

El criollismo salvadoreño en los años 20: Salarrué

CARMEN DE MORA
Universidad de Sevilla

I

Salarrué pertenece en la literatura salvadoreña a la Generación de 1920, un grupo de autores que empieza a publicar sus obras a partir de ese año. En la vertiente criollista es sabido que su obra representa la culminación de una línea costumbrista que había florecido en El Salvador a fines del siglo XIX. Esta tendencia, a pesar del propósito moralizante y didáctico y de la subordinación de lo narrativo a lo descriptivo, echó las bases para el desarrollo literario posterior en la búsqueda de lo autóctono:

«Es el primer balbuceo de una expresión propia. Son los pasos iniciales en el camino de lo nuestro –reconoce Hugo Lindo–. Es el planteamiento tanto de que necesitamos indagar las características de nuestro pueblo, su sicología, sus inclinaciones, su lenguaje, sus convicciones, sus dolores y sus esperanzas»¹.

Pero el verdadero introductor de la literatura vernácula en El Salvador fue Arturo Ambrogí, quien en *El libro del trópico*, su obra más reconocida, supo ahondar en la idiosincracia del campesino y describir minuciosamente el paisaje rural salvadoreño. *El Libro del trópico se caracteriza por las descripciones realistas y detalladas del campo, de los pueblos y de la sociedad rural, y por el uso extensivo del lenguaje rústico en el diálogo. Además de las lecturas francesas no es descartable la huella de Azorín en su prosa. En una de las escenas de «La Semana Santa en el Pueblo», titulada «El regreso», después de la procesión, el narrador describe su viaje en tren acompañado de tres libros de*

¹ Prólogo a *Obras escogidas* de Salarrué, Editorial Universitaria de El Salvador, 1969, pág. XXXIII.

Azorín, «el menudo filósofo de las pequeñeces de la vida»: *Castilla, La Ruta de Don Quijote y Los Pueblos* ².

Hay que añadir también los nombres de José María Peralta Lagos, que combina el costumbrismo con buenas dosis de humor en *Burla burlando* (1923), *Brochazos* (1925) y *Doctor Gonorreitigorrea* (1926); y Francisco Herrera Velado, autor de tradiciones en verso (*Mentiras y verdades*, 1923) y en prosa (*Agua de coco*, 1926). De todos ellos es Ambrogi el más cercano a Salarrué en el interés por el ámbito rural algunos de cuyos motivos y cuadros sobre la vida sencilla y pueblerina le han servido de inspiración; si bien, practica una prolijidad en las descripciones que dista mucho de la condensación metafórica del autor de *Cuentos de barro* ³.

Otro escritor por el que Salarrué manifestó admiración es el uruguayo Yamandú Rodríguez; en más de una ocasión le confesó a Hugo Lindo sentirse deudor de *Bichitos de luz*. Sergio Ramírez se ha referido también al parentesco con los hai-kais del guatemalteco Flavio Herrera —contemporáneo de Salarrué— por la dimensión poética:

«El tono nostálgico del hai-kai, la permanente alusión al paisaje, la sugestión por medio de la brevedad y el lirismo, la totalización mínima de los temas a manera de metáforas, la evidencia del trópico manifestada a través de los sentidos, la captación fugaz de situaciones y coloraciones del medio, la imagen exabrupta y la plasmación esquemática del paisaje, la tesitura poética del lenguaje gracias a un impulso emotivo, y en fin, esa ebullición del tumulto de metáforas que son características del hai-kai, integran línea a línea la concepción artística de *Cuentos de barro*» ⁴.

Cabe preguntarse si los rasgos que Ramírez emparenta con el poema japonés no son los característicos del fondo mito-poético y de la tradición cultural perteneciente a la comunidad indígena que protagoniza estos cuentos.

Para comprender los estímulos que activaron el interés de Salarrué por el mundo rural no basta con la tradición literaria salvadoreña, pues en los años veinte se produjeron una serie de transformaciones sociales, económicas y culturales a las que él no se mantuvo ajeno y que llegarían a repercutir en su escritura.

En un agudo ensayo que presenta con carácter provisional, Ricardo Roque Baldovinos se propone explicar el cambio de paradigma que experimentaron

² *El Libro del Trópico*, pág. 207.

³ Para un desarrollo más detallado de esta cuestión véanse los comentarios que le dedica Hugo Lindo en el excelente prólogo a *Obras escogidas*, ed. cit., págs. XXXVI-XXXVII. Entre los escasos trabajos realizados en España sobre el cuento salvadoreño figura «Tres aproximaciones al cuento salvadoreño contemporáneo» de Juana Martínez Gómez (*Anales de Literatura Hispanoamericana*, 1992, 21, págs. 203-214).

⁴ Prólogo a *El ángel del espejo* de Salarrué, Caracas, Ayacucho, 1985, 2.^a ed., pág. XV. En lo sucesivo, para las referencias a los textos de Salarrué citaré por esta edición.

los grupos intelectuales salvadoreños en los años veinte, en el periodo de transición del modernismo al vanguardismo ⁵.

La primera observación que hace concierne a la precariedad de la situación social del literato, pues «el camino al reconocimiento, a la consagración oficial debía pasar muchas veces por el de la servidumbre». Ante la ausencia de mercado editorial si el escritor no disponía de una fortuna personal pasaba a depender de un mecenas para poder publicar su obra o de una camarilla para disfrutar de un cargo público. Una situación que prolongaba en El Salvador la que habían conocido en otros países hispanoamericanos los escritores finiseculares.

