

POLÍTICAS Y ESTÉTICAS DE LA MODERNIDAD EN EL SALVADOR: ¿CÓMO (D)ESCRIBIR LA VIOLENCIA IRRACIONAL?

*Politics and Aesthetics of Modernity in El Salvador
How to Describe/Write the Irrational Violence?*

ASTVALDUR ASTVALDSSON
UNIVERSITY OF LIVERPOOL
Liverpool, Reino Unido
valdi@liv.ac.uk

Resumen: en un principio el término "modernidad" solía tener un sentido desfavorable, pero en el siglo XX llega a considerarse equivalente a "satisfactorio o eficiente". Sin embargo, hace falta preguntarse: ¿quiénes han sido los ganadores y quiénes las víctimas de este proceso? La modernidad ha propuesto que la lógica y la razón lo explicarán todo y que habrá que renunciar a lo intuitivo, pero ¿cómo se explican la desigualdad y la violencia que ha producido? Muchos escritores se han dedicado a responder a esta pregunta y, con énfasis particular en la poesía de Manlio Argueta, el propósito principal del presente trabajo es examinar cómo evoluciona la relación entre política y estética en la literatura salvadoreña durante la segunda mitad del siglo XX.

Palabras clave: políticas, estéticas, modernidad, El Salvador, Manlio Argueta

Abstract: Originally the term "modernity" used to have a negative meaning, but in XX century it became considered as equivalent to "satisfactory or efficient". But we need ask ourselves: who have been the winners and who the victims of this process? Modernity has proposed that logic and reason will explain everything and that we should renounce intuition, but how do we explain the inequality and violence it has also produced? Many writers have dedicated themselves to answer this question and, with particular emphasis on the poetry of Manlio Argueta, the main purpose of this article is to examine how the relationship between politics and aesthetics developed in Salvadoran literature during the second half of the XX century.

Keywords: Politics, Aesthetics, Modernity, El Salvador, Manlio Argueta



Introducción

En términos generales, se puede aceptar que el vocablo o la categoría "modernidad"¹ describe un proceso histórico —por tanto, social, político, económico, cultural— que forma parte de la Ilustración y la Revolución Industrial, que logra su culminación a finales de siglo XIX y durante la primera parte del siglo XX, y que en la actualidad tiende a implicar una serie de avances positivos, aunque en su libro *Keywords*, Raymond Williams nota que en un principio el término "moderno" solía tener un sentido desfavorable, pero que durante el siglo XIX y particularmente en el siglo XX eso cambió y llegó a considerarse virtualmente equivalente a "mejorado o satisfactorio o eficiente" (Williams, 1989: 208). Pero tales ideas no dejan de ser una simplificación, porque como parte de la modernidad también surgieron el capitalismo y el imperialismo, y por lo mismo cabría preguntarse: ¿quiénes han sido los ganadores y quiénes las víctimas del proceso de la modernización, tanto en términos sociales, políticos, económicos como culturales? La modernidad ha propuesto que la lógica y la razón lo explicarán todo y que habrá que renunciar a la religión y los mitos, es decir, a los procesos intuitivos: pero, entonces, ¿cómo se explican la desigualdad y la violencia sin sentido que también ha producido la modernidad? Muchos creadores se han dedicado a responder a esta pregunta clave y, con énfasis particular, Manlio Argueta, miembro de la Generación Comprometida, que empieza a formarse durante los años cincuenta en El Salvador. El propósito de este trabajo es examinar cómo evoluciona la relación entre política y estética en la literatura salvadoreña durante la segunda mitad del siglo XX, pero, para entender a fondo esta evolución, y antes de hablar del *ars poética* de Argueta, es conveniente explorar cómo surge el nuevo movimiento, lo cual implica ofrecer siquiera una perspectiva general sobre lo ocurrido en el ámbito literario salvadoreño desde principios de los años treinta hasta mitad de los cincuenta, porque es precisamente contra esta realidad creada por sus precursores, que los poetas jóvenes reaccionan.

Contexto histórico-literario

Es a mitad de los años cincuenta cuando una nueva generación de escritores hace público por primera vez un debate sobre cuál debe ser la relación entre política y estética en las letras salvadoreñas. Ello no implica que los autores de generaciones anteriores no fueran conscientes de este vínculo y sus implicaciones, pero una de sus carencias era que desconocían la obra de los precursores que hubiesen podido servirles como referentes, puesto que las autoridades político-militares limitaban la publicación de su obra a no ser que fuese dócil al poder y/o apolítica. Esta

¹ Conviene aclarar que el enfoque del artículo no es debatir el concepto de modernidad en sí mismo, sino la relación entre políticas y estéticas en la literatura salvadoreña del siglo veinte y, en particular, cómo éste se desarrolla en la poesía de Manlio Argueta. En todo caso, para evitar cualquier confusión respecto al uso del concepto de modernidad a lo largo del artículo, aclaro que lo empleo para describir un proyecto tecno-científico, o sea, un proceso histórico – por tanto, social, político, económico, cultural – todavía en proceso, que forma parte de la Ilustración y la Revolución Industrial y que logra su culminación a finales de siglo XIX y durante la primera parte del siglo XX. No se usa en el sentido de corriente o movimiento artístico-literario, como el llamado modernismo, presente en sus distintas formas tanto en Europa como en el continente americano.

circunstancia explica que hubiera escasas publicaciones que realmente podían interesar a la nueva generación, que sentía que el artista y su obra no sólo debían desempeñar un papel estético, sino también ético y sociopolítico. Para tratar de evitar la situación por la que pasaron sus precursores, decidieron organizarse artística y políticamente y, a principios de 1956, fundaron el grupo conocido como el Círculo Literario Universitario (CLU) que, encabezado por Roque Dalton y Otto René Castillo, marcó un paso decisivo en el proceso de participación militante de artistas y estudiantes que había empezado a gestarse durante los años 40, cuando se fundó el llamado Grupo Seis (Grupo Social En Ideas Superiores). Sus miembros participaron activamente en el movimiento que, en mayo de 1944, propició la caída del régimen dictatorial del General Maximiliano Hernández Martínez, responsable de la Matanza de 1932, que durante doce años había instituido un reino de terror y sangre.

