

UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR  
FACULTAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LETRAS



TEMA DE TRABAJO DE GRADUACIÓN

ENSAYO

“TRENES” (1962) DE MIGUEL ÁNGEL ESPINO, UN TEXTO FUNDACIONAL DEL VANGUARDISMO NARRATIVO SALVADOREÑO.

PRESENTADO POR:

MANCÍA RODRÍGUEZ, JOSÉ LUIS

Nº DE CARNET: MR03003

PARA OPTAR AL TÍTULO DE:

LICENCIATURA EN LETRAS

DOCENTE DIRECTOR:

DR. JOSÉ LUIS ESCAMILLA RIVERA

Ciudad Universitaria, 30 de julio de 2013

## **AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR**

ING. MARIO NIETO LOBO  
**RECTOR**

MSD. ANA MARÍA GLOWER DE ALVARADO  
**VICERRECTORA ACADÉMICA**

EN PROCESO DE ELECCIÓN  
**VICERECTOR ADMINISTRATIVO**

DRA. LETICIA ZAVALA DE AMAYA  
**SECRETARIO GENERAL**

## **AUTORIDADES DE LA FACULTAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES**

LIC. JOSÉ RAYMUNDO CALDERÓN MORÁN  
**DECANO**

MSC. NORMA CECILIA BLANDÓN DE CASTRO  
**VICEDECANO**

MSC. ALFONSO MEJÍA ROSALES  
**SECRETARIO DE LA FACULTAD**

## **AUTORIDADES DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS**

DR. JOSÉ LUIS ESCAMILLA RIVERA  
**JEFE DEL DEPARTAMENTO**

LIC. MANUEL ANTONIO RAMÍREZ SUÁREZ  
**COORDINADOR GENERAL DE LOS PROCESOS DE GRADO**

DR. JOSÉ LUIS ESCAMILLA RIVERA  
**DOCENTE DIRECTOR**

## **Agradecimientos**

Quisiera ante todo agradecer a Dios por darme nuevamente la oportunidad de cumplir otro objetivo más, que sé, no será el último dentro de esta larga y difícil vida del saber. En un segundo momento darle mis profundas y eternas gracias a mi madre, pilar fundamental de mi educación, y que, sin saberlo ella se convirtió desde el primer instante en que se formuló la diminuta idea que dio vida a este trabajo, en mi mayor inspiración. También agradezco fervientemente a la mujer sin la cual no podría haber llegado a la culminación de este trabajo, ya que llegó a figurar como mi más gran apoyo, especialmente en esas largas jornadas de trabajo que llenaron estas páginas, gracias princesa. Así mismo agradecer a mi asesor y a sus tantas enseñanzas y orientaciones que no sirvieron sólo para llenar de palabras estas páginas, sino que también han llenado mi vida de esfuerzo y confianza. Así mismo el agradecimiento a mi familia y a mis amigos que estuvieron conmigo durante este trabajo. Finalmente agradecer a mi Alma Mater que me permitió transformarme, formarme y formar parte de sus hijos e hijas, los cuales nunca olvidan estos salones y sé que yo también no lo haré.

## Índice

Introducción.....	i
I. Descripción del relato: <i>Hacia el encuentro de “Trenes”</i> .....	7
II. Características vanguardistas en la novela “Trenes”.....	17
2.1. La máquina, la velocidad y el movimiento como símbolos futuristas en la novela “Trenes” .....	17
2.2. Eliminación de lo anecdótico y el desdoblamiento como recursos del cubismo en la novela “Trenes” .....	22
2.3. Los sueños y las imágenes continuas como expresión de superrealismo En la obra “trenes”.....	29
III. A manera de conclusiones: “Trenes” texto fundacional del vanguardismo narrativo salvadoreño.....	34
IV. Bibliografía.....	46

## Introducción

Algunos estudiosos de la literatura han expuesto en sus trabajos una serie de descripciones sobre la historia de la literatura salvadoreña, Juan Felipe Toruño con el libro “*Desarrollo Literario en El Salvador*” (1958), Luis Gallegos Valdés con el “*Panorama de la literatura salvadoreña*” (1996) y Miguel Huezo Mixco desde una perspectiva socio-cultural, con el libro “*La casa en llamas: Decadencia y renovación de la cultura salvadoreña*” (1996). Por su parte, con objetivos pedagógicos, José Roberto Cea (1977) ofrece otra perspectiva de estas corrientes literarias.

El Vanguardismo es una de las expresiones estéticas poco estudiadas en el campo literario salvadoreño, del cual según los autores antes mencionados, existen rastros de su influencia en algunos escritores. A partir de lo anterior nos podemos preguntar: ¿Se podría hablar de un vanguardismo salvadoreño? y si lo hubiera ¿Qué autores y qué textos son los más relevantes?

El presente trabajo tiene como objetivo principal el estudio de la obra *Trenes* (1962)<sup>1</sup> del escritor Miguel Ángel Espino, como un texto fundacional del vanguardismo narrativo salvadoreño en el que se estudia: “*Descripción del relato*”; “*Las corrientes vanguardistas en la obra*”, donde se describen las principales características de las corrientes de este movimiento, identificadas en la obra, a saber, el futurismo, el cubismo y el surrealismo. Finalmente en la parte “*A manera de conclusiones*”, se retoman planteamientos de escritores salvadoreños, que sirven como base para establecer un diálogo con la obra “*Trenes*” (1962) como texto fundacional del vanguardismo narrativo salvadoreño.

---

<sup>1</sup>En este trabajo se utilizará la edición: ESPINO, Miguel Ángel (1962). *Trenes*. Dirección General de Publicaciones del Ministerio de Educación. 1º Edición. San Salvador.

“*Trenes*” (1962) es un texto narrativo en el que se identifica la influencia que la realidad ejerce sobre la literatura, ya que expone un acercamiento a una época importante para El Salvador, en la que ocurrieron grandes cambios socio-económicos, que coincide con la fecha de publicación de la primera edición de la obra en estudio en 1940, ya que los trenes ocupan un protagonismo en el relato

Las herramientas teóricas y metodológicas con las que se realizó el estudio de la obra fueron: en un primer momento la aplicación de la teoría del lenguaje literario que sirvió como base para la descripción del relato, donde se retomaron los planteamientos de Pozuelo Yvancos; en una segunda instancia se analizó la teoría de las corrientes vanguardistas europeas que hace el estudioso español Guillermo de Torre, que se utilizó para identificar las corrientes vanguardistas dentro de la obra; y finalmente se revisaron los trabajos de Juan Felipe Toruño , Roberto Cea, Luis Gallegos Valdés y Huevo Mixco, para examinar el contexto literario salvadoreño y las diferentes valoraciones estéticas de *Trenes* (1962).

## ***I. Descripción de la muestra: Hacia el encuentro de la novela “Trenes”***

La novela *Trenes* (1962) de Miguel Ángel Espino fue publicada por primera vez en 1940 en Chile por la Editorial Ercilla; tiene su segunda publicación en El Salvador por la Dirección General de Publicaciones del Ministerio de Educación en 1962, cuya edición se utilizará en este trabajo. Además se conoce una tercera publicación del año de 1972, realizada por la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación de El Salvador, en la cual se identificaron dos inconvenientes en algunos ejemplares: el primero es un problema de encuadernación, ya que existe repetición de las páginas que van desde la ciento treinta y siete hasta la página ciento cincuenta y dos. El segundo problema identificado es que el ejemplar se encuentra incompleto, ya que no se incluyeron desde las páginas ciento cinco hasta la página ciento veinte. Por esa razón se recurrió a la edición de 1962, la cual sí está completa y no presenta los problemas mencionados. La cuarta y última publicación conocida de la obra es la de 1976 realizada por la Dirección de Publicaciones del Ministerio de Educación. Es pertinente hacer mención que con motivo del centenario del natalicio del autor de “*Trenes*” y “*Hombres contra la muerte*”, la Dirección de Publicaciones e Impresos publica en 2007 la “*Obra Narrativa de Miguel Ángel Espino*” donde se recogen “*las cuatro obras que constituyen el cuerpo narrativo de la obra espiniana*” (2002:9). Aparece en esta “*antología*” la obra en estudio en su primera edición de 1940, sin embargo no se incluye la nota editorial de esa edición y que será retomado en el capítulo final como un aporte importante al estudio de la obra.

El texto se divide en veintiséis capítulos, no por medio de un título o de una numeración correlativa, sino por medio de un espacio en blanco entre cada una de sus partes, lo cual permite identificar la división existente de cada uno de los veintiséis apartados que conforman todo el texto.

En el relato se identificó un discurso narrativo homodiegético<sup>2</sup>, ya que como dice Pozuelo Yvancos “cuenta su propia historia” (1989: 250). La novela describe a un personaje que cuenta su historia y la de los personajes que lo acompañan, un ejemplo es: “Yo aprendí esto en la boca marina de un amor, cuando sentí el fulgor de la estrella de los viajes y el pájaro del hechizo se sacudió en mi corazón. Y así salí de aquella tarde, a cumplir el vaticinio trashumante, bajo la fecha de la inquietud, buscando la llave del misterio, huyendo de mi sangre enamorada (...)” (27).

De igual manera en el siguiente ejemplo se identifica este tipo de discurso narrativo homodiegético “Un día, inesperadamente, me encontré conmigo. El susto fue horroroso. Trataba de crear un Satanás florido, ese antiángel de roca que quise inventar con pedazos de tormenta. Para mayor facilidad le presté mis andamios, el edificio de mis huesos, mi anatomía carcomida” (146). Tanto la conjugación verbal como la persona gramatical confirman la presencia del narrador homodiegético en el relato.