En la etapa modernista, el arte representaba un refugio para el artista y una manera de expresar su descontento y su ruptura con una sociedad en proceso de modernización y de transformación socio-económica de acuerdo con el modelo europeo y estadounidense. Por el contrario, a partir del primer tercio de siglo, en la etapa vanguardista, bajo el estímulo de nuevas tendencias políticas, los artistas e intelectuales se sienten llamados a participar en la construcción de la joven nación. Roque Baldovinos destaca sobre todo tres factores influyentes en el cambio: la ampliación de los sectores medios urbanos, las peculiares condiciones del relevo generacional y el desarrollo y fortalecimiento del periodismo. A ellos añade dos actitudes: antimodernismo y panamericanismo.

El segundo de esos factores está directamente relacionado con el primero, pues se refiere a la condición social de los escritores. Si en la generación modernista el artista pertenecía casi siempre a una élite social, los escritores de la generación vanguardista provienen más bien de los sectores medios. Sea cual fuere la situación de los artistas en éste y en otros países latinoamericanos lo que se constata es el desajuste entre la situación de subdesarrollo en lo económico y la necesidad que, sin embargo, sienten los intelectuales de superar el atraso poniéndose al día sobre las corrientes culturales del momento:

«el atraso de las estructuras de producción no tiene por qué corresponderse con un atraso intelectual. Tenemos razones para suponer que los intelectuales literatos salvadoreños de la década de los veinte permanecían al tanto de los debates que tenían lugar en los centros de cultura de occidente. Sabemos también que muchas de esas discusiones llegaban a través de otras capitales latinoamericanas con mayor acumulación cultural, especialmente México y, en menor medida, Buenos Aires» ⁶.

Es en este contexto en el que debe entenderse la producción literaria criollista en Salarrué. Utilizo la expresión criollista siguiendo la definición de José Juan Arrom para la literatura de los siglos XIX y XX: «Criollo, en sentido tras-

⁵ «Reinventando la nación: cultura estética y política en los albores del 32», *Cultura*, 77, sept.-dic. 1966, 31-52. Agradezco al profesor Roque Baldovinos su amistad y generosidad al enviarme sus trabajos así como otros materiales valiosos sobre el escritor salvadoreño.

⁶ Roque Baldovinos, art. cit., pág. 38.

laticio, significa lo nacional, lo autóctono, lo propio y distintivo de cada uno de nuestros países»⁷. Y reconoce que esta vertiente de lo criollo se da con más facilidad en los campos y pequeñas poblaciones en que la cultura tradicional ha perdurado más que en las grandes ciudades: «De ahí que la literatura criollista sea, en gran parte, una literatura de carácter rural en la que predomina el paisajismo y la descripción de ambientes y tipos locales» (25).

La mirada de Salarrué hacia Cuscatlán, la tierra y la raza, no surgió por generación espontánea; venía precedida por una actitud intelectual que ya habían defendido otros escritores. Me refiero a Miguel Angel Espino, quien en su *Mitología de Cuscatlán* (1919) había postulado en términos contundentes la misión que destinaba a su obra: «Levantar al pueblo vigorizando el sentimiento nacional; poner en sus manos y ante sus ojos la omnipotencia de su energía» Y para ello defendía una literatura «que llene el alma de autoctonismo, con un sabor a cosas americanas y un fermento de los viejos panales indígenas». Invitaba a los escritores salvadoreños a incorporar la mitología indígena en su literatura. Pero el retorno de Espino a las fuentes indígenas nada tiene que ver con el presente sino que va acompañado de un sentimiento de nostalgia por la grandeza original de los grandes imperios precolombinos y por el afán de liquidar el legado colonial hispánico.

No sucede así en el caso de Salarrué, quien en su carta «Mi respuesta a los patriotas»⁸ reivindica la vida campesina y la visión del mundo propia de los indios salvadoreños con un propósito muy diferente. El escrito a que me refiero tiene su origen en la petición que le hicieron unos amigos de que se pronunciara sobre los problemas de la patria. La respuesta fue un encendido rechazo del término patria y una identificación con la tierra y con la raza:

«Yo no tengo patria. Yo no sé qué es patria. ¿A qué llamais patria vosotros los hombres entendidos por prácticos? Sé que entendéis por patria un conjunto de leyes, una maquinaria de administración, un parche en un mapa de colores chillones. Vosotros los prácticos llamais a eso patria. Yo el iluso no tengo patria, no tengo patria pero tengo terruño (de tierra, cosa palpable). No tengo El Salvador (catorce secciones en un trozo de papel satinado); tengo Cuscatlán, una región del mundo y no una nación (cosa vaga). Yo amo a Cuscatlán. Mientras vosotros habláis de la Constitución, yo canto a la tierra y a la raza: La tierra que se esponja y fructifica, la raza de soñadores creadores que sin discutir labran el suelo, modelan la tinaja, tejen el perraje y abren el camino. Raza de artistas como yo, artista quiere decir hacedor, creador, modelador de formas (cosa práctica) y también comprendedor».

En su propósito de manifestar el abismo que lo separa de quienes se consideran a sí mismos los verdaderos patriotas, critica por igual a capitalistas y

⁷ «Criollo: definición y matices de un concepto» en *Certidumbre de América*, Madrid, Gredos, S.A., pág. 25.

⁸ Publicada en Costa Rica, en *Repertorio Americano*, 575, sábado 27 de febrero de 1932.

comunistas, los dos bandos que se disputan la política nacional, cuyos intereses giran alrededor de una sola cosa: el dinero. Por contra, él reclama la autenticidad del indio que «vive la tierra, es la tierra y no habla nunca de patriotismo». Para Salarrué la patria tal como la entienden los políticos es sinónimo de odio, cobardía, ambición e incomprensión, y se lamenta de encontrarse solo «con el indio contemplativo y la mujer soñadora», pues ya sus compañeros de ruta habían abandonado: Miranda Ruano, Ambrogi, Castellanos Rivas, Guerra Trigueros, Julio Avila, Llerena, Gómez Campos, Paco Gamboa, Salvador Cañas, Masferrer, Chacón, Rochac, Villacorta, Vicente Rosales y Espino.

