UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Departamento de Letras Modernas

EL TESTIMONIO. ROQUE DALTON Y LA REPRESENTACIÓN DE LA CATÁSTROFE

Rina Landos Martínez André

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para concorrer ao título de doutora, pelo curso de Pós-graduação em Letras, área de Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-americana.

São Paulo
2002

ANDRÉ, R. L. M.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Departamento de Letras Modernas

EL TESTIMONIO. ROQUE DALTON Y LA REPRESENTACIÓN DE LA CATÁSTROFE

Rina Landos Martínez André

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para concorrer ao título de doutora, pelo curso de Pós-graduação em Letras, área de Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-americana.

Orientadora: Profª. Drª. Valeria De Marco

São Paulo
2002

"...
No es el infierno, es la calle.
No es la muerte, es la tienda de frutas.
Hay un mundo de ríos quebrados y distancias inasibles
en la patita de ese gato quebrada por el automóvil,
y yo oigo el canto de la lombriz
en el corazón de muchas niñas.
Óxido, fermento, tierra estremecida.
Tierra tú misma que nadas por los números de la oficina.
..."

Federico García Lorca

AGRADECIMIENTOS

A la Profesora Orientadora Doctora Valéria de Marco quien con su competencia y cuidadosa lectura me ayudó a desvendar las metáforas daltonianas.

A los Profesores Doctores Luis Melgar Brizuela y José Rigoberto Henríquez del Departamento de Letras de la Universidad de El Salvador por el estímulo, amistad y contribuciones bibliográficas.

A la Profesora Doctora Martha E. Mantilla de Librarian for Latin American Studies de University of Pittsburgh por su valiosa ayuda en la investigación bibliográfica y la generosidad para el intercambio.

A la Profesora Eulalia Gutiérrez Orellana del Centro Cultural Brasil – España de Brasília – DF por sus minuciosas lecturas, su amistad y las informaciones sobre textos para facilitar la investigación.

A los colegas del Departamento de Letras de la UFMT que posibilitaron mi salida para efectuar los estudios.

A Lucineia Vieira, por las horas de digitación, interlocución y ayuda constantes.

A Nádia C. Cebalho Santos, por su paciencia en los retoques finales del trabajo.

A CAPES, por concederme una beca que posibilitó los estudios.

A mis familiares, colegas y amigos que comparten conmigo mis fortunios e infortunios; con sus palabras de incentivo y comprensión dieron un indispensable soporte a este trabajo.

Quiero registrar mi particular agradecimiento a las amigas especiales Sara de Jesus Fávero, Celma Lima Verde, Anna Antonia de Abreu, Eliane Pereira Buso quienes me brindaron el espacio de su casa para mí y mis libros durante esta jornada académica y, principalmente, por su cariño, afecto y estímulo de siempre.

RESUMEN

Este trabajo analiza, primeramente, la literatura testimonial que surge en América Latina durante los añs 60-80 registrando las experiencias de los participantes en las luchas revolucionarias y las acciones de represión y violencia desatadas por las dicturas, la caracterización que sobre esta literatura divulgara Casa de las Américas en 1969 y, los estudios críticos que realiza la academia norteamericana. En segundo lugar, se estudian los testimonios que surgen de los sobrevivientes de la Shoah y los estudios críticos sobre la irrepresentabilidad total de estas experiencias ante la "insuficiencia" del lenguaje. Com estos dos parámetros de discusión sobre la concepción de testimonio se demuestra que el poeta salvadoreño Roque Dalton (1935-1975) es productor de testimonio no sólo por la obra *Miguel Mármol. Los Sucesos de 1932 en El Salvador*, tal como la crítica norteamericana lo tipifica, más también porque este autor consigue representar la catástrofe con los mismos valores éticos y de sensibilidad y con los mismos criterios de evaluación del tiempo con que otros grandes escritores la han representado, para lo cual se hace un recorte de poemas de su obra *Taberna y otros lugares* de la que toma el capítulo III: *El país*, que lo componen 16 poemas con el nombre de *Poemas de la última cárcel*, porque, a nuestro juicio, estos constituyen un universo cerrado de representación.

Palabras Clave: Literatura Latinoamericana, Testimonio, Catástrofe, Representación, Roque Dalton.

ABSTRACT

Based on two theoretical conceptions on testimony literature – one relative to the Latin American production between 1960 and 1980 and another referent to the field of reflection on Shoah – this study considers Roque Dalton as a testimony literature author not only for his work *Miguel Mármol. Los Sucesos of 1932 en El Salvador*, but also for his poetry. This represents the experience of catastrophe with the same ethical values and the same aesthetic procedures that other authors from other literary traditions used to represent violence in the 20th century. To demonstrate this thesis, which places the salvadorian author in conversation with writers from Latin America and Europe, a corpus of poems from his work entitled *Tabernas y otros lugares*, winner of the award Casa de las Américas, la Habana, Cuba in 1969, was analyzed.

Key Words: Latin American Literaturea, Testimony, Catastrophe, Representatión, Roque Dalton.

RESUMO

Com base em duas concepções teóricas sobre a literatura de testemunho – uma relativa à produção da América Latina, entre 1960 e 1980 e outra referente ao campo de reflexão sobre a Shoah – este trabalho considera Roque Dalton como autor de literatura de testemunho não apenas por sua obra *Miguel Mármol. Los sucesos de 1932 en El Salvador,* mas também por sua obra poética. Esta representa a vivência da catástrofe com os mesmos valores éticos e os mesmos procedimentos estéticos que outros autores de outras tradições literárias utilizaram para representar a violência do século XX. Para demonstrar esta tese, que coloca o autor salvadorenho em diálogo com escritores tanto de América Latina como de Europa, analisamos um corpus de poemas de sua obra *Tabernas y otros lugares*, Prêmio Casa de las Américas, la Habana, Cuba, 1969.

Palavras Chave: Literatura Latinoamericana, Testemunho, Catástrofe, Representación, Roque Dalton.

ÍNDICE

Agradecimientos iv
Resumen vi
Abstract vii
Resumo viii
Introducción 01
Cap. I – La literatura de testimonio 08
1- Casa de Las Américas 13
2- Realidad y violencia 15
3- El Testimonio y la crítica norteamericana 17
4- Shoah: testimonio, crítica 40
Cap. II– El poeta. Vivencias y producción 54
1- La crítica 90
Cap. III– Representación y violencia 114
1- Metáforas de la Prisión 116
2- Desabrochar de la catástrofe. *Poemas de la última cárcel* 123
2.1- Poema I 123
2.2- Poema II : *Preparar la próxima hora* 128
2.3- Poema III *: Límites* 144
2.4- Poema IV : *Noche* 156
2.5- Poema V : *Día de la patria* 158
2.6- Poema V I: *El verano* 164
2.7- poema VII: *Tu compañía* 174
2.8- poema VIII: *Huelo mal* 180
2.9- poema IX: *Mala noticia en un pedazo de periódico* 189
2.10- poema X: *Permiso para lavarme:* 197
2.11- poema XI*: Algunas nostalgias* 207
2.12- poema XII: *357* 219
2.13- poema XIII: *Dormir* 229
2.14- poema XIV: *La llave* 239
2.15- poema XV: *La verdadera cárcel* 247
2.16- poema XVI: *"A muerte fiel a muerte convidada"* 256

3- Ecos de la catástrofe en los poemas..... 270
3.1- Prisión y deterioración 272
3.2- Horror y muerte 273
3.3- Horror fragmentación y soledad..... 274
4- Representación del horror 276
Consideraciones finales 284
Cronología de Roque Dalton 289
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:
Bibliografía: Obras de Roque Dalton..... 293
Bibliografía General 303
Bibliografía: Testimonio latinoamericano y crítica 308
Bibliografía: Testimonio: Shoah y crítica 314
Bibliografía: Testimonio salvadoreño y crítica..... 321

Anexo: Poema : *TABERNA* 331

INTRODUCCIÓN

Cuando se afirma que la obra poética de Roque Dalton es el grito de la revolución, o que su poesía es una poesía de combate, es una poesía política, o él es el mayor representante de la literatura testimonial en El Salvador por su obra *Miguel Mármol. Los sucesos de 1932 en El Salvador* es restringir toda su obra a una tendencia específica, encasillarla en un tiempo y en un espacio de circunstancia histórica y delinear al poeta a una visión unívoca de poética. Los versos generalmente se escudriñan para encontrar esta y sólo esta tendencia política y son leídos como poesía militante.

La riqueza de la obra de Dalton traspasa todo encasillamiento poético porque transciende a otros valores de representación que le colocan entre los grandes de la literatura no sólo latinoamericana. Este trabajo pretende mostrar al poeta desde otra perspectiva de producción de testimonio y de representación porque el resplendor de su poesía entraña otros diálogos con otras voces. Pero antes de mostrar esta valoración quiero registrar cómo nace mi relación con la obra de Dalton.