Aunque la derrota de Martínez fue seguida por un período de catorce años de desconcierto y corrupción, paradójicamente, a la larga engendró cierto optimismo y apertura política, social y cultural. Fue justamente en ese contexto de esperanza cuando surgió la promoción literaria de 1950. Los escritores de esta promoción, los poetas del Grupo Seis y escritores españoles y latinoamericanos como Lorca, Vallejo y Neruda, sin soslayar la importancia de Rubén Darío, fueron los que más influyeron en los artistas del CLU. Éstos vieron en su lucha artístico-política actual una continuación del proceso contestatario que se había abierto en los años 40. Este sustrato propicia que en la segunda mitad de los años 50 los principales escritores de los distintos grupos surgidos a comienzos de la década y otros poetas progresistas den lugar a la Generación Comprometida, el destacamento literario más importante de la historia salvadoreña.

En 1955 la Universidad Nacional fue incendiada y es justamente desde esa fecha cuando empieza a difundirse la obra de los escritores jóvenes que en las décadas siguientes darían un giro radical a la literatura nacional. Si bien, las generaciones anteriores habían iniciado el movimiento literario progresista (no hay que subestimar la obra pionera de los precursores inmediatos), los poetas del CLU fueron quienes, por vez primera, imprimieron un carácter verdaderamente militante a la literatura salvadoreña. La diferencia más saliente entre los jóvenes poetas y sus precursores estriba en el alcance de su compromiso: mientras que éstos mostraron cierta conciencia social y reflejaron conflictos situados en un tiempo y espacio concreto, aquellos, dando un paso más, llegaron a la literatura con la manifiesta intención no sólo de denunciar las injusticias sociales sino, mediante un posicionamiento explícito, convertirse imperativamente en militantes activos en la lucha para *transformar* la penosa realidad nacional. Para empezar, las actividades del CLU fueron limitadas y, aunque los cimientos ideológicos se echaron en los 50, no fue hasta mediados de los 60 cuando el movimiento intelectual se convirtió en una verdadera fuerza artístico-política operativa.

Hay que hacer notar que desde 1940 se empieza a reanimar el movimiento cultural y sociopolítico salvadoreño. Asumieron entonces el gobierno políticos que prometieron mejoras en la vida social y económica del país, mientras la mayoría de la clase media y trabajadora vio como empeoraban sus condiciones de vida. En 1955 el optimismo creado por la Revolución de 1948 se había disuelto a causa del gobierno militar de facto de Oscar Osorio, que no sólo había incumplido todas las

promesas de reformar el país sino, a partir del derrocamiento de Árbenz en Guatemala en 1954, también había aumentado las medidas opresivas. En 1956 los jóvenes intelectuales reaccionaron frente a esta situación cada vez más desalentadora, y en ningún caso era esperable que lo hicieran apolíticamente. En orden a lo cual es comprensible que en el manifiesto que el CLU publicó en su primera página de "Sábados" de *Diario Latino*, en enero de 1956,² rehusara de plano la idea del "arte por el arte", anunciando que su único compromiso era "con el pueblo" (Dalton, 1956a). Y, en realidad, el sentido de responsabilidad que decretaron resultó ser absoluto, como se confirmó en el debate que le dio continuidad durante unos meses en la prensa nacional. Inspirados en la máxima de Miguel Ángel Asturias, "El poeta es una conducta", declararon que igualmente para ellos la obra del escritor debía informar verídica e íntegramente de su estar en el mundo, tanto social como creativamente. En la concepción de Dalton la propuesta suena más radical y tiene mayores implicaciones: "la poesía es una conducta moral... el que cante al pueblo debe poner a su servicio además de su canto, sus puños, su sangre, su vida toda" (Dalton, 1956b). Por tanto, hacer versos de intención social y alimentarse de trabajar para la causa del opresor no valía. En ese contexto, López Vallecillos ofrece una contribución que nos parece relevante, porque no sólo estipula que la responsabilidad de los intelectuales ha de pasar por la lucha sociopolítica, sino que aclara que el verdadero intelectual "debe oponerse a los prejuicios, a los dogmatismos, vengan estos de la izquierda o la derecha". El intelectual tiene la obligación de mantener un pensamiento independiente y López Vallecillos, con una crítica implícita a los más radicales, rechaza no solamente la bohemia gratuita y la soberbia, sino también "[l]os grupos políticos partidistas que han usado a los intelectuales para saciar sus apetitos" y por ello "contribuido a la castración de generaciones enteras. Han hecho del intelectual un guiñapo" (López Vallecillos, 1956: 1).

El acontecimiento que puso en marcha una situación que posteriormente conduciría a un choque frontal entre los que preferían el "arte por el arte" y los que exigían un absoluto compromiso social fue la masacre de 1932. Este espantoso crimen representa el punto de partida de la obra de casi todos los mejores escritores de vanguardia, que empezaron a ejercer una verdadera influencia sobre la literatura nacional a partir de 1956. Hasta pasado 1932, con raras excepciones, los poetas salvadoreños cultivaban una poesía carente de compromiso con el entorno y limitada temáticamente a la naturaleza y al amor platónico con rezagos del modernismo. La matanza, unida al impacto de los alarmantes acontecimientos mundiales, alentó una modificación en los parámetros creativos de las décadas siguientes. Como explica López Vallecillos en 1977 en su introducción al poemario *Patria exacta*, titulada "La protesta social en la poesía de Oswaldo Escobar Velado":

Una breve incursión en las páginas literarias de *Diario Latino* y de *El Diario de Hoy* de 1936 a 1945 nos mostrará cómo la guerra civil española influyó poderosamente en la formación de los escritores salvadoreños de ese momento, al grado que muchos de ellos pronto escribieron a la manera de

² En total, el CLU publicó, una vez por mes, 24 de estas páginas culturales, la última en febrero de 1958. Para un estudio detallado de este periodo, véase Astvaldsson (2006: especialmente 33-41).

