeste.

“Pues sí dijo mi padre, esa niña tiene la edad de Carlos, pero lo encuentro un tanto enfermiza, tiene los ojos dulces y tristos. He al señor Hauxton que la haga viajar. ¿Por qué llené aquella noche con su vestido celeste? La vi mil veces, el sueño huyó, estuve dibujando sus rizos en el aire. Tenía llama en la boca. Y entonces fue cuando apareció esa sensación de sombra en los labios. Sed, sed horribles, fantásticos. No volví a la finca de Hauxton. Descubrí la manera de inventarla del corazón, visiblemente, decaía, al grado de llamar la atención de mis padres. Y luego, el gran día, la revelación rosada. Ella se había ido. Yo mismo le había dicho adiós en la estación. Lloré como se lloraba antes”. Pág. 20 cap. II

PADRE: era ingeniero.

“mi padre era ingeniero, y hube de acompañarlo algunas veces en sus excursiones. Siempre regresábamos contentos, habíamos cuando menos, medido un panorama. En la casa podía no haber pan, pero había alegría.” Pág. 20 cap. II

MADRE: morena y suave.

“La repartía en la copa casta de su sonrisa. Y comentábamos...

Morena y suave, leyó la profecía cruel en aquellas lágrimas, y se puso a contarme cuentos lentos.

Esa profecía llena con su estrépito estas páginas; y domina la esfera de mis creaciones.”

Pág. 20 y 21 cap. II

DORAIDA: loca de seda, almita de huracán, guerra dulce de carne y beso. En ninguna mano se sentía el amor más muelle y en ningunos labios fue más leda la desconfianza lúbrica.

“Loca de seda, almita de huracán, guerra dulce de la carne y el beso. En ninguna mano se sentía el amor más muelle y en ningunos labios fue más leda la desconfianza lúbrica. Como los poetas malditos, bebimos ajenjo. Nos embarcamos en su tormenta con la obsesión de perdernos. Llegamos al pie de la noche. Su caballera de silencio nos perfumó la marcha. Los dos despertamos en brazos diferentes.

En el corazón plural apareció otra vez aquella sombra. Era el pájaro de la sed, que volvía de sus rodas insurgentes. Clavó el nido en mis horas, y me saturó de cantares aprendidos en islas rojas.

Una tarde me cantó la memoria del pueblo. Llovía en el desierto. Rompí mis propósitos, cancelé esperanzas, me suscribí a los crepúsculos de entonces, que llegaban llorando al patio de la escuela a sacudir las plumas de los celajes cansados.” Pág. 32 cap. IV

NIÑA ISABEL: viajera de niebla, en tus ojos color de puerto estaba el viaje.

“Viajera de niebla, en tus ojos color de puerto estaba el viaje. Yo pretendí la esperanza en tus manos desprendidas de otra luz. Tenían una herencia de alas, y eran lentas como los cuentos que mi madre derramaba en el hogar.

Cuando la besé, ¡claro! Había dejado de quererla.” Pág. 38 cap. VII

ISBELIA LARYDIA: El más rumoroso símbolo de la pasión, que suprimía las erres al hablar y se vestía de rosado como recompensando el arpegio que extraviaba su boca.

“El más rumoroso símbolo de la pasión, que suprimía las erres al hablar y se vestía de rosado como recompensando el arpegio que extraviaba su boca”. Pág. 41 cap. VIII

ARABESIA: la intacta, que tenía un niño dormido en el corazón.

“La intacta, que tenía un niño dormido en el corazón.” Pág. 41 cap. VIII

LA VECINA: amaneció de azúcar este día. Conoce la fuerza que estremece su boca, y hace más peligro entre los dientes alegres.

“amaneció de azúcar este día. Me perdona la sospecha teoría olvidando la falda sobre la rodilla.

Conoce la fuerza que estremece su boca, y hace más conoce la fuerza que estremece su boca, y hace más rojo el peligro entre los dientes alegres. Dice:

Usted adora la confusión. Cuando interpreta una mujer, la complica. Empieza usted por hacer el esquema de su alma. Ríe así, llora de este modo, reacciona de tal sentido. Va usted

trazando el diagrama con datos psicológico, de ese resumen de cualidades abstractas, tan difíciles de traducir, usted retira su sentencia total. Y reduce a una cifra aquella nebulosa. Ya tiene la fórmula del capricho, piensa usted. Ha compendiado en unas líneas el espíritu de una mujer. Trazar con estos elementos un personaje, hacerlo peregrinar por la novela, ordenarle ciertas actitudes, improvisar una biografía, son cosas que pertenecen a su imaginación. Donde hace falta personificar una situación, establecer un contacto dramático, usted toma un modelo. Un modelo vivo, desprendido que usted sorprende de reojo y que no está preparado para simular.” Pág. 45 y 46 cap. X

“Mi vecina se ha levantado. Se advierte el sueño en su semblante. Una espiga de sol se clava en el suelo.

Flota la impresión de que hay en la estancia una mujer morena y rubia.” Pág. 49 cap. X

BRISA: Su boca, estremecida de roja libertad, bajo la superstición de sus medias, tejidas de sedenas promesas, la escena de la zapatilla gris. Sobre su piel de bíblica fragancia, que producía el ámbito trastornado en una imagen fresca, libro de seda tibia que el vientre era pálido como la agonía y que nunca rompía su estéril serenidad de Diosa. Poseía un encanto sutil, su cuerpo impresionaba como una flor, su nombre se virtud biográfica, descriptiva

“francamente, yo no conocía nada. “Nuestro” caso no existía. Miss Brisa poseía un encanto sutil, su cuerpo impresionaba como flor ella exhalaba una gracia ligera, alada de brisa. Su nombre de virtud biográfica, descriptiva había surgido una tarde al verla deshojar un trino con las plantas leves. Pero sin embargo, a pesar de mi afición a las niñas esquelectuales y de mi falta de escrúpulos, nunca se me había presentado la ocasión de amarla, durante la

breve amistad literaria que sostuvimos. “Nuestro” caso me resultaba un poco obscuro, o, mejor dicho, un poco claro.

Me sentí frente a una novedad. Un ensayo fortuito, una aventura, una revelación agradable, no se pero repentinamente decidí enamorarme con locura de mi rumorosa amiga.

Le ruego no analizar estas cosas, Brisa. Mi manera de opinar y me manera de vivir, como en todos los ejemplos de ascetismo, son distintas. Si yo la he amado a usted...

No. No llegue a la vulgaridad, Carlos. Por ahora podemos prescindir de ella. No se disculparía el tiempo que ocupara en improvisar una novela de amor silencioso, cursi, con un tema enemigo de su temperamento, si hemos de aceptar su autodefinición.

Si usted me hubiera amado con calor humano y dentro de su estilo de querer, me habría asaltado, sin ninguna duda, me habría conquistado sin reservas, acaso –le ruego no enrojecer- acaso me habría engañado. Hoy sería una mujer llorosa, con el vientre deformado, dedicada a zurcir remembranzas y a contar a las amigas que me hicieron todavía el honor de oírme, sus crueldades y sus excesos, divulgando sus ocurrencias góticas y los suplicios de su inquisición amorosa.

Le debo, pues, por distracción la pureza de mis líneas, y la vanidad de ese hombre con que usted me distingue: Brisa. No sabe cómo se lo agradezco. Le prometo que trataré de merecerlo, mediante la gimnasia sueca... por lo menos mientras no encuentre un audaz como usted que... me quite la brisa... y sus accesorios. Pág. 91 cap. XV

“La señorita Brisa terminaba su cocktail, en donde gritaba el resplandor de la tarde. Su boca, estremecida de roja libertad tenía el ímpetu de una libélula enredada en el calor de

enero. Bajo la superstición de sus medias, tejidas de sedeñas promesas, yo asistía con todos mis ojos a la escena de su zapatilla gris, que proyectaba su música inquietante en la alfombra del pulman.

Recordé su extraña diafanidad, su transparencia casi corporal. Tan sensible por su sangre. Una gota de alcohol iluminabala, un sentimiento triste la hacía pálida, como de ámbar. Se irradiaba, se producía hacia afuera como si se escapara de su corazón, por los poros rotos el lucero de su dolor.” Pág. 88 cap. XV

ARCÁNGEL: portero de la soledad, el pordiosero de trinos lanzaba su fecha tras los rumores fugitivos.

“De la esperanza, portero de la soledad, el pordiosero de trinos lanzaba su fecha tras los rumores fugitivos, para impedir una huella que señalara al mundo de su nido paradójico, diseñado por nosotros contra el pecado promiscuo.” Pág. 67 cap. XIII

ISA-LU: en este libro empieza por anunciar a una mejer marina, reflejada en la desconfianza de la espuma y que termina por una revista femenina, haciendo desfilan una colección de señoras más o menos honorables y desvergonzadas. La perfumara el aliento de la fantasía.

“En este libro que empieza por anunciar a una mujer marina, reflejada en la desconfianza de la espuma y que termina por una revista femenina, haciendo desfilan una colección de señoras o menos honorables y desvergonzadas...

A ti debo esa mayoría de figuras fotográficas. Desgraciadamente, a veces no puedo dejar de oír tus malditas chifladuras. Querías que esto tuviera éxito en el mercado, y lo llegaste de bañistas. Con las piernas modelas por la ola disculpan la boca pública.

La única idea que poseen es curva, y está en la cintura. Se comprende que en una playa así, sobornada por la brisa afrodisíaca, el autor haya querido interponer unas cuantas estatuas de bromuro contra el embrujo de las vísperas.