Por esas inesperadas situaciones que la vida nos coloca, aprendí a conocer y amar a Roque Dalton sólo cuando estuve fuera de El Salvador. Mis primeros acercamientos a su obra se realizaron cuando estudiaba en la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, al incursionar en la literatura de América Central, poco antes de su asesinato. Intereses académicos inmediatos me obligaron a distanciarme de las lecturas daltonianas. Años más tarde, por una investigación sobre literatura española que realizaba en Madrid, por acaso, llegó a mis manos un manual de poesía de Dalton con Prólogo de Agustín Goytisolo; la nostalgia y el propósito de un día conocer mejor la obra del poeta se volvieron una necesidad. En Brasil , a raiz

de una tesis de grado que debo realizar, me inclino por estudiar la Literatura Testimonial y pienso inmediatamente en *Miguel Mármol...* que está incorporada dentro de esta corriente desde lo que Miguel Barnet propusiera identificar como testimonio y la tipificación que de ésta hiciera la crítica norteamericana.

Pero *Miguel Mármol...* me llevó a descubrir el inmenso corpus de obras similares que como lágrimas se riegan por toda America Latina. Compruebo que la violencia es la marca continental y que estas lágrimas la literatura las absorbe y las cristaliza en pequeñas piedras-diamante para guardarlas como testimonio del dolor y la humillación: son las metáforas de la lucha por la libertad.

Caminando por otros rumbos y siguiendo esta misma línea de estudios, descubrí la singularidad de la narración de Jorge Semprún, la riqueza ficcional de Max Aub y de Aaron Appelfeld, sobrevivientes de los Campos de exterminio. Sin embargo, quien me abrió un panorama mayor para entender el universo de fragmentación que representan los testimonios, fue Primo Levi con sus obras. *É isto um homem?* y *Os afogados e os sobreviventes.*

Estas obras no son apenas dos libros más que se agregan a la larga lista de testimonios que narran los horrores de la guerra, son el testimonio de la deshumanización, de la despersonalización y del proceso que reduce al hombre a la vida de animal. La riqueza de detalles, la postura ética del narrador y las respuestas a las interrogantes que surgen para entender lo cotidiano de la violencia en los campos, son aspectos tratados con mucha reflexión y sensibilidad. Fue este autor quien me introdujo a la lectura de otros testimonios de la Shoah, los sobrevivientes de los campos de exterminio. Sucesivamente esta me encamina para otros horizontes, otros territorios productores de testimonio como los que se levantan de las

luchas en el Oriente Medio o, en España, por ejemplo, los que surgen post-guerra civil española.

Asocio estas experiencias porque fueron las grandes motivaciones que me encaminaron a descubrir la obra de Roque Dalton y llegar por estos rumbos a la conclusión que la violencia y la barbarie no sólo es continental. Esta se riega por toda la geografía del planeta. Observo, también, que la literatura registra y mimetiza el horror, configurando en metáforas el dolor de la humanidad.

Otro aspecto que se desvela, como resultado de las lecturas, es una concepción de testimonio que partía de la crítica norteamericana sobre la diversidad de testimonios que generan los participantes en las luchas revolucionarias en América Latina – en un periodo de más o menos 40 años, en la segunda mitad del siglo-, basándose en las caracterizaciones iniciales que hicieran Miguel Barnet en 1969 y Casa de las Américas de La Habana. Esta crítica se detiene a estudiar la visión ideolólgica de los participantes, la transcripción del relato, el estamento social de los protagonistas y la contribución que presta un editor para el registro de la experiencia. Los estudios también se extienden a verificar el grado de ficción o literaridad de los relatos. Hay que citar a Beverley, Sklodowska, Achugar, Amar Sánchez, Vera Leon, entre otros, que aportan, bajo estos aspectos, varios estudios sobre literatura testimonial.

Lo otra concepción de testimonio parte de los estudios que se realizan sobre los relatos de los sobrevivientes de la Shoah. La crítica aborda estos testimonios en el sentido de ser la estética de lo irrepresentable, o la representación estética de la catástrofe, donde la convergencia de violencia y lenguaje es el punto central que genera la discusión. Estos estudios dimensionan el sentido del testimonio porque este alude a lo que pareciera ser irrepresentable: la experiencia traumática, el instante

mismo del horror. Es el lenguaje que también perpasa por la vivencia del silencio y la mudez, de la oscuridad de la prisión, para testimoniar él mismo esta experiencia, porque el lenguaje no puede reducirse a criterios simplificadores por niveles de representación, o no representación, sino verlo como la materia esencial de la representación de los momentos de silencio e impotencia, de la ausencia de vida y de la suspensión del horror. Es así que las narraciones y los versos surgen igualmente mutilados, doloridos. Nacen de entre los escombros para testimoniar que lo único que no se extingue es el lenguaje. Entre esta nueva concepción de testimonio podemos citar a Shoshana Felman, Geoffrey H. Hartman, Marcio Seligmann-Silva, Jeanne Marie Gagnebin, Georges Bataille.

Simultáneamente a esas lecturas mis incursiones en la obra de Roque Dalton se profundizan y se extienden a los estudios críticos que sobre su obra y sobre la literatura testimonial salvadoreña han realizado investigadores nacionales y extra-fronteras. Estos estudios utilizan como parámetros de discusión los mismos criterios que engloban la concepción de testimonio que la academia norteamericana establece en su sistematización de las obras testimoniales. Así, la única obra testimonial de Dalton -a juicio de los críticos- es el relato de *Miguel Mármol...,* y su obra poética se enfoca desde la concepción de poesía combativa, poesía política, que deviene el retrato del poeta revolucionario.

Por la riqueza de la obra daltoniana llego a la conclusión que Dalton podría incorporarse como productor de testimonio no sólo por la obra *Miguel Mármol...* sino también, como autor de testimonio por la concepción que de éste se tiene en el campo de la literatura testimonial que representa la catástrofe, el horror, la muerte, porque de la misma manera que grandes narradores europeos han registrado la catástrofe, Roque Dalton la representa con la misma sensibilidad, con la misma

evaluación del tiempo y con la misma postura ética que aquellos. Para demostrar esto había que entender y desvendar la concepción de testimonio que se manejaba en América Latina y la de críticos de los Estados Unidos, así como entender y evaluar el otro campo que proviene de los estudios de la Shoah. Estos desafíos son los que van a servir de parámetros para entender la obra daltoniana.

Es en este sentido que el trabajo se encamina a mostrar a Roque y, leer su obra, a la luz de una concepción estética de testimonio que se instala en el campo de estudios de la Shoah, es decir, de los testimonios producidos por los sobrevivientes del Holocausto, que no restringe su concepción de testimonio al ámbito de la narración o a un tipo específico de relato. Para verificar y comprobar esta hipótesis se hace un recorte de poemas de la obra *Taberna y otros lugares* y se toma como objeto de análisis la sección *Poemas de la última cárcel,* que en el libro se identifican en el Capítulo III con el título *El País* y totalizan 16 poemas. A nuestro juicio, en este pequeño universo se sintetiza un mundo de deterioración; se registra la sensibilidad poética para la representación de la catástrofe y se reflejan las cicatrices del poeta frente a la fragmentación de la humanidad; reflejan su mirada del país, la dimensión de valor del mundo y el hombre: un mundo de catástrofes.

Para realizar este análisis se partió, primeramente, en desvendar el lenguaje en sus aspectos fonéticos, morfológicos y sintácticos, para lo cual fueron esencialmente útiles los aportes de Navarro Tomas, Quilis y Grammont. La concepción de isotopía que expone Greimas también contribuyó para la explanación de símbolos antitéticos. Acudimos a Northrop Frye para entender el universo de fragmentación y horror que señala la recurrencia de figuras arquetípicas demoníacas en la categorización que este autor establece para los modos de ficción. Creo que para descubrir al poeta como productor de testimonio con una

nueva valoración, hay, primeramente, que desvendar lo que el lenguaje esconde para luego explanar otros aspectos, y para encontrarlos, Frye es un valioso conductor. Pero es importante registrar, que este análisis no presenta una lectura definitiva, son motivaciones para indagar más en su poética, para descubrir qué representa y cómo lo representa.

Para entender la valoración de testimonio y en ésta la inclusión de Dalton y, tener una idea de conjunto de esta literatura, el primer capítulo aborda la literatura testimonial en su desabrochar y los estudios críticos a esta producción: la producida en América Latina y la del campo de estudios de la Shoah; el capítulo siguiente aborda la trayectoria del poeta y el levantamiento de la fortuna crítica: la mirada de los críticos a la obra y al poeta. En el tercer capítulo descubrimos al poeta-testigo en *Poemas de la última cárcel* en su esencia de poeta para representar la catástrofe. Se podrá constatar al terminar la lectura de cada poema, la inclusión de la distribución silábica y la distribución rítmica de los versos que designan las unidades métricas en que se compone el poema. Así se entenderá que se habla de pie *trocaico* (dos sílabas: tónica y átona), *yámbico* (átona, tónica), *dactílico* (tres sílabas: tónica, átona, átona), *anapéstico* (átona, átona, tónica) y *anfíbraco* (átona, tónica, átona); igualmente se habla de *anacrusis*, entendiendo por ésto la sílaba o conjunto de sílabas que anteceden el primer acento rítmico del verso. Se hace la aclaración que esta correspondencia es menos frecuente en la versificación libre, como es el caso de los versos de Roque Dalton. Sin embargo, en la distribución acentual de estos versos fue posible descubrir una correspondencia rítmica que combina las pausas interiores y ésta con el sentido total del poema que le impregna una visión de totalidad.