En la carta citada se ve a sí mismo tesorero de una riqueza que escapa a los ambiciosos de uno y otro bando; frente a una sociedad que entiende el progreso y la prosperidad exclusivamente en términos de posesión, de acumulación de bienes, el escritor opta por refugiarse en la única realidad aceptable para él, la de la tierra, la vida en contacto íntimo con lo natural propia de las comunidades campesinas tradicionales, por ser también la más próxima al espíritu de un creador o artista. En esa búsqueda idealista de unir el arte con la vida Roque Baldovinos encuentra

«el genuino anarquismo radical de la vanguardia estética en retroceso luego de su fallido intento de conciliar arte y vida, desarraigada del mundo moderno, en perenne búsqueda de nuevos puertos, en la persecución de algo que la historia todavía no le puede entregar»⁹.

Si se contrastan las ideas del escritor salvadoreño con su creación narrativa vernácula se aprecia una línea de continuidad y de coherencia que invita a pensar de otro modo su práctica criollista. En su caso, en efecto, el criollismo no obedece al mimetismo de una moda continental sino a una filosofía de la realidad fundada en la defensa de todos los valores asociados a la naturaleza. A su entender, el labrador que modela la tierra y el poeta que la canta pertenecen a la misma raza de artistas; lo que no significa que ofrezca una visión idílica e idealizada del campesinado indígena. Abundan, sí, las descripciones de la naturaleza con ciertos rasgos de primitivismo, de sencillez elemental, y campo recién labrado. Pero sus personajes son reales; el autor se ha acercado a ellos tratando de comprender, desde perspectivas distintas, el modo de vida y los problemas que les afectan, sus sentimientos y reacciones. Con distancia y humor, sin dramatismo, ocultando sagazmente la identificación con el mundo descrito, no ofrece pintorescas escenas al estilo de los costumbristas decimonónicos, sino más bien la difícil supervivencia en un mundo amenazado por diversos frentes¹⁰.

⁹ art. cit., pág. 50.

¹⁰ Jorge Enrique Adoum ha sido de los primeros en captar que los indios de Salarrué nada tienen que ver con esos personajes planos que decoraron las obras supuestamente realistas, incrustados en el paisaje como elemento inanimado:

Al tratar de comprender adecuadamente la obra de Salarrué, mientras no dispongamos de una edición completa de todas sus producciones, incluidas las poesías, los ensayos y los escritos inéditos, siempre se correrá el riesgo de distorsionar el alcance de su producción. Y sin tener en cuenta tales circunstancias, basta con pensar en el reduccionismo al que se ha visto sometida su obra, muy poco conocida —a excepción de los *Cuentos de barro*, y, en menor grado, *Trasmallo* y *Cuentos de cipotes*.

Hasta ahora ha sido difícil acercarse a la obra de Salarrué sin tener en cuenta el esquema clasificatorio propuesto por Hugo Lindo, quien distingue dos grandes vertientes, la folklórica y la universalista. En la primera se sitúa la trilogía citada supra; en la segunda *O-Yarkandal* y *Remontando el Uluán*, junto con algún otro relato. Entre las dos, aunque más próximos a la segunda por su contenido filosófico estarían *El Cristo negro*, *Eso y más*, algunos relatos de *La Espada* y otras narraciones.

Sergio Ramírez, situando *Cuentos de barro* y *O-Yarkandal* en el centro de cada uno de los dos hemisferios enfatiza el carácter antitético que presentan:

Entre estos dos hemisferios, Salarrué no deja ninguna porosidad, y ajenos, se cierran uno contra el otro, sin posibilidad de trasiego de las ideas que los alimentan; como en el yin y yan, se coloca entre el cielo y la tierra, la nubosidad aérea de sus creencias esotéricas arriba, y la presencia del volcán con sus caseríos, caminos, ranchos, indios, músicas tonales el lenguaje, abajo ¹¹.

En cambio, Roque Baldovinos ha intentado superar tal barrera dicotómica sin renunciar al reconocimiento de la dualidad pero estableciendo vasos comunicantes entre dos vertientes que están presididas, a su juicio, por una misma búsqueda:

«El gamonalismo le había robado todo a los campesinos; el realismo les escamoteó el alma. En la literatura de entonces América Latina aparecía como un territorio esquemático en el que cada indio es El Indio, como si después de haberlo dejado sin nada de lo que tuvo se quisiera compensarlo otorgándole lo que no pidió nunca ni le sirve de nada: una condición de símbolo» (pág. 206).

Entre los autores que logran superar esa visión determinista y consiguen humanizar al campesino se encuentra Salarrué:

«Cuando, algún tiempo después, el arte regresa al campo, encuentra que su poblador puede ser tierno o bárbaro, sobrio o carnavalesco, violento o aguantón: humano al fin. Con lo cual salieron ganando la literatura (Salarrué, Guimarães, Rulfo) y el cine (Nelson Pereira, Glauber Rocha) (...)» (pág. 207).

(«El realismo de la otra realidad», en *América Latina en su literatura*, coordinación e introducción por César Fernández Moreno, México, Siglo Veintiuno editores, 1980, 7ª ed., págs. 204-216).