Tú misma te clasificas. Eres tan versátil que, odiando mis procedimientos, los aprovechas. Me interrogas a cada paso. Me haces venir para cada escena. Y de este modo me has acostumbrado a la palabra NO. Me siento como si fuera un espejo encargado de oscurecer tus facciones. Tanto me cedes tus impresiones, que he llega a creer que formo parte de tu fenómeno. Sí, soy una parte de tu creación. Es necesario que me reserves un lugar en la novela. Puedes pintarme como un genio negro, agresivo, adversario de tus lamentaciones. Eso me halagaría. Por lo menos, sería más franco el recurso, y se evitaría el robo que perpetras al poder mis protestas en labios de tus caricaturas.

Mis estados del alma te admitan como una condición del examen que verifico siempre. Es indispensable que tú representes el materialismo mudo para que yo refuerce mi posición idealista. El pugilato que te ufana es una medida de seguridad que yo tomo.

Es cierto que me quejo de un amor que no tuvo tiempo de aburrirse en mis labios, y que los gusté como se gusta un viaje de prisa, sabiendo que se nos va. Y es cierto que esta pérdida me llena de un acre deleite, porque saboreo su cuerpo sin arrastrar el mío por el desierto amoroso, candente y pérfido. Esta situación intelectual es completa, es redonda. Tú

observas una condición tangente, rozas mi globo, pero no lo penetras”. Pág. 82 y 83 cap.

XIX

“Se metió sin permiso en este trama. No creo que sepa algo más que bordar incendios para biombo o para cortina...

Y recortar a tiempo los abusos de la imaginación.

Tal vez, pero eso no impidió que usted, con su permiso, la perfumara el aliento de la fantasía. Ella hizo posible su niebla. En realidad, cuando usted dio los primeros pasos en el ensayo, yo dudaba terriblemente del éxito. ¿Podremos hacer una María Bulane, preguntaba a Isa-Lu, tan parecida, tan igual, tan exacta? ¡Ayúdame a soñarla!, le gritaba desde mi taller. Y entonces me acordaba de que yo no la había conocido en toda la extensión de su alma, y que en la boca conquistada apenas si se anunciaba el misterio.” Pág. 113 cap. XXI

SEÑORITA II: ese es el número que me corresponde en el restaurante.

“¿La isla? Ciertamente, ése es el número que me corresponde en el restaurante. Pero no entiendo lo que dice el señor...

Es sencillo lo que digo. Por esa ventana la veía todas las tardes a usted un hombre que la amaba románticamente. Era poeta y canto sus ojos. No puedo explicarle lo de la isla, porque constituye en secreto de su dolor. Antes de partir...” Pág. 117 cap. XXI

Tiene ojos verdes, es pobre probablemente conozca el hambre y tenga un amante.

DORALIA: ¡Así! parece usted un vals vienés o un gajo de uvas, o un lápiz de color.

Con decirle que a mí no me permite ni la libertad de reírme a mis deseos.

“tal vez usted no, porque casi está olvidada. Compóngase la sonrisa, a la izquierda, ¡Así! Parece usted un vals vienés o un gajo de uvas, o un lápiz de color. No me pregunte quien soy. Viejo de incógnita. Aproveche el tumulto, escondí tras los gritos... ¿Ha sucedido un accidente de tránsito? Más crece la confusión de una cabeza en la que se atropellaran los pensamientos. Vea usted quien llega aquí: ¡Señorita Brisa, dichoso los ojos! La encuentro un poco demacrada. Esta es la compañera de Doralia, La madrina de la humildad, aquella que se asomó tras los barrotes de las primeras líneas. ¡Véala! Es más bella que la salud.

Sin duda alguna estoy feliz de conocerla. En su cuerpo se descansa de la locura. Se comprende por qué no toma usted parte de la novela más directamente. No es, dichosamente, un personaje para dentro, recargado de intención, una de esas imágenes quebrantadas, tan absurdas, tan torcidas, con la que choca una a cada paso. Como yo. Claro, como yo que estoy cansada de mi misma y que arrastro esa duplicidad malvada del autor, esa multiplicidad sentimental que lo hará fracasar al empeñarse en contagiar sus morbos a los alineados que discurren por los callejones de la novela. Con decirles que a mí no me permite ni la libertad de reírme conforme a mis deseos, porque puedo estropear su chifladura de sorprender los movimientos psicológicos que hay en la confección del relato. Un hombre que pretende, según parece, revelar el concierto de la imaginación, desnudar los trucos del novelista, enseñar lo que hay detrás de cada muñeco, de cada pensamiento, de cada minuto, no parece ningún respeto.” Pág. 118 y 119 cap. XXII

UNA MUJER: prohibida se entrega al centauro que se esconde en usted. Y después de todo, cuando han recorrido la vía del infierno, intempestivamente, entre dos besos.

Frente a una mujer arrepentida, frente a una sociedad invertida, tuvo que asesinar su sombra, borrar sus pasos ladrones, con las mismas manos que habían presenciado una primavera de rizos dulces.

“Prohibida se entrega al centauro que se esconde en usted. Y después de todo, cuando han recorrido la vía del infierno, intempestivamente, entre dos besos, se dan cuenta de que no es posible llegar al hijo. Y lo reducen al silencio en una forma vulgar, con ayuda de la farmacia. La moral de este pasaje es disolvente, nefaria, sin la grandeza poética de la destrucción heroica, sin la grandeza del pensar.

Yo no trato de alterar el orden en que los sucesos se vierten. Tampoco cabe en la novela una subordinación pasiva al proceso natural. La “realidad maravillosa” tiene sus fueros. Lo artificial cumple una función en el mundo. La voluntad humana trastorna la ilusión de los fenómenos y produce un nuevo orden.

El único criterio que aplico para eliminar o acoger los estados novelísticos en el de la gracia. El caso de ese niño estrangulado en la sombra es más profundo de lo que usted conoce. Empiece por creer que eso sucedió así. Un gran amor, ciego, que en su embriaguez encuentra el obstáculo que le impide perpetuar. Poderoso como era, amor de su desgracia, teniendo en sus manos las semillas de la eternidad, frente a una mujer arrepentida, frente a una sociedad invertida, tuvo que asesinar su sombra, borrar sus pasos ladrones, con las mismas manos que habían presenciado una primavera de rizos dulces. No, no puede usted entender lo que es esto, lo que vale en el corazón de un hombre que quiere alargar su idilio más allá de la calle por donde pasa la farándula, elevando sus hombros contra la aurora, que lo arroja agigantado pero vencido, sobre el campo.” Pág. 51 y 52 cap. X

BRUMOSA: venias del vendaval, eras de transparente linaje, todavía imperiosa, todavía apasionada, encontré una lágrima.

“Brumosa, no te aferré. Nublada, mis barcos de papel se perdieron en tu corazón sin regreso, que tenía las puertas de las bahías abiertas.

Venias del vendaval, eras de transparente linaje, y una vez descifré la salobre insistencia de tu ternura. Entre las páginas de un libro que acababas de abandonar, todavía imperiosa, todavía apasionada, encontré una lágrima. Estaba señalando una venganza, un episodio violento. Había caído como un acento sobre la palabra “tu”. Parecía un ensayo sobre el desequilibrio de la cabellera, semejaba un resumen de tu máquina trémula, de tu economía intransigente. Parecía un golpe sobre el espejo de la intranquilidad. Estaba tu lágrima ahí – armoniosa- reflejando un momento de la tempestad, cuando esta escoge su rabia dentro de una flor, y sueña la paz y se consuela la miel”. Pág. 62 cap. XII

SEÑORA: “Una isla teórica, improvisada más allá de la tarde y más allá del destino, olorosa a sol. Un puerto sollozando su i. De la mentira del mar, de la mentira del amor, sólo un azul apagándose, despacio, en las manos cobardes.

Todo lo que mi grito pudo, en aquella desconcertante expedición a la muerte, fue llamarte a la sombra de las cosas que existían en mi desesperación, a la sombra de mis emociones, que atardecieron sobre sus senderos llovidos, en la comarca que se hundió porque no la viste”.
Pág. 69 cap. XIII

ANCIANO: Canoso anciano. Sucio él. Cansado, con zapatos de revolucionarios. “canoso anciano. Sucio él. Cansado, con zapatos de revolucionarios.

Siempre que usted ha estado solo... recuerde... ¿no cantaba en los cuartos, cuando niño, por medio a la sombra? Sí cantaba. ¿No sabe usted por qué buscó la primera novia? No, no fue el amor.

No sabe usted por qué fue. Como tampoco sabe por qué, un día, encendió en sus venas la luz del alcohol.

Horrendo, el alcohol. Por los puentes, en noches abiertas, iban los dos. Y al huir, cuando se escondía de todos, cuando moría casi, ¡esa tristeza!... Ese canto y esa pasión y esa tristeza... vamos, tendrá que dejarme dar un grito, porque no nos puede cerrar la puerta.

Doloroso él. Con los besos del vino en la cara llena de mar. Lluvioso él.

Comprendo, comprendo. ¿Me visto antes? Cuando cantaba en los cuartos, cantaba para no sentirme solo. Digo, llenaba el vacío con unas palabras bellas. Pero la infancia y se siguió sintiendo desamparado. ¿No le bastaban los cantares de la escuela para acompañarme? Casi no, porque empezó a pensar en el amor, en la compañera, en la fragancia de un cuerpo tibio. Se olvidan, sí pasan los cuerpos, menos. Se olvidan. Fíjese, es la segunda vez que pone a su lado una compañía. Estaba solo otra vez. Cantó en la novia.

Llueven los ojos. Le llora la noche en la boca. Se va cubriendo de una niebla densa. Casi se ha ido, pero su sombra de agarra a mi memoria como una mancha. Pág. 126 y 127 cap.