Finalmente, unas conclusiones, sin ser conclusivas, que son el resultado de los análisis de los poemas y del trabajo como un todo. En

anexo se incluye el poema *Taberna*, para entender y extender la significación del verso: *Taberna y otros...* del poema III: *Límites*.

Quiero dejar constancia que unido a este esfuerzo por descubrir el valor poético de Dalton, se une el deseo de divulgar al poeta y su obra en el ámbito brasileño. En Brasil se desconoce – me atrevería a decir, casi totalmente – la literatura centroamericana y, más aun, la literatura salvadoreña. Pocos conocen a Darío y a Asturias. ¡Nadie conocía a Roque Dalton!. Deseo también registrar que no he querido entrar, en este trabajo, en la polémica sobre la manipulación de su obra, ni a valoraciones específicas sobre su vida de "militante revolucionario", lo que requeriría tiempo y trabajo exhaustivo. Mi objetivo se centraliza exclusivamente en descubrir y mostrar cómo Dalton representa la catástrofe y, con esto, igualarlo a otros grandes de la literatura que la han representado, de lo cual no hay estudios no sólo en El Salvador sino más allá de las fronteras nacionales.

I – LA LITERATURA DE TESTIMONIO.

Para analizar la relación entre Roque Dalton y la literatura de testimonio es necesario considerar, en primer lugar, el concepto de literatura de testimonio que manejan algunos críticos, porque en los estudios realizados por la academia norteamericana sobre la literatura producida en América Latina hay una cierta concepción de literatura testimonial, sin embargo, es necesario registrar que otra concepción de literatura testimonial proviene del campo de estudios de la Shoah (Holocausto), la producida por los sobrevivientes de los campos de concentración nazi. En tal sentido, primeramente, haré una reseña de lo que se entiende por este tipo de literatura a partir de la crítica producida en los Estados Unidos y de la denominación inicial que hiciera el escritor y antropólogo cubano Miguel Barnet, en 1969, y la caracterización que difundiera Casa de las Américas, La Habana, al establecer el premio a esta modalidad literaria. Luego se coloca la otra concepción de testimonio que surge del campo de los estudios de la Shoah. Al respecto, es importante recordar que a partir de los años 60-70 surge un extenso corpus de relatos denunciando el terror del trágico periodo que vivió América Latina a raiz de las dictaturas militares y que dejó marcas imborrables de su corrosiva violencia en todos los sectores de la población civil. Lo común de esta violencia institucionalizada era la ley mordaza, las tumbas colectivas, los desaparecimientos en masa de campesinos, obreros, profesores y estudiantes, la tortura en las cárceles clandestinas. Es decir, que se vivía bajo la persecución política y la amenaza de muerte.

Aún está presente en la memoria las circunstancias de violencia sistemática comunes a casi todos los países de América Latina: la masacre de Tlatelolco en México, la represión y el golpe de estado en Brasil, 1964, la dictadura militar en Uruguay y Argentina e inmediatamente la implantación de la represión y el autoritarismo; la

lucha sandinista por derribar la dinastía Somoza en Nicaragua; las guerras civiles prolongadas en Guatemala, El Salvador y Panamá para acabar con el poder militar; el golpe de estado en Chile derrocando a Salvador Allende y sus desdoblamientos represivos; la interminable lucha armada en Colombia, generada por idénticas razones. La única finalidad para justificar el exceso de atropellamiento a la dignidad humana, sin mencionar otro tipo de represión que diezmaba a la problación civil, era fundamentar la "Seguridad Nacional" de los regímenes militares que condenaban la oposición al discurso oficial y el levantamiento armado. Toda esta violencia la realizaba un aparato represor altamente sofisticado movido por intereses nacionalistas y por demarcar un área que facilitaba su intervención.

Era la época en que a la par de esta voraz violencia por parte de los ejércitos oficiales y grupos paramilitares, marcaba también la esperanza por la independencia y la liberación nacional de los pueblos latinoamericanos.

Es en esta conyuntura que entra en escena esta literatura que articula formas en que la represión y las luchas constituyen una temática constante que surge con el nombre de ese testigo que vivenció y experienció la desgarradura: testimonio; quiere decir esto, que la violencia generada por las dictaduras tuvo su impacto inmediato en las letras. Con una finalidad concreta: aprehender el hecho histórico, mostrarlo al desnudo, darle un acercamiento más real. Esto es, que sin constituirse en historia pura enriquece la historia a través de la narración, desconstruye las fronteras de la literatura y participa en el surgimiento de un universo lingüístico que acentúa su vocación comunicativa.

Las primeras narraciones que surgieron estaban escritas en la lengua propia de las regiones, escenario de las luchas, para darles mayor

objetividad y autenticidad, así como hacerla accesible a las capas populares. Estas tenían circulación limitada pues, apenas se difundían dentro del ámbito local, lo que impedía que la comunicación se irradiara a sectores fuera del territorio nacional, debido a la urgencia de informar la participación en la lucha y la marcha del proceso revolucionario.

En general, el testimonio apunta como una forma de lucha. Las imágenes vividas del dolor, del miedo, del terror y del coraje son testigo de la sobrevivencia y, su escritura, en la lucha de la memoria para no apagar u olvidar esa experiencia. Se constituye en las voces no sólo de la derrota, sino de las acciones de heroísmo que se traban ante la atmósfera de represión, ansiedad y angustia en los diversos altibajos de las luchas revolucionarias. Se trata, por tanto, de una literatura que provoca y desafía, contestataria, que surge en momentos de tensión de cambio social. *"Tiene por naturaleza luchar, oponerse, romper,"* en opinión de Miguel Barnet – principal creador y estudioso de la novela - testimonio en América Latina - en un ensayo en que explicita su concepción de *"Novela-testimonio, socioliteratura",* en 1969, en la revista Unión, nº 4, de Cuba, cuya denominación hiciera aflorar una diversidad de críticas por parte de los estudiosos de este campo.

El autor sostiene que esta narrativa debe *"proponerse un desentrañamiento de la realidad tomando los hechos principales, los que mayormente han afectado la sensibilidad de un pueblo describiéndolos por boca de sus protagonistas más idóneos"*[1]. Caracterizaría también al testimonio: la presencia de un yo-

[1] BARNET, Miguel: *La Novela-testimonio. Socioliteratura*, in JARA, R. y VIDAL, H: T*estimonio y Literatura.* Inst. for the study of ideologies and lit. Minneapolis, 1986 – pág. 280-301

protagonista-narrador o, en otras palabras, la supresión del yo, del ego del escritor o la discreción en su uso.

En el testimonio *"... sus personajes son aquellos que han sufrido el dolor, el terror, la brutalidad de la tecnología del cuerpo; seres humanos que han sido víctimas de barbarie, la injusticia, la violación del derecho a la vida, a la libertad, a la integridad física..."*, así se expresa René Jara en *Testimonio y literatura*, al abordar la temática y motivaciones del surgimiento de la literatura testimonial en América Latina en un Simposio que organizó la Universidad de Minnesota, Minneapolis, en Abril de 1984.[2]

Es una literatura marginada, en el decir de Samuel-Muñoz, *"que se gesta en circunstancias muy extremas, desde la montaña, en el exilio, en la clandestinidad, para dar a conocer las vejaciones sufridas. Contar implica la necesidad de exponer y rescatar la dignidad de la persona a través de la escritura. El preso necesita darse y recibir el prestigio de quien ha sobrevivido a las terribles experiencias de las torturas".*[3]

En una etapa posterior y con el avance de los procesos de lucha, se modifica ese sistema inicial de registro de la experiencia, al ser sustituido por una manera más técnica; se recoge la narración mediante grabación y a través de un mediador *"letrado"* se monta el relato-testimonio mejor estructurado para su edición, y poder irradiar el discurso a entornos más distantes. Esta articulación original de registrar los relatos testimoniales inaugura una intensa actividad

---

[2] JARA, R. y VIDAL, H.: : *Testimonio y Literatura*. Inst. for the study of ideologies and lit., Minneapolis, 1986, págs. 02-05

[3] SAMUELL-Muñoz, Rafael E. *El otro testimonio: Literatura carcelaria en América Latina* in REVISTA IBEROAMERICANA, nº 164-165. Julio/Die. 1993, Univ. REVISTA IBEROAMERICANA, nº 164-165. Julio/Die. 1993 Univ. de Pittsburgh, pág. 500.

productiva que viene a desplazar un cierto discurso narrativo lineal por un discurso que proyecta una nueva sensibilidad histórica al radicalizar su auto-referencialidad. Con estas características y, en muchas otras modalidades, un torrente de experiencias hizo crecer la producción testimonial en América Latina.