Con respecto a la focalización, hay una preponderancia de una focalización interna fija, la cual se define como “aquella en donde el foco de emisión se sitúa en el interior de la historia y suele tomar la forma de un focalizador-personaje, que bien coincida con el protagonista” (Yvancos, 1989: 246), el personaje, Carlos, cuenta su historia, la de los demás y sus malestares, un claro ejemplo es “Una mañana amanecí llorando porque había violado a una de mis heroínas. Haga un esfuerzo y acompáñeme por mis nervios. Llegué borracho, a tientas. Me la encontré en la escalera, como si fuera a fugarse con el gendarme. Mi alcohol le daba una impertinente elegancia”. — ¿No tiene usted nada que hacer en la novela?, le pregunté. —No, me respondió” (149). De igual manera aparece como ejemplo de focalización interna el siguiente texto “Todavía perdura en mis maldades el beso de aquella tormentosa deformación, de aquella escuela creada contra la

---

<sup>2</sup> En término propuestos por Gérard Genette este tipo de relato es llamado autodiegético



*vida, organizada contra el instinto y contra la belleza. Escuela sin emoción, sin amor, que atropelló nuestro robo a dosis de odio, construida sobre el peñón de la guerra (...)*” (30). Los dos ejemplos anteriores constatan que dentro del relato encontramos una focalización interna que, a su vez, es propia del protagonista de la historia.

El tipo de discurso utilizado en el relato es directo ya que *“se ofrece el diálogo, con las palabras de los personajes”* (Yvancos, 1989: 255). En este tipo de discurso el narrador introduce un *“verbum dicendi”* y posteriormente produce el habla del personaje entre comillas, o bien con alguna otra marca ortográfica, por ejemplo *“Conoce la fuerza que estremece su boca, y hace más rojo el peligro entre 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 en tal sentido”* (51), otro ejemplo es *“— Tú te crees obligado a pensar desde mi bilis. Eres una toxina, una especie de bacteria analfabeta. Tú sabes que esa forma, que esa representación emocional no fue un motivo pictórico. No la desnudé para... La desnudé porque...”* (82). un último ejemplo es *“— Enséñeme, por lo menos, a no preguntar nada, a no encontrarme con mis dudas, con mi conciencia, con mis caprichos. A no ser más que una palabra escrita por usted, únicamente una palabra temblando sobre un pedazo de papel* (137). En el primer ejemplo las palabras del personaje son introducidas por un *“verbum dicendi”* y en los siguientes el diálogo del personaje está antecedido por un guión largo. En los ejemplos anteriores se pone de manifiesto el discurso directo.

En cuanto al tiempo de la historia y tiempo del discurso, podemos identificar que el orden temporal está constituido por dos grandes tipos de anacronías, a saber, la analepsis y la prolepsis. La analepsis (o retrospectión) es una anacronía hacia el pasado, la cual se trata de *“una segunda narración, temporalmente anterior, que se inserta en la primera”* (Yvancos, 1989: 262), *“Ahora recuerdo perfectamente por qué la conocí. Mi padre era ingeniero y hube de acompañarlo algunas veces en sus excursiones siempre*

regresábamos contentos. Habíamos, cuando menos, medido un panorama” (20), otro ejemplo de analepsis es “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” (33). En las analepsis se observa que el personaje utiliza esta técnica principalmente para contar la historia de su amor imposible. Además de ello, el narrador hace que el posible receptor se involucre en el texto en la medida que le da a conocer hechos que marcan o marcaron la historia narrada.

En relación a la prolepsis (*prospección o anticipación*) la cual se entiende como una “*anacronía hacia el futuro*” (Yvancos, 1986: 262). En la historia la encontramos cuando el narrador se transporta hacia el futuro. Muestra de lo anterior es el ejemplo siguiente: “No, no he podido concluir a 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” (145). Otro ejemplo de la utilización de la prolepsis por parte del narrador es “Usted. Carlos, me amará. Me amará cuando el tiempo nos aleje y la distancia nos diga lo imposible del amor” (102). La prolepsis como ya se dijo, es una anticipación a los hechos. En este sentido las principales anticipaciones utilizados por el narrador muestran un futuro trágico del personaje preponderantemente en el tema del amor.

En el relato se distinguen cuatro elementos fundamentales que forman parte de las anisocronías, estos son: escena, elipsis, pausa y resumen o sumario. De los elementos antes mencionados el que se observa con más frecuencia es el sumario o resumen, ya que es el que “se origina cuando en una serie de frases se condensa o resumen párrafo, páginas, o mejor, algunos días, meses o incluso años de la historia, que no se llegan a relatar” (Yvancos, 1986: 263). En la novela, Espino, utiliza el sumario para condensar el tiempo que el personaje pasa sin su amada, “Abril se echa sobre los tejados como un can

dorado que viene huyendo del horizonte. El polvo es la formula dormida del tiempo. Octubre barre. Pero tiene brisa y barre mal (...) Cuando pasa el circo de diciembre se derrochan las risas ahorradas en el corazón” (35). Otro ejemplo de la utilización del sumario en el texto es “Apareció en el extremo de un año incoloro. El calendario había sido una colección de doce bostezos” (47). Un último ejemplo que confirma la relevancia del sumario en el texto es “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” (37). La preeminencia del sumario en el relato se explica por la imperante necesidad que tiene el escritor de condensar por medio de la utilización los de los meses y las estaciones del año, el tiempo que el protagonista pasa sin su amada.

La frecuencia es “la modalidad temporal de la narración referida a las relaciones de frecuencia de hechos en la historia y frecuencia de enunciados narrativos de esos hechos” (Yvancos, 1986: 264). Dentro de la frecuencia temporal se habla de: un relato singulativo, un relato anafórico, un relato repetitivo y una silepsis; en el relato la frecuencia que se expresa más es el relato repetitivo (nR/1H;) ya que como dice Pozuelo Yvancos es en el que “se cuenta x veces lo que ha pasado una vez” (Ibíd.: 264).

Dentro de las temáticas que le permiten al narrador la utilización del relato repetitivo, está la de los trenes como lo muestra el ejemplo: “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” (19), otro ejemplo es “¡Los trenes!, indudablemente, no sirven más que para llegar tarde y para aprender angustias” (21), un último ejemplo es “Porque, ciertamente, en los trenes está la definición aérea y fugaz de tu cuerpo. Fuiste como los trenes, que llegan, pasa, encienden una esperanza, y se borran en la ausencia cantando” (169). En los ejemplos se observar como el personaje reitera la temática de los trenes; en los primeros desde una visión desagradable y despectiva, pero, al final manifiesta los motivos del tema y lo reiterante y fundamental que es en la historia.

Otra de las temáticas que permite el relato repetitivo es el amor y las mujeres, como se observa en los siguientes ejemplos: *“Yo aprendí esto en la boca marina de un amor, cuando sentí el fulgor de la estrella de los viajes y el pájaro del hechizo se sacudía en mi corazón”* (27), otro ejemplo es: *“Tú morena; tú rubia; tú, ardiente. Todas amadas dentro de una rosa, todas apretadas contra mi corazón tenebroso, cansado, descubridor”* (33), un último ejemplo es *“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”* (67). Como se observa los temas que permiten la utilización del relato repetitivo dentro de la obra son los trenes, el amor y las mujeres. Estas temáticas, íntimamente ligadas, son desarrolladas plenamente durante todo el relato.

Dentro del texto podemos ubicar siete paratextos que funcionan como epígrafes. Cinco de éstos dan la apertura al texto, otro está ubicado al final del capítulo dieciocho y el último esta al inicio del capítulo veintiséis. El primero de los epígrafes es *“Al Anti-Ángel”* (7), este epígrafe tiene por finalidad ofrecer al lector información que más adelante será develada, ya que hace referencia a uno de los personajes creados por el protagonista, *“Un día, inesperadamente, me encontré conmigo. El susto fue horroroso. Trataba de crear un Satanás florido, ese antiángel de roca que quise inventar con pedazos”* (146), el personaje es la antítesis del protagonista *“Pero lo que estaba modelando era mi fisonomía, mi reflejo”* (146). El mismo confirma la antítesis *“Fue en el colegio, cuando empezaba a fugarme de clase, a evadirme de la realidad, que no teniendo un compañero suficientemente ágil para saltar sobre las cosas, fui creando un compañero invisible y pícaro (...)”* (147). Desde el punto de vista etimológico, dicho epígrafe se compone de dos segmentos, el prefijo “anti” el cual significa “contrario a”, “opuesto” o “con propiedades contrarias” (Molet, 2001: 37) y el sustantivo “ángel” que hace referencia a mensajeros divinos, *“los ángeles son normalmente considerados como criaturas de gran pureza destinadas en muchos casos a la protección de los seres humanos”* (Comte, 2002: 365). Al confrontar los significados, el relato y el epígrafe,

perfectamente hacen referencia a este personaje que representa todo lo contrario del protagonista. Este último simboliza lo bueno y el “*amigo*” lo malo, como muy bien se hace referencia en el texto “*no sabes si eres tú o yo quien ha hablado, si es el ángel o Satán quien reina en este laberinto, si quieres la alegría o pides la muerte*” (93). Con este epígrafe se inicia el juego narrativo creado por el autor para confundir al lector sobre una dedicatoria que no existe, ya que este enunciado hace refiere a uno más de los personajes creados por el protagonista y que durante el desarrollo del relato discutirá con él.

El segundo epígrafe en aparecer es “*PARA UN NOTARIO DEL PUEBLÓN QUE NO ENTIENDE MIS CUENTOS*” (9), este epígrafe tiene la particularidad de aparecer con letra mayúscula, lo cual pone de manifiesto la necesidad del autor por destacarlo, ya que “*de acuerdo al convencionalismo de los epígrafes no existe tal característica*” (Platas Tasende, 2002: 47). Este paratexto es un recurso que el autor utiliza para hacer creer que existe una posible dedicatoria, en cambio, el enunciado se refiere a uno más de los personajes creados por el protagonista “*Había creado un mundo de sombras. Deformes, inconclusas, rebeldes*” (150), donde se expresa su método de creación “*Nunca me preocupé por vestir a mis héroes (...) A veces se me olvidó ponerles un poco de amor y a veces le endulcé la sangre con toda la primavera*” (Ídem.) y luego la confesión de dicho epígrafe “*¿Recuerda al notario de la dedicatoria? El infeliz salió sin cabeza y en vista del hecho consumado, me fue fácil conseguir permiso de la Universidad para que pensara con los pies (...)*” (Ídem.). En este sentido queda claro que este epígrafe tiene por finalidad ofrecer al lector información que más adelante será retomada en el transcurso de la historia.