XXIII

Los personajes de la novela en estudio son personajes pocos convencionales, es decir, son contruidos desde el interior de los conflictos personales del autor, los hace peregrinar por la novela, les ordena ciertas actitudes, les improvisa una biografía, las cuales son cosas que pertenecen a la imaginación del autor: *“Trazar con estos elementos un personaje, hacerlo peregrinar por la novela, ordenarles ciertas actitudes, improvisar una biografía, son cosas que pertenecen a su imaginación”*. Pág. 46

No existe un personaje principal dentro de la novela más que el mismo autor-narrador-protagonista, ya que en cada capítulo de la novela encontramos personajes diferentes que generalmente son mujeres, posibles desamores del autor o como lo dice en su novela: *“Protagonistas incomprensibles que no desenvuelven un mensaje nítido, que no sirven más que para ocupar líneas”*¹⁰⁶. También se puede pensar que fueron posibles amores que el autor recuerda cuando dice: *“fueron naciendo, fueron naciendo las sombras de mis mujeres atormentadas del maridaje... mujeres de incendio, de rumor, locas, ligeras. Mujeres trazadas en opios mortales”*¹⁰⁷, como quiera que se vea no encontraremos en la novela un personaje principal ni secundario, mucho menos un héroe o antihéroe porque como lo menciona el mismo autor en el texto son *“Personajes que no han podido concluir porque están encadenados todos, a todos les falta la última luz”*¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Espino, Miguel Ángel. Trens. Dirección de cultura Ministerio de Educación. San Salvador, 1976. P.131

¹⁰⁷ Espino, Miguel Ángel. Trens. Dirección de cultura Ministerio de Educación. San Salvador, 1976. P. 39

¹⁰⁸ Espino, Miguel Ángel. Trens. Dirección de cultura Ministerio de Educación. San Salvador, 1976. P. 132

La creación de los personajes se hace desde la propuesta del discurso irracional en contra del racional, teniendo como resultado lo que el mismo autor expresa: *“he creado un mundo de figuras tormentosas. Con los pedazos de la realidad. Llené el mundo de sombras”* Pág. 24

Al final los personajes se rebelan, es decir, toman un papel protagónico al opinar cual es su papel dentro de la novela discutiendo con el autor y con ellos mismos, van más allá de su papel dentro de la historia.

“Sin duda alguna estoy feliz de conocerla. En su cuerpo se descansa de la locura. Se comprende por qué no toma usted parte en la novela más directamente no es, dichosamente, un personaje para dentro, recargado de intensidad, una de esas imágenes quebradas, tan absurdas, tan torcidas, con las que choca una a cada paso. Como yo, claro, como yo, que estoy cansada de mí misma y que arrastro esa duplicidad malvada del autor, esa multiplicidad sentimental que lo hará fracasar al empeñarse al contagiar sus morbos a los alienados que discurren por los callejones de la novela. Con decirle que a mí no me permite ni la libertad de reírme conforme a mis deseos, porque puedo estropear su chifladura de sorprender los movimientos psicológicos que hay en la confección del relato. Un hombre que pretende, según parece, revelar el concierto de la imaginación, denudar los trucos del novelista, enseñar lo que hay detrás de cada muñeco, de cada pensamiento, de cada minuto, no merece ningún respeto”. Págs. 118-119.

“– Tu quieres aniquilar mis paisajes. Un mundo de la inmovilidad sería más tranquilo para dormir. Las piedras no se equivocan, pero...

- *Nadie te obligaba a la contorsión literaria. Lo que yo repudio es la inclinación deportista que das a las palabras y a las tramas. Vuelves a la bandera de “el arte por el arte”. El argumento es una carrera de obstáculos. Usas protagonistas incomprensibles, que no desenvuelven un mensaje nítido y que no sirven más que para ocupar unas líneas.*

- *A ti debo esa mayoría de figuras fotogénicas. Desgraciadamente a veces no puedo dejar de oír tus malditas chifladuras.*

-*Tú mismo te clasificas. Eres tan versátil que, odiando mis procedimientos, los aprovechas. Me interrogas a cada paso. Me haces venir para cada escena. Tanto me cedés tus impresiones, que he llegado a creer que formo parte de tu fenómeno. Sí. Soy una parte de tu creación. Es necesario que reserves un lugar en la novela. Puedes pintarme como un genio negro, agresivo, adversario de tus lamentaciones. Eso me halagaría. Por lo menos, sería mas franco el recurso, y se evitaría el robo que perpetras al poner mis protestas en labios de tus caricaturas.” Págs. 81-82.*

FINAL

El final de la novela vanguardista es abierto, pues no concluye con una verdad narrativa lo cual obliga al lector a releer irónicamente el texto; es decir, no concluye con una epifanía, o bien las epifanías existen de manera sucesiva e implícita a lo largo del relato. La obra “Trenes” tiene un final abierto e inconcluso tal como lo reconoce su autor: *“No, no he podido concluir mis personajes. Están encadenados todos, a todos les falta la última luz. Si un día salieran de mi taller, la boca de las mujeres se llenaría de palabras feas. Falta un capítulo para matarlos. Pero no pude escribirlo. Los bandidos se han atrincherado detrás de mis sueños, se creen con derecho al color, me piden siempre el secreto de la vida.*

¡Ustedes son ruidos, ecos, fantasmas!, les digo. No pesan, no palpitan, no aman” Pág. 131

Cap. XXIV

“Busco la entrada de su novela, y a pesar de que veo muchas, me extravió. No sé cómo aparecen las escenas, ni cómo llegan los personajes ni por qué tiritan bajo una duda glacial”.

CARACTERISTICAS DE LA VANGUARDIA LITERARIA

- ❖ La lucha contra las tradiciones, procurando el ejercicio de la libertad individual y la innovación.
- ✓ El carácter experimental y la rapidez con que se suceden las propuestas, unas tras otras.
- ✓ Se comenzaba a profundizar en el mundo interior de los personajes, presentados a través de sus más escondidos estados del alma.
- ✓ No era el tiempo cronológico el que tenía importancia, sino el tiempo anímico, y comenzó a tomarse en cuenta el aspecto presentacional, pues se limitaba a sugerir para que el lector complete; el autor comenzó a exigir presencia de un lector atento que fuese desentrañando los hechos presentados y fuese armando inteligentemente las piezas de la novela de nuestro tiempo.
- ✓ Al poeta no le interesa que le entiendan o interpreten su obra, para él lo más importante es el estilo en donde los móviles de su poesía son la libertad y la incongruencia.
- ✓ Admiración por la técnica, el progreso y los descubrimientos científicos.
- ✓ Culto a la imagen creada y a la metáfora.

CARACTERÍSTICAS Y EJEMPLOS

- **La lucha contra las tradiciones, procurando el ejercicio de la libertad individual y la innovación.** Ejemplo.

“los apóstoles del fetichismo mecánico y de la superchería ferroviaria han dictado rieles al clamor literario, y la turba solo acepta la Ilíada en confeti y formula a Isaías en cucharadas mínimas.” Pág. 16. Capítulo I.

“No te doy una novela panorámica, si no una novela intencionista, en donde las estampas bailan alocadamente sobre el eje de la repetición.” Pág. 16. Capítulo I.

- **El carácter experimental y la rapidez con que se suceden las propuestas, unas tras otras.** Ejemplo.

“Este Pantaleón, vivía cerca del río. Era un pedazo de cerro. Jugaba carreras con el sol. Se bañaba en la regadera del invierno. En el verano, lo secaba la toalla del viento.

¿Y...? No seya baboso niño. Ella se jue...?

Quien le dijo a este pueblo que se pusiera tan amarillo, Pantaleón.

SE jue.

Que estúpido es besar un recuerdo.” Pág. 35-36 Capítulo VI –VII

“La novela es la historia de una emoción. Casi me duele no haber escrito cuentos, al servicio de una idea, como me aconsejaba un político que no tenía ninguna.

Sube el humo. El humo es un juglar pervertido que contradice el salterio clásico. Crea garabatos de neblina. Los cambia, los traiciona, los borra.” Pág. 147 Capítulo XVI

“Niña Isabel, viajera de niebla, en tus ojos color de puerto estaba el viaje.

Cuando la bese, claro, había dejado de quererla.

Pero....

Hablemos de los trenes. De los trenes que llegan, de los trenes que se van.” Pág. 38
Capítulo VII

- **Se comenzaba a profundizar en el mundo interior de los personajes, presentados a través de sus más escondidos estados del alma. Ejemplo.**

“..Usted adora la confusión. Cuando interpreta una mujer la complica. Empieza usted por hacer el esquema de su alma. Ríe así, llora de este modo, reacciona en tal sentido. Va usted trazando el diagrama con datos psicológicos.

.. Yo necesito, como usted ha comprendido, intensificar algunas cualidades de mis figuras, y se las injerto a protagonistas en movimiento. Las observo como florecen, como se desarrollan, que tonos reclaman. Por eso usted se extrañaría al contemplarse en mi novela. Yo no soy así, diría al sorprenderse en el espejo delator. Yo no he dicho eso, pensaría al oír unas palabras atrevidas” Pág. 45-47-55 Capítulo X

“Lo que sucede es que al tratar de aprisionar sus figura debo captar también, la parte huraña, la parte que todos reservan. Muchas veces no decimos todo lo que queremos. A veces ni pensamos lo que queremos. Mas, para penetrar al recuerdo es indispensable hacerlo de cuerpo entero, por la puerta de la luz.” Pág. 55-56 Capítulo X

- **No era el tiempo cronológico el que tenía importancia, sino el tiempo anímico, y comenzó a tomarse en cuenta el aspecto presentacional, pues se limitaba a sugerir para que el lector complete; el autor comenzó a exigir presencia de un lector atento que fuese desentrañando los hechos presentados y fuese armando inteligentemente las piezas de la novela de nuestro tiempo. Ejemplo.**

“La asociación no procede por analogías externas, si no que se ordena por simpatías esenciales, por relaciones de fondo. El encadenamiento no es temporal, cronológico, si no sorpresivo, subordinado a la elegancia psicológica que exige el tema. La trama se escalona

por emociones. Obedece a una lógica artística un tanto distanciada de las conclusiones fijas, inalterables, extrañas a las decisiones turbulentas de la vida. ” Pág. 16 Capítulo I.