Ante la dimensión de ese extenso corpus de obras que abarca más de cuarenta años y se reparte la mayoría de las veces en memorias, autobiografías, diarios, ensayos y, escasamente, poesía y teatro, podemos mencionar: *Biografía de un cimarrón*, 1966 y la *Canción de Raquel*, 1970, de Miguel Barnet (Cuba); *Hasta no verte jesús mío*, 1969 y *La noche de Tlatelolco*, 1971, de Elena Poniatowska (México); *El caso Satanowski*, 1973, y *Operación masacre*, 1969, de Rodolfo Walsh (Argentina); *Los hijos de Sánchez*, 1964, de Oscar Lewis (México); *La Montaña es algo más que una inmensa estepa verde*, 1980, de Omar Cabezas (Nicaragua); *Tejas verdes: diario de un campo de concentración chileno*, 1974, de Hernán Valdés (Chile); *Secuestro y capucha*, 1979, de Salvador Cayetano Carpio (El Salvador); *Miguel Mármol. Los sucesos de 1932 en El Salvador*, 1972, de Roque Dalton (El Salvador); *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, 1983, de Elizabeth Burgos (Guatemala); *Las cárceles clandestinas en El Salvador*, 1978, de Ana Guadalupe Martínez (El Salvador); *Los zarpazos del puma*, 1989, de Patricia Verdugo (Chile), y muchas otras más.

Estas obras son apenas una muestra de los diversos relatos que plantean y reiteran, literariamente, situaciones paralelas, casi idénticas, de la interacción violenta de sistemas de control operadas por las fuerzas de poder. El común denominador de casi todos los relatos no es registrar la vivencia del sujeto partícipe de la historia, sino articular una nueva forma de documentar la fractura, el conflicto, el nuevo rumbo que la historia tomaba, pues en su interior se

encontraba una cantidad de voces que contestaban la realidad. Señalan, en fin, la ruptura con una retórica cargada de sensibilidad para evidenciar las experiencias-límite.

En muchas de las obras testimoniales la figura que enuncia/habla/narra no es un artífice de la palabra, no utiliza una forma literaria para expresarse, o muchas veces no conoce los rasgos de la escritura, ni ha tenido contacto con los libros. Igualmente, proliferan testimonios de escritores, poetas, artistas, que se incorporaron activa y combativamente en los procesos de lucha y han dejado constancia de su participación en producciones noveladas o poéticas con extraordinaria sensibilidad. Así, se da un desglose de relatos, en que se alza la voz de testigos, protagonistas, indagadores de los hechos u observadores. Comienza de esta forma — y con estos relatos — un agudo cuestionamento sobre los postulados con los que se pensaba y hacía literatura, en la representación y sustentación de la verdad histórica, partiendo para la construcción de una nueva historiografía latinoamericana.

1- CASA DE LAS AMÉRICAS

Por los años 70, Casa de las Américas, La Habana, Cuba, acogió todos los gritos de protesta que se manifestaban en estas narraciones al publicar como parte de un boletín de la Revista Casa de las Américas una caracterización más específica del testimonio, con el objeto de valorizar y divulgar esta producción y enseguida establecer el Premio Anual Latinoamericano "Casa de las Américas" a esta modalidad literaria. Ante este estímulo el enriquecimiento desde el punto de vista literario de los posteriores relatos quedó evidente; con esta decisión se contribuyó a extender su circulación más allá de las fronteras

latinoamericanas.[4]

La naturaleza del testimonio, según esta academia, era su *"connotación política"*; pero por el peligro que se restringiera únicamente a este aspecto, se recalcaba en las bases, para optar al Premio, que *"la forma queda a discreción del autor, pero la calidad literaria es también indispensable"*.[5]

En *Conversacion en torno al testimonio* entre miembros de esta Academia para establecer una "definición del género", se optó por lo que Galich, M. declarara: debía entenderse dentro de la categoría: *"un libro donde se documente de fuente directa, un aspecto de la realidad latinoamericana actual".*[6] El testimonio podría incluir algunas características del reportaje, de la narrativa, del ensayo y de la biografía, pero al mismo tiempo se diferenciaría de éstos por la temática, la amplitud y la profundidad en el tratamiento.

Con tal caracterización se percibe el interés de la academia literaria latinoamericana en buscar nuevas formas de producir literatura que tuviera como punto de referencia la realidad marcada por la violencia institucionalizada. Pero estas particularidades no se circunscribían a una manera específica de representación, sino que abría un abanico de posibilidades que daba amplia cobertura para el registro de las experiencias, en que jugaba papel importante el compromiso ético sobre la verdad de los hechos, pues la obra en su totalidad estaría

---

[4] Esta decisión surge de largas discusiones que los miembros de la Academia tuvieron en varias reuniones desde 1968, con el objeto de legitimarla y marcarle una referencia, pues por esa época ya existía un corpus de obras bastante representativo. El proceso para el establecimiento del Premio y parte de estas discusiones están publicadas en la Rev. Casa de las Américas, La Habana, Cuba, nº 200 de Julio/set. 1995, págs. 118-125 que contempla valoraciones realizadas 25 años después de haberse establecido el premio a esta producción.

[5] Rev. Casa de las Américas, La Habana, cuba, nº 200, jul/set,1995.

[6] Oper. cit. Pág. 124.

siendo sometida a un juzgamiento ético y estético por parte de los lectores y por la academia.

2- REALIDAD Y VIOLENCIA

Concomitantemente que se daba aquella caracterización y valoración estética de testimonio por Casa de las Américas, se agudizaba la crisis política en América Latina y explotaba el gran periodo fascista igual al vivido en Europa entre 1920 y 1945. Las experiencias de horror trascienden el límite de lo humano y por tanto trasciende el interés por representar el horror, el temor, el dolor, es decir, las experiencias de los envueltos o no en las luchas. Y es que si durante la 2ª guerra mundial los nazistas inventaron las formas más siniestras de exterminio a la población, no es menos cierto que los diversos países de América Latina, casi dos décadas después de perpetrado el Holocausto en Europa, cuando se creía que habían desaparecido del S.XX las grandes amenazas para acabar con la humanidad, esta región sufre los mayores embates de violencia. Los dictadores continuaron y sofisticaron los mecanismos de humillación, tortura y muerte para acabar con el enemigo visible e invisible y contener la movilización popular, es decir, exterminar todo tipo de oposición al poder. El exterminio se da de manera tanto o más violenta utilizando similares estrategias de organización y ejecución del régimen nazista alemán.

La fuerza bruta estaba concentrada en la jerarquía militar con escuadrones especiales y grupos paramilitares, equivalentes a los Kapos de los Campos de Concentración nazis que desempeñaban el mismo papel que Primo Levi explicita en *Os Afogados e os sobreviventes*: *"... o poder de que dispunham (...) era substancialmente ilimitado (...) eram punidos se não se mostrassem suficientemente*

duros".[7] Eran estos los colaboradores con quienes contaban los regímenes nazistas europeos; en América Latina sus pariguales realizaban las mismas funciones que Levi menciona cuando narra sus experiencias en el Lager, pues era tan inmenso el poder que manejaban que no había límites para la vejación. La tortura y el insulto eran los mecanismos que más usaban para administrar las prisiones. Inconscientemente se contaminaban de poder y se identificaban con los altos mandos de la cúpula militar. En los Campos, anota Levi, "*o poder dos pequenos sátrapas (Kapos) era absoluto",* y quienes ocupaban este cargo eran aquellos que tenían potencialidad de colaborador:

> *criminosos comuns egressos das prisões, aos quais a carreira de esbirro oferecia uma excelente alternativa à detenção; prisioneiros políticos enfraquecidos (...). Muitos aspiravam ao poder (...) sofriam o contágio dos opressores e tendiam inconscientemente a identificar-se com eles".*[8]

Existia una red compleja de acciones similares de violencia en técnicas militares y en estrategias de persecución y control en uno y otro contexto, a tal grado que estas han sido analizadas profundamente por psicólogos, psiquiatras, filósofos, psicoanalistas, sociólogos y otros científicos estudiosos del comportamiento humano, mas, lo que nos interesa mostrar aquí es que fueron esas mismas estratagemas despiadadas empleadas para exterminar a la población judía y no judía que acorralaron también al hombre latinoamericano. Esas experiencias en que imaginación y realidad se confunden, eran marcantes, dejaban cicatrices que no cerraban, se quería registrar el testimonio de la vivencia de la crueldad y el horror pero el lenguaje parecía insuficiente; muchos se depararon no con la incompetencia del lenguaje para representarla, sino con sus propias limitaciones de articulación del discurso. El conflicto de sentir el empobrecimiento del

[7] LEVI, P.: *Os Afogados e os sobreviventes* – Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1990, pág. 23.
[8] Oper. cit. Pág. 24

lenguaje que impedía registrar la fatalidad de la experiencia, devino de dos situaciones: el choque de la vivencia era tan fuerte que produjo extrañamiento y perturbación en muchos de los protagonistas, que se encontraron frente a la escacez de un universo vocabular que les permitiera la fluidez del relato, o podrían ser razones de completo analfabetismo, como causas puramente culturales, y esto llevó en muchos casos, a acudir a un escritor o editor para recoger el testimonio grabado de algunos protagonistas de los hechos para estructurarlo y recrearlo literariamente.

En el testimonio de Rigoberta Menchú, recogido por Elizabeth Burgos, que relata su participación en la lucha reivindicativa y la historia de opresión secular que han sufrido las diferentes etnias maya-quiché del altiplano guatemalteco, ella manifiesta su dificultad en expresar el testimonio en su real plenitud por la falta de dominio de la lengua española: *"a mi me cuesta mucho todavía hablar castellano ya que no tuve colegio, no tuve escuela (...) hace tres años que empecé a aprender el español y a hablarlo, es difícil cuando se aprende únicamente de memoria y no aprendiendo en un libro. Entonces, sí, me cuesta un poco".*[9]

Sea cuales fueren las razones o las motivaciones para el registro de la experiencia, la verdad es que la mayoría guarda el registro del horror de una época, del exceso, la agresión, el atropello al ser humano.