El tercer epígrafe es “*Un movimiento de la especie hacia un tipo de animal más manso y más intelectual...*” (11). Con esta cita del filósofo y sociólogo inglés Herbert Spencer, Espino pone de manifiesto algunas claves de la lectura del texto. Esta frase elegida por

el autor, contiene un grado suficiente de coincidencia con una de las temáticas desarrollada dentro de la obra, específicamente en el capítulo diecisiete, donde el autor propone un cambio de actitud del ser humano *“Debemos organizar la libertad en sus aspectos vitales y en sus resonancias subjetivas, como principio de nuestra recuperación integral”* (105), y posteriormente el camino a seguir *“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 asalto, éxtasis del músculo, expresión de la fuerza”* (106). Dicho texto permite identificar información que al adentrarse en la obra será develada.

El siguiente epígrafe en aparecer es una cita del filósofo ruso Georgi Valentinovich Plejanov *“El arte es desinteresadamente útil”* (11) La cita tiene como función principal incitar el interés del lector por el contenido del texto. Esta contraposición de ideas opuestas que parecen excluirse mutuamente, genera una confusión aparente pero, que en el fondo esconde una verdad. Verdad que coincide con la propuesta estética manifestada por Espino, ya que desde el inicio de la obra se observa un modo nuevo de ver y de manifestar la realidad, donde el lector será sorprendido por la estructura inesperada e ingeniosa del relato.

El quinto epígrafe: *“Esta novela es el estudio de una emoción”* (11) Este epígrafe funciona como un avance del texto, en el sentido que anticipa al lector lo que encontrará cuando decida aventurarse en el relato. Este paratexto además tiene un valor significativo ya que es el fragmento que más se acerca a una idea-resumen del texto, lo cual se establece cuando se observa su repetición en el relato más de cuatro veces, (11), (89), (111), (160), (168), con el propósito de resumir el contenido y las motivaciones que dan vida al relato: *“No es el personaje el que actúa, sino la emoción del personaje, derramada*

sobre las decoraciones que lo hacen visible y que lo exaltan. Es la emoción pura vertida en alusiones” (168).

El sexto de los epígrafes es *“Voy a regalarte un juguete doloroso: Toma mi felicidad hijo”* (117). Este paratexto lo encontramos incluido al final de capítulo dieciocho y es en este contexto donde encontramos su valor, ya que hace referencia al dolor del hijo no concebido, tema del capítulo mencionado: *“Estos son el fragmento de una carta al niño que no vio la luz (...)”* (113), donde se pone de manifiesto la tristeza del narrador-protagonista *“No sé dónde juegas con la muerte. La rosa de los vientos perfumará tu solitaria alegría (...)”* (Ídem.), y finalmente la resignación y la esperanza *“Como nunca los leerás, he pensado soltar estos fragmentos, para que rueden dispersos, buscándote y oigamos la tristeza de una puñado de mariposas perdidas”* (115). Este epígrafe funciona como una sentencia final del capítulo dieciocho y se puede interpretar como uno de *“esos fragmentos de la carta”*.

El último de los epígrafes es *“Todo ha sido un vuelo. Un pájaro pasó... Ha sido un vuelo, todo.”* (165). Este paratexto aparece ubicado al inicio del capítulo veintiséis, último del libro. Tiene la función de anticipar al lector el desenlace de la historia: *“Así termina esta novela H-27. No sé si será como la hubiéramos escrito entre los dos (...)”* (167). El epígrafe también sirve como complemento del capítulo, ya que su información amplía el contenido final de la obra *“Fuiste como los trenes, que llegan, pasan, encienden una esperanza y se borran en la ausencia cantando”* (169).

En la descripción de relato, se ha expuesto en cada uno de los elementos más relevantes que la novela muestra, en resumen, con respecto al tipo de narrador, se observa un narrador homodiegético, ya que el narrador forma parte de la historia, es el personaje protagonista que cuenta los acontecimientos que le suceden a él y a las

personas que lo acompañan en el relato. En cuanto a la focalización en que se encuentra el narrador, se muestra una focalización interna fija, ya que el foco de emisión se sitúa al interior de la historia por medio de un único narrador que toma la forma de un focalizador-personaje, es decir el protagonista del relato.

En el orden temporal se encuentran las siguientes anacronías: las analepsis (vuelta al pasado) relacionadas al tema del amor y al de las mujeres, ya que el protagonista recuerda de forma reiterativa cómo conoció el amor y a las diferentes mujeres que marcaron su vida; de igual manera ocurre con las prolepsis (anticipación de hechos), ya que el protagonista manifiesta cuál será el futuro trágico que le espera al estar lejos de la mujer que ama. En la duración temporal la que tiene mayor importancia es el sumario o resumen, ya que es utilizada, durante todo el relato, para condensar el tiempo que el personaje pasa sin su amada, y en cuanto a la frecuencia temporal en la novela se observa un relato repetitivo, ya que los principales temas identificados en el relato, como el amor, las mujeres, el tren y la soledad son reiterados por el protagonista debido a la importancia que tienen para la historia. El autor hace uso de siete epígrafes dentro del texto los cuales se encuentran íntimamente ligados a los temas desarrollados en el relato. Éstos son los principales recursos que dan vida al relato.



## II. Características vanguardistas en la novela “Trenes”

En cuanto al movimiento literario al que pertenece la obra podemos ubicarla dentro del Vanguardismo. En palabras de Guillermo de Torre, el nombre de Vanguardismo “*define mejor que ningún otro el periodo histórico y el temple espiritual de los movimientos literarios en él comprendidos (...) traduce el estado de espíritu combativo y polémico con que afrontaban la aventura literaria*” (Tomo I, 1974: 23). En este sentido y por los alcances de este movimiento literario, el vanguardismo es considerado uno de los más relevantes acontecimientos estéticos del siglo XX.

Dentro de la obra “Trenes” (1962), del escritor Miguel Ángel Espino, se identifican diversas corrientes vanguardistas, como técnica narrativa y como recurso novedoso que rompe con las tendencias de la época en la literatura salvadoreña, dando así vida a una nueva forma estética en el mapa literario salvadoreño. A continuación se presentan las corrientes vanguardistas más preponderantes identificadas en la obra.

### 2.1. La máquina, la velocidad y el movimiento como símbolos futuristas en la novela “Trenes”,

Uno de los más esenciales postulados del futurismo presente en la obra es “*la belleza de la velocidad y el movimiento*” (De Torre, Tomo I. 1974: 93), este principio forma parte del primer manifiesto de esta corriente vanguardista, escrito por Filippo Tommaso Marinetti, en 1902, el cual tenía como finalidad declarar la adoración de los futuristas por la máquina, como principal símbolo que los había de llevar a la conquista del movimiento y la velocidad. Es exactamente en París, lugar donde fue publicado el manifiesto, con los inventos de Nicholas J. Cugnot que se “*dio inicio al desarrollo de los primeros automóviles y a las primeras locomotoras a vapor*” (Gran Enciclopedia del mundo, 1975. Tomo 12: 73). La locomotora será una de esas las máquinas a la que los

futuristas dedicarían largas páginas. Con el paso del tiempo, estas máquinas serían poco a poco perfeccionadas pasando del movimiento a vapor al movimiento eléctrico. Estos hechos permitieron que la tesis de los futuristas cobrará mucha más valor.

Los escritores futuristas no solo ven en la máquina, en el desarrollo de la mecánica y en la velocidad alcanzada por estos mecanismos “*más de 205 km en 1905*” (Ibíd.: 81), para citar un ejemplo, una prolongación del poderío de la inteligencia del hombre, sino que ven y encuentran verdaderas y novedosas motivaciones artísticas que les permiten ponerse a la vanguardia del panorama estético europeo.

Con respecto a la obra en estudio, desde el título se manifiesta la importancia que esta máquina tendrá dentro del relato, aunque durante el desarrollo de este será fuertemente criticado por una de las figuras creadas por el narrador-protagonista “*El título cruza por tu novela como un silbido infernal. Semeja un sátiro profanando un vergel. TRENES no concuerda con el aroma romántico de tus ritos (...) De ahí esa caminata fastidiosa sobre los rieles rígidos. De ahí el tema torpe como una locomotora, partiendo del corazón de los muñecos sin novedad*” (92). Esta máquina, de la cual obtiene su nombre la obra, le permitirá al personaje-protagonista, Carlos, viajar no solo por nuevos caminos y ciudades sino también hacia su interior, “*Trenes, trenes, hace muchos años que corro así. Estaciones, viajeros, climas. Hoteles cuadrículados y promiscuos (...) pero ahora, el tren se ha puesto una rosa en el ojal de la ventanilla*” (95).

Es especialmente con la construcción de un lenguaje preciosista utilizado por el personaje-protagonista para aludir a los “*Trenes*” donde se pone de manifiesto este principio vanguardista, como se muestra en el siguiente ejemplo “*Hablemos de los trenes. De los trenes que llegan, de los trenes que se van. De los que sólo pasan llorando.*”

*De la bandolera fragancia que reparte (...) el tren llegaba silbando llamas. Bajo la lluvia, precipitado de neblina, vago en el humo, ofrecía el aspecto trajinante de lo que huye, de los que pasa, de la errante dulzura sin hogar, espiando en el secreto de la ciudades. Nuestra vidas inmóviles se sacudían con el beso de la novedad y hacían brotar de la manos la flor de la fuga, de la prisa, del robo” (41), se puede percibir en el fragmento el éxtasis y la elegancia con la que el narrador describe el paso del tren por la ciudad.*

En palabras de Guillermo de Torre, los futuristas *“hacían las más calurosas exaltaciones de todas las formas de velocidad” (Tomo I. 1974: 114)*, el ejemplo anterior muestra como los “trenes” son convertidos por el narrador en ese símbolo de la velocidad, a partir de la construcción de un campo semántico (Estébanez. 2008: 118) relacionado con la velocidad y el movimiento con sustantivos como “la fuga” “la prisa”; con los verbos “llegan”, “se van” pasa”, “sacudían”, “huye”, “reparten”, y de adverbios como “errante”, “espiando”, “precipitado”. Todas estas palabras aluden a conceptos comunes, a la velocidad y al movimiento, vinculadas a la figura del tren y a las sensaciones causadas por la máquina.