- **Al poeta no le interesa que le entiendan o interpreten su obra, para él lo más importante es el estilo en donde los móviles de su poesía son la libertad y la incongruencia.** Ejemplo.

“Esta novela irregular cabe dentro del viento, carece de día, no tiene programa, esta sobre el tiempo.” Pág. 13 Capítulo I.

“Este libro es un viaje a tu boca. Tu boca de humo y de pájaro, cofre de aventuras, tienda azul de lejanías y de adioses. Es una travesía espectral, a través de tu escultura remota, a través de tu biografía, con visiones difusas, fragmentarias, por los cristales que ciega la velocidad, que empaña el frío.” Pág. 15 Capítulo I

“En mi novela la vida gira cadenciosamente, y todo sucede como suceden las imágenes en los espejos. ¿Es cierto? ¿Es mentira? No sé, ni me interesa saberlo. Me basta saber con qué mis alucinaciones se parecen mucho a las tragedias que labra el destino, y que tienen de ellas la embriaguez y la libertad. ” Pág. 46 Capítulo X

❖ **Admiración por la técnica, el progreso y los descubrimientos científicos.**

Ejemplos

“¿Hacia dónde? ¿Hacia qué felicidad, hacia que desgracia? La locomotora masticaba indiferente las horas. A la madrugada, junto con el ladrido de los perros, desvelados, la maquina saludaba al barrio y se perdía en el alivio matinal, como brisa. ” Pág. 43-44 Capítulo IX.

- **Culto a la Imagen creada y a la Metáfora.** Ejemplos.

IMÁGENES:

“Humo dormido en un paisaje de agua” Pág. 18 Cap. I.

“Una mujer, vencedora sobre la playa dulce, oyó una tarde la queja del abismo resonando en su carne.” Pág. 25 Cap. III

“La muerte pasaba por tus besos. La oíamos arrastrar las sandalias negras, sandalias de queja y oro. En tu sangre oíamos el mar.” Pág. 62 Cap. XII

“Su cuarto era un museo de visiones. Olía a capricho. Sobre el tocador estaba la imagen de la Esperanza Negra, simbolizada por una mujer con los brazos abiertos, intensa, desnuda, profundamente oscura, sobre una roca de blancura increíble, de un cuarto casi estelar.” Pág. 86 Cap. XV.

“Venía de mis tierras doradas, y traía en sus cabellos perfume de mar.” Pág. 97 Cap. XVII

“Oí en tus pies el concierto de las naos, hormigas sobre el cristal de la demencia” Pág. 62 Cap. XII

“Las noches pasaban por las venas repitiendo el mar. Yo te oía, oía tu cuerpo, estremecido de sales, ofrecer las llamaradas de su yodo arrepentido y el fulgor de sus corales siniestros.” Pág. 62 Cap. XII.

METÁFORAS:

“Doraida, loca de seda, almita de huracán, guerra dulce de la carne y el beso.” Pág. 33 Cap. V

“El tren llegaba silbando llamas” Pág. 38 Cap. VII.

“Mi vecina amaneció de azúcar este día.” Pág. 45 Cap. X

“El cielo te estaba violando con las manos del llanto, sobre la alfombra enardecida del huracán.” Pág. 59 Cap. XI

“El capricho soplo una vez la revolución de tu cabellera clandestina.” Pág. 13 Cap. I.

“Por eso, al pensar en ti, me cayó encima el paisaje” Pág. 17 Cap. I.

“Mis manos tenían sueño. Una música me separaba de la vida.” Pág. 24 Cap. III.

TRENES (SIMBOLISMO.)

❖ **TRENES: significa la fugacidad del tiempo.**

“El tren llegaba silbando llamas. Bajo la lluvia, precipitado de neblina, vago en el humo, ofrecía el aspecto trajinante de lo que huye, de lo que pasa, de la errante dulzura sin hogar, espiando en el secreto de las ciudades.” Pág.38. cap. VII

*“Las ruedas tartamudas de los vagones se alejaban platicando necedades, y en el ámbito inocente trepidaba una leyenda de inquietud.”*Pág.144. cap. XVI

“Sube el humo. El humo es un juglar pervertido que contradice el salterio clásico. Crea garabatos de neblina. Los cambia, los traiciona, los borra. Son versos rotos, desprendidos a la sensacional alegría de tu cuerpo. Surge un lunar, y otro. Se amotinan en la espalda. Yo los contaba con mis besos. Siempre sobraban besos, y ella bordada en mi pechera las lágrimas más bellas. ” Pág.147. Cap. XVI

❖ **TRENES: Trenes tiene una profunda temática con relación a la mujer, con el amor, las relaciones románticas, la decepción, y con lo que el autor piensa e interpreta a la mujer.**

“Cantan los trenes. Puede descubrir una ilusión. Un viaje, un amor, un país. Algo romántico y de ayer.

Pero...

Ahora recuerdo perfectamente por que la conocí.

Ella se había ido. Yo mismo le había dicho adiós en la estación. Llore como se lloraba antes.

Por eso es que su prisa me hiela. Llegan. Pintan. Aprietan, estrujan hombres. Y se van. Sencillamente, con su sencillez de acero, bebiendo paisaje. Se hunden en la ausencia cantando, mientras hierven su fuego protervo y fundan en el corazón de los que se quedan esta palabra trágica: DISTANCIA. ” Pág. 20-21 Cap. II

“Y se por qué las empresas de mi sensibilidad liberta tienen la melancolía de las religiones que para creer han tenido que teñir sus ídolos en sangre y se porque las mujeres que pueblan mis paginas son tornadizas y tienen la boca olvidada, y viven romances absurdos, como pasajeras indecisas que no saben en donde bajaran, por que el billete es un permiso para extraviarse.” Pág. 30-31 Cap. IV.

“Mientras el tren almacenaba pasajeros, oí canciones inolvidables. Una muchacha del pueblo se acerco a venderme ópalos. Traslucía su feria de pecados y se llamaba Ramona. Le compre besos. La estación era negra y había un aire oloroso a camino. La muchacha olía a comarca, a villorrio, a cosa humilde que se besa una vez y queda en nosotros como novedad sin importancia.” Pág. 37 Cap. VII.

“No sé cuantos días y cuantas noches, en aquella estación olvidada, en la que el tren se detenía a respirar, comulgue con la visión de tu porcelana enloquecida, pero beata y fiel, estallando en mis brazos fervientes. Desnuda, virgínea, perfecta hasta la oración parecías

una copa llena con la luna de enero. No sé en donde terminaba el humo de tu sacrificio y en donde empezaba el silencio de las esferas.” Pág. 58 Cap. XI

“Sin embargo, a pesar de que por la ventana de mi vagón romántico sospeche todos los senos y presentí todos los vértigos, sin embargo, he vivido como mirándote siempre, como regresando siempre. Como oyéndote todavía.” Pág. 61 Cap. XII

“- Eres cínico. Las mujeres, en la vida, son de carne. Me consta que hasta ayer, por lo únicamente tiene una vía. Las demás son cloacas para desaguar una variedad infinita de perversiones sexuales. No violar a una mujer es ser un moustro, cuando la vida lo pide. Todas las mujeres son potables, es cierto, aunque solo son adorables las que no hemos usado aun y están a un beso de distancia” Pág. 74 Cap. XIV.

“- Cuando has subido a mis trenes, cuando por mi descuido has subido, ella abandona el lugar. Y he notado que sin su presencia los problemas se reducen a las calamidades del viaje y a tus opiniones, que se recuerdan el ácido úrico. Cuando tú bajas, torturado por el paisaje que la solicita, pierdo la noción de los kilómetros. Tú le llamas a esto tomar en serio el corazón. ” Pág. 74. Cap. XIV.

“La novia es una abstracción sentimental. No está afuera. Esta adentro, es un sueño, una imagen, un proyecto espiritual. Es una figuración romántica. Hay en el mundo exterior seres o cosas que coinciden en este plan psíquico.” Pág. 148 Cap. XXVI.

❖ **TRENES, tiene una relación con la realidad, y con las descripciones de los lugares que uno realmente observa en un viaje en tren.**

“Odio los trenes. No sé que hayan hecho alguna vez un favor positivo a la humanidad, como no sea el de ensuciar las montañas con su aliento de bronce. Cosen el dolor de las ciudades, han hecho internacional la pena, traen secretos de crimen y los deslizan en el oído de las aldeas.” Pág. 19 Cap. II.

“¡ Los trenes! Indudablemente, no sirven más que para llegar tarde y para aprender angustias.” Pág. 21 Cap. II.

“El tren me contó la dulzura de repetir un camino. Lo repetí con un presentimiento tornasol.” Pág. 32. Cap. IV.

“Oíamos los trenes que aullaban a la media noche, como mastines de bronce. Traficantes borrachos referían sus viajes y sus amores.” Pág. 43 Cap. IX.

“TRENES, trenes. Hace muchos años que corro así. Estaciones, viajeros, climas. Hoteles cuadriculados y promiscuos en donde los hombres han ensuciado de timbres la ingeniería diáfana de las abejas, y en donde circulan libremente los pecados turistas.