3- EL TESTIMONIO Y LA CRÍTICA NORTEAMERICANA

La diversidad de relatos construidos con una nueva temática y con una postura autorial diferente estimuló a la crítica literaria que dirigió su atención para estudiar agudamente toda esta nueva producción

[9] BURGOS, E. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Ed. S. XXI, México, 1992

literaria. Crece el interés por conocer su literariedad, la denominación de género, si ésta debía incorporarse o no a la historia, a la psicología, a la etnografía, a la antropología; ¿o se trataría, entonces, de una narrativa autobiográfica con un nuevo ropaje? O por el contrario, ¿una narración que nace de lo marginal, de la periferia hacia el centro negando la tradicional forma de hacer literatura? ¿Es una literatura de élite, puesto que necesita de un editor para recogerla y estructurarla? ¿Podía denominarse auténticamente latinoamericana? o ¿no era exclusiva de esta región?

Al surgir una literatura con un peculiar tipo de narrador, un protagonista diferente haciendo uso de un lenguaje referencial, no poético, ni artificial, para contar una verdad y, cómo esta verdad – en algunos casos - ha necesitado de un mediador para su registro, necesariamente desafía a la academia. Se trata de un asunto que necesita de un nuevo lector para encarar críticamente esa temática en que éste se vuelve cómplice para completar el flujo de la comunicación literaria. La corriente más interesada en deslindar estos elementos es la academia norteamericana representada por la mayoría de universidades que trabajan la producción literaria latinoamericana.[10]

[10] Estudios más específicos de la producción testimonial latinoamericana, por países, se abordan en la Revista Iberoamericana, de Pittsburgh Univ. Véase: FAJARDO, Diógenes: *La Narrativa colombiana de la última década: valoración y perspectivas*, Rev. Iberoamericana, Oct-Dic. 1987, nº 141, págs. 887-901; ROMERO, Armando: *De los mil días a la violencia: la novela colombiana de entreguerras*, in REV. Iberoamericana, Oct-Dic, 1987, nº 141, págs. 861-885; AMAR SANCHES, A. M.: *La Ficción del testimonio*, in REV. Iberoamericana, Abril/Junio, 1990, nº 151, pgs. 447-461; BERMÚDEZ-GALLEGOS, M.: *The little school por Alicia Partnoy. El testimonio en la Argentina*, in REV. Iberoamericana, Abril-Junio, 1990, nº 151, pgs. 463-476; PALACIOS, Nydia: *La novela nicaragüense en el S.XX*, in REV Iberoamericana, Oct-Dic, 1991, nº 157, pgs. 1019-1029; LOPEZ, G. Aralia: *Quebrantos, búsquedas y azares de una pasión nacional (dos décadas de narrativa mexicana: 1970-1980)* in REV. Iberoamericana, Julio-Dic, 1993, pgs. 659-685; EPPLE, Juan Armando: *Acercamiento a la literatura testimonial de Chile*, in REV. Iberoamericana, Julio-Dic, 1994, nºs 168-169, pgs. 1143-1159; MOORS, Ximena A.: *Para una arqueologia del Testimonio: el rol de la iglesia católica en un producción textual 973-1991)* in REV. Iberoamericana, Julio-Dic, 1994, nºs 168-169, pgs. 1160-1176.

Esta academia aborda la producción testimonial buscando diferenciar y sistematizar el extenso corpus testimonial a partir del narrador, el mediador o editor, el lenguaje, ficción y veracidad de los relatos. Los estudios levantan algunos cuestionamientos sobre la denominación de género, el término mismo de testimonio, la caracterización que publica Casa de las Américas y aún la terminología expuesta por Barnet. El interés se centra también, en identificar a quién representa el o los protagonistas/autor, por qué razón ese tipo de discurso, sus motivaciones y la rápida difusión en el ámbito internacional.

Existen estudios de latinoamericanos, en este sentido, como los realizados por Barnet, Fernández Retamar, Rama y otros, que encabezan una postura desde la teoría de una nueva crítica latinoamericana a partir de la segunda mitad del siglo XX, en los que ahondan en las convergencias históricas que permitieron la proclividad de un determinado canon discursivo y su problematización posterior.[11] Sin embargo, quien establece unos parámetros teóricos respecto a este campo y su estructuración - actualmente en vigencia - es la academia norteamericana, a través de sus más recientes análisis.

Dentro de esa perspectiva y con el interés puesto en demostrar que esta producción testimonial es auténticamente latinoamericana algunos críticos sostienen que las raíces de esta literatura hay que buscarlas en el viejo y añejo problema de Europa y América, la metrópoli y la periferia, como el centro generador y la fuerza motriz de esta producción literaria latinoamericana y, remiten a los innumerables documentos que registran las acciones diversas contra los indígenas de

[11] RAMA, Angel: *A cidade das letras.* Edit. Brasiliense, São Paulo, 1985; GALEANO Eduardo: *Las venas abiertas de América Latina,* Edit. SIGLO XXI, Argentina, 1976; FERNANDEZ RETAMAR, R.: *Para una teoria de la lit. hispanoamericana,* Edit. BUSCA VIDA, São Paulo, 1988; DE TORO, Afonso: *Posmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa posmoderna)* in REV. Iberoamericana, abril-Sep, 1991, nºs 155-156, pgs. 441-467; ZAVALA, Íris M. *El canon y la escritura en Latinoamérica* in Casa de Las Américas, Julio-Sept., 1998, nº págs. 33-41.

esta región.

Si este argumento apunta para perfilar el secular telón de fondo que origina el testimonio en América Latina y que permea en todos los relatos, es imposible afirmar lo contrario de lo que muestran diversos documentos al respecto; etnólogos y antropólogos en la actualidad se dedican a estudiar y a rescatar esa arqueología de voces que fueron marginadas por la historia y que se filtran en casi todos los registros de la época. La mayoría de esos documentos muestran la relaciones de poder y las acciones permanentes de negación de valores y autoritarismo de la cultura dominante y la pretensión de callar la voz de los sometidos.[12] No podemos negar que algunas Crónicas de los Conquistadores son documentos que se constituyen en testimonios que registran la mayor crueldad que haya vivenciado el hombre latinoamericano; evidencian parte de la barbarie de la conquista y es en ellas donde escuchamos la voz de los que no pudieron escribir el otro lado de la "conquista": la voz del vencido. Apenas recordemos lo que Benzoni registra: "la marca **C** que se les colocaba a los esclavos en la cara y los brazos mediante un hierro candente"[13]. Esa letra **C** se entenderá, al parecer, la inicial de César en referencia al emperador. Pero no podemos aceptar que las Crónicas son el testimonio vivo, el registro escrito de los propios indígenas vencidos. Estos son documentos escritos por los vencedores a los cuales ellos les

[12] Véase al respecto: LIENHARD, Martin: *La voz y su huella,* Edit. Casa de las Américas. La Habana, 1990; del mismo autor: *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas* (desde la Conquista hasta comienzos del S.XX), BIBL. AYACUCHO, Caracas, 1992; LEÓN P. Miguel: *Visión de los vencidos: relaciones indígenas de la conquista,* UNAN, México, 1959; CORNEJO POLAR: *Arguedas, poeta indígena,* in Recopilación de textos sobre José María Arguedas, Comp. Juan Larco, Casa de las Américas, La Habana, 1976; MILLONES, Luis: *El inca por la Coya. Historia de un drama popular en los andes peruanos.* Fundación Friedrich Ebert, Lima, 1988; ZAPATA, Roger A: *Guamán Poma, indigenismo y estética de la dependencia en la cultura peruana.* Inst. For the study of ideologies and Lit. Minneapolis, MN, 1989, et., etc.

[13] BENZONI, Girolamo: *Historia del Nuevo Mundo.* Alianza Editorial, Madrid, 1989, pág. 75

inyectaron su propio sello de registro; nosotros estamos tratando aquí otra concepción de testimonio.