Federico García Lorca, Miguel Hernández, Rafael Alberti o Pablo Neruda, no sólo en cuanto a la temática anti-fascista, sino también en clara y abierta adhesión a ritmos y acentos, imágenes y figuras, pensamiento y lengua recreados con tímida aproximación a nuestra verdad cotidiana. (López Vallecillos, 1978: 5)

Si el resultado de la Guerra Civil española representó un obvio contratiempo, la Segunda Guerra Mundial y la alianza de Occidente con la Unión Soviética contra el fascismo de Hitler y sus aliados en Italia y Japón generaron un clima "favorable para pronunciarse contra la tiranía interna que, en violación a los principios constitucionales de alternabilidad en el poder y de elecciones libres, fomentaba la represión en todas sus formas y en particular contra la libertad del pensamiento" (López Vallecillos, 1978: 7). Y, a pesar de la derrota temporal de los republicanos españoles, la esperanza que abrió influyó poderosamente en los poetas salvadoreños, como muestra el poema "Romance del Viento de España", que Argueta publica en 1957.

Si tratáramos de hacer un recuento de los intelectuales que iniciaron el proceso renovador salvadoreño, tendríamos que mencionar a Francisco Gavidia, Alberto Masferrer, Alberto Guerra Trigueros, Salarrué, Claudia Lars, Vicente Rosales y Rosales, Pedro Geoffroy Rivas, Luis Mejía Vides, Julio Fausto Fernández, Matilde Elena López, Alfonso Morales y Oswaldo Escobar Velado. En realidad, a pesar de que se produjeron ataques, en algunos casos injustos, por mal fundamentados y en exceso personalistas, hasta el punto de poder hablar de actitudes "parricidas"³, los poetas de las promociones artísticas que se identifican con los 50 nunca rechazaron de plano la literatura nacional pretérita. Por el contrario, en el manifiesto inaugural, los líderes del CLU resaltaron la importancia de aprender del pasado, efectuando una labor de evaluación, de revisionismo, en lo histórico y en lo literario, de un modo sereno y honesto para establecer una auténtica identidad nacional y cimentar un futuro positivo. Con la crítica a sus mayores, la nueva generación literaria accede enérgicamente a la creación de un renovado espacio literario que surge del deseo de descubrir los cánones que regían los criterios literarios pasados, y cuestionar la improductividad de las que se ofrecían como estériles posturas de escapismo y exterioridad respecto de la imperativa realidad nacional.

Es innegable que, a pesar de que en esos jóvenes *inquietos* se percibe cierta inmadurez, en muchos casos fruto de su ardor juvenil, y que se produjeron ataques gratuitos y desmedidos contra sus padres generacionales, ello se debió al hecho de que encontraban en la mayoría de los casos que la obra de los "viejos" estaba divorciada de la realidad afligida en que vivía el pueblo salvadoreño. Por lo mismo, rebatiendo la crítica severa que Luis Gallegos Valdés les hizo en 1957, Argueta respondió de una guisa igualmente áspera: "En cuanto a 'que se trata de desacreditar a los viejos', no hay tal cosa. Ha sucedido que al estudiar una creación

³ López Vallecillos (1967) lo reconoce abiertamente. Un debate que presenta concomitancias con éste tuvo lugar en otras partes de Latinoamérica a mediados de la década 50. Para noticias sobre el caso argentino, uno de los más salientes, polémicos y, por otro lado, fructíferos, que tuvo su vocero generacional en la revista *Contorno*, véase Borello, (1973: 47-62) y Viñas (1955: 10-16). Incluso el paralelismo llega a la identificación de los parricidas argentinos con la figura de Roque Dalton, para ello un modelo, véase Viñas (1981: 52-55).

artística, se le censura por su inautenticidad dentro del marco histórico; con lo cual se desacredita por sí sola" (Argueta, 1957; Gallegos Valdés, 1957). En realidad, desde el principio, la joven promoción se acercó con respeto a aquellos precursores, especialmente a los poetas Geoffroy Rivas y Escobar Velado, que habían mostrado un verdadero y abierto compromiso social y a los que tomaron como mentores. La poesía de ambos se significa como la primera que en El Salvador hace de la historia e identidad nacionales sus temas vertebrales, y por tanto germen de la protesta y la denuncia en la literatura salvadoreña. La actitud de los creadores que exigen de la poesía algo más que elogios idílicos y románticos, se resume en el poema "Contra Canto a Sonsonate" de Escobar Velado:

Que otros digan y canten tus tardes marineras.
 El humo de tu pipa plutónica, su cólera salvaje.
 Las manos de las novias
 que no tuvimos nunca.

 Me olvidaré de las sonoras guitarras que sostengo
 porque ya no es posible que falseemos el canto.
 Si en estas calles de Juayúa han caído
 con los ojos abiertos
 los padres y los hijos, las mujeres, los hombres.
 ¡Cómo podría ahora cantarte Sonsonate!
 Sino con esta voz exacta de tu entraña,
 sino con tu dolor que es mi dolor entero,
 sino con tu tragedia de campesinos muertos
 cubriendo la gran noche de la patria golpeada. (Escobar Velado, 1978: 150-51)

Una vez que el ímpetu juvenil amainó, no dudaron en reconocer sus dislates y aplaudir a algunos de los poetas a los que habían atacado con cierta inconsciencia y desde posturas que habían desbordado lo estrictamente literario para caminar a otros extremos. Un ejemplo lo constituye el modernista Francisco Gavidia, uno de los padres fundadores de la literatura salvadoreña, que fue censurado arbitraria y tendenciosamente por López Vallecillos, como éste admite: "Con respecto a Gavidia, a quien atacué sin conocer su obra, fui injusto por lo extraordinario que hay en él al convocar en su personalidad las facetas de sabio y auténtico demócrata" (López Vallecillos, 1967: 40).⁴

Gavidia se ve como uno de los precursores del "Modernismo Hispanoamericano" en que él llama la atención al famoso poeta nicaragüense Rubén Darío sobre la aplicación innovadora del alejandrino francés al verso español (Felipe Toruño, 1958: 180-87). Como nota Dante Liano en un estudio reciente:

All that has been written about Darío comes to the same conclusion: his experimentation with all the verses of the Spanish tradition and his successful intent to bring French rhythms in to Spanish can be found in any

⁴ No es por casualidad que muchas de las más destacadas antologías de la poesía salvadoreña se abran con poemas de Gavidia.