Pero ahora, el tren se ha puesto una rosa en el ojal de la ventanilla. En un poblacho apretado de fruto subió una sombra. Es mi amiga con manos de naranjo en flor.” Pág. 85 Cap. XV.

ASOCIACION DE IMÁGENES

Un elemento que identificaría la tendencia cubista es la capacidad de ordenar las palabras para crear imágenes. Esta técnica se volvió tan importante ya que la imagen proyectada determinaba la capacidad del escritor y la virtud en el uso de la disposición tipográfica, es decir, que las palabras además de comunicar estaban en función de algo más, de lo que el escritor deseaba proyectar, Espino en su novela “Trenes” proyecta su fanatismo hacia una figura femenina. Además la novela cumple con la característica cubista que afirma que el texto posee “asociación de elementos imposibles de conectar, determinados para la lógica espacial”, lo que asegura el mismo autor cuando dice: *“he creado un mundo de figuras tormentosas con los pedazos de la realidad... soy el hombre que salió del cuadrante. Mi chifladura sobornó a la muerte y vengo de la vejez hacia la infancia...”*¹⁰⁹,

Se puede ver como el autor afirma que su texto posee aspectos difíciles de entender y que sería casi imposible tratar de interpretarlos y darles lógica porque son fragmentos de sus emociones y vivencias. Esta característica se reafirma más adelante cuando menciona el autor que: *“Como mi destino y mi esfuerzo proceden por saltos, comprendo que este libro te parezca confuso”*¹¹⁰; desde donde se quiera ver existe una lluvia de ideas inconclusas por parte del autor en la novela.

El artista como señalan los creacionistas, por ejemplo, se reserva el derecho a crear imágenes que no corresponden al mundo *real y objetivo*, a transformar imaginativamente la

¹⁰⁹ Espino, Miguel Ángel. Trenes. Dirección de cultura Ministerio de Educación. San Salvador, 1976. P. 24

¹¹⁰ Espino, Miguel Ángel. Trenes. Dirección de cultura Ministerio de Educación. San Salvador, 1976. P. 32

realidad y así crear nuevas realidades ontológicamente válidas también o de mayor validez que las que percibimos a través de percepciones sensoriales.

La Imagen es la representación de algo por medio del lenguaje, es la expresión verbal que presta forma sensible a ideas abstractas. La metáfora es una imagen pero en sentido figurado. La imagen puede ser olfativa, auditiva, visual, gustativa, etc., según sea el sentido al que impresione. También puede ser sinestesia o kinestésica, si impresiona a más de un sentido. Por ejemplo sonido y color, frío y calor.

Ejemplos:

- ❖ Una mujer, vencedora sobre la playa dulce... (gustativa) Pág. 25 cap. III
- ❖ Bésame si puedes como la lluvia besa... (gustativa) Pág. 60 cap. XI
- ❖ Su cabellera de silencio nos perfumó la marcha... (olfativa) Pág. 32 cap. IV
- ❖ “Bésame como la lluvia”, dice en una arenga conmovedora la “musa de la pulmonía”... (gustativa) Pág. 79 cap. XIX
- ❖ Es mi amiga con manos de naranjo en flor...(Táctil) Pág. 84 cap. XIV
- ❖ Su cuerpo impresionaba como una flor... (Táctil) Pág. 90 cap. XV
- ❖ Venia de mis tierras doradas, y traía en sus cabellos perfume de mar...(Olfativa) Pág. 97 Cap. XVII
- ❖ La mujer es un poco de tierra para que en ella cante la semilla...(Auditiva) pág. 121 cap. XXII
- ❖ Salto en una burbuja de oro, fresca y casual...(Visual) Pág. 13 cap. I
- ❖ Al niño se le hunde el alfiler del lloro... (Visual) Pág. 145 cap.

METÁFORA

Es el más usado de los tropos; fundado en la semejanza, consiste en expresar una idea con el signo de otra con la que guarda analogía o semejanza, aunque no hace comparación expresa.

Ejemplos: Tenía llama en la boca... Pág. 20 cap. II

- ❖ El sol la desnuda, la trasparente, le suelta las cintas, le arranca las prendas intimas, le trasluce la piel... Pág. 49 cap. X
- ❖ En tu sangre se copiaban los paisajes del mar... Pág. 61 cap. XII
- ❖ La boca jugaba como una flor... Pág. 68 cap. XIII
- ❖ Al superhombre físico sucedería el hombre del corazón azul, color del paisaje... Pág. 76 cap. XIX
- ❖ En una biblioteca de antiguas de antigüedades acababa de hurtarme una hoja del panchatandra, escrita en la dulce lengua del desierto, que relataba la sabiduría de una pantera otoñal, hábil en pesadillas cortesanas... Pág. 98 cap. XVII
- ❖ Tu carne de infierno y de miel, se ponía a soñar en un hijo, logrado en la espuma de tu remanso que estaba rebalsando estrellas. Pág. 101 cap. XVII
- ❖ En ninguna vitrina vanguardista he visto un conflicto tan artificial como ese que bordaste sobre el pañuelo desvelado del frío... Pág. 14 cap. I
- ❖ Fui creando un compañero invisible y pícaro, una sombra alegre que pasaba delante del profesor y se reía a carcajadas mientras me reprendían... Pág. 133 cap. XXIII
- ❖ El humo es un juglar pervertido que contradice el salterio clásico Pág. 147 cap.
- ❖ Loca de seda, almita de huracán, guerra dulce de la carne y el beso...Pág. 32 cap. IV

EL DISCURSO METANARRATIVO.

Esta característica cubista se evidencia en aquellos momentos en los que el autor reflexiona con los personajes sobre el proceso de creación de la novela y sobre el papel que éstos desempeñarán en el desarrollo de la trama: *“es lamentable, profesor, es lamentable. Usted quiere tratarme siempre como una niña escrita. Siento que no podré sujetarme mucho tiempo a esa dieta. Yo soy otra, aunque usted no lo crea”*¹⁵.

El proceso de reflexión metanarrativo alcanza dimensiones mayores cuando el autor reflexiona sobre la colocación del tema dentro de la trama: *“Si yo hubiera urdido el tema, lo habría colocado en otra posición, mirando hacia el espermatozoide”*¹⁶

Más adelante continua con esta reflexión metanarrativa cuando sostiene que: *“de todas maneras, la novela se está cayendo. Yo siento que el escenario cruje, que necesita afianzarse.”*

En este proceso también participan los personajes cuando la protagonista sostiene que: Por otra parte, yo me siento bastante completa. Podría representar en este capítulo un papel más decisivo. *“Yo, que vengo de su monodrama interno y que he vivido en contacto con el vaivén de sus imágenes, conozco la superficialidad de los relatos...”*

Este proceso se cierra cuando el narrador advierte y pone de manifiesto su teoría vanguardista de la novela cuando dice: *“Busco la entrada de su novela y a pesar de que veo muchas, me extravió. No sé cómo aparecen las escenas, ni cómo llegan los personajes, ni porque tiritan bajo una duda glacial”*

En la última parte de este diálogo metanarrativo, se pone en evidencia la naturaleza de la estructura narrativa que comporta Trenes; no es una estructura narrativa de orden

lógico y coherente, con acciones y episodios que responden a una causa efecto; por el contrario, no se evidencia ningún signo de orden estructural, sino más bien, lo que existe es una caos narrativo, con multiplicidad de acciones narrativas, que se suceden en espacios y tiempos totalmente diferentes. Esto es posible, gracias a las técnicas de la memoria y de los recuerdos por los que pasan los personajes de la novela.

DESTRUCCIÓN ABSOLUTA DE LA SINTAXIS NARRATIVA.

Una característica de la vanguardia futurista ha sido la *destrucción absoluta de la sintaxis narrativa*. En la novela es una característica totalmente evidente en todo su desarrollo narrativo al presentar de forma variada y descontrolada una serie de temas que únicamente alcanzan su coherencia dentro de la totalidad de la novela, así por ejemplo cuando el narrador se está refiriendo al proceso metadiscursivo de la novela, al decir que la necesidad amorosa es creadora, inmediatamente deja este tema de reflexión y afirma que *“La carne es un momento del espíritu, el espíritu es una llama de la carne. El salvaje recibió esta sabiduría de la selva, y grabó en las piedras el ideal amoroso expresado por medio de símbolos obscenos”* 20.

Esta es la naturaleza escrituraria de la novela, una total disolución de la sintaxis narrativa, característica que se corresponde con la misma naturaleza estructural en que ha sido diseñada la trama novelística. En suma es un juego con el lenguaje de la narración.

EL PROFUNDO LIRISMO.

Característica del Ultraísmo la cual recurre a las imágenes simultaneas, durante toda la novela o una gran parte de la misma, se observan fragmentos con un sentido poético que le da una parte especial a la novela, por ejemplo “-Bésame, si puedes, como la lluvia besa.

*Y silenciosos, litúrgicos, como en los desiertos sellados, llovieron mis besos y mis lágrimas sobre la V virginal, sonámbula, insidiosa, que la virtud ensombrecía de matinal musgo”*¹⁷ “Yo no sabía la influencia que el pájaro despedía en mi vida. Nunca adivine su forma. Me parecía a veces tormentoso, a veces placido. Casi siempre vago. Pero un día amaneció en mi lecho un amor todo desnudo y urgente, todo castaño y tibio, me invitaba a la fiesta de su sencillez. Y fue que al dar el salto enfurecido de pámpanos, tocado súbitamente por el presagio caí sobre el amante desmayado en rosas”¹¹¹, el autor juega con la sonoridad de las palabras y pinta imágenes profundamente poéticas con un sentimiento propio del autor.