¹¹ Prólogo a Salarrué, *El ángel del espejo*, Caracas, Ayacucho, 1985, págs. IX-X.

Creo que no es aventurado proponer –y sobre esto no me interesa reclamar absoluta originalidad– que el recurso tanto al misticismo orientalista como a la cultura popular tradicional responden a una misma inquietud. En Salarrué ambas atracciones derivan de un rechazo simultáneo al proceso de modernización de la sociedad salvadoreña, en el momento más inmediato, y a la modernidad occidental, en el ámbito más fundamental ¹².

En el primer caso, Salarrué habría seguido una ruta interna buscando en el alma humana las vías para la redención y recurriendo a las religiones alternativas y a la teosofía, todavía muy seguida por aquellos años; en el segundo, sigue

la búsqueda de modos de relación humana liberados del interés y de la voluntad de dominio, modos de comunidad donde prevalezcan el reconocimiento al otro, la plenitud de sentido. Salarrué encuentra eso principalmente en los sectores humildes y en el mundo todavía no desacralizado de la infancia ¹³.

Este enfoque unitario no desdice, pues, la dualidad, pero donde antes se veía antítesis ahora se vislumbra complemento, lo que parece más adecuado al tomar como referencia las propias ideas del autor. Este, desengañado por unas luchas intestinas en la vida política salvadoreña que habían alcanzado sus máximas cotas de absurdo, buscó en otras creencias y en otros sectores sociales un sentido de la vida ajeno al exclusivamente utilitario que dominaba a la clase política salvadoreña y a la cultura oficial. ¿Significa el criollismo filosófico de Salarrué entonces un retroceso? No lo creo. Con esa actitud mental y literaria estaba llamando la atención sobre su discrepancia con la forma en que se estaban adoptando en su país los modelos de desarrollo occidentales y norteamericanos sin tener en cuenta la realidad nacional. Sin propósito de establecer comparaciones, a lo largo del siglo XX han surgido varias corrientes intelectuales que rechazaban esos mismos modelos asociados a valores puramente mercantiles; viene al caso recordar el movimiento de mayo del 68 y el pensamiento de Marcuse, uno de sus principales ideólogos, quien en *El hombre unidimensional* (1964) proponía entre otras soluciones el regreso a una era patriarcal y a la vida sencilla.

No creo exagerado considerar al escritor salvadoreño uno de los primeros exponentes de los escritores transculturadores en el sentido utilizado por Angel Rama: aquéllos que recuperan asuntos, formas discursivas y sistemas peculiares de una determinada región cultural americana sin renunciar a las aportaciones modernizadoras de las nuevas corrientes y experimentaciones

¹² Cito por un manuscrito titulado «La actualidad de Salarrué» que su autor me envió cuando todavía era inédito, folio 6.

¹³ *Ibidem*, folio 7.

estéticas a partir del vanguardismo ¹⁴. Es cierto que Salarrué no es un innovador en el manejo de los recursos técnicos ni practicó la experimentación narrativa que se impuso más tarde con la nueva novela latinoamericana de los años 60. Sin embargo, su prosa criollista es un espacio de encuentro y colisión entre dos prácticas culturales diferentes, una que se traduce en una escritura literaria y retórica, y otra de registro oral que corresponde al lenguaje popular salvadoreño. Y lo curioso es que se produce una contaminación de la segunda en la primera que va más allá de la simple incorporación de un léxico poco familiar para lectores no salvadoreños. Esa apropiación ficcional de la oralidad popular que en autores como Rulfo se convertirá en uno de sus máximos logros narrativos.

II

Hasta ahora es un hecho que las obras costumbristas o criollistas de Salarrué son las que le han dado un lugar preferente en la historia de la literatura hispanoamericana: *Cuentos de barro* (1933), *Cuentos de Cipotes* (1946-61), *Trasmallo* (1954) y *Mundo Nomasito* (1975), junto a algunas narraciones recogidas en otros volúmenes; es posible que esta situación se modifique en parte cuando el resto de su obra se conozca mejor y se entienda toda la producción del escritor salvadoreño como una totalidad –según propone Roque Baldovinos–.

De acuerdo con el enfoque que vengo aplicando, en el que considero importante tener en cuenta la posición de rebeldía adoptada por Salarrué en su «Respuesta a los patriotas» y la identificación con el campesino indígena, no me parece inadecuado incluir *El Cristo Negro*, uno de sus escritos más importantes, entre las obras criollistas, o al menos, en un punto de intersección entre éstas y la vertiente universal marcada por un misticismo orientalista. Y no lo digo por el estilo, que es muy diferente, sino por el conflicto cultural que deja traslucir la leyenda ambientada en el siglo XVI del mestizo Fray Uraco de la Selva, hijo de un noble español y de una india. La leyenda original es otra. A finales del siglo XVI, en el lugar donde más tarde se construyó la Basílica de Esquipulas, en Guatemala, un nativo creyó ver entre los destellos de una puesta de sol la imagen de un Cristo crucificado. A raíz de la visión las autoridades eclesiásticas de Guatemala le encargaron al escultor Quirio Castaño una imagen del Crucificado tallada en madera. En ese Cristo, muy popular en Centroamérica, cuyo color oscuro ha sido atribuido a diversas causas, se ha querido ver un símbolo de la dominación social sobre el indígena.