Es imprescindible, entonces, situar la literatura testimonial, definiendo su contexto, cultura y valores y, a partir de allí hay que tener en cuenta quién produce las crónicas de los conquistadores y quién la de los vencidos, lo que nos dará mayores elementos para entender el origen de lo que se ha llamado "voz de los marginados", "voz de los vencidos", la voz del "otro". Esta concepción de testimonio desde el punto de vista histórico es apoyada por Pamela Smorkaloff, de New York University, ella sostiene que:

> *"La narrativa testimonial que apareció en Castellano con las crónicas de los conquistadores y frailes, cumple ahora un ciclo completo transformándose en medio de autoconocimiento y expresión del vencido, de la mayoría hasta ahora, no escuchada, cuando no silenciada".*[14]

Y respecto al auge en la segunda mitad de la centuria recién concluida y a la ayuda recibida de las editoriales para divulgar este discurso, manifiesta:

> *"... de la década de 1960 en adelante las raíces históricas de la sociocrítica, de un conjunto de prácticas críticas orgánicas y autóctonas, tanto en una política de producción más abierta de parte de las editoriales como en la interpretación de la literatura, han gozado de condiciones favorables y contribuido al surgimiento de una cultura impresa alternativa mediante el vehículo de la narrativa testimonial, principalmente"*[15]

Para esta crítica el influjo directo de la historia es concomitante a la literatura testimonial:

---

[14] SMORKALOFF, Pamela: *"De las crónicas al testimonio.* In Rev. Nuevo Texto Crítico nº 8, 2º Sem. 1991, pág. 107

[15] Oper cit. pág. 110

"Literatura e historia se unen para indagar en las fuentes vivas de su tiempo y al unirse se humanizan. Las crónicas de hoy, la narrativa testimonial, en vez de revivir nostálgicamente el pasado remoto o cercano, se insertan en la trayectoria histórica para arrojar luz sobre vastas zonas olvidadas o ignoradas del presente y transformarlo."[16]

Añade que al igual que la historia oral, la narrativa testimonial puede ser un camino para evitar el olvido de la cotidianeidad como forma posible de "desenajenar", haciendo eco de palabras de Ramos Arizpe. Así, opina que:

"El proceso de desenajenación, realizado o frustrado, es a la vez el contenido que se va desenvolviendo y el motivo estructurador de la novela-testimonio. Se escucha la voz de la conciencia del actor-narrador, dando vueltas o buscando salidas, y la narrativa en primera persona desde un yo compuesto y desde el momento vivido, exige la participación activa del lector incitado, a su vez, en el proceso de la lectura, a desenajenarse él o ella también"[17]

En fin, para esta autora lo nuevo del testimonio es que haya logrado entrar y reclamar un lugar dentro del canon, lo que obliga a los críticos a *"replantear aquello de fondo y forma y problematizar nueva y saludablemente el arte de narrar y la cuestión de los géneros desde la obra de los cronistas..."*[18]

En una entrevista que en 1991, dio Sergio Ramírez, escritor nicaragüense y ex-miembro de la Junta Sandinista Nicaragüense, a W. Corral y J. Ruffinelli de la Universidad de Stanford, se le hacían algunas preguntas en las cuales se sugería la respuesta: ¿Consideras que la atribulada historia de América Latina ha sido el motor, el origen de lo que se ha llamado un nuevo género narrativo? Ante lo cual responde:

---

[16] Oper cit. Pág. 111
17 SMORKALOFF, P. Oper. cit. pág. 111.

"Creo que la literatura testimonial tiene un papel en América Latina que se concreta en las últimas dos décadas (...) creo que este tipo de literatura tiene un valor importante en lo moderno de la literatura latinoamericana, que tiene a su vez muchas raíces en el pasado: creo que gran parte de la literatura narrativa de América Latina es Testimonial. Un ejemplo es Bernal Díaz del Castillo, el gran cronista de los hechos de la Conquista, que narra hechos fabulosos en confrontación con la realidad – toda la empresa de la Conquista de México y Centroamérica – desde su propia perspectiva de protagonista de esos hechos..."[19]

En otra pregunta referida a considerar el testimonio una combinación de obligación histórica y una elección estética, responde:

"Creo que sí. Porque ¿de qué surge la necesidad de dar un testimonio? De algo que uno piensa que no debe ser olvidado, que no debe quedar fuera de la escritura ... En Nicaragua casi todos los que participaron directamente en la guerra contra Somoza tenían la ambición de escribir su propia memoria, su propio relato de los hechos (...) Surge de la necesidad de dejar relación de lo que verdaderamente ocurrió (...) es la verdad la que surge con belleza literaria muchas veces, por la fuerza que los mismos hechos tienen.[20]

Obsérvese que Ramírez también comparte la idea que la narrativa testimonial se origina con las crónicas del S.XVI, aunque no ahonda en la dicotomía vencedor-vencido, opresor-oprimido, evidente en las Crónicas como testimonio de una época y que cobra sentido hoy al compararse con la actual producción testimonial y analizarse ésta desde una perspectiva historiográfica.[21] Es más, en la repuesta a los entrevistadores afirma que el cronista Bernal del Castillo narra desde su lugar de protagonista. Podríamos entender, en tal caso, que sus relatos son el testimonio de sus vivencias; ante lo que podríamos preguntar, ¿cómo vencido?

---

[19] SMORKALOFF, P Oper. cit. pág. 7-8.

[20] RUFFINELI, J. y CORRAL, W. *Un Diálogo con Sergio Ramírez Mercado* in Rev. Nuevo Texto Crítico nº 8, 2° Sem. 1991. Pág 8-9.

[21] Sergio Ramírez es un notable ensayista, cuentista y novelista nicaragüense que ha escrito, entre otras obras: *Tiempo de fulgor*, 1970; *¿Te dio miedo la sangre?*, 1976; *Castigo divino*, 1988, que se encaminan por la línea testimonial.

En la línea de diferenciar el testimonio – *género no ficcional* - del periodismo, Amar Sánchez, de Harvard University, observa que actualmente predominan las perspectivas de ver el testimonio como una forma híbrida, una variante de la crónica periodística, *"suele leérselo (...) como un reflejo de un referente externo del que intenta dar cuenta lo más fielmente posible y por esta razón se le ve como un género político".*[22] Ella es de la opinión que las dificultades para conocer la especificidad de este tipo de discurso dependen *"no sólo de la presión que ejerce su condición de testimonio, sino también de su capacidad de disolver categorías tradicionales como realidad, ficción, verdad".*[23]

Según ella, estos textos trabajan la ecuación *"versión=verdad del sujeto"* y acentúan la importancia y la responsabilidad de este último en la búsqueda de la verdad. En consecuencia el sujeto resulta un espacio de operaciones claves para el género:

> *"es una zona fundamental de pasaje e intersección entre lo textual y lo real y determina con su clara toma de posesión una forma de politización distintiva. Puesto que la verdad es verdad del sujeto, el género plantea una perspectiva política: son los sujetos los que asumen la responsabilidad de construir su versión de los hechos"*[24]

Cuando en el relato convergen varios protagonistas y no se trata de un único personaje, el relato-testimonio narrativiza, lleva a primer plano – enfoca de cerca - a aquellos sujetos que en una nota periodística quedarían en el anonimato, *"enfocando muy de cerca"*, fragmentos, personajes, narradores, momentos claves.

---

[22] AMAR SÁNCHEZ, A.Mª.: *"El Sueño eterno de justicia"* in Nuevo Texto Crítico, Julio 93/Junio 94. Harvard Univ. Pág. 205.
[23] AMAR SÁNCHEZ, A.Mª. Oper. cit. Pág. 205.
[24] Oper. cit. Pág. 206.

Para esta autora, algunos textos trabajan con dos procedimientos interrelacionados, la expansión de la historia y la concentración en el detalle; esta ampliación focaliza pequeños episodios y convierte en *"personajes"* a los sujetos que aparecen desdibujados en las notas de prensa en una exclusiva nota periodística. La preocupación es el detalle, en la forma cómo se aproxima o se distancia el foco en perspectiva: los sujetos del testimonio.

"La no ficción" — que es otra forma de denominar el testimonio — plantea *"una relación de tres términos: delito-verdad-justicia*, *que son las constantes sobre las que se organizan los relatos".*[25] Los textos no ficcionales, según ella, muestran de modo radical la imposibilidad de la justicia cuando éstos se refieren a delitos políticos: en este contexto, no se impone la ley, no se sancionan los crímenes. La impunidad es la variable predominante: *"no hay espacio que pueda garantizar la justicia"* [26] y ésta es, precisamente, una de las muchas razones que documentalizan el testimonio. Quienes tienen poder para castigar crímenes e imponer la ley son los que pueden transgredirla sin ser sancionados.

El tratamiento de Amar Sánchez adhiere elementos significativos a esta nueva corriente discursiva que podrían ser válidos para la etapa inicial en que son recurrentes los relatos de participación en luchas de resistencia. Sin embargo al restringir el testimonio a un caráter "no-ficcional" deja de lado la riqueza de la representación en la que se registra una marcante historia de vida y el tratamiento que el *"letrado solidario"* puede darle al registrar esa experiencia.

---

[25] AMAR SÁNCHEZ, A.Mª.: *"El Sueño eterno de justicia"* in Nuevo Texto Crítico, Julio 93/Junio 94. Harvard Univ. Oper. cit. pág. 209.
[26] Oper. cit. Pág. 210.