text book. The canonical studies of the Modernist Revolution frequently forget that this revolution comes from Central America. To Buenos Aires, to Santiago de Chile, to Madrid, Rubén Darío arrives with the schooling previously received in El Salvador from the master Francisco Gavidia. From Gavidia, Darío learns many things, among them a love of the French language and its poetry. (Liano, 2016: 6)

Aunque mucha de la obra de Gavidia es romántica, frecuentemente decayendo en puro exotismo — narra las hazañas de Apolo, Orfeo, Eurídice, faunas, princesas y cisnes — su obra también está ampliamente reconocida por ser la primera en denotar auténtica originalidad por su preocupación con la cultura y la nacionalidad salvadoreñas: algunos de sus poemas muestran receptividad con su tiempo y lugar históricos, una preocupación profunda por representar la realidad sociopolítica salvadoreña contemporánea y contribuir a propiciar el progreso del país hacia el futuro, y esto lo convierte, sin duda alguna, en un precursor de los miembros del CLU y de la Generación Comprometida. Por ejemplo, en "Estancias", "Los Abuelos y Los Nietos" o "A Centro América", reconoce la necesidad de cambio antes de que la nación pueda progresar hacia un futuro más pacífico y más próspero. En "Estancia" recurre a la infame figura de Pedro de Alvarado, el brutal conquistador de Centroamérica, como personificación de la crueldad y el desprecio por la gente y las culturas locales que persiste durante el periodo colonial hasta el siglo veinte. Insta a la gente a que resuelva sus diferencias, termine con la violencia y abrace los ideales de paz y unidad: por eso es un poema que claramente anticipa muchos de los criterios que llegarán a fundamentar la obra de los miembros de la Generación Comprometida.

Política y estética en la obra arguetiana

Como venimos manteniendo, mientras que los grupos y generaciones anteriores mostraron cierta conciencia social y reflejaron conflictos en tiempos y espacios concretos, los poetas del CLU y, luego, los escritores de la Generación Comprometida, dando un paso más, llegaron a la literatura con la manifiesta intención no sólo de denunciar las injusticias sociales, sino, mediante un posicionamiento explícito, de convertirse en militantes activos en la lucha para transformar la penosa realidad nacional. Pero, en estos primeros momentos, ni Argueta ni los otros escritores principales del nuevo movimiento supieron explicar en detalle como la relación entre política y estética iba a concretarse en su obra.

Como miembro del CLU y de la Generación Comprometida, desde 1956, Argueta había rechazado la gratuidad del "arte por el arte", y abordaba su trabajo creativo desde la necesidad de combinar estética y activismo político en contra de los regímenes militar-oligárquicos que habían gobernado El Salvador desde 1932. Su meta era conseguir que la literatura, lejos de anclarse en la vacuidad formalista, trabajara a favor del progreso y la democracia, sin por ello comprometer la calidad estética. Uno de los objetivos de la obra de Argueta siempre ha sido sondear aspectos complejos de la existencia y, tempranamente, se percató de que la poesía, o en verso o en prosa, era la forma más apropiada para expresar situaciones sociopolíticas y acontecimientos históricos "hiperreales" — marcados por una violencia sin sentido —, incompresibles por vías racionales: el gran reto era cómo

lograr esta meta eludiendo tropezar en un falso y esquemático realismo socialista.⁵ Si desde la vieja Grecia el racionalismo ha sido un factor predominante en la cultura occidental, poetas como Argueta nunca se han sometido por entero a los criterios racionalistas, sino que han sido conscientes, sin abandonar la lógica, de que la esencia del mundo y del hombre escapa al razonamiento puro, y de que una expresión fiel de la realidad requiere de un lenguaje metafórico y simbólico, sólo viabilizado a través de una manifestación poética, regida por la emoción, la intuición y lo onírico.

Al principio de un artículo sugerente, Oralia Preble-Niemi, escribe: "Una vez establecido el oficio, casi todo escritor, consciente o inconscientemente, escribe una obra que revela su *ars poetica*. En el caso de Manlio Argueta, ésta se encuentra en un grupo de tres poemas que son las primeras partes de 'Poeta mortal a los poetas jóvenes', un poema pentapartida" (Preble-Niemi, 2013: 91). Dice también: "Otro poema, uno que efectivamente expresa sus *ars poetica*, se titula 'Requiem por un poeta'". Para justificar esta aseveración, cita a Anna Balakian, que "ha observado respeto al *ars poetica*: 'Among poems that *might* contain an *ars poetica could be included certain ones* in which one poet pays tribute to another, and, in doing so, reveals his own *ars poetica*'" (Preble-Niemi, 2013: 92-93, las cursivas son mías). El problema es que, como muestran las palabras en cursiva en la cita, Balakian habla de posibilidades, no de certezas, y Preble-Niemi no ofrece un argumento para respaldar su afirmación. En realidad, "Réquiem por un poeta" (1966), en vez de revelar el *ars poética* de Argueta, es un homenaje, entre alegre y melancólico, a Orlando Fresedo, uno de los poetas preferidos de Argueta, que había leído sus poemas en la prensa nacional mientras todavía vivía en su ciudad natal de San Miguel, y a quien conoció personalmente al llegar a San Salvador. Fresedo fue un poeta malogrado – en el poema Argueta lo llama "niño malo" y "niño loco" – que, tres años mayor que Argueta, murió a los treinta y tres: tuvo una vida bohemia que lo llevó al consumo excesivo de alcohol y su muerte prematura. Por eso sorprende que Preble-Niemi acierte: "Se ajusta, digo, puesto que lo que el hablante lírico de este poema elogia en la vida y obra del poeta a quien le dirige 'Requiem...' es un reflejo bastante justo de la vida y obra del propio Argueta" (Preble-Niemi, 2013: 93). Si bien es cierto que Argueta admiraba la poesía de Fresedo, también lo es que mientras que los dos se dedican a la creación poética, su *ars vivendi*, no podría haber sido más distinta.