A partir de ella inventó Salarrué la historia de Fray Uraco de la Selva –luego, San Uraco, en la ficción–, franciscano que llega a cometer diversos

¹⁴ Cfr. Angel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1985, 2ª ed.

pecados y delitos sólo para evitar que pecaran los demás. En una ocasión en que se encontraba en Jutiapa cuidando a una prostituta que se fingía enferma, irrumpió en la casa un grupo de malhechores capitaneados por Gargo, hermano de la mujer. Y habiéndoles oído decir que invadirían y saquearían la ermita y harían pedazos la imagen del crucificado, para sustituirla por Cuculcán, se ofreció él mismo a destronar la imagen, lo que llevó a cabo con ayuda de un hacha. Cuando se supo la noticia del sacrilegio el pueblo reclamó venganza y el clero determinó que sufriera los mismos padecimientos que Cristo y muriera crucificado. Al verlo agonizante, Quirio Cataño se inspira en él para tallar la imagen que le había sido encargada. De ese modo la efigie de Fray Uraco llegó a ser venerada por el pueblo e identificada con Cristo, porque el escultor a nadie le confesó su secreto.

En este texto Salarrué propugna una teología histórica según la cual la luz existe por la presencia de la sombra ¹⁵, la imperfección y la maldad hacen posible la perfección y la santidad ¹⁶. El Cristo negro de Quirio Cataño no quería parecerse al Hijo de Dios Crucificado sino a la imagen del hombre que sufre víctima de la injusticia. Es posible que Salarrué decidiera escribir sobre esta leyenda porque vio en Quirio Cataño, el escultor que se rebela contra la tradición y esculpe un Cristo negro, una especie de alter ego suyo. En su versión de la leyenda, el único personaje que llega a sentir amor y compasión por Fray Uraco es precisamente el escultor; el único capaz de comprenderlo hasta inmortalizarlo en una escultura. La lectura que hace Salarrué de la leyenda no se escamotea al lector, el color negro de la imagen se debía a que Uraco tenía sangre india y no a un propósito verista de representar el color del cuerpo de Cristo tras los golpes recibidos.

Si las leyendas han sido con frecuencia objeto de curiosidad arqueológica en la tradición literaria romántica y costumbrista, aquí la motivación es más profunda. La apropiación del máximo símbolo de la tradición cristiana con el propósito de subvertirlo me recuerda al Crucificado que talla Gaspar Mora en *Hijo de hombre* a su imagen y semejanza, otro símbolo de resistencia y rebeldía.

La manera peculiar con que Salarrué se apropia de la leyenda del Cristo Negro y la transforma puede ser útil para introducir la evolución que experimenta el costumbrismo tradicional en sus cuentos; un cambio que se percibe en el tratamiento de los personajes y en la incorporación del lenguaje popular a una prosa literaria templada con fina visión poética y sentido del humor.

¹⁵ Esta idea ya estaba presente en la filosofía ocultista del modernismo desde Martí.

¹⁶ Sobre la religiosidad de Salarrué escribe Roque Baldovinos:

«se suele pasar por alto que la religiosidad de Salarrué no sólo tiene el componente de las doctrinas orientalistas u ocultas que frecuentó sino la profesión religiosa de la actividad artística. No sería arriesgado proponer que para Salarrué la verdadera religión es el arte o, mejor dicho, que el arte tiene para él un sentido profundamente religioso. De esto abundan referencias en su ensayo «Esquema sobre el desarrollo intuicional del Arte (*Presente*, Honduras, nº 21, agosto de 1978)». («La actualidad de Salarrué», págs. 8-9).

Los personajes

En *Cuentos de barro y Trasmallo* recurre el autor a un lenguaje sencillo, muy poético, donde los elementos descriptivos se reducen al mínimo y los personajes a aquellos rasgos imprescindibles para comprender la anécdota nuclear del cuento: la pereza de José Pachaca en «La botija», la sensualidad de Juanita en «La honra», la tristeza de la jorobadita en «La petaca» o la soledad del carbonero en «La brasa». En ellos se refieren situaciones que dejan mostrar los sentimientos más profundos de los personajes; en unas ocasiones, éstos se enfrentan a una naturaleza ominosa; y, en otras, se contraponen la visión indígena y la ladina.

En «La botija» José Pashaca es un indio muy haragán que un día, sin embargo, empieza a trabajar incansablemente porque el anciano Bashuto —probablemente con la intención de obligarlo a ganarse la vida— le había contado que en las aradas solían encontrarse botijas llenas de oro. Así llegó a convertirse en el colono más laborioso del lugar. De soslayo aparece en el cuento la figura del patrón, dueño de las tierras que araba José Pashaca; la explotación del indio apenas está sugerida; lo que destaca es su desinterés por el dinero y la obsesión por encontrar la botija. La reacción final del personaje, cuando está a punto de morir agotado por el esfuerzo y sin haber hallado lo que buscaba, consiste en enterrar un cantarito viejo con su *huaca* para que la tradición evocada por el anciano Bashuto se cumpliera una vez más.

Existe una fábula de La Fontaine, «Le laboureur et ses enfants», cuya moraleja enseña que el trabajo es el mejor tesoro; efectivamente, la asociación de ambos conceptos es un tópico en la literatura didáctica, pero la novedad que introduce Salarrué es que el trabajo no es valorado en un sentido utilitario sino mito-poético que se hunde en las raíces más profundas de la cosmovisión indígena¹⁷.

A veces la aproximación mágica o analógica a la realidad tiene su origen en una mente infantil, como en «La honra», historia inspirada en una de las escenas de «Aspectos de la siesta» de *El libro del Trópico*. Compararlas es un ejercicio útil para entender la distancia que separa a estos dos escritores.

En Ambrogio se trata de una estampa pintoresca. A la hora de la siesta una muchacha acude con su cántaro al «ojo de agua» que es el lugar de citas para los enamorados de la vecindad. Mientras ella se dispone a llenar el cántaro un mozo salta de un zarzal y se le acerca: «Se adelanta, sonriente, a la muchacha, que, tranquila ya, le espera sonriente también, y coquetuela (...) En seguida los dos, emparejados, se pierden por un senderito que va hasta un mangal»¹⁸.