Los futuristas en búsqueda de esa tan añorada *“sensibilidad maquinística, entonarían, con un verbalismo peculiar, loas a los grandes descubrimientos científicos, llegando al límite de arrodillarse, metafóricamente, para adorar a la nueva divinidad: La velocidad” (De Torre, 1974. Tomo I: 114)*. Este postulado plateaba a los futuristas tomar todos los lugares habitados por la nueva divinidad, y es allí donde adquieren una relevancia especial dentro del futurismo los trenes y todo lo relacionado con ellos, especialmente las estaciones, como lo muestra el siguiente ejemplo *“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” (21)*

Además de la adoración expresa a la máquina fácilmente identificable en el fragmento anterior, se manifiesta perfectamente como el narrador alude al “tren”, como objeto generador de sentimientos en los personajes “*su prisa me hiela*” y a su vez mostrando frente a ellos lo sublime de la máquina, haciendo gala de sus peculiares características como su fortaleza con su “fuego protervo” y el poderío de esta, capaz de “estrujar hombres”.

Otro rasgo futurista presente en la obra es “*la búsqueda de la desaparición del espíritu localista*”. En la obra se presenta mediante la única alternativa que tiene el personaje-protagonista, *Carlos*, para poder romper esa cadena de su realidad y de su vida: el tren, como se expresa en el siguiente ejemplo “*Cosen el dolor de las ciudades, han hecho internacional la pena, traen secretos de crimen y los deslizan en el oído de las aldeas*” (19), esa ruptura con lo local los llevaba a la creación, decían los futuristas, de un sentido universal también presente en la obra “*El mundo se ofrece como una virginal lujuria*” (40), esa visión universal, finalmente lograba la formación de una conciencia cosmopolita, también presente en la obra cuando el personaje expresa las bondades y las crueldades que ofrecen a los nuevos peregrinos las grandes ciudades. “*Trenes, trenes. Hace tiempo que corro así. Estaciones, viajeros, climas. Hoteles cuadrículados y promiscuos en donde los hombres han ensuciado de timbres la ingeniería diáfana de las abejas, y en donde circulan libremente los pecados turistas*” (95).

Estos tres postulados futuristas son los más significativos dentro de texto, además generan dinamismo a la trama. La ruptura de ese localismo, por ejemplo, permite dentro de la obra, romper al personaje, como ya se mencionó, con esa fría realidad que poco a poco lo ahoga “*Qué estúpido es besar un recuerdo. Y besarlo en un pueblo. ¡Y en este pueblo!*” (39), sin duda, es allí, donde toma máxima relevancia la figura y el esplendor del “tren” como símbolo de la velocidad y el movimiento, primer postulado futurista desarrollado, ya que se presenta, desde el inicio de la relato, como el hilo que

mueve la historia *“Ahora recuerdo perfectamente por qué la conocí. Mi padre era ingeniero y yo hube de acompañarlo algunas veces (...) Y luego, el gran día, la revelación rosada. Ella se había ido. Yo mismo le había dicho adiós en la estación”* (20).

La sensibilidad maquinista aparece en ese mismo momento, ya que el tren se convertirá en la única posibilidad de vínculo y de comunicación entre el protagonista y el mundo *“Pueden describir una ilusión. Un viaje, un amor, una país. Algo romántico y de ayer”* (20) y especialmente entre él y su amada, *“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”* (169), estas palabras, además de ser un claro ejemplo de esa sensibilidad maquinista al generar una analogía perfecta de la máquina y la amada, son las últimas palabras del relato, reflejo de los sentimientos desbordados durante todo la historia.

A pesar de lo acertado que se vuelve decir que en la obra *“Trenes”* de Miguel Ángel Espino, existe una marcada tendencia futurista, ya comprobada, aparece nuevamente ese juego narrativo del personaje-narrador de tratar de confundir al lector al negar dicha corriente vanguardista *“Tampoco crea que persigo la tesis futurista, y que trato de maquinizar las emociones y el espíritu”* (59). Es indudable que estas palabras son parte de un juego literario de desdoblamiento del autor-personaje para lograr una autointerpelación del texto, propio de las corrientes vanguardistas, para ser más precisos del cubismo, otra de las corrientes vanguardista identificadas en la obra en estudio.

## 2.2. Eliminación de lo anecdótico y el desdoblamiento como recursos del cubismo en la novela “Trenes”.

En palabras de Guillermo de Torre, Cubismo “*fue aquel arte de descomponer y recomponer la realidad*” (Tomo I, 1974: 233), el mismo autor citando al escritor Jean Cassou define que “*el cubismo es un estilo de ruptura intelectual, y sus obras se presentan como combinación de formas discontinua*”, (Ibíd.: 235). Miguel Ángel Espino presenta en la obra dicha corriente vanguardista bajo dos líneas generales: la primera tiene que ver con “*la eliminación de lo anecdótico y de lo descriptivo*”. Los escritores cubistas estaban, según su manifiesto, en la obligación de ejecutar este mandato, el cual no siempre se cumplía, por lo que era necesario, en muchos casos, “*reemplazarlo mediante la utilización de la fragmentación y la elipsis en los texto*” (Ibíd.: 240).

En la obra encontramos este postulado cubista cuando el personaje-protagonista, “*sin sentirlo*”, manifiesta la utilización de lo anecdótico en su discurso y recurre al instante al rechazó a tal estilo literario “*Sin sentirlo hemos llegado a lo anecdótico. A la forma más vergonzosa de transmitir emociones, a la forma tradicional de escribir majaderías, al sistema usado por todos los cobardes para insultar la extática blancura de la belleza*” (111).

El ejemplo anterior muestra de forma más precisa, la declaración del cubismo literario en la obra “Trenes”, ya que es por las palabras del mismo personaje-narrador que nos damos por enterado que “*lo anecdótico*” no es el camino que debe seguir el discurso. En este sentido, el narrador-protagonista asume toda la responsabilidad del estilo utilizado como se muestra en el siguiente ejemplo “*la novela no podría ser la exposición limitada y restringida de un proceso exterior, circunstancial e intrascendente, sino la historia de una emoción, el desarrollo de un caso síquico, la investigación de un sentimiento (...) una anticipación experimental del espíritu*” (111), no quedándole otro

camino más que definir como su texto llega y se afirma al cubismo *“la novela propone la hipótesis de un destino en marcha, formula un proyecto sentimental, interpretando un hecho, desarrollando una nueva dimensión de la realidad”* (111), o como se dirá más acertadamente en las primeras páginas del texto, para ser más exactos en uno de los epígrafes, *“Esta novela es el estudio de una emoción”*(11).

En concordancia con este mismo postulado cubista, el hecho de la no utilización de lo anecdótico y lo descriptivo en el texto, sugería a los cubistas, reemplazarlos por la fragmentación y la elipsis, lo cual en palabras de Guillermo de Torre, significaba que *“el texto quedaba reducido a una sucesión de anotaciones, a un encadenamiento de estados de ánimo, sin un aparente enlace casual y lógico”* (Tomo I, 1974: 240). En la obra encontramos la confesión de este postulado cubista en las palabras del personaje-protagonista al afirmar que el relato *“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”* (15). La aplicación en el relato la encontramos en el siguiente ejemplo: *“Como antes, las cosas existen en la fumarola del trino. Todo gira en un viento olvidado y cariñoso, que ha profanado las dimensiones. Cuando mi mano vacila, yo sé que una música desvía su rumbo. El horizonte es una pincelada demás en el calendario de mis dudas”* (24). Se observa en este fragmento esa combinación de formas discontinuas y de ideas sin un enlace visible, rasgo propio de la corriente cubista que será recurrente en el relato.

El escritor francés Riccioto Canudo explica que esa *“incoherencia en el encadenamiento de sonidos, acordes, palabras e imágenes, líneas y colores”* era *“una incoherencia natural para aquellos cuyos oídos y miradas no estaban familiarizados con los nuevos modos, las vanguardias”*, y por eso ellos recibían lo que él llamaba *“un choque desorientador”* (De Torre, Tomo I. 1974: 243). En el relato se presenta este mismo reclamo, expresado por Canudo, en las voces de las figuras creadas por Carlos, ya que cuestionan y reniegan la

utilización de la fragmentación en el relato: “Se explica que puedas haber descendido a una teoría literaria absurda” (89), expresando los puntos incompresibles “Nadie te obliga a la contorción literaria. Lo que yo repudio es la inclinación deportista que das a las palabras y a las tramas” (90), y denuncia que “El argumento es una carrera de obstáculos” (91), finalmente el choque desorientador “Estafas a tus visitantes, ilustre novelista, cuando salgo de tu biblioteca no me quedan barbaridades en los bolsillos, y al terminar la última página de esta seminovela no conocemos la tesis [...] (93).