John Beverley de la Universidad de Pittsburgh en *Anatomía del testimonio* de su libro *Del Lazarillo al Sandinismo*[27], cuestiona la nominación de testimonio para la diversidad de textos surgidos en los últimos años; hace un listado de una diversidad de relatos de autores y países diferentes – entre los cuales cita el libro *Miguel Mármol. Los sucesos de 1932 en El Salvador* de Roque Dalton – y cree que es difícil una definición. Para tipificarlo enumera unas características: es una narración contada en primera persona por un narrador protagonista/testigo, suele narrar una experiencia vivencial, tiene finalidad política; muchas veces el narrador es analfabeto, excluido, lo que involucra la grabación, transcripción y redacción. Aspecto que vale la pena destacar para tipicar al testimonio, según el autor, *es "la presencia de una dimensión moralizadora, iconoclasta"*, así como su carácter de *"narración de urgencia"* que sugiere *"una afinidad con la novela picaresa"*[28], que es la afirmación textual del hablante narrador. Afirma, que el testimonio no es una obra de ficción, mas, *"su historia es verdadera"* y representa una situación social problemática; finaliza afirmando que el testimonio constituye *"un nuevo género literario pos-novelesco"*[29]

En la Introducción a la Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, nº 36, del segundo semestre de 1992, edición dedicada a los estudios sobre testimonio en el contexto latinoamericano, este mismo autor reflexiona sobre las diversas posturas que esta forma de relatos ha generado, entre las que distingue la existencia de dos líneas de discusión: la que establece *el "carácter ético-epistemológico-estético"*. como forma discursiva y género narrativo, entre quienes cita a Miguel Barnet, Bárbara Harlow, Eliana Rivero, René Jara, Hernán

[27] BEVERLEY, John: *Del Lazarillo al sandinismo. (Estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana* – Ed. Prisma Institute, Minneapolis, 1987, págs. 153-192.
[28] BEVERLEY, John . Oper. cit. Pág. 159
[29] Oper. cit. pág. 168

Vidal, Achugar, Narvaez, Margaret Randall y el mismo autor de esa Introducción; y la otra línea de reflexión *"más escéptica"*, e incluye a González Echeverría, Elzbieta Sklodowska, Silvia Molloy, James Clifford, George Marcus y K. Millet, (yo agregaría también a Antonio Vera León). El autor cree que esta tendencia podría encontrar su expresión en lo que Sklodowska apunta en un ensayo:

> *"... sería ingenuo asumir una relación de homología directa entre la historia y el texto. El discurso del testigo no puede ser un reflejo de su experiencia, sino más bien su refracción debida a las vicisitudes de la memoria, su intención, su ideología. La intencionalidad y la ideología del autor-editor se sobreponen al texto original, creando más ambigüedades, silencios y lagunas en el proceso de selección, montaje y arregio del material recopilado conforme a las normas de la forma literaria. Así pues, aunque la forma testimonial emplea varios recursos para ganar en veracidad y autenticidad – entre ellos el punto de vista de la primera persona-testigo-el juego entre ficción e historia aparece inexorablemente como un problema.*[30]

Al mismo tiempo, establece tres problemas que generan los mecanismos de producción y recepción del testimonio por el peligro que se constituya en otra forma de literatura que se incorpora al canon y se relativice su poder estético-ideológico; enfatiza, también el carácter pragmático del testimonio como *"forma de lucha"* y una manera de *"servir el pueblo".*[31] Tales problemas estarían encaminados a: la relación del testimonio con la pedagogía, la cuestión de "la verdad" del testimonio y la relación entre testimonio y política en el espacio cultural de la pos-modernidad latinoamericana. Son problemas pertinentes porque incluyen postura ética y literalidad.

---

[30] BEVERLEY, J. *Introducción* in Rev. de Crítica Literaria Latinoamericana, nº 36, 2º Sem. 1992, Publ. de la Univ. de Pittsburgh, págs. 7-17.
[31] Oper. cit. Pág. 11.

Debe señalarse que Beverley ha estudiado con bastante profundidad la producción testimonial latinoamericana y en todos los estudios no ha dejado de observar las variables político-ideológicas y estamentales de los actores/ protagonistas.

En otro artículo sobre esta misma temática, *El testimonio en la encrucijada*, Beverley considera evidente la natureza política del testimonio en primera y última instancia, pero de una manera *"pos-moderna"* que se configura hasta cierto punto *"en nuevas modalidades estéticas y epistemológicas".*[32] Esta postura se sustenta cuando analiza la genealogía del relato *"Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia"*, testimonio de una india guatemalteca, recogido por Elizabeth Burgos y editado en la década de los 80. Este testimonio ha sido extensamente divulgado y ampliamente discutido; hacia él ha convergido casi toda la crítica norteamericana y latinoamericana, por su alteridad cultural respecto a valores europeo-occidentales y tratarse del testimonio narrado por una indígena que representa la voz de toda una etnia maya-quiché del altiplano guatemalteco.

Para el crítico el testimonio está en la encrucijada, por la relación de subalternidad existente entre narrador-interlocutor que genera una materia de consumo para intelectuales – práctica relacionada en el binomio colonialismo-imperialismo – y por la posición de privilegio entre ambos, constituyéndose en una literatura de élite. Esa relación de subalternidad sería una variante de lo que antes solía *llamarse "dialéctica de opresor y oprimido".*[33]

Beverley en este artículo está preocupado, primordialmente, en la manipulación que puede haber en la transcripción de la oralidad de

[32] BEVERLEY, John: *"El Testimonio en la encrucijada*: in Rev. Iberoamericana, nºs 164-165, Julio/Dic., 1993 – Univ. de Pittsburgh – Pág. 485-495.
[33] BEVERLEY, John. Oper. cit. pág. 489.

estos relatos para la escritura, por tratarse de relatos de subalternos – de quienes intentan salir del foso de la subalternidad – proporcionados a un letrado o editor, en la representación de una verdad, de un hecho, una historia de lo subalterno, que representa la voz transparente de una voz colectiva. Es evidente que marca el complicado mecanismo de la narración oral y la transcripción textual; al mismo tiempo, revela el interés del interlocutor letrado en la recolección de la experiencia, que recuerda, forzosamente, *"que la incorporación de formas culturales subalternas a la torre de marfil del humanismo académico-literario puede esconder a veces una lucha a muerte para el poder de la representación".*[34]

Estos aspectos de subalternidad, oralidad – caracter novedoso del relato - transcripción, identidad particular del testimoniante, transcriptor *"letrado",* intereses compartidos, discurso pos-moderno, sitúan el testimonio "en la encrucijada" porque:

> *"es y no es una forma "auténtica" de cultura subalterna; es y no es "narrativa oral"; es y no es "documental", es y no es literatura; concuerda y no concuerda con el humanismo ético que manejamos como nuestra ideología profesional; afirma y desconstruye a la vez la categoría del "sujeto" como centro de representación y protagonismo social."*[35]

Este autor – como hemos podido verificar – analiza el testimonio desde su carácter proveniente de un determinado estamento social, de su transcripción en una forma de cultura alternativa, de ser una invención literaria pos-moderna, reiterando en algunos aspectos esenciales a ser considerados en la lectura de estos relatos. Pero su *"definición"* de testimonio de lo que *"es y no es",* al mismo tiempo, no nos da una verdadera concepción de la especificidad de esa gama diversa de relatos testimoniales. Creemos que el testimonio no está en la

[34] BEVERLEY, J. Oper. cit. Págs. 490-491.
[35] Oper. cit. Págs. 489.

"encrucijada" si se tiene en cuenta las razones históricas, antropológicas, políticas, sociales, económicas y culturales (literarias) que convergen en el texto.

Hugo Achugar[36], de Northwestern University, otro crítico que ha realizado amplios estudios sobre esta producción, en su artículo *La historia y la voz del otro*, publicado en la Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, elabora y explica los términos de voz del otro, voz del vencido, historia otra, historia alternativa, al definir el origen y las motivaciones de la literatura testimonial; ser esta el registro de la voz del otro – una manera de referirse al excluido – y por el carácter de oralidad/verdad de los relatos. Esos términos citados han sido también empleados por otros miembros de la academia norteamericana para enfocar sus análisis, entre ellos John Beverley, Doris Sommer, Elzbieta Sklodowska, George Yúdice, René Jara.

Achugar sostiene la idea que la historia del testimonio, previa a su institucionalización, acompaña el proceso de erosión del discurso monológico del *"sujeto central europeo, blanco, masculino, hetero-sexual y letrado",*[37] que se da desde fines del S. XVIII; hace alusión a momentos marcantes de la historia norteamericana, francesa, mexicana, soviética, española, etc. que abrieron las puertas a la circulación del *"discurso de los desposeídos o marginados".*[38] El autor enfoca su análisis mostrando que esta literatura surge, no de manera homogénea, por la diversidad de relatos en términos de acontecimientos narrados, de forma que habría que distinguir varias líneas o tendencias del discurso testimonial. Coincide con el pensar de otros estudiosos en que:

---

[36] ACHUGAR, Hugo: *La Historia y la voz de otro.* In Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. Año XVIII, nº 36, 2º Sem. 1992, Lima, Perú – págs. 49-71
[37] Oper. cit. Pág. 52.
[38] ACHUGAR, Hugo. Oper. cit.Pág. 53.