¹⁷ García Márquez en «Un día después del sábado» presenta a un personaje que creo está inspirado en José Pachaca; es el muchacho que pierde el tren, que se había pasado la vida tirado en el chinchorro sin trabajar hasta cumplir los veinte años y vivía solo con su madre, como el personaje de Salarrué.

¹⁸ *El libro del Trópico*, El Salvador, Ministerio de Cultura, 1955, pág. 56.

Salarrué toma el «ojo de agua» y la presencia de la muchacha coqueta en un paraje solitario, pero le da un giro radicalmente distinto a la historia. Ahora se trata de una muchacha indígena que resulta violada por un joven que llega a caballo al lugar, probablemente el hijo de un patrón. La reacción violenta del padre de la muchacha («¡Habís perdido lonra, que era lúnico que tráibas al mundo!») y el consiguiente castigo hacen que Tacho, el hermano pequeño, se fuera a buscar la honra perdida al lugar indicado por el padre. Allí encontró un objeto brillante que creyó ser lo que buscaba:

«-¡Tata! –gritó el *cipote* jadeante–: ¡Ei ido al ojo diagua y ei encontrado lonra e la Juana; ya no le pegue, tome!...

Y puso en la mano del tata asombrado, un fino puñal con mango de concha.

El indio cogió el puñal, despachó a Tacho con un gesto y se quedó mirando la hoja puntuda, con cara de vengador.

–Pues es cierto... –murmuró». (pág. 53)

En los dos cuentos aludidos la solución del conflicto (el trabajo para José Pashaca, la honra para Juanita) viene dada a través de una vía oblicua y metafórica¹⁹.

La presencia de una naturaleza hostil que pone en peligro la vida de los personajes o los destruye es un motivo que Salarrué retoma en varios cuentos. En «Semos malos» los bandidos encarnan la maldad surgida de la dificultad de sobrevivir en una zona fronteriza muy abrupta y salvaje, al margen de la ley, la cadena montañosa situada entre El Salvador y Honduras. El hecho de que los bandidos sean capaces de reconocer su maldad («Semos malos») le resta dramatismo a la historia e introduce un nota de ambigüedad que llama la atención sobre las difíciles condiciones sociales y económicas en que se mueven los personajes. A veces la maldad no está tan justificada, como la actuación despiadada del cura en «Noche Buena» o la dureza de la madre en «La repunta».

En «De pesca», escena típicamente costumbrista, dos pescadores indios son destrozados por los tiburones mientras faenaban; en «El viento», el autor convierte a un perro que ha perdido a su amo en medio del vendaval en la imagen misma del desamparo y el dolor²⁰.

¹⁹ Yo diría que «La honra» pudo inspirarle a Rulfo «Es que somos muy pobres». La asociación del agua y de la pobreza con la pérdida de la honra está en ambos; la protagonista del cuento de Rulfo se llama Tacha, como el hermano de Juanita; la sensualidad está sugerida en las dos muchachas a través de la agitación de los pechos; y, en ambos casos, es el hermano pequeño el que sufre por la situación que atraviesa la hermana.

²⁰ Ambrogi, en *El libro del Trópico*, a través de dos historias muy distintas a las de Salarrué, «La pesca bajo el sol» y «La muerte del perro» describe respectivamente una pintoresca escena de pesca, sin final trágico, y otra en que el eje es el sufrimiento de un perro, más tremendista que la de Salarrué.

El contraste de visiones o ámbitos diferentes entre los personajes se da en varios cuentos. En «La brusquita» se contraponen el mundo rural de Polo, ingenuo, generoso y auténtico, y el urbano de la mujer, engañoso y deshumanizado. En «El negro» se retrata a un personaje bonachón y humilde, con una habilidad extraordinaria para conmovir a los demás con su flauta, que encarna el sentir de quienes viven humillados por la pobreza o los rasgos étnicos.

En «El mistiricuco», basado en una creencia indígena, también se contraponen dos tipos de actitudes; la de Luciano Pereira, práctica y racionalista, y la de Moncho, mágica y poética, en comunión con la naturaleza. En «El cuete» se confrontan las diferencias generacionales dentro del propio mundo indígena. Tules, el indio viejo, mantiene una actitud llena de prejuicios, resignada y pasiva ante la pobreza; Lino, por contra, más próximo a la visión práctica del ladino, es un indio joven con ganas de divertirse y disfrutar que lucha con optimismo por conseguir lo que desea.

En otras historias, Salarrué se propuso objetivar la visión primera y desprejuiciada de las cosas. En «El mar», las reacciones de asombro de dos indios hondureños que nunca lo habían visto; en «Esencia de azar», una niña es testigo de una muerte sin tomar conciencia de ello («La ña Gabriela taba quejándose, y se jue callando, y se jue callando, y se jue callando... hasta que se calló»); en «La escuelita», relato claramente inspirado en la picaresca, para imitar a su maestro, Moncho se bebe el aguardiente y los *chacalines* destinados a aquél y experimenta su primera borrachera:

«Aquel remedio amargo y hediondo curaba de ya el frío del cuerpo y daba risa. Moncho peló bien los ojos, porque le pareció que el morro del patio estaba tirando patadas. Miró al otro lado y vio que los *horcones se meniaban* como si temblara. No pudo contener la risa. La cuca se le iba de lado primero, y luego *corcovió* hasta dejarlo en el suelo contra la *paré*. Quería poner la botella paradita en el suelo y el suelo no se dejaba, porque encojía el lomo como los gatos perezosos. Al fin la botella se fue rodando y el contenido se virtió en la tierra sedienta» (pág. 97).