Una muestra de esa transposición de hechos, de formas y de sentimientos, que proponía el cubismo literario, es el siguiente fragmento “Humo en la lejanía, y los pies cansados. Ir, ir siempre. No detenerse nunca. No estar. Ser un viento. Agotar los senderos, ver la aurora sobre todos los rumbos, cantar en la puerta de las ciudades atormentadas, hasta que un día, las plantas inconformes sientan el clavo de la vejez” (40). Este ejemplo muestra como situados en el mismo plano, encontramos mezclados recuerdos en la frase “Ir. Siempre ir”, sentimientos “Ser un viento”, pensamientos “cantar en las ciudades atormentadas”; un salto temporal hacia el futuro o anticipación, “hasta que un día” y finalmente un aparente diálogo “las plantas inconformes sientan el clavo de la vejez” con un receptor imaginario, utópico. Este tipo de recursos muy bien utilizados en la poesía cubista llegaron a denominarse, “poemas-conversación” (De Torre, Tomo I. 1974: 235), nombre dado por uno de los principales escritores cubistas, Guillaume Apollinaire, el cual proponía en este tipo de composiciones que, al suprimir la continuidad cronológica, dada por lo anecdótico y lo descriptivo en el texto, se llegaba al fragmentarismo ocupado principalmente por las emociones, por las sensaciones y por los recuerdos que van y vienen del presente al pasado.

La segunda vertiente con la cual podemos señalar la existencia del cubismo en la obra “Trenes”, es el postulado que manifiesta: “un cambio del sujeto; donde el poeta se desdobra en otro y se interpela; en lo confesional, la autoscopia muestra el yo en el espejo



*del tú*” (Ibíd.: 240). Los cubistas pretendían con esta técnica mantener la fragmentación y especialmente la elipsis. En la obra cuando el narrador-protagonista, Carlos recurre al desdoblamiento, a la autointerpelación y al dialogismo, ocupa en la mayoría de los casos a un personaje creado por él, por ejemplo a la “Vecina” en el capítulo diez, a la “Señorita Brisa” en los capítulos veinte, veintiuno y veintidós, y especialmente a su “Dulce hermano” en los capítulos catorce y veintitrés. Estas voces que resultan se convierten en una “enumeración caótica” (Ibíd.: 241,) y en la mayoría de los casos en una crítica a la forma como el narrador conduce la historia.

Esta característica del cubismo literario la encontramos en varios momentos en el relato, uno se encuentra en el capítulo diez, donde el narrador-protagonista explica a su vecina “que amaneció de azúcar ese día” (51), la forma como él iniciaría la construcción de su personaje dentro de la obra “—Yo comenzaría su sicograma haciendo constar la sonrisa” (51). El desdoblamiento ocurre desde el preciso momento cuando se da por iniciado el diálogo entre el narrador y el personaje. Este último cuestiona la forma como el narrador-protagonista construye y define a sus personajes principalmente a las mujeres que él ha amado, como se muestra en el siguiente ejemplo “—Usted adora la confusión. Cuando interpreta a una mujer. Empieza usted por hacer el esquema de su alma. Ríe así, llora de este modo, reacciona de tal sentido (...) ya tiene la fórmula del capricho, piensa usted. Ha compendiado en unas líneas el espíritu de una mujer” (51) y luego lo interpela “Así conducida, su novela resulta una disección de muecas, y más que una reproducción animada de las emociones (...) Esqueletizar, ése es el fondo literario de su novela sugerente, ¿no? (52).

La utilización de elementos deícticos, como las voces “yo” de Carlos y el “usted” del personaje al referirse al narrador, como la conjugación verbal en presente con los verbos “retira”, “reduce”, “traza”, “traslada” y los signos gráficos antes de las palabras de los personajes, en otras palabras presencia del discurso directo, son la

mejor confirmación de ese juego discursivo dentro del relato el cual sigue durante todo el capítulo, al punto que el narrador-protagonista responderá a esa autointerpelación, allí la técnica cubista, con una defensa de su propuesta estética como se muestra en el siguiente fragmento “Es, al contrario, una interpretación del acontecimiento. En mi novela la vida gira cadenciosamente, y todo sucede como suceden las imágenes en el espejo. Yo necesito, como usted ha comprendido, intensificar algunas cualidades de mis figuras (...) la vida es satánicamente dispareja nadie vive conforme a un plan divino, inmutable” (52).

Al final de su participación el narrador-protagonista, interpelado, Carlos, confirma su adhesión a las formas literarias de vanguardia al decir “Por eso ha fracasado la novela que, queriendo acercarse a la vida, ofrecía hombres de escaparate, de vitrina, dibujados al cronómetro” (53), en un tajante señalamiento al Realismo, como tradición literaria anterior.

En concordancia con ese desdoblamiento del narrador dentro de la obra, la poca información que identificamos en el personaje interlocutor, del cual solamente sabemos “que amaneció de azúcar ese día”, ayuda a sugerir la poca importancia que tiene tal personaje para el relato, pero en la medida que conocemos su verdadero objetivo en la historia (personaje desdoblante), toma poco a poco relevancia.

En ese mismo capítulo encontramos otra muestra del desdoblamiento cuando “la vecina” expone lo irrelevante que le resulta la inclusión de la historia del “niño que no vio la luz” al decir “Yo quería saber, más bien, qué función desempeña en la novela porvenirista la alegoría del niño que no nació. Usted habla de eso, en los finales del libro” (56), el narrador-protagonista utiliza aquí el desdoblamiento, ese diálogo con el personaje, para exponer los argumentos que lo llevaron a colocar dentro del texto

dicha historia *“El caso de ese niño estrangulado en la sombra es más profundo de lo que usted concede. Empiece por creer que sucedió así. Un gran amor, ciego, que en su embriaguez encuentra el obstáculo que le impide perpetuarse (...) 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 (...) Y luego dice usted que ese detalle es indigno de incorporarse a la filosofía del placer. Pues bien, oiga: Yo amé a ese hijo cuando supe que no lo vería nunca”* (58)

El ejemplo más representativo de esta técnica cubista la encontramos en el capítulo catorce, y es a nuestro parecer la más significativa, ya que el personaje protagonista es cuestionado por *“el dulce hermano”*, otra *“figura”* creada por el narrador con la intención de generar el desdoblamiento que le permita ahondar en el estilo vanguardista utilizado en el texto. *“El dulce hermano”* critica la forma como es llevada la historia por parte del narrador *“el argumento es una carrera de obstáculos (91)*, también cuestiona la creación de personajes circunstanciales que participan en el relato *“Usas protagonistas incomprensibles, que no desenvuelven un mensaje nítido, que no sirven más que para ocupar líneas” (91)* y finalmente la crítica feroz hacia el nombre del libro *“El título cruza por tu novela como un silbido infernal (...) TRENES. No concuerda con el aroma romántico de tus ritos (...) De allí el tema, torpe como una locomotora, partiendo del corazón de los muñecos sin novedad. Estafas a tus visitantes ilustre novelista (...) y al terminar la última página de esta seminovela, no conocemos la tesis, no sabemos si eres tú o yo quien ha hablado (92).*

Estos ejemplos permiten explicar que la utilización del desdoblamiento en la obra *“Trenes”*, ocurre como una forma de autocrítica a la propuesta estética utilizada en la obra, ya que rompe con la tradición literaria, lo cual nos hace presumir que los personajes desdoblados representan las normas literarias de la época, en los cuales se

genera lo que Riccioto Canudo llamará un “*choque desorientador*” por el nuevo estilo literario propuesto en la obra.

### 2.3. Los sueños y las imágenes continuas como expresión de Superrealismo en la obra “trenes.

El Superrealismo<sup>\*\*\*</sup> es otro de los ismos de vanguardia presente en la novela “Trenes”. Guillermo de Torre citando a André Bretón, padre del superrealismo, al publicar su primer manifiesto en 1924, define a esta corriente como *“el automatismo psíquico, mediante el cual se pretende expresar, sea verbalmente, por escrito o de otra manera, el funcionamiento real del pensamiento”*. (Tomo II. 1974: 25), dicho de otra forma, esta corriente vanguardista era definida en líneas generales como un dictado del pensamiento con ausencia de toda vigencia ejercida por la razón, fuera de toda preocupación estético o moral.

Los superrealista nacieron con una amplia expectativa por los alcances que vislumbraban para esta nueva corriente vanguardista, tanto así que el escritor Louis Aragón, otra gran figura de esta corriente, proclamaba al mundo el arribo del superrealismo en los términos siguientes *“Anuncio al mundo que acaba de nacer un vicio nuevo, un vértigo más, el superrealismo hijo del frenesí y de la sombra. Entrad; aquí comenzaron los reinos de lo instantáneo. El vicio llamado superrealismo es el empleo irregular y pasional del estupefaciente imagen, o más bien, de la provocación sin albedrío de la imagen por sí misma y por todo lo que aporta al domino de la representación, ya que cualquier imagen, cada embate, invita a revisar todo el universo”* (Ibíd.: 26). Es bajo estos planteamientos estéticos, que se identifican las dos principales herramientas superrealistas presentes en la obra en estudio, a saber: los sueños como *“hijo del frenesí y las sombras”* y a las imágenes continuas, con su *“provocación sin albedrío”*.

---

<sup>\*\*\*</sup> El termino Superrealismo es aplicado por Guillermo de Torre para referirse al Surrealismo. El autor justifica con razones lingüísticas la utilización de dicha palabra.

En relación a los sueños dentro de la obra se identifica la utilización del recurso onírico, específicamente por el personaje-protagonista, para aludir a sus vivencias y sentimientos como se muestra en el siguiente ejemplo “–Soñando con los ojos abiertos, muchas veces la besé bajo la sensación de su hermana impoluta, como si en este olvido se comprendiera el sacrificio de las fibras que pulsa mi dolor” (49), otro ejemplo es “He creado un mundo de figuras tormentosas con los pedazos de la realidad. Llené el mundo de sombras. He asesinado en tiempo. Soy el hombre que salió del cuadrante. Mi chifladura sobornó a la muerte y vengo de la vejez hacia la infancia, porque la suprema inocencia es el dolor. Ya morí, ya viví. Sólo me falta el alba” (25), en los ejemplos anteriores se identifica una advertencia expresa por parte del narrador que está a punto de adentrarse a su mundo interior.