EL SENTIDO DEL HUMOR.

El autor utiliza este recurso en algunas partes para intentar atraer la atención y poner interés en la lectura, como ejemplos se tienen: “Tú te crees obligado a pensar desde mi bilis. Eres una toxina, una especie de bacteria analfabeta”¹¹², el autor trata de hacer humor utilizando el feísmo como un recurso; también más adelante narra: “Tome una decisión heroica: Compre unas pastillas de imbecilidad de esas que se ocupan contra los

¹¹¹ Espino, Miguel Ángel. Trens. Dirección de cultura Ministerio de Educación. San Salvador, 1976. P. 24

¹¹² Espino, Miguel Ángel. Trens. Dirección de cultura Ministerio de Educación. San Salvador, 1976. P. 73

*niños inteligentes en los colegios del estado y cerré los ojos*¹¹³, el autor siempre trata de llamar la atención a través de comentarios irónicos como éste.

Estar en vanguardia o considerarse vanguardista significaba entonces: promover una revolución directa en el pensamiento y manifestarlo revolucionariamente en el arte, a partir del rechazo a lo tradicional, innovando y utilizando técnicas y materiales que no hubiesen sido utilizados nunca.

¹¹³ Espino, Miguel Ángel. *Trenes*. Dirección de cultura Ministerio de Educación. San Salvador, 1976. P. 40

CONCLUSIONES

A través del desarrollo de la historia humana y desde la creación de la literatura, el intelecto humano en su afán innovador ha modificado su vida, la cual a su vez ha sido plasmada en la literatura, en este sentido la literatura misma ha sufrido un conjunto de innovaciones y transgresiones, a partir de diferentes elementos contextuales que modificaron la forma, el interés y la finalidad de la literatura.

El desarrollo de la vanguardia se experimentó mayormente en las grandes urbes del continente Americano: México, Argentina y Chile.

En El Salvador, la vanguardia tiene su auge en 1962 junto a la Generación Comprometida, pero se debe tener en cuenta que para 1940 Espino escribe su novela “Trenes”, es decir, ya existía una novela con características vanguardistas para 1962, a pesar que la obra se imprime por primera vez en El Salvador veinte años después, es decir en 1962, ya que su primera edición fue realizada en Chile en 1940; la novela “Trenes” de Espino significa una avanzada narrativa no solamente en la prosa escrita por salvadoreños, sino a nivel latinoamericano, sobre todo si tomamos en cuenta que fue realizada hacia 1940, cuando estructuras como las de esta novela, no habían desarrollado una corriente expresiva que la señalase como un logro en la novelística de América.

A pesar de que la crítica y los estudios literarios sobre narrativa en El Salvador no manejan cómo se inicia la vanguardia en ese campo, hay algunos que se atreven a opinar que se inicia con la narrativa de Salvador Salarrué Arrué, específicamente con las obras “El Cristo Negro” (1927) y “Eso y Más” (1940), obras que, aunque no cumplen con la estética vanguardista, si poseen las características del realismo, pues son historias que poseen una

línea argumental lógica, tiempo y espacio físico real entre otras características que las ubican dentro de dicho movimiento.

Se puede decir entonces con toda seguridad que “Trenes” es un antecedente de la narrativa vanguardista en El Salvador y que lo que sostienen algunos autores, cuando mencionan a Salarrué, Oswaldo Escobar Velado, Matilde Elena López, y a la misma “Generación Comprometida” entre otros, no es nada verídico, ya que estos análisis realizados demuestran que para 1940 ya existía narrativa vanguardista en El Salvador y que su principal exponente era Miguel Ángel Espino con su obra “Trenes”, es decir que la Generación Comprometida fue nada más un grupo que dio un seguimiento mayor a dicha estructura.

RECOMENDACIONES

- Extender los estudios expuestos en este trabajo de investigación a los alumnos de la carrera Licenciatura en Letras para un mejor conocimiento de la Narrativa Vanguardista.
- Trabajar en mejorar el modelo dinámico utilizado por los docentes para que el alumno aprenda y entienda y no pase por alto datos muy importantes de lo antes expuesto.
- Impulsar a los docentes de la carrera Licenciatura en Letras a la enseñanza más profunda de estos temas de narrativa y abarcar la vanguardia en literatura y en las artes para un mejor conocimiento del alumno.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acevedo, Ramón Luis. Los senderos del volcán. Editorial Universitaria. Colección Editorial Universitaria. Vol. No. 86.

Cedomil, Coic. Novela Contemporánea 1935-1972

Correa, José. La vanguardia literaria. Editorial Coyoacán. México, 1992

De Torre, Guillermo. Historia de las vanguardias, 3ª. Edición. Tomo II. Ediciones. Guaderrama. Madrid. España. 1974.

- Espino, Miguel Ángel. Trenes. Dirección de cultura Ministerio de Educación. San Salvador, 1976.
- Estébanez Calderón, Demetrio. Diccionario de términos literarios. Alianza editorial. Madrid, 1999.

Gallegos Valdez, Luis. Panorama de la literatura salvadoreña del período precolombino a 1980, UCATORES, 1996, San Salvador, El Salvador.

Giuseppe, Belliní, Notas sobre la evolución de las vanguardias en Centroamérica: Nicaragua. Universidad de Milán, artículo publicado en <http://www.cervantesvirtual.com/>

Hauser, Arnold, Historia social de la literatura y el arte. Editorial, Guaderrama, Tomo II, Madrid, España. 1960.

- Melgar Brizuela, José. Lenguaje y Literatura para primer año de bto. Editorial Conty. San Salvador, enero 2001
- Salvador Salazar Arrué. El Cristo Negro. Departamento Editorial. San Salvador 28 de agosto 1980.

- Toruño, Juan Felipe. Desarrollo literario de El Salvador. Ministerio de cultura departamento editorial. San Salvador, El salvador. C. A. 1957.
- Tzvetan, Todorov. Introducción a la literatura fantástica. Ediciones Coyoacan. México, 1998.

Veráni, Hugo J. Literatura hispanoamericana Siglo XX. Fondo de Cultura Económica USA, octubre 1998.

Zavala, Lauro. La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos. Abril de 2007. Ciudad de México.

Biblioteca virtual:

1. www.realismo-vanguardismojdelafuente.com/uscl-cl
2. <http://es.answers.yahoo.com/question/index>
3. <http://raulygustavo.tripod.com/>

<http://archivo.elnuevodiario.com.ni/1999/enero/30-enero-1999/cultural/cultural4.html>

ANEXOS

ANEXO 1

DATOS DEL AUTOR Y LA OBRA

MIGUEL ÁNGEL ESPINO (1902-1967)

Este escritor constituye un caso singular en la literatura salvadoreña; autor de cuatro libros fundamentales en la literatura centroamericana; sus preocupaciones políticas, culturales y estéticas lo ubican a la delantera de sus contemporáneos nacionales. En 1919 publicó “Mitología de Cuzcatlán”, en la cual se resalta el arte indígena mediante la recreación de antiguos mitos y leyendas pipiles. En 1926 publicó “Cómo cantan allá” que es una colección de cuentos. Escribió además dos novelas, la primera es “Trenes” originalmente publicada en Santiago de Chile en 1940 y en 1947 publica “Hombres contra la muerte”. Nació en la ciudad de Santa Ana, el 17 de diciembre de 1902. Fue el tercer hijo de los ocho que procrearon el poeta y docente Alfonso Espino y la profesora Enriqueta Najárro de Espino, ambos descendientes de familias guatemaltecas y salvadoreñas con fuertes raíces poéticas, fueron docentes y poseían conocimientos médicos. Sus hermanos Rubén y Alfredo nacieron en la cabecera departamental de Ahuachapán, mientras que él, Hortensia, Aracely, Alfonso, Zelmira y Adalberto vinieron al mundo en la cabecera santaneca.

Desde 1909 hasta 1914 realizó sus primeros estudios en la casa familiar y en el Liceo Santaneco, dirigido por Salvador Vides. En 1915, la familia se traslada a San Salvador, donde el joven escritor es admitido en el área de formación docente del Instituto Normal Central de Varones. El director de esta institución, Juan Ramón Uriarte, desempeñó un papel importante en la formación del futuro escritor, al ponerlo en contacto con los clásicos griegos y con pensadores hispanoamericanos como Vasconcelos y Rodó. Su tesis de graduación del Instituto Nacional fue Mitología de Cuzcatlán (1918), publicada al año siguiente por la editorial capitalina Cuzcatlania, dirigida por el dramaturgo José Llerena.

En 1921 inició sus estudios de Leyes en la Universidad de El Salvador, a la vez que se dedicó a escribir para periódicos como Diario Latino (1890), Diario del Salvador (1895), La Prensa (1915) y Queremos (1927), al igual que para las revistas Cuzcatlania (1919), Atlacátl (1921), Lumen (1926), Cactus (1933) y Espiral. En estos medios difundió muchas estampas de provincia, las que años más tarde reunió en el libro “Cómo cantan allá” (1926) y a las que alguna vez calzó con un fugaz nombre literario "Miguel Ángeles Pino". Gracias a su antiguo maestro, Juan Ramón Uriarte, quien fue nombrado máximo jefe de la Dirección General de Correos, el joven escritor comenzó a trabajar en esa dependencia gubernamental (1922), a la vez que fungió como administrador de un centro editorial - fundado por Uriarte y el escritor y químico Julio Enrique Ávila- y como corrector de pruebas y redactor en el periódico “El día”, donde estuvo bajo la mano directriz de Alberto Masferrer hasta febrero de 1926. Cuando Uriarte fue designado ministro plenipotenciario de la Legación Salvadoreña en la Ciudad de México, gestionó una beca para Espino (diciembre de 1927) y el cargo de agregado a dicha representación diplomática (enero de 1928). En la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Espino corona su carrera en Jurisprudencia, en el mismo año en que su hermano Alfredo se suicida en San Salvador (1928).