En un lugar aparte hay que situar «El espantajo», texto que hace referencia a la dura represión del ejército contra la población campesina –sobre todo contra los jóvenes– durante el levantamiento de los izalcos. Lalo Chután, un muchacho retrasado, consigue engañar a los soldados y escapar a una muerte segura metiéndose dentro de un espantapájaros que, simbólicamente, se convierte para los habitantes del rancho en la cruz del Calvario. Esa imagen crística remite a una suversión de la tradición religiosa similar a la de *El Cristo Negro*.

Una naturaleza signica

Las descripciones de la naturaleza en Salarrué no suelen ser objetivas, lo que era frecuente, en cambio, en el costumbrismo; el paisaje resulta casi siem-

pre un personaje animado, representado en términos antropomórficos, alternando los rasgos expresionistas con los impresionistas. Su función más común es servir de introducción a la anécdota y acumular indicios para crear una tensión que prepare el ánimo del lector ante lo que sucederá más tarde. Salarrué, excelente conocedor del cuento breve, aprovecha la descripción del paisaje para introducir cuidadosamente las señales, como si todo cuanto pudiera suceder en medio de la naturaleza fuera presentado por el viento, los árboles, las nubes, o por los seres animados que la habitan.

En «La honra» el juego del viento con la muchacha es una anticipación o prolepsis metafórica de la escena de la violación:

«HABIA AMANECIDO *nortiendo*; la Juanita limpia; *lagua* helada; el viento llevaba *zopes* y olores. Atravesó el llano. La *nagua* se le amelcochaba y se le hacía calzones. El pelo le hacía alacranes negros en la cara. La Juana iba bien contenta, *chapudita* y apagándole los ojos al viento. Los árboles venían corriendo. En medio del llano la cogió un tumbo de *norte*. La Juanita llenó el frasco de su alegría y lo tapó con un grito; luego salió corriendo y enredándose en su risa. La *chucha* iba ladrando a su lado, queriendo alcanzar las hojas secas que pajareaban» (pág. 52).

En «Semos malos», cuando el padre y el hijo van llegando a la montaña, al Chamelecón salvaje, la culebra carretía, el lodo, los zancudos *culuazul*, enormes arañas, el frío y el miedo presagian lo que les sucederá más tarde en el silencio de la montaña bárbara y cruel. En «De pesca», la calma de la playa iluminada por la luna llena se ve enturbiada por la isla, al otro lado del agua, que «se alargaba como una nube negra que flotara en aquel cielo diáfano», anuncio del tiburón que interrumpirá brutalmente la pesca de los dos indios; otro indicio: «Un cordón de aves blancas pasó, silencioso y ondulante como una culebra de luna»; y ya adentrados en el agua los ramazales emergían de ella «como inmensas arañas negras». En «La repunta» es, en cambio, la misma naturaleza la que protege a la niña salvándola de la violenta riada. El carácter sagrado que tiene el «mistiricuco» para Moncho, en el cuento del mismo nombre, está previsto en la barroca analogía entre el árbol y una catedral:

«Cada arruga del tronco era como un nervio de montaña. En los nudos hechos por los siglos, había cabezas de monstruos terroríficos: pensativas gárgolas, no extrañas en aquella catedral de pájaros, románica en el tronco y bizantina en la copa. En el ábside roñoso tenía una ventana oscura, ojival, a la cual ponía vitral de verdes y brillantes hojas, una parásita prendida guindo abajo» (pág. 78).

En «El espantajo», la imagen de «la brisa despeinando la milpa con sus manos de expuladora, con ágiles dedos buscando el piojo de la piedra; apartando las madejas sonoras sin encontrarla» es una réplica de la llegada de los soldados buscando cuidadosamente a los indios escondidos para matarlos:

«Los indios se doblaban cortados por la hoja acerada, como gavillas de arroz o como milpas secas. La guardia batía inmisericorde los cantones y escondrijos montañosos» (pág. 91). Y «Escudriñaban todo rincón; levantaban las camas, los tablonos, subían al tabanco, tiraban el maíz de la troje para ver quien se escondía en ella» (pág. 93).

La naturaleza en Salarrué desempeña, pues, fundamentalmente dos funciones: a) es un espacio presentado de forma subjetiva, mediante procesos metafóricos, que remite a las situaciones que padecen los personajes o a los sentimientos y a la manera de entender el mundo;

b) es un elemento estructural que cumple en la narración una finalidad proléptica o de anticipación metafórica. En ambos casos contribuye a crear la tensión del cuento.

Un caso distinto es «Don Federico» porque las descripciones no se refieren a la naturaleza sino al violinista, sus objetos y su cuarto, y absorben casi toda la historia. El elemento puramente narrativo y actancial apenas se produce, sólo al final, cuando es víctima de un robo, incluido el violín, cuya pérdida le produce la muerte. Sin embargo, la técnica es similar a la empleada en las descripciones de la naturaleza, se establece una relación metafórica y metonímica entre la habitación y los objetos, de un lado, y la personalidad singular de Don Federico, de otro.