En la historia se encontrará una declaración de lo onírico como método utilizado por el personaje-protagonista, para guiar el desarrollo de su historia, como se muestra en el siguiente ejemplo “Después, un gran sueño me impedía conquistar la tierra. Mis manos tenían sueño. Una música me separaba de la vida” (25), este recurso se volverá constante durante toda la historia “El cantar se ha ido por los rincones de la sangre, complicando la brujería. Ya no sueñan únicamente los ojos. El cuerpo también, mirando, se ha distraído” (24), hasta que finalmente el personaje revela las intenciones de este recurso onírico en la historia “No. Mí único vicio, realizado en la región del sueño, lejos de mi voluntad, ha sido ese de sentir una felicidad lejana (...) desde este sitio fijo recorro climas y situaciones infinitas (...) He borrado el presente. Lo que está sucediendo me pare un recuerdo. Todo ha sido ya. Una velocidad implacable recorre mis sentimientos, y nada puede ser sino una dicha confusa, de líneas vagas” (23). Los surrealistas sostenían que “únicamente el sueño concedía al hombre todos sus derechos de libertad” (De Torre, Tomo II. 1974: 32). Estos ejemplos muestra como el personaje-protagonista, Carlos, al abandonarse por entero a las fuerzas de su inconsciente, a la “región del sueño”, manifiesta su estado de ánimo, llegando así a sentirse verdaderamente libre y finalmente logrando ver la

realidad con sus ojos y abrazar esa “*felicidad lejana*” que se encuentra distante con su amada.

Los superrealistas descubren que esa conciencia del hecho de “*dejarse llevar*”, como ellos le llaman, les permite dar rienda suelta a su fondo no consciente, y así descubrir que “*el azar es el gran vehículo de lo maravilloso y que las imágenes insólitas brotan en aquel estado especial que precede a la llegada del sueño*” (Ibíd.: 27). Un ejemplo de este azar como vehículo de lo maravilloso se identifica cuando el personaje hace referencia al hecho inesperado que lo llevó al encuentro con su verdadero amor “*Ahora recuerdo por qué la conocí. Mi padre era ingeniero, y hube de acompañarlo algunas veces a sus excursiones. Siempre regresábamos contentos. Habíamos cuando menos, medido un panorama*” (20). Y después del encuentro con esa mujer que lo marcaría durante toda la historia, aparecen las imágenes insólitas “*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 sus labios. Sed, sed horrible, fantástica*” (20). Es este efecto de “*imágenes insólitas*” preparadas por esa realidad deformada por el inconsciente, que llevan al personaje-protagonista a producir lo que los superrealistas llamaban “*belleza convulsiva e intención agresiva*” (De Torre, Tomo II. 1974:25), expresada en el ejemplo mediante la verdadera belleza que el personaje-protagonista encuentra al observar con el inconsciente el rostro de su amada, con “*las llamas en la boca*” y esa “*sombra en sus labios*”.

El segundo postulado superrealista utilizado en la obra lo encontramos en la implementación de las “*imágenes continuas*”. Para los escritores de esta corriente vanguardista la imagen sigue siendo la clave de su estética, el mismo Bretón sostenía que “*al comparar dos objetos lo más alejados posibles el uno del otro o, con otro método, confrontarlos es un modo brusco y sorprendente, se alcanzaría la obra más alta que la poesía puede pretender*” (Ibíd.: 97). En el relato encontramos, en palabras del

personaje-protagonista, la advertencia de la utilización de las imágenes continuas al afirmar que *“la novela está influenciada por los procedimientos inductivos que usará el cine en la escenificación de sus intrigas, mediante una técnica de presentación que privará en las renovaciones literarias que se avecinen, inclinadas todas a la necesidad de producir el instante estético por medio de la imagen simultánea, irritando los diversos sentidos [...] (16). Aquí la mejor señal, que al adentrarse en el relato se encontrar la utilización de las imágenes continuas. Más adelante aparece otra advertencia de esta forma de llevar la historia al decir que: “La asociación no procede por analogías externas, sino que se ordena por simpatías esenciales, por relaciones de fondo” donde “la trama se escalona por emociones” (16).*

Como dice Guillermo de Torre *“Si de acuerdo con los principios superrealistas dejamos que el inconsciente actúe de continuo, no sólo en determinados instantes, y transcribimos sin desfiguración sus impresiones, recogeremos una magnífica cosecha de imágenes insólitas y maravillas extraordinarias (...) (Tomo II. 1974: 31). Este hecho llevaba a los escritores superrealista, como es de suponer, a la práctica de una escritura automática que proponía la transcripción directa de los sueños, o de los estados de ánimo, hecha sin ninguna censura, en otras palabras, a la práctica de un “flujo automático” de emociones o sentimientos y de la utilización de “incontenidas imágenes” (Ibíd.: 55), muestra de lo anterior lo encontramos, cuando el personaje en su afán de personificar a su amada, intenta retratarla *“Tú bañándote, tú pecando, tú con mano de cielo. Tú mía y tú de otro. Tú mundial y perfecta. Transmitiendo tu concierto de noventa mil pájaros. Tú en melodía, tosiendo en todas las ondas y, definiéndote como lo que eras; humo dormido en un paisaje de agua (18), esta utilización de imágenes arbitrarias se repetirá una y otra vez para tal fin, construir a su amada “Tú, morena; tú, rubia; tú, ardiente (33).**

Este recurso de utilizar imágenes aparentemente incasables, funciona para llevar al lector al interior del personaje y mostrar el flujo de emociones y sentimientos que lo



recorren y lo definen “Soy el hombre que se salió de cuadrante. Mi chifladura sobornó a la muerte y vengo de la vejez hacia la infancia, porque la suprema inocencia es el dolor. Ya morí. Ya viví. Sólo me que el alba” (25). El uso de este flujo o escritura automático, que será reiterativo, lo encontramos también en el siguiente ejemplo “Y entonces comprendí esto: mi canción, mi esperanza, mi nota más celeste, no son más que fenómenos de esta sal, brincando en la escala de los matices. Tú crees ver, y surgen los objetos. Tú crees amar, y florece la sonrisa. Tú crees caer, y la muerte te besa. Dios no hace los paisajes. Los paisajes vienen de adentro, y asoman el ala por la ventana de los sueños (27). Como se observa, el uso de las imágenes disímiles ocurre cuando el personaje sumerge al posible lector en su inconsciente, por medio de esa “ventana de los sueños” que durante todo el relato nunca serán cerradas, sino por el contrario permitirá el desarrollo de la historia al afirmar que: “No es el personaje el que actúa, sino la emoción del personaje” (168) fragmento que corresponde a las últimas páginas de la obra.

### III. A manera de conclusiones: “Trenes” como texto fundacional del vanguardismo narrativo salvadoreño.

La obra *Trenes* (1962) del Escritor Miguel Ángel Espino es un texto fundacional del vanguardismo narrativo salvadoreño bajo la óptica de dos vertientes íntimamente ligadas: primero porque la obra establece una ruptura en comparación con la literatura propuesta o predominante de la época, y segundo porque con esa ruptura propuesta se da inicio, en todas las dimensiones, a una nueva estética en el mapa literario salvadoreño.

#### a) Ruptura de “Trenes”

La novela *Trenes* (1962) tiene su primera publicación en 1940, que aunque ocurre en Sudamérica pertenece a la narrativa salvadoreña, ya que de acuerdo a la nacionalidad del autor puede, sin ninguna duda, ubicarse dentro de la novelística salvadoreña. Al hacer un pequeño cotejo con los textos que coinciden con la primera publicación de la obra analizada, tomando como referente algunos trabajos de autores que han estudiado dicho momento, la mayoría considera que la obra *Trenes* (1962) muestra una ruptura con las tendencias establecidas en las obras narrativas salvadoreñas publicadas en los decenios que van del 30 al 50 del siglo XX.

El escritor salvadoreño José Roberto Cea al hacer una reflexión sobre los autores y las obras escritas en el periodo mencionado, y no duda en señalar la importancia de la obra estudiada al expresar que representa una ruptura estética, ya que en los escritores de la época *“persistió la visión rural, vernácula, criollista, costumbrista o como quiera llamársele, pero con un sentido de repetición, no de creación absoluta...”* (Cea, 1977: 326) y es Espino con *“Hombres contra la muerte”* (1942) y *“Trenes”* (1940) obras *“escritas con más fuerza expresiva que otras obras de su tiempo”* donde ya no se ve, como lo dice Cea *“ese lenguaje vernáculo que culminó Salarrué”* donde *“las deformaciones lingüísticas del habla popular no tienen cabida en ellas”*, ya que *“buscan manifestar otras zonas*

*expresivas*” (Ibíd.: 326). Estas palabras de Cea muestran a “*Trenes*” como una obra con declaradas diferencias con los textos publicados en esa misma época, donde se observa una propuesta estética novedosa al plantear “*una nueva manera de ofrecer la belleza*” (Ibíd.: 328).

El mismo autor al entrar al análisis del texto expresa que “*con un tono confesional y conversacional, transcurre esta obra experimental y lúcida*”, y va más allá al expresar que “*se ordena por simpatías esenciales, por relaciones de fondo, o sea plantea una nueva manera de ofrecer la belleza (...) experimenta en lo simultáneo, en el fotopoema simultaneísta, como la fragmentación que nos presenta un espejo roto...*” (Cea, 1977: 328), finalmente el autor emite la principal sentencia, que a su parecer permite la ruptura de *Trenes* (1962) al definir que en la obra “*Los personajes charlan con el autor o se dirige a él de alguna manera y se plantean entre sí el problema del desarrollo de la obra en la cual están inmersos*” (Ibíd.: 329). Cea trata de aproximarse a una explicación del por qué ese juego del narrador y su discusión con los personajes y sostiene que se trata de “*un pretexto del autor para sentar su tesis*” (Ibíd.: 330), tesis, que es necesario aclarar, no nos dice el escritor durante todo su análisis y que se ha convertido en el fin de este trabajo.