Junto con el profesor Francisco Espinosa y el químico guatemalteco Adolfo Pérez Menéndez, dirigió el gubernamental Diario nuevo (1933-1944), en el que colaboraron Raúl Andino, Arturo Ambrogi, Claudia Lars, Manuel Sevilla y Miguel Ángel Chacón. Fue corredactor de “El amigo del pueblo” (San Salvador, 1936) y jefe de redacción de “El gran diario” (San Salvador, 1939). Ganador de la Flor Natural en los Juegos Florales Agostinos de San Salvador (con su prosa “La ciudad visionaria”, julio de 1936 y con su poema “Mensaje de la tierra dormida”, julio de 1937). Fue autor del folleto José Simeón Cañas, padre de los esclavos (Guatemala, Cultura, 1938 y San Salvador, Departamento Editorial del Ministerio de Cultura, 1955). Luego de tres años de negociaciones y contratos, en 1940 la editorial Ercilla de Santiago de Chile le imprimió su novela poemática “Trenes”, que le valió honrosos comentarios periodísticos en los ámbitos nacional y centroamericano.

Esta novela significa una avanzada narrativa no solamente en la prosa escrita por salvadoreños, sino a nivel latinoamericano, sobre todo si tomamos en cuenta que fue realizada hacia 1940, cuando estructuras como las de esta novela, no habían desarrollado una corriente expresiva que la señalase como un logro en la novelística de América. *Trenes* es una novela ensayo, es un ensayo novelado, o sea, una expresión integral de un creador que tenía ondas preocupaciones estéticas enmarcadas en la realidad salvadoreña. Finalmente en 1951, paralizado por una hemiplejía se trasladó a la ciudad de México por vía aérea, en la mañana del viernes 15 de febrero de 1952. Aunque hubo una campaña de escritores salvadoreños a su favor y hasta un grupo formado por Oswaldo Escobar Velado, Alfonso Morales, Antonio Gamero, Orlando Fresedo, Alirio García Flamenco, Waldo Chávez Velasco, Luis Mejía Vides y otros se presentó ante la Asamblea Legislativa salvadoreña, todas esas gestiones no lograron que el gobierno y las entidades culturales hicieran nada efectivo a favor de Espino. Gracias a gestiones nacionales e internacionales emprendidas por destacados intelectuales y políticos de otras naciones de América, se recuperó lentamente en la ciudad de México, protegido por los cuidados de su esposa y de diligentes galenos que lo atendieron durante cerca de quince años.

Tales tratamientos y cuidados solo fueron interrumpidos en febrero de 1954 por un fugaz viaje de retorno a El Salvador, realizado con el fin de dirigirse a la ciudad de Ahuachapán y atender algunos asuntos familiares.

ANEXO 2

OBRA “EL CRISTO NEGRO” (Salarrué)

San Uraco de la selva no se encuentra en el martilogio pero podemos atrevernos a creer que debía hallarse allí aunque en el mismo Cielo de Nuestro Señor y aún en el infierno de los cornudos, se vieron en grueso aprieto para saber donde debía quedar.

Nació en Santiago de los caballeros allá por el año de 1567, hijo de Argo de la Selva y de la india Txinque, nieta de reyes, algo bruja, algo loca.

En la época a que vamos a referirnos (1583), gobernaba Guatemala el licenciado García Valverde, a ratos cruel como la mayoría de los Capitanes Generales, con una barba roja y

cuadrada que untaba su coraza de reflejos sanguíneos y sus manos huesosas y largas, cubiertas de bello rojo, parecían ensangrentadas de una manera indeleble, detalles que por lo demás, bien podía respaldar simbólicamente una verdad moral.

Argo de la selva, noble ruin de badajos, había sido lugarteniente de Valverde durante más de seis años, hasta el día en que, perdido el favor y acumulada sobre su persona un larga serie de crímenes, fue juzgado por el mismo Valverde y ahorcado en el patíbulo del cerro largo, que desde las ventanas del Ayuntamiento aparecía sobre el cielo lejano, siempre cargado como la rama pródiga de algún árbol macabro.

Fue entonces que la india Txinque, madre de Uraco (mozo ya de dieciséis años), entró en una noche – nadie sabe cómo – en el palacio, armada su mano verde con un puñal envenenado, y en pleno baile, intentó dar muerte al Licenciado; pero no logró su intento y fue destrozada por los guardias y enclavada más tarde su cabeza en una lanza, en medio de la plaza de la ciudad;

Uraco huyó de la venganza del Gobernador y fue a refugiarse al convento de San Francisco, hallando amparo a la sombra de Fray Francisco Salcedo su padrino de pila, quien se tomó el cargo de instruirle en la lengua de castilla y en la sagrada vida de Cristo.

Esto apasionó a Uraco y empezó su amor a Jesús con un tesón hacia cavilar a los frailes y mover la cabeza negando antes que asintiendo, por aquella locura y desenfreno. Algún monasta de rostro anudado le acusó de hipocresía, confirmada más tarde con la huida de Uraco y el robo de las joyas sagradas. ¿Qué pensaba el hermano Francisco? Atenuaba, atribuyendo el robo a una locura amorosa que le hacía desear para sí solo, lo que estaba en tanto contacto con la Divinidad.

Uraco, que era ya entonces, Fray Uraco aunque no profesara aún en la orden, aparentaba veinticinco años, su barba rala y negra de mestizo, daba a su rostro un no se sabía que de malévolos. Delgado y gris, enfundado en el hábito, sugería la idea, mil veces exorcizada por los monjes, del Demonio metido en fraile. No obstante, su voz clara y suave, que era como miel de alma, iba al hablar, aclarándole en dulzura hasta modelar en él a un agraciado del Cielo, tan esplendoroso, que hacia bajar la cabeza de los maldicientes.

Noches, de claro a claro, pasó este loco arrodillado en medio del pedrero, orando en el jardín, que a la mañana se llenaba de rosas blancas, acaso surgidas en la noche al auspicio de aquel suave susurro que inquietara el silencio nocturno preñado de brotes.

Diez veces desapareciera del convento durante muchas horas, sin que nadie pudiera decir a donde iba. Cuando regresaba ponía de excusa a las paternales inquisiciones de Fr. Francisco, sus visitas a los esclavos del cruel encomendero, para aliviar penas injustas y aprontar consejos salvadores. Pero en realidad era otra cosa lo que lo alejaba del convento y no tardó en saberse.

Una tarde en que Fr. Uraco se paseaba recreándose junto a los muros del jardín, situado detrás de la celdería del convento, por una brecha abierta en el adobado por causa de los sismos, vio a una mestiza enlutada, que le contemplaba con ojos sombríos y a la vez sonreía con una sonrisa, tan blanca entre los cárdenos labios sensuales, y los lienzos negros, que parecían una rosa lánguida.

Como la mujer pareciera así llamarle, el fraile, con las manos en las mangas y la sonrisa en los labios, se acercó y preguntóle:

- ¿Qué deseas buena mujer? ¿Puede el humilde Fr. Uraco serte de utilidad?

- Acaso sí, santo fraile. Mi buena suerte ha hecho que os vea al pasar y solo ruego la clemencia del buen confesor y la clarividencia de vuestro santo consejo.

Invitóla el fraile a entrar, con un vago gesto que hizo desplegar una manga del hábito y fueron a sentarse al brocal del derruido pozo techado con un sombril de teja. Ella quiso hincar la rodilla en la arena pero él no permitió.

La mestiza exhalaba un fijo olor a ungüento de canela y también de las frondas que ahora la noche ponía sombrías arrojándolas casi negras en masas de voluptuosa pesantez sobre la tierra amarilla, venían aromas de pantanos que acariciaban de un modo sensual, inquietante. La mujer era joven y era bella, pero Uraco era incorruptible y su sangre solo vibraba en la búsqueda del alma.

- ¡Mi pecado es grande, señor! – empezó la mestiza - . Vivo en casa de mi señor el notario Herrera y Caravejo cuyo hijo me quiere de amores sin que yo pueda resistir ya más. Un constante desasosiego macera mi cuerpo y solo aspiro – perdón señor – a una pronta satisfacción de mis deseos. Voy a morir sino cedo y si cedo, tiemblo por el peligro. El señor mi amo se entera, y seré condenada, ¡Dios sabe a qué!

La mujer escondió la cabeza entre las manos y sollozó.

- ¡Gran pecado es la tentación!... ¡Pecado grande sería el de ese joven, casi niño, a quien pretendes hacer caer en el fango... ¿No puedes resistir con la idea de Cristo Nuestro Señor, muerto en la cruz por la virtud?!

- ¡Oh, Fr. Uraco, no puedo más! Lo he intentado en vano. Estoy poseída del Maligno y voy a morir si no lleno mi criminal deseo...

- ¿Tú le amas?...

- ¡No sé!... ¡Sólo sé que esta virginidad de mi barro y este vacío de mis entrañas me está devorando viva como fuego del infierno!...

El fraile hace el signo de cruz sobre el cielo claro e inclinado después sobre la hembra, susurra con lágrimas en los ojos.

Largo fue el silencio y después una sombra negra y fugitiva huía por la brecha del adobado mientras en medio del pedrero, abiertos los brazos, el pecador elevaba su plegaria tan alto, que ya no solo florecía el jardín sino que del cielo brotaban las constelaciones.