El humor y el lenguaje

Afirmar que el microcosmos de Salarrué corresponde a una visión idealizada del mundo indígena es no tener en cuenta los múltiples matices que intervienen en sus narraciones. La idealización se produce –según se ha visto– en la relación íntima que une a los izalcos con el medio natural o en la forma de entender el mundo tan opuesta al racionalismo utilitario; pero también existe crueldad, abusos y violencia entre los propios indios. Esa ambigüedad ajena a la idealización romántica constituye un logro; el lirismo del estilo no está reñido con la dureza de algunas escenas. Uno de los textos más crueles de Salarrué es «La petaca». A través de un personaje desgraciado por su joroba, la peche María, se va desvelando la conducta abusiva de quienes la rodean agravada por la ignorancia y la superstición. María es entregada por su propio padre en manos de un sobador (persona que ajusta los huesos dislocados) que, a sabiendas de su incapacidad para curar a la muchacha, se aprovecha de la situación y la deja embarazada. El motivo de la curación es un tópico en las narraciones y crónicas que tienen por tema el indio. Son frecuentes en las Crónicas de Indias las intervenciones de hechiceros que casi siempre son comparados con el diablo y fracasan en sus curaciones.

La historia, a pesar del dramatismo y de la simpatía que el narrador demuestra por el personaje, está contada en clave de humor, un modo casi

constante en los textos criollistas de Salarrué. «La petaca» se aproxima mucho al humor negro analizado por Freud y consagrado más tarde por Bréton, en su vertiente grotesca:

«Tenían en el rancho un espejito *ñublado* del tamaño de un *colón* y ella no se pudo ver nunca la joroba, pero sentía que algo le pesaba en las espaldas, un *cuentereite* que le hacía poner cabeza de tortuga y que le encaramaba los brazos: la *petaca* (67).

El sobador, viendo que Tules se la llevaba, le dijo que por qué no la dejaba otro tiempito, para más *seguridá*; pero Tules no quiso, porque la *peche* le hacía falta en el rancho.

Mientras el papa esperaba en la tranquera del camino, el sobador le dio la última sobada a la niña.

Seis meses después, una cosa rara se fue manifestando en la *peche* María. La joroba se le estaba bajando a la barriga. Le fue creciendo día a día de un modo escandaloso, pero parecía como si la de la espalda no bajara gran cosa (68).

—Pobre; tan güena quera; ¡ni se sentía la indiezuela, de mansita!

—¡Una santa! Si hasta, mirá, es meramente una cruz! Más que cruz, hacía una equis, con la línea de su cuerpo y la de las *petacas*» (pág. 69).

En «La botija» el efecto humorístico se consigue a partir de una caracterización incongruente o distorsionada del personaje, destinada a resaltar su pereza, mediante las figuras retóricas más eficaces para el caso: la concatenación y la sinécdoque:

«José PASHACA era un cuerpo tirado en un cuero; el cuero era un cuero tirado en un rancho; el rancho era un rancho tirado en una ladera.

Petrona Pulunto era la *nana* de aquella boca:

—¡Hijo: abrí los ojos, ya hasta la color de que los tenés se me olvidó! José Pashaca pujaba, y a lo mucho encogía la pata.

—¿Qué quiere mama?

—¡Qué nicesario que tioficiés en algo, yastás indio entero!

—¡Agüén!...

Algo se regeneró el holgazán: de dormir pasó a estar triste, bostezando» (pág. 49).

En «Don Federico» el violinista llega a identificarse tanto con su instrumento que al perderlo no es capaz de resistirlo y muere. En el fragmento final será la asociación metafórica entre los dos el vehículo para provocar el humor:

«Por fin, la muerte templó todas sus cuerdas y lo colocó cuidadosamente en un estuche de pino forrado de negro, que tenía rosetas de metal plateado y unas iniciales en uno de los extremos: F.M.» (pág. 85).

Pero es en los diálogos donde el humor de Salarrué actúa con insistencia y naturalidad; los giros verbales de los personajes, el habla popular y las deformaciones del español normativo introducen a veces un efecto cómico en la narración ²¹. En «El mar» la reacción de los personajes cuando se enfrentan por vez primera a la visión marina es cómica y tierna a la vez:

«Se oiba un ruido de aguacero. Sin embargo, el cielo *taba* bien chulo. Los dos indios iban llegando al mar. De pronto, desembocaron frente a la tumbazón. Rafáil se paró en seco y dejó *qué* el *cacaste* con el alma. Chente paró.

—¡Degüelvase, mano degüelvase; viene una tempestá por el suelo!

—¡Santo Dios, santo juerte! ¡Huygamos, queesto!...

Los dos viejos indios se treparon al mismo palo.

—¡Viene un aguazal con espumarajos!

¡Luey visto, mano; esera el ruido!

—¡Dios nos valga, tamos perdidos!» (pág. 90).

Este humor verbal, por así decirlo, no implica ridiculización de los personajes; prueba de ello es que el narrador, letrado, se apropia de los pensamientos de los personajes y de sus voces dejándose contaminar, como se ve al comienzo del fragmento citado. Así el lenguaje culto y literario propio de la escritura se ve invadido por términos pertenecientes a la lengua popular salvadoreña o por expresiones y frases completas. En ambos casos las palabras suelen ir destacadas en cursiva, lo que no sucede cuando es el indio quien habla:

«José Pashaca se puso malo. No quiso que *naide* lo cuidara. «*Dende que bía finado la Petrona, vivía íngrimo en su rancho*».

Una noche, haciendo *juerzas de tripas*, salió sigiloso llevando en un cántaro viejo su *huaca*» (pág. 51).

El criollismo de Salarrué es, en suma, fruto de una tradición cultural muy arraigada en El Salvador y también de una búsqueda de identidad que rebasa los límites de lo nacional y ahonda en lo espiritual humano. De ahí su esfuerzo por comprender en profundidad el mundo indígena al que culturalmente no pertenecía.

²¹ Recordemos que por aquellos años también Nicolás Guillén recurría a este tipo de humor en su poesía negra.