Por su parte el escritor e historiador Luis Gallegos Valdés, en su “*Panorama de la Literatura Salvadoreña*” (1996) intenta definir a “*Trenes*” (1962) como “*Un poema novelado o como una novela poemática, o, si se quiere novela-poema sobre la mujer*” (Valdés, 1996: 321), más adelante afirma que en ella se desarrolla una “*forma autobiográfica. En momentos de clímax, asume el tono del canto, también el tono de la confesión exaltada (...). El narrador conversa con ellas, discute con ellas (...)* esta novela tiene por asunto la técnica de novelar” (Ibíd.: 321). Y finalmente sostiene que “*Es la primera vez que esto ocurre, que sepamos, en una obra de ficción salvadoreña. De allí, en*

nuestra opinión que no se trata de una obra de creación, sino de un ensayo (Ibíd.: 321). Gallegos Valdés, a pesar de las tantas páginas que dedica a su análisis, no llega a precisar a qué motivaciones e influencias estéticas responde *Trenes*, pero propone, como se observa en su análisis una ruptura estética en la obra analizada.

Finalmente Miguel Huevo Mixco en su trabajo *“La casa en llamas: Decadencia y renovación de la cultura salvadoreña”* (1996), se refiere a Espino como un escritor de ruptura al expresar que *“simultáneamente al estallido sensual del movimiento modernista surgido a finales del siglo XIX, y que se prolonga hasta las primeras décadas de nuestro siglo, poco a poco, pero de manera más perceptible a partir de los años 30, aparecieron nuevas formas de representación artística en obras de un pintor como José Mejía Vides, en las narrativas de Salarrué y Miguel Ángel Espino, o en el pensamiento crítico de Alberto Guerra Trigueros”* (Mixco, 1996: 32) y explica que tanto la vida como la obra de ese conjunto estuvo guiada por una compleja concepción estética-filosófica. Más adelante puntualiza que *“uno de sus propósitos era volver los ojos a los más humildes, a su lengua, a sus hábitos”* en una clara alusión a Salarrué y sigue argumentando que *“algunos llegan a simpatizar con las causas Sandinistas”* al referirse a Trigueros, otros *“al exotismo modernista”* de Vides, y finalmente *“al vanguardismo europeo”* (Ibíd.: 32), donde sin duda, Huevo Mixco ubica a Espino, con su obra *Trenes* (1962).

Este autor va más allá de los antes citados, ya que, aunque no ahonda en las razones de Espino y su obra *“Trenes”* (1962) como texto vanguardista, motivación de este trabajo, ya lo refiere tácitamente como tal, al definir a Espino como ejemplo de las vanguardias europeas, en el mapa de la literatura salvadoreña.

Un último elemento que se ha retomando para este apartado es que en la primera edición de *Trenes* en 1940, la Editorial Chilena Ercilla agrega una nota al libro donde se alude al escritor como “uno de los salvadoreños más connotados” (1940: 7), ya que según la Editorial “en los último tiempos la literatura salvadoreña y, en general, la centroamericana, ha dado magníficos frutos. Espino es, sin duda, uno de ellos” (Ídem). Al hacer alusión a la obra en estudio la califica como “una rara sutileza”, en su opinión el texto se distancia de la tradición literaria del momento ya que “No es un torrente como los tropicales. Al contrario: luce esguinces de acróbatas”, por lo tanto “Quien se adentre en las páginas de este libro hallará más de una sorpresa ante la calidad del estilo en que está escrito” (Ídem.), estas palabras de la editorial nos permiten señalar que “*Trenes*” se muestra como una obra de ruptura, ya que se describe en ella la existencia de una estética novedosa.

Este “esguince de acróbata” o ruptura causado por la obra no obedece solamente al campo de sus contemporáneos, sino que se enfrenta con las tradiciones literarias anteriores ya que “Mientras una etapa anterior se caracterizaba por su culto casi desenfrenado del naturalismo, está (al referirse a la obra) se perfila como idólatra del matiz, de la elegancia verbal y metafórica” (Ídem.).

Esta idolatría del matiz se refiere a la incesante necesidad que tiene el autor por mostrar una mezcla de imágenes continuación, de estados de ánimo, sin un aparente enlace casual y de ideas sin un enlace visible, rasgos propios del superrealismo y del cubismo respectivamente y que se encuentran presentes en “*Trenes*”. La advertencia de esta forma novedosa de llevar el relato, que expresa la nota editorial, la encontramos en las palabras del narrador-protagonista al declarar que la obra “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” (15).

Esta adoración por la mezcla de formas e imágenes está íntimamente relacionada con la “*elegancia verbal y metafórica*” con la que los futuristas tratarían sus temas. Es aquí donde “*Los apóstoles del fetichismo mecánico y de la superchería ferroviaria han dictado rieles al clamor literario*” (15), dice “Trenes”. En otras palabras esa búsqueda de la tan añorada “*sensibilidad maquinística*”, propuesta por los futuristas los llevaría a “*entonar, con ese verbalismo peculiar, loas a los grandes descubrimientos científicos, llegando al límite de arrodillarse, metafóricamente, para adorar a la nueva divinidad: La velocidad*” (De Torre, 1974. Tomo I: 114).

Plateado de esta manera el “*prologo*” de la Editorial Ercilla guarda entre sus líneas, en lo no dicho por él, la verdadera realidad estética con la cual es bañada la obra “Trenes”: “*El Vanguardismo Literario*”, que aunque en ningún momento es mencionada en esta sintética pero sustancial opinión, resulta a la luz del análisis una explicación de la propuesta estética de Espino.

A partir de este análisis realizado a algunos trabajos de autores que han estudiado dicho momento podemos concluir que la ruptura de *Trenes* (1962) ocurre por el hecho que romper con el canon literario establecido, ya que se subleva a la estructura formal de la novela de una trama lineal constituida por una introducción, un nudo y un desenlace, y por la negativa a seguir un tiempo cronológico, ya que Espino se suma a los vientos vanguardistas que dictan transformación en el discurso literario y que el autor lleva a la práctica con renovaciones en el tiempo narrativo y la aplicación de nuevos recursos estilísticos.

Dentro de la obra estas renovaciones en el tiempo y en los recursos estilísticos son expresadas por el personaje-narrador en forma de “*advertencias*” hacia el posible

lector al decir que Trenes *“Carece de día, no tiene programa, está sobre el tiempo”* (13), en clara alusión al desarrollo de la trama y al manejo del tiempo dentro de la obra. Estas afirmaciones son minuciosamente descritas más adelante al decir que *“La asociación dramática en ella (...) vuelve espaldas a la factura tradicional (...) La asociación no procede por analogías externas, sino que se ordena por simpatías esenciales, por relaciones de fondo. El encadenamiento no es temporal, cronológico, sino sorpresivo, subordinado a la elegancia psicológica que exige el tema. La trama es escalonada por emociones. Obedece a una lógica artística un tanto distanciada de las conclusiones fijas, e inalterables”* (16).

Estas “advertencias” expresadas en las primeras páginas de la obra son fielmente desarrolladas en el texto, ya que la trama se presenta *“con visiones difusas”* y *“fragmentarias”* utilizando *“imágenes trastornadas”* que *“bailan alocadamente sobre el eje de la repetición”*, y el argumento se vuelve *“una carrera de obstáculos”*. Esta forma de llevar la historia y el tiempo llega al punto de volverse confusa o como dirá el escritor francés Canudo se vuelve *“un choque desorientador, ya que la tradición literaria predominante de la época proponía el manejo lineal del tiempo y de la trama.*

Estos postulados se rompen con Trenes” ya que por ejemplo, nos enteremos de la historia de amor de Carlos, personaje principal y narrador de la historia, por medio de fragmentos que van del pasado al presente y viceversa, llegando al extremo que el personaje-protagonista confiesa haber *“asesinado el tiempo”* (25), además, historia se intercala con otros temas desarrollados en el texto, como el amor hacia las mujeres, la escuela y los trenes, etc., asimismo, mediante la utilización de la elipsis nos enteramos del tiempo que Carlos ha pasado sin su amada dentro de la historia. De igual manera, dentro del texto se hace una crítica y una burla al uso de las descripciones en la historia. Otro punto de renovación literaria lo permite el diálogo que el narrador-protagonista realiza con algunos personajes creados por él. Finalmente se identifica que dentro de la

historia, adquiere gran relevancia el subconsciente y el mundo de los sueños del personaje, ya que más que el personaje realizando acciones son sus emociones, sus sueños, sus sentimientos y los pensamientos de estos los que permiten el desarrollo y el conocimiento de la historia propuesta por *Trenes*.

b) Tesis Fundacional de “*Trenes*”

En su trabajo “La obra narrativa de Miguel Ángel Espino” (2002), el estudioso salvadoreño Luis Alvarenga celebra al autor por haber “*encontrado en un tiempo, quizá precoz para El Salvador (con Trenes), las claves para la novela moderna*” agrega además que “*Espino también se anticipa a muchas preocupaciones de la narrativa moderna*” (2002: 177). Dichos comentarios sobre el autor resultan acertados a la luz del análisis efectuado a la obra *Trenes*. Lo que no compartimos con el estudioso es su comentario donde manifiesta que “*Trenes esboza caminos, pero que el esfuerzo se queda en eso: en un esbozo*” (*ídem.*), aun más indignante e incomprensible nos resulta la descalificación que hace Alvarenga al decir que *Trenes* “*dista mucho de ser una obra maestra: la renovación literaria no logra estallar del todo. Hay algo ahí que no cuaja, una ruta que debía haberse seguido explorando [...]*” (*Ibíd.*:182).

Por el contrario a lo que manifiesta Alvarenga, consideramos que Espino introduce con su obra *Trenes* (1962) una clara renovación estética en el mapa literario salvadoreño, dando origen a lo que podría denominar *Vanguardismo Literario Salvadoreño*. El autor se funde con las vanguardias literarias y en *Trenes* (1962) propone la combinación de diversas corrientes vanguardistas, como técnica narrativa y como recurso novedoso que rompe con las tendencias de la época.