En el curso de maduración como escritor Argueta va tomando conciencia de la necesidad de pensar y redefinir la relación entre política y estética en su obra, y empezamos a ver los resultados de este proceso a partir de 1980, aunque también se pueden detectar de manera implícita en la obra anterior. En este contexto, uno de los primeros poemas de Argueta, "Canto a Huistalucxilt" (1956), es particularmente relevante debido al sugerente tratamiento intuitivo de la potencial incorporación provechosa de los mitos y los principios ético-culturales y filosóficos indígenas en la lucha contra los regímenes militar-oligárquicos, tema que justamente vuelve a tratar en detalle en las novelas *Un día en la vida* y *Cuzcatlán*,

⁵ Aunque es tal vez mejor conocido como novelista, creativamente hablando, Argueta siempre se ha considerado poeta como muestra lo que una vez dijo hablando de la novela *Un día en la vida*, que en el momento de escribirla "fue como escribir un largo poema" (Martínez, 1985: 52).

donde bate la mar del sur en los años ochenta.⁶ Otros dos poemas que también muestran aspectos del proceso de definición de su poética son "Post-Card" y "Y el poeta como un pequeño dios".

"Post-Card" (1966), uno de los más impactantes y tal vez el más conocido de Argueta, apunta hacia una serie de temas culturales que matizan el tratamiento que el poeta da a los problemas sociopolíticos que sufre su país. En ese poema que, como el título sugiere, parodia la tradición del turismo occidental de enviar postales pintorescas a amigos y familia cuando uno viaja, Argueta acomete la situación frenética salvadoreña con tajante ironía — un constato en toda su obra —, aunque por debajo subsista una intención turbulentamente dramática. Abriendo con un verso que nos descubre la belleza física del país, en seguida, el retrato cambia abruptamente para proveernos con la visión brutal de un territorio desgarrado por una serie de problemas socioculturales y políticos, como la pobreza y la violencia:

Mi país, tierra de lagos, montañas y volcanes.
 Pero no vengas a él,
 mejor quedas en casa.
 Nada de mi país te gustará. Los lirios no flotan sobre el agua.
 Las muchachas no se parecen a las muchachas de los calendarios.
 El hotel de montaña se cuele como una regadera.
 Y el sol ¡ah, el sol! Si te descuidas te comemos en fritanga.
 Los niños y los perros orinan en las puertas de las casas.
 Los mendigos roban el pan de los hoteles:
 puedes morirte de hambre,
 puedes morirte de cólera,
 nunca de muerte muerte. (Argueta 2006: 122)

Después del primer verso de trazo bucólico, el poeta emplea la sangría para romper abruptamente con la pretensión de cualquier retrato idílico y recalcar el enorme abismo que se ha abierto entre la belleza natural y la brutal realidad sociopolítica y cultural de El Salvador: pues los versos que siguen dan una descripción gráfica de la situación que denigra la vida nacional. Pero, en vez de lanzarse inmediatamente a un ataque furioso contra los regímenes opresivos, que obviamente son en gran medida los culpables, señala que se trata de unas condiciones que no se pueden identificar sencillamente con los militares y los políticos, sino que se ligan a la pervivencia de una cultura de violencia y, por extensión, de una manera aún más perturbadora, a la propia condición humana. El poeta se refiere al tema de la violencia en varios lugares, pero en ningún caso se trata de una visión simplista en que el individuo sufre de una condición arbitraria, totalmente fuera de su control, sino de una relación recíproca en que el hombre influye tanto en el sentido del paisaje violento, rural y urbano, como éste sobre él. De ahí que el poeta tampoco pueda darse el lujo de excluirse de la barbarie y, por eso, use la primera persona de plural para identificarse como uno de los responsables de resolver el *impasse* político-cultural y sacar al país adelante — una idea persistente en su ars poética.

Es precisamente después del asesinato de Roque Dalton y, posiblemente teniendo en mente el posicionamiento anti-dogmático y anti-partidista de López

⁶ Para un análisis detallado de "Canto a Huistalucxilt", véase Astvaldsson (2006: 77-80).

Vallecillos, de quien siempre fue muy cercano, que Argueta deja la militancia política directa para dedicarse de pleno a usar su obra como plataforma para luchar de una manera más sutil y latente contra la violencia sociopolítica practicada por los dos lados del conflicto armado, y así tratar de fomentar una cultura de paz. Aunque es notable que el poeta aún no contemple una abierta guerra civil, "Y el poeta como un pequeño dios" (1979) empieza con tres interrogantes que reflejan las que se hará el pueblo pocos años más tarde en "Poética 1980":

¿Quién establece la opresión?
¿Quién ha odiado
a quién? ¿Quién ha puesto los muertos? (Argueta 2006: 244)

Y de nuevo se nota el uso de la ironía cuando el poeta afirma:

¡Nos sentimos
orgullosos de nuestros
muertos queridos!
(Todo esto dicha a grito).
Puro romanticismo (Argueta 2006: 245).

Pero lo más relevante y trascendental para nuestra discusión es como el autor cuestiona, otra vez con aguda ironía, el uso de dogmas e ideologías, ya sean de derecha o de izquierda, y, cabe subrayarlo, el uso de cualquier racionalismo que no tiene un fondo humanitario:

¿Para qué sirven los muertos y las
guerras buenas?
¿Y las guerras justas e injustas y la paz?
Eso se parece a las bombas sucias
y limpias surgidas
de las florituras más connotadas del
racionalismo.
... reconocemos que la teoría
es la madre de todas las verdades
mientras estas verdades no se
sometan a comprobación.
De una cosa debemos estar seguros:
existen guerras
de los pobres contra los ricos,
justas e injustas no importa
(calificarlas es vivir en la pesadilla de
siempre...). (Argueta 2006: 245)

Si cabía alguna duda de que esta crítica se dirigiera solo a los militares y no a la guerrilla, otra vez usando la ironía, el poeta hace claro que esto no es así cuando anuncia más adelante:

Jamás la práctica revolucionaria
ha sido más bella que la teoría
sobre la revolución. Esa es la cosa.

La teoría es más universal, más
trascendente. (Argueta 2006: 251)

Este cuestionamiento del dogmatismo político y la afirmación de la importancia de tomar en cuenta los principios culturales, éticos y filosóficos campesino-indígenas forman parte principal de la poética que Argueta formulará en los años ochenta, tanto en la poesía como en la prosa.