ANEXO N° 3

Obra “Eso y más” (Salarrué)

Cuento “El niño diablo”

Nadie podía decir nunca cuando el viejo cura del pueblo hablaba en broma o cuando hablaba en serio. Aún allá en el púlpito sus palabras eran vagas; sencillas sí, pero como burlonas, como velando siempre una verdad inexpresable. Esta forma de enseñanza le había valido ya muchos disgustos, amonestaciones y reprimendas de los superiores

jerárquicos. El cura sonreía de la llaneza de los hombres, de su solemnidad vacía, de sus huera palabras.

Aquella noche buena, después de la Misa del Gallo, se llevó a sus amigos íntimos a la casita blanca, para darles la sorpresa tan anunciada.

En un rincón de la salita había hecho un nacimiento. Pero aquel nacimiento no era como todos los nacimientos; era algo verdaderamente novedoso: el niño era negro, la estrella roja y por todas partes se veían ángeles de colores, pendientes de dorados hilos; globos relucientes; nubes y espejos.

- Este es el nacimiento del Niño Diablo – dijo a sus sorprendidos amigos -. El Niño Diablo, ¿comprenden?; el Niño Diablo...

- ¡Jesús, María y José! – balbuceo una joven, entre escandalizada y divertida.

- María y José no están – dijo el cura, siempre gracejo -; Jesús si, ese negrito. Y tan Jesús como ninguno.

- ¿Y le llama usted el Niño Diablo?... lo va a castigar Dios; no irá derecho al Cielo por estas burlas impropias de su clérigo. Continuarán sus penas... ¿No le da miedo?

Era un reproche, pero un reproche que casi no lo era, por acariñado y sonriente.

- Pues, señor ni aquí ni allá – repuso el viejo cura -. Con la muerte va la suerte, continua, mala o buena la vida del hombre rueda al azar sobre una pendiente; ¿Quién puede asegurarnos que gozaremos del Cielo o del Infierno? Este está teñido con hilos de áspero cáñamo, pero siempre, por aquí por allá, se entrecruzan unos hilitos de plata. ¡Qué raros son! Las vidas nobles, los hombres generosos, ¡qué raros son!...

- Pero, ¿no van al Cielo los que se portan bien en la tierra?

- A saber... a veces quizá...

- ¿Cómo puede ser eso de que un santo – pongamos por caso – vaya al Infierno?

- ¿Qué si puede ser? ¡Ya lo creo que puede ser! Cuestión de suerte... Y los buenos son los que más padecen el Infierno. El padecer no se acaba, hijos míos; también los malos son los que más padecen el Cielo.

-¡Jesús! No diga esas cosas, señor.

- Mira, voy a explicarte las razones: cuando un santo muere, como cuando muere un picar, siempre hay a su lado dos ángeles guardianes: el ángel guardián del Bien, que es el blanco y luminoso y el ángel guardián del Mal, que es el negro y aterrador. Estos dos ángeles guardianes han hecho durante la vida del hombre, su servicio constante, luchando entre sí para lograr la posesión del alma humana.

Al morir el hombre, una lucha se entabla entre los dos ángeles guardianes, y el más fuerte se lleva el alma. Si el hombre que muere es un santo y va al Infierno, el infierno toma venganza en él enseñándose más cuanto más santo ha sido el hombre.

- ¡Cielos, que Infierno!

- No hay justicia, hija de mi alma, ¿no sabes tú que cuanto más santo es el hombre, mejor resiste el martirio y da gracias por él y con él es feliz? Así, por ley natural, hay santos cuyo Cielo solo puede estar en el Infierno y bergantes cuyo Infierno solo en el Cielo es posible. Porque, ¿qué tortura puede escogerse para un malvado, peor que aquella de llevarlo en medio de la santidad; qué llama quemaría mejor su conciencia emponzoñada que la llama del Amor; qué ambiente más insoportable podría darse al sensual y grosero que el ambiente de la sutilidad, de elevación, emoción y pensamiento? Dicen los que dicen, que los dos ángeles guardianes no son otra cosa que la proyección del alma en las esferas superior e inferior de la tierra. El Dogma no me lo permite, pero yo creo a ratos que Dios no es solo el bien sino que es además el mal.

-¡Avemaría, qué padre!

- No te escandalices, no te escandalices, hija mía. ¿Por qué no habría de ser así? Si fijamos nuestra atención toda obra de mal es beneficiosa para quien la hace como para quien recibe

sus efectos. Es una forma de bien, que a nuestros mortales ojos parece mal, porque no alcanzamos a comprender sus alcances.

- ¡Válganos Dios!

- Así, el alma humana está como colocada en el centro de dos luces; la una es la luz divina, la luz blanca que baja de lo alto y al tocar el alma, proyecta una sombra negra sobre el abismo, dando vida al ángel guardián del Mal, y la otra es la luz diabólica, luz negra que sube de la sima y que al tocar el alma, proyecta una sombra blanca en la altura, dando vida al ángel guardián del Bien. Y así, por paradójica ley natural, el alma humana vive sostenida por sus sombras mismas, originándose su capacidad de Bien de las fuerzas del mal; su capacidad de Mal, de las fuerzas del Bien. Pudiendo decirse (con perdón de la Iglesia) que el Demonio es hijo de Dios y que Dios es hijo del Demonio.

- ¡Gran poder de Dios!

- Pensemos un instante, hijos míos, meditemos un rato sobre tan abstruso problema filosófico. ¿No es verdad que todo lo malo es fácil y que todo lo bueno es difícil? Todos estamos de acuerdo en esto. Puede muy bien ser que el mismo esfuerzo por ascender de aquella luz negra del infierno, por ser esfuerzo se trueque de pronto en Bien. Pero la luz divina cae de lo alto sin esfuerzo y esta lasitud, esta voluptuosidad de caer puede que la trueque al fin en Mal.

La mente humana recoge su reflejo de aquella fuente maravillosa de luz divina y sin embargo, aplicada a los bajos instintos, esta mente aguza el mal y lo diaboliza. En cambio, las pasiones animales, cuando la mente no las ha iluminado, tienen la gracia de la desnudez; la maldad inocente no es la maldad; la maldad terrible no es la del instinto animal, sino la mente animalizada, ¿En dónde no hay una fiera peor que el hombre primitivo?, ¿No nace esta bestia sólo cuando ha sido tocado por el rayo de la razón? Y la razón ¿no es don del cielo?...

- ¡Cristo Rey!

- Cristo Rey, si señor, Cristo es más hermoso por ser un hombre divino que por ser un ángel humano. El hijo del hombre es para los hombres más hermoso que el hijo de Dios. Porque el hijo del hombre es como la flor que se yergue en su tallo abriéndose hacia el Cielo y el hijo de Dios es como el fruto que cae pleno de miel hacia la tierra; y para nosotros siempre es más hermosa la flor que el fruto.

-¡Que cura imprudente!...

- Por eso yo quiero que aquí juntos todos, todos buenos y fieles amigos, aquí escondidos en esta casa feliz celebremos la pascua, la navidad del Niño Diablo en vez de la del Niño Dios, porque este Niño Diablo representa el instante dichoso en que el Mal se convierte en Bien, en que el Mal se hace merecedor de que el Bien lo reciba entre sus brazos. Este niño negro que ven ustedes allí, este sí es la representación exacta, trascendente del nacimiento de Jesús: Jesús flor humana, flor del árbol del Mal, la flor al fin que se prepara para recibir el perfume del Cristo, fruto de Dios.

ANEXO N° 4

NOVELA “TRENES” (MIGUEL ÁNGEL ESPINO)

ESTA novela irregular cabe dentro del viento. Carece de día, no tiene programa, esta sobre el tiempo. El capricho sopló una vez la revolución de tu cabellera clandestina. Saltó en burbuja de oro, fresca y casual. Copió tu locura de matices. Y así, vestida de brisa, bajo la lluvia nueva, salió a sacudir los faroles de la calle del pueblo, un pueblo que se salió de la geografía, tan sucio, tan pobre y tan anochecido, que todavía dan ganas de orinarse en las esquinas. Un pueblo en donde los sabios regañan a los cometas cuando se equivocan de vía y las mujeres fuman su alegría, ofician en la mitología del beso y se amarran la tarde a la cintura, multiplicando el trópico en cada vaivén.

¿Y qué? No escribimos el libro. Yo me puse a pintar ilusiones en el viento, a la sombra del tiempo, y tú floreciste en cuatro sonrisas relativamente adorables. A veces he repasado aquellas noches en que cometíamos versos. Las encuentro desteñidas, demasiado llenas de aquel estruendoso perfume de jade, inseparable esclavo de tus trajes. Deletreando,

recogiendo fechas, remendando esperanzas, volviendo a pintar, he podido beberme un poquito de aquel cielo que sosteníamos entre los dos, y que un día se nos rompió como espejo de vaticino al encenderte la boca frente a él, con tu rabiosa coquetería de sirena.

Por lo demás nació en la religión de tu desdén, bajo la moral del delirio, con la belleza del irrespeto. Tú bañándote, tú pecado, tú con mano de cielo. Tú mía y tú de otro. Tú mundial y perfecta, transmitiendo tu concierto de noventa mil pájaros. Tú melodía, tosiendo en todas las ondas y, defendiéndote como lo que eras: humo dormido en un paisaje de agua.

Para que no lo entiendas, señora, o para que lo olvides, te vengo a ofrecer este comentario en beige mayor, esta fantasía descolorida sobre la última edición de tu esperanza, que se está poniendo triste de tanto estar guardada entre los trapos viejos, junto al autor de las cuatro sonrisas relativamente adorables.