Espino Retoma de la corriente futurismo *“la belleza y el poder de la maquina”* principalmente en la construcción del discurso que es utilizado por el personaje-narrador para aludir durante todo el relato a los trenes, ya que lo hace utilizando un lenguaje particularmente preciosista. Así mismo se retoma *“la adoración a la velocidad y al movimiento”*, principal postulado futurista, y que en la obra aparece reflejado en la relevancia que toma la figura y el esplendor del tren como símbolo de esa adoración a la velocidad y el movimiento, ya que es esa máquina la que conducirá al personaje-narrador por los nuevos mundos que se abren ante sus ojos, mostrándole tanto el esplendor como los males de las ciudades lejanas y que son descubiertas poco a poco y que se vuelve, en la obra, un reflejo del poderío del hombre, metas que los futuristas querían mostrar con sus obras y que perfectamente Espino lo sabe plasmar en su obra *“Trenes”* (1972)

De la corriente cubista se identifica *“la eliminación de lo anecdótico y lo descriptivo”*, lo cual se refleja en el texto en la medida que el relato se va tornando en una secuencia de formas continuas y a la vez en una fragmentación de sucesos, de hechos y de sentimientos contados primordialmente por el personaje-narrador, ya que es la *“historia de una emoción”*, es la historia del amor que nace, que vive y que muere, la que el personaje-narrador se encarga de exponer en el transcurso de todo el relato. De igual manera encontramos, como técnica cubista, *“el desdoblamiento del autor en un personaje”* como método que sirve para poder interpelarse de sí mismo, y que lo ayudará a plantear de forma novedosa la tesis vanguardista en la obra.

El superrealismo se encuentra presente en la obra mediante la utilización de las *“imágenes continuas”* que aparecen durante todo el relato, y que le permite al personaje-narrador expresar su interioridad, y abandonarse por entero a las fuerzas de

su inconsciente, a la región del sueño, y manifestar de forma más viva su estado de ánimo. Este dejarse llevar, como propuesta cubista permite encontrar en la obra la utilización del recurso onírico, principalmente en el personaje-protagonista para aludir a sus vivencias y a sus sentimientos, recurso que le permite al posible lector, sumergirse en el inconsciente del personaje.

Estas afinidades a las corrientes futuristas, cubistas y superrealista y a sus principales recursos y postulados hacen que *Trenes* (1962) sea caracterizada predominantemente vanguardista, configurando así no sólo una línea a seguir sino, fundando así la nueva estética salvadoreña. Por estas afirmaciones no consideramos que “*Trenes*” sea un simple “bosquejo” o “germen” de la renovación literaria como plantea Alvarenga, sino un modelo que establece las bases, los postulados y los alcances de la nueva literatura en El Salvador.

Lo anterior se sustenta al decir que en *Trenes*, el autor, perfila desde las primeras páginas del texto su “idea o proyecto” de una nueva estética. Este planteamiento se encuentra disgregado en lo que hemos denominado en el análisis “advertencias” y que bien podría denominarse en el contexto vanguardista su “*manifiesto*”. En este sentido es necesario recordar que una de las principales características del Movimiento Vanguardista fue su amplio abanico de manifiestos los cuales tenían como principales objetivos: primero, luchar contra los discursos impuestos por el canon establecido y segundo, expresar su descontento con la realidad de las naciones europeas. Lo que se trataba de hacer, con estos manifiestos, era reconfigurar social y estéticamente a las naciones venidas de una profunda crisis causada por la guerra y el mejor método utilizado por estos escritores terminó siendo un texto en el que se hacía pública la declaración de su pensamiento y la institución de sus planteamientos literarios conocidos como *Manifiestos*.

Entendiendo por manifiesto lo antes descrito podemos decir que Espino presenta en la obra en estudio su “*manifiesto*” de una “*nueva forma de ofrecer la belleza*”, que le permiten fundar discursivamente una renovación de la estética salvadoreña, dando origen, como ya hemos apuntado, al “*Vanguardismo Literarios Salvadoreño*”, convirtiendo a “*Trenes*” en su texto fundacional. En este sentido se identifican quince planteamiento o ideas, propuestas por Espino en su obra *Trenes* (1962) que podrían ayudar a construir el “*Manifiesto Vanguardista Salvadoreño*”, y que consideramos la “*Tesis*” desarrollada por Espino en la obra en estudio:

1. **La obra** carece de día no tiene programa, está sobre el tiempo. Por eso digo que esta novela no cabe en el viento.
2. **La creación literaria** 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, **donde** el desarrollo es somero hasta la inconsecuencia.
3. **Nuestra creación** altera el perfil, lo exalta, lo contradice, lo disminuye. Trastorna deliberadamente los hechos, crea conjeturas y situaciones inconexas, inseguras, desbarata el ritmo cotidiano, despliega una inspiración intermitente, sísmica, movediza, como si tratara de producir con tus vestigios la figura inestable de la discordia.
4. La asociación dramática en ella (...) vuelve espaldas a la factura tradicional. No te doy una novela panorámica, sino una novela intencionalista, en donde las estampas bailan alocadamente sobre el eje de la repetición. La asociación no procede por analogías externas, sino que se ordena por simpatías esenciales, por relaciones de fondo.

5. El encadenamiento no es temporal, cronológico, sino sorpresivo, subordinado a la elegancia psicológica que exige el tema. La trama es escalonada por emociones. Obedece a una lógica artística un tanto distanciada de las conclusiones fijas, inalterables, extrañas a las decisiones turbulentas de la vida.
6. La vieja imaginación fotografiada, rencorosamente tradicional, ocupada aún en los programas de la pantomima, cederá el espectáculo a una actividad revolucionaria, de filosofía independiente, de contenido autónomo, a una nueva manera de ofrecer la belleza.
7. **En** mi novela **no se** 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. Mis sueños existen.
8. **Nuestra arte** usará una técnica de presentación que privará en las renovaciones literarias que se avecinen, inclinadas todas a la necesidad de producir el “instante estético” por medio de la imagen simultánea, irritando los diversos sentidos.
9. El argumento es una carrera de obstáculos. Usa protagonistas incomprensibles, que no desenvuelven un mensaje nítido, que no sirven más que para ocupar líneas.
10. La novela se ha trasladado por complicaciones sucesivas, a planos psicológicos difíciles de transitar. El valor escénico resulta de animar el ámbito, creando un fondo de acción elocuente, situando las actitudes y las relaciones en su línea mágica de presentación, acallando a los personajes para oír mejor su ritmo interior, su expresión esencial. No es el personaje el que actúa, sino la emoción del personaje, derramada sobre las decoraciones que lo hacen visible y que lo exaltan. Es la emoción pura vertida en alusiones.

11. **Hemos** creado un mundo de figuras tormentosas con los pedazos de la realidad. **Hemos llenando** el mundo de sombras. **Hemos** asesinado el tiempo **con** pequeños sucesos, de imágenes trastornadas, de planos sentimentales en los que resonabas con distinta intención.
12. La vida moderna torna a los cauces 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.
13. 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 asalto, éxtasis del músculo, expresión de la fuerza.
14. La moral organizada con elementos consuetudinarios derivada del *mínimum visionario común*, ha producido ese código de torpezas bajo el cual gime la vida sentimental de nuestros días.
15. Sólo hay un pecado: el dolor. Sólo hay un deber: intensificar la vida, embellecer el instinto, ampliar los sentimientos. Toda felicidad es santa. La alegría es la más profunda manifestación de Dios.

#### IV. BIBLIOGRAFÍA

- ❖ ALVARENGA, Luis “La obra narrativa de Miguel Ángel Espino”. *Revista Cultura*. Número 86. Enero/Abril 2002: 170-188.
- ❖ CEA, José Roberto (1977). *Letras 3º Año Bachillerato*. Canoa Editores. 1º edición. San Salvador.
- ❖ COMTE, André (2002). *Diccionario Filosófico*. Editorial Paidós. Barcelona.
- ❖ DE TORRE, Guillermo (1974). *Historias de las Literarias de Vanguardia. Tomo I*. Madrid. Editorial Labor.
- ❖ DE TORRE, Guillermo (1974). *Historias de las Literarias de Vanguardia. Tomo II*. Madrid. Editorial Labor.
- ❖ ESPINO, Miguel Ángel (1940). *Trenes*. Editorial Ercilla. 1º Edición. Santiago de Chile.
- ❖ ESPINO, Miguel Ángel (1962). *Trenes*. Dirección General de Publicaciones del Ministerio de Educación. 1º Edición. San Salvador.
- ❖ ESTEBANÉZ CALDERÓN, Demetrio (2008). *Diccionario de términos literarios*. Alianza Editorial. Primera Edición. Madrid.
- ❖ GALLEGOS VALDÉS, Luis (1996). *Panorama de la Literatura salvadoreña*. San Salvador. UCA Editores. cuarta edición.
- ❖ Gran Enciclopedia del mundo (1975). Tomo12.

- ❖ HUEZO MIXCO, Miguel (1996). *La casa en llamas: decadencia y renovación de la cultura salvadoreña*. Editorial Arcoíris. 1º edición. San Salvador.
- ❖ MOLET, Ruth (2001) “*Diccionario simplificado de Gramática*”. Editorial Intermedio. 4ª Edición. México DF.
- ❖ “*Obra Narrativa de Miguel Ángel Espino*” (2007). Luis Alvarenga. Dirección de Publicaciones e Impresos. 1º edición. San Salvador.
- ❖ PLATAS TASENDE, Ana María (2002). *Diccionario de términos literarios*. Editorial Espasa Calpe; 2º Edición; Madrid.
- ❖ POZUELO YVANCOS, José María (1989). *Teoría del lenguaje literario*. Capítulo X “Estructura del discurso narrativo”. España. Editorial Cátedra.
- ❖ TORUÑO, Juan Felipe (1958). *Desarrollo Literario de El Salvador*. Departamento Editorial del Departamento de Cultura; 1º Edición; San Salvador.