Ahora, Prebe-Niemi afirma que un poema que expresa la poética de Argueta es, como anuncia el título, "Ars poética 86", mientras opina que "Poética 1980" "reniega de su título y se enfoca en la difícilísima existencia que se llevaba en El Salvador en aquella época" (Prebe-Niemi, 2013: 92), pero, otra vez, no ofrece argumentos basados en una lectura de los dos poemas para sustentar su tesis y dedica el resto de su artículo al análisis de las tres primeras partes de "Poeta mortal a los poetas jóvenes...". Miremos esto en detalle.

Mientras coincido con Prebe-Niemi cuando afirma que una vez establecido el oficio, casi todo escritor, consciente o inconscientemente, escribe una obra que revela su ars poética, creo que hace falta resaltar lo obvio: la obra de todo escritor valioso evoluciona en el curso de su vida y, por eso, sus criterios estéticos son igualmente susceptibles de ser modificados, lo cual se cumple en el caso de Argueta y, por eso, es importante tomar en cuenta "Poética 1980", como los poemas analizados arriba, cuando se analiza su evolución creativa. Además de que la definición la poética de autor no puede ser basada en un solo texto.

Al principio de "Poética 1980" el autor se pregunta retóricamente:

¿Qué vamos a escribir ahora, cuando la patria
se llena de tanques y fusiles? ¿Qué vamos a decir
los escritores de América Latina mientras vienen
hombres armados de muerte, ambulancias militares,
jaurías de asesinos, con sus lanza-llamas
y sus apaga-llamas? (Argueta 2006: 283-84)

El resto del poema lo componen una serie de acongojados interrogantes que "se pregunta el pueblo", y que son del mismo cariz que la atropellada retahíla de espeluznantes preguntas que se planteará Lucía Martínez, la protagonista, hacia el final de *Cuzcatlán, donde bate la mar del sur*. (Véase Astvaldsson, 2005: 13-22). Pero, en "Poética 1980" las preguntas que se hace el pueblo carecen de respuestas, y el poema se cierra con estos versos: "Y respondemos cantando con los ojos llenos de llanto / y con lo mirada hacia el ojo asesino, la bestia criminal" (Argueta, 2006: 285). Al contrario de estos versos inconclusos, tanto en la novela, publicada en 1986, como en "Ars poética 86", la protagonista no sólo reitera preguntas similares, sino que ha encontrado respuestas. Estas no son fáciles, pero a través de un proceso de interiorización de la realidad, que combina lo racional y lo intuitivo y que se puede comparar con el acto poético que realiza el autor, llega a una conclusión hondamente humanista, basada en la lógica y el saber filosófico tradicionales del pueblo indio-campesino salvadoreño, contenidos en su

mitología.⁷ Tomando esto en cuenta, no debe sorprendernos que el mismo año que Argueta publica *Cuzcatlán* también escriba un poema en el cual formula su arte poético de una manera más consecuente y completa que antes, un poema fundamental que hace falta tomar en cuenta y analizar al mismo tiempo que "Poeta mortal a los poetas jóvenes". Pero, antes de examinar "Poética 86", quiero volver brevemente a la afirmación de Preble-Niemi de que "Poética 1980" "reniega de su título y se enfoca en la difícilísima existencia que se llevaba en El Salvador en aquella época". Para tratar de acotar qué es la poética de autor, Preble-Niemi recurre a Alfred Weber, que afirma que ésta incluye:

[the] treatment of at least one aspect of the author's theory, or poetics, as its primary and overt thematic concern. This thematic genre includes all poems that deal with the poet (his position and function in the culture and society of his time), with the writing of poetry (the creative process and the problems of language), and/or with the poem (the work of art, its structure and its quality. That is, all self-reflexive poems have as their dominant subject and central theme any aspect of the poet's poetics. (Citado en Preble-Niemi, 2013: 94)

Si esta definición es válida, y me parece que lo es, no veo cómo un poema como "Poética 1980", que "se enfoca en la difícilísima existencia que se llevaba en El Salvador en aquella época", pero en el cual el poeta también anuncia que no se siente capaz de pensar qué escribir (o sea cuestiona su propia postura y su función en la cultura y la sociedad de su tiempo), tanto como la capacidad del lenguaje de enfrentarse al horror, no es parte la expresión de su arte poética.

Preble-Niemi dice de las tres primeras partes de "Poeta mortal a los poetas jóvenes"⁸, que, además de ser "la codificación del *ars poetica* de Argueta", "el tercero también enuncia su *ars vivendi*, su forma de ser como poeta comprometido" (Preble-Niemi, 2013: 91). En lo grueso estoy de acuerdo con esta afirmación y también con las conclusiones a las cuales llega la autora después de un análisis metódico y reflexivo, aunque siempre quede espacio para debate.

Hay una limitación importante en el análisis de Preble-Niemi, que tiene que ver con no incluir en el mismo las dos últimas partes de "Poeta mortal a los poetas jóvenes", lo cual también restringe su exploración de las tres primeras partes. En una nota a pie de página declara: "La temática de la cuarta y quinta parte se desvía de la de los primeros tres (sic.) hacia una temática amorosa, por lo cual no se incluyen en la discusión que nos ocupa" (Preble-Niemi, 2013: 91). Lo que obvia es que el amor, en términos amplios, forma parte fundamental del *ars poetica* de Argueta. Sería útil a este respecto comparar "Poética 86" y "Poeta mortal a los poetas jóvenes".

En ambos se habla del amor en alusión directa y metafórica, pues forma parte integral de la creación, no necesariamente en un sentido religioso, mucho

⁷ En realidad, si aceptamos que el lenguaje va más allá de las palabras, escritas o habladas, las dos últimas estrofas de "Poética 1980" indican el inicio del proceso de responder – "Y respondemos cantando con los ojos llenos de llanto / y con lo mirada hacia el ojo asesino, la bestia criminal", pues tanto el canto como el llanto son un tipo de lenguaje.

⁸ Es mejor hablar de partes, porque es un poema en cinco partes y, de hecho, la autora vacila entre los dos términos en el artículo.

menos cristiano, sino como dimensión espiritual cuya hondura el hombre que lo habita siente que debe ser el resultado de una intervención suprema. He aquí la primera estrofa de "Poética 86":

El poeta piensa que la palabra
dice siempre una verdad. Y es así.
Ama con los brazos abiertos
a las personas que están en contacto
con su piel o sus irrealidades. (Argueta 2006: 295)

Estos versos son la primera indicación de que para Argueta la "palabra", o sea la poesía, es un fenómeno más complejo y efímero que una simple construcción de letras o de sílabas, pues pensar que la palabra / dice siempre una verdad es equivalente a amar con los brazos abiertos / a las personas que están en contacto / con su piel o sus irrealidades. También indican que la poesía, aunque aludo a una situación real, se relaciona con lo "irreal", con lo intangible, con la imaginación y un pensamiento mítico de filiación emotiva. La segunda estrofa da una expresión más profunda a esta idea fundamental:

En la cabeza de los poetas se asientan
las cosas que vuelan, como las hojas
de los árboles, las aves, y el pensamiento.
Y luego las va lanzando en forma
de palabras hermosas o dramáticas.
Imagina el mañana y quisiera
que las acciones estuvieran encaminadas
en esa dirección. Es decir a la verdad
o a la búsqueda de la imaginación.
Trabaja los hallazgos, los afina
cuidadosamente como si fueran rostros de jade,
cabezas de fuego, rosas de otros siglos. (Argueta, 2006: 295-96)

A través de la palabra, el poeta da expresión a este mundo maravilloso en que vivimos, pero sólo lo puede hacer usando un lenguaje poético/mágico, que en lugar de separarse del mundo lo amplía y se integra, se funde, con él. Además, el poeta mira hacia el futuro, para mejorar el entendimiento y la relación del ser humano con su ambiente, que, como se revela en la tercera estrofa, puede ser doloroso y amedrentar a sus habitantes:

En sus ideas percibe la estación de las flores.
Siembra desde ahora el fruto
de sus aspiraciones que serán siempre,
emociones que elevan. Cosas mínimas
que a veces no tienen gran significado, como el llanto,
la mesa, estate pegadito a mí, me da miedo la vida,
una nube, tengo hambre, hasta pronto, la sal. (Argueta, 2006: 296)

Nos damos cuenta de que el poema no solo se refiere a un mundo abstracto, sino a un presente específico en que el hombre sufre malestar físico y psíquico. Como

indica esta estrofa y reiteran las dos últimas, el poeta está obligado a estar comprometido con su gente, su papel es de usar su arte y el amor para animar al próximo, y para eso tiene que sobrevivir:

O sea que el poeta es de este tiempo
o procura mantenerse vivo. Inventa
colores y ritmos, palabras inciertas. En fin
hasta dar con algo nuevo y descubrir
que las cosas habitan en la memoria.

Poetas de este tiempo y del tiempo pasado.
Mirando lo que viene con claras anunciaciones.
Hechos inesperados como la suave lluvia
a manera de niebla. Agua desde la montaña,
tormenta. El poeta tendrá palabras y canciones.
No importa si son meticulosas o sucias las palabras.
Importa sí, que signifiquen amor,
señales verdaderas. Fiesta de júbilo. (Argueta, 2006: 296)

Los últimos versos confirman que el papel del poeta es interpretar el mundo como creación suprema y el mundo cruel creado por el hombre. Para eso necesita incluso emplear palabras gruesas, pero lo más importante es que signifiquen amor. El amor da señales de las verdades que realmente importan y la poesía está hecha para crear una celebración jubilosa a pesar de la violencia y la injusticia que la gente experimenta en un mundo cruel.

"Como Poética 86", "Poeta mortal a los poetas jóvenes" es fundamentalmente un poema de amor, pero un amor que es inseparable de la poesía, al mismo tiempo que la poesía no existe sin el amor. O sea, la cuarta y quinta parte no se desvían de las primeras tres en tanto temática amorosa, todas las partes versan íntegramente sobre la poesía y sobre el amor. Los vemos claramente en la primera parte, "El poeta vive":

Si suceden las cosas como anuncian los horarios solares.
Si aves emigrantes se funden a las constelaciones
o nieves extrañas descienden a la luz del invierno.
Si el lecho es de cenizas y no de crisálidas,
o si hay soledad en el universo, tómalo con calma
que un ángel guardián poeta duerme a tu costado
dibujando mapas de los ríos internos, descubriendo
en los sístoles de vida la geografía del mundo. (Argueta, 2006: 329)

Estos versos describen un mundo natural y armónico, pero, como vimos en "Ars poética 86", también afectado por fuerzas oscuras que causan soledad. Y el papel del poeta ángel guardián es de nuevo tratar de crear equilibrio con su arte, que como muestra la segunda parte, "El poeta escribe", es una tarea compleja, que requiere de imaginación e intuición profunda:

Cada día concibe este poema. Borra versos enteros.
Vuelve a recuperar palabras extraviadas.

Sueña que duerme largas horas para lograr exactitud.
Trata de revelar en las imágenes emociones intensas.

Así, decir amor debe alegrarle tanto como renegar de él,
y acariciar el cielo con sus manos es su inmortalidad.

No pretende escribir el poema en un primer intento
lo estruja, lo destruye como vía difícil para rehacerlo
y sin embargo su resultado es similar a la primera estrella.

Queda claro, al poema no lo hacen las palabras
ni el ritmo interno es sólo música. Hacen falta fantasmas
para descubrir un plano de penumbra existencial
y hacer así el diseño de geometrías imperfectas.

Debe reconocer la clave, descubrir en los árboles
el corazón del bosque o reinventar oleajes marinos
en cada movimiento lunar del horizonte.

Escribir es remover las formas de la poesía mundial,
concluir que las figuras poéticas se asemejan a sí mismas.
Es derramar gotitas de placer al amor insondable.

Tantas formas ingratas de desvelarse. Sólo el río
de vida es placentero fluido de navegación poética. (Argueta, 2006: 329-30)

Estos versos en esencia reflejan lo que el poeta afirma en "Ars poética 86". Lo fundamental es otra vez la relación entre la poesía y el amor, pues escribir es derramar placer al amor universal. El amor como la poesía es algo que sólo se puede entender intuitivamente.

La tercera parte, "El poeta sobrevive", versa sobre la crueldad que acecha la realidad a pesar de haber cesado la guerra civil:
Si oyes ladrar los perros es señal que los ritos de Cervantes
se acercan a tu grandeza de poeta sencillo. Por las dudas
pon tu barba en remojo. El lacayo tiene hambre. Merodea
cercano, juega con su presa, sin deponer su afán de devorarla.

Deja que ladre para que te deslumbre la grandeza de Dios,
responde con palabras en defensa de la palabra misma.

No dejes que muerda con su mezquindad, o lesione
con su poder efímero. Sácale la lengua como una cruz
y arruina su fiesta decadente de vampiro enano. (Argueta, 2006: 330)

Lo importante es que el poeta no tenga miedo, que ponga resistencia a la mezquindad de las fuerzas del mal pues, a fin de cuentas, los que usan la violencia contra los demás son pobres diablos, aunque altamente dañinos, como se enfatiza en la cuarta y quinta partes, "Nadie toca la puerta" y "Como los meteoros", que realmente, en vez de tratar estrictamente de temática amorosa, versan sobre la ausencia del amado:

Como un ángel en llamas localizo el sonido
de tu casa en el cerro. Cuando acudes a abrirme
solamente la calle, un silencio que huye.

Miras el aire de oro mecido por la noche
que se acerca y golpea tu ventana de miedo.

Como un fantasma entonces te abraza mi fantasma.
Mis pisadas se asombran de tu sueño despierto
y penetro a tu lecho como un ángel desnudo.

...

Así como los meteoros celestes abren
pétalo tras pétalo para descubrir el polen
y la miel
así buscan mis dedos y abrazos
donde poner sus huesecillos de vida. (Argueta, 2006: 330)

Se enfatiza en estos versos que, a pesar de la ausencia del poeta, su poesía no ha desaparecido. La poesía es amor y como "los meteoros celestes abren / pétalo tras pétalo para descubrir el polen / y la miel" sigue ofreciendo amor y amparo en un mundo donde reinan la violencia y el miedo.

Conclusiones

Para concluir, hemos visto cómo, para enfrentarse a y (d)escribir la violencia sinsentido que el proceso de la modernidad ha causado en El Salvador, Argueta desarrolla un ars poética del cual forman parte principal tanto la ironía como el cuestionamiento del dogmatismo político, además de subrayar la importancia de tomar en cuenta los principios culturales, éticos y filosóficos campesino-indígenas, de combinar lo racional con lo intuitivo, tanto en la poesía como en la prosa. Igualmente, el amor, no solo de pareja o al prójimo, sino de índole universal, forma parte intrínseca y vertebral de la poética de Argueta, pues es componente y mecanismo imprescindible para los que quieren construir un mundo verdaderamente humano, un mundo poético y profundamente "real".

En este sentido, el amor es poesía y la poesía amor.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGUETA, Manlio (2006), *Poesía Completa, 1956-2005*, edición crítica de Astvaldur. Astvaldsson. Maryland: Hispamérica.
- _____ (1957) "Buenos días Don Luis", en *La Prensa Gráfica*, 18 de agosto.
- ASTVALDSSON, Astvaldur (2006). "Estudio preliminar", en M. Argueta, *Poesía Completa, 1956-2005*, edición crítica de Astvaldur. Astvaldsson. Maryland: Hispamérica, 11-105.
- _____ (2005), "Más allá de la forma: La relación entre poesía y prosa en la obra de Manlio Argueta", en Hart, Stephan y Row, William, *Studies in Latin American*

- Literature in Honour of James Higgins, número especial del Bulletin of Hispanic Studies.*
- BORELLO, Rodolfo (1973), "Notas sobre la literatura de protesta en Argentina", en *Revista de Literaturas Modernas*, 12, pp. 47-62.
- DALTON, Roque (1956a), "Explicamos", en "Sábados" de *Diario Latino*, 28 de enero.
- _____ (1956b), "Un concepto sobre poesía", en "Sábados" de *Diario Latino*, 29 de septiembre.
- ESCOBAR VELADO, Oswaldo (1978), *Patria Exacta*. San Salvador, UCA Editores.
- FELIPE TORUÑO, Juan (1958), *Desarrollo literario de El Salvador*. San Salvador, Ministerio de Cultura.
- GALLEGOS VALDÉS, Luis (1957), "Situación de los jóvenes", en *La Prensa Gráfica*, 28 de julio y 4 de agosto.
- LIANO, Dante (2016), "Formal and Thematic Tendencies in Central American Literature", en Astvaldsson, Astvaldur (ed.), *Violence and Endurance: Representations of War and Peace in Post-War Central American Narratives*. New York, Nova Publishers.
- LÓPEZ VALLECILLOS, Ítalo (1978), "La protesta social en la poesía de Oswaldo Escobar Velado", prólogo a su edición de Oswaldo Escobar Velado, *Patria Exacta*. San Salvador, UCA Editores, pp. 5-14.
- _____ (1967), "Invitación al Diálogo, Discurso de Ingreso a la Academia Salvadoreña de la Lengua del Sr. Ítalo López Vallecillos", en *Boletín de la Academia Salvadoreña de la Lengua Correspondiente de la Academia Española*, Segunda Época (julio - septiembre), pp. 29-46.
- _____ (1956), "El intelectual como conducta moral", en *Hoja* (Publicaciones de la Asociación "Amigos de la Cultura"), Año III (3), noviembre.
- MARTÍNEZ, Zulma Nelly (1985), "Entrevista: Manlio Argueta", en *Hispanamérica*, 14 (42).
- PREBLE-NIEMI, Oralia (2013), "'Poeta mortal a los poetas jóvenes, I, II y III' por Manlio Argueta: *Ars poetica* y *ars vivendi* de un poeta comprometido", en Craft, Linda, Astvaldsson, Astvaldur y Rodríguez, Ana Patricia (eds.), *Desde la hamaca al trono...y más allá: Lecturas críticas de la obra de Manlio Argueta*. San Salvador, Universidad Tecnológica.
- VIÑAS, David (1955), "La historia excluida: ubicación de Martínez Estrada", en *Contorno*, 4, 1955, pp. 10-16.
- _____ (1981), "El Salvador. Un precursor llamado Roque Dalton", en *La Calle*, 153 (10-16 de febrero), pp. 52-55.
- WILLIAMS, Raymond (1989), *Keywords*. London, Fontana Press.