"el testimonio se constituye como una forma de narrar la historia de un modo alternativo al monológico discurso historiográfico en el poder (...) cuando los "silenciados" o "excluidos" de la historia oficial intentan acceder a la memoria o al espacio letrado".[39]

Para sustentar estas ideas se remite a hechos históricos que han marcado su presencia en la literatura y han sido anotados de manera mono-direccional, desde una postura centralizadora del poder. Hace una diferenciación entre el papel del "otro", aludiendo al mediador, al letrado-compilador que recoge el testimonio oral y lo estructura en un discurso escrito, y "otro", que representa la voz marginada, la del sujeto que ha experienciado y vivido el horror de la barbarie:

"El hecho de que el ser humano haya sido capaz del exterminio (...) de institucionalizar la "desaparición", (...) de la tortura (...) de la opresión de las diversas minorías (...) supone entender ese otro alienado, marginado, silenciado o exterminado".[40]

No se puede escapar de observar en este análisis, que Achugar no dispensa el OTRO, el letrado, como personaje importante que se "solidariza" con el OTRO, el marginado, que contribuye para que este entre en el espacio letrado que es con quien "logra una fuerza" y una especificidad que no fue posible antes. El autor plantea, también, la hipótesis de que el testimonio podría ser, en una de sus formas, la autobiografía del iletrado o de aquel que no controla los espacios de la historiografía y de la comunicación, cuya diferencia con la autobiografía, propiamente dicha, estaría en que ésta estructura un discurso de la "vida íntima" o interior, y el testimonio articula un

[39] Oper. cit. pág. 53.
[40] ACHUGAR, H. Oper. cit. pág. 55.
41 Oper. cit. pág. 55.

discurso acerca de la "vida pública" o acerca del "yo en la esfera pública", cuyo espacio discursivo es altamente ideológico.[41]

Véase que adquiere destaque la transcripción del dicurso oral en el registro de la voz del OTRO y el efecto de oralidad/verdad, para marcar las contradicciones del discurso centralizador e impregnarle al testimonio el carácter de autenticidad. Otros aspectos que merece la pena apuntar es que Achugar, al igual que Beverley, enfatiza en el carácter estamental del testimonio donde la voz unívoca del OTRO marginado es también la representación de otros individuos de su estamento, de igual manera subraya en el papel asumido por el letrado para vertir transparencia en el relato, para finalmente afirmar que *"... el testimonio no implica ausencia de "literatura" (,,,) es literatura porque circula* ***como si*** *fuera literatura".*[42]

Es interesante anotar la concepción que Juan Duchesne, de State University of New York, señala en *Las narraciones guerrilleras. Configuración de un sujeto,*[43] en que circunscribe esta literatura al testimonio guerrillero producto de las luchas revolucionarias liberadas en varias regiones de América Latina: *"Esta registra y configura textualmente la suerte histórica de una empresa planificada(...)".*[44] Al igual que otros críticos converge en la opinión que estas narraciones cumplen la función de proveer medios de registro, análisis y divulgación de las experiencias particulares a que se refieren, y sirven de "ante-sala" a su interpretación teórica.

Duchesne explicita que importa reconocer la dinámica práctica-teoría-práctica para evitar *"que se desnaturalice el testimonio guerrillero al*

---

[41] 41 Oper. cit. pág. 55.
[42] ACHUGAR, H. Oper. cit. pág. 65.
[43] DUCHESNE, Juan: *Las narraciones guerrilleras. Configuraciones de un sujeto épico de nuevo tipo.* In Jara y Vidal, R y H: Testimonio y literatura. Inst. for the study of ideologies and literature. Minneapolis, Un 1986, pág. 85 - 137.
[44] DUCHESNE, Juan. Oper cit. pág. 85.

estudiarlo como contribución a la literatura", pues este cristaliza una práctica discursiva compleja, que adquiere, entre otras, *"una función estético-literaria..."*[45]

Una concepción similar de testimonio se deja entrever en el artículo *Ficción, testimonio, representación,* de Héctor Mario Cavallari de Stanford University,[46] que parte del custionamiento: *"¿qué implica oponer "testimonio" a literatura (o "ficción")?",* para abordar el aspecto de referencialidad del testimonio; oposición que permea el carácter no ficcional que el autor concede al testimonio, pues, testimonio y ficción – aclara el articulista – se distinguen por la relación diferente que cada uno de estos órdenes supone tener con "objeto", "acontecer histórico" o "vivencia empírica". En tal sentido, el testimonio tiene una relación directa con su referente, mientras que la literatura apela a su referente sólo de modo indirecto y a última instancia. Se puede ver en este enfoque que el testimonio se opone a literatura, porque su hechura distintiva impide la ficcionalización del relato. Esta visión unívoca de lectura se refiere a un exclusivo tipo de relatos, aquellos que nacen por la urgencia inmediata de informar el proceso guerrillero.

Crítica rigurosa del testimonio, Elzbieta Sklodowska, de Washington University,[47] ha realizado un estudio minucioso de los diversos relatos testimoniales surgidos durante el periodo 70-90 y ha elaborado una tipología que parte de una serie de oposiciones: literariedad – ambigüedad; fabulación versus no literariedad; desambiguación, representatividad, extraída de un agudo análisis de los para-textos (prólogos, advertencias, notas comentarios, apéndices) que acotan. Su estudio parte de la genealogía del testimonio, en la semantización del

---

[45] Oper. cit. pág. 86.
[46] CAVALLARI, H.M.: *Ficción, testimonio, representación* in Jara y Vidal, R y H: Oper.cit. págs. 73-82
[47] SKLODOWSKA, E.: *Testimonio hispanoamericano.* Teoria, historia, poética. Edic. PETER LANG, New York, 1992 – 219 págs.

término – formulada por Miguel Barnet, en la Revista Unión, nº 4 de La Habana, Cuba, en 1969 – y en la caracterización dada por Casa de las Américas al institucionalizar el Premio para el ámbito del testimonio, que según ella no se ajustan a la heterogeneidad de relatos que surgen en un extenso periodo. La caracterización de Barnet, contiene lo que da por llamar *"contradicciones teórico-utópicas"*,[48] al igual que piensa Vera León, en *Hacer hablar: la transcripción testimonial*[49] en quien uno de sus intereses también se centraliza en ciertos términos usados por Barnet. Vale la pena, para mostrarlo, anotar el texto que expresa esas inquietudes, haciendo un paréntesis en el discurso de Elzbieta:

> *"El vocabulario con que Barnet describe las relaciones entre los participantes del testimonio - las nociones de "autor", "protagonista", "obras"- procede del campo literario, pero sobre todo reduce la participación del "informante" en el proceso testimonial. ¿Supone Barnet que el "autor" del testimonio es su transcriptor? ¿Es acaso el "informante" sólo el "protagonista" del relato y no también su narrador? ¿En qué consiste la autoría de un testimonio? ¿Es el testimonio una "obra"; y si lo es, de quién?"*[50]

que muestra la tensión latente entre las relaciones de los participantes en la producción del testimonio y su transcriptor.

Ahora volvamos al discurso de Sklodowska, quien conciente de la heterogeneidad que los testimonios suscitan, dada su inmediatez, hace el deslinde entre lo ficticio y lo fáctico, lo literario versus no literario, la mediación versus relato directo. Muestra las diferencias entre un testimonio directo (relato escrito por el propio protagonista) y el testimonio mediatizado (relato escrito por un editor que recoge el testimonio). Establece las similaridades y diferencias entre lo que es testimonio – en un intento de resgatar la veracidad del relato – con la

---

[48] Oper. cit., pág. 15
[49] VERA LEÓN, A.: *Hacer hablar. La transcripción testimonial.* Rev. de Crítica Literaria Latinoamericana, nº 36, Univ. de Pittsburgh, 1992, págs. 181-199.
[50] Oper. cit. pág. 183.

novela histórica, cuya característica es la verosimilitud histórica; explica el estrecho parentesco que el testimonio guarda con la novela que "puede considerarse como una de las actualizaciones ("género histórico") de la novela concebido como género teórico". Concluye que:

> *"el testimonio mediatizado no puede representar un ejercicio de la autoría genuino y espontáneo por parte del sujeto-pueblo. El testimonio sigue siendo un discurso de élites, si bien comprometidas con la causa de la democratización y, su consagración y difusión dependen de todo un aparato institucional "letrado" que (...) es capaz de acomodar la voz del otro subalterno".*[51]

Esta autora concuerda con Beverley y Achugar al considerar el testimonio una respuesta de carácter ideológico y literario al desafío de la realidad latinoamericana, frente a la manipulación de la información por los aparatos del estado, *"en el sentido epistemológico, privilegia la conciencia marginada, periférica, subalterna".*[52]

Es importante mencionar que el trabajo de Sklodowska es el estudio más reciente y completo que se haya realizado respecto del testimonio latinoamericano puesto que engloba aspectos sobre historia, teoría y poética.

La exigencia ineludible de asumir el compromiso ético-profesional para estudiar el discurso narrativo testimonial, partió también de muchos críticos latinoamericanos que desde la línea crítica de la Revista cubana Casa de las Américas enfocaron sus análisis, abordándolo desde una perspectiva antropológica como testimonio de la voz del "otro" que ocupa su espacio al dársele la oportunidad de contar su experiencia. Apuntan a la contribución del editor solidario planteando el problema de la transcripción del discurso y marcan el compromiso

[51] SKLODOWSKA. Oper. Cit. Pág. 86
[52] Oper. Cit. Pág. 99

del escritor-protagonista-narrador frente a su sociedad, que contribuye con su testimonio a trastocar la realidad acostumbrada y a reivindicar también el espacio literario como tal.[53]

Puede observarse, a través de los diversos enfoques realizados por los estudiosos del testimonio latinoamericano, que varios autores convergen en opinar en la "imprecisión" del término y del género testimonio difundido por Barnet y por Casa de las Américas, que en su opinión no se adapta a la especificidad del inmenso corpus de obras que durante varios años ha enriquecido la literatura latinoamericana.

Estos críticos abordan la literatura testimonial latinoamericana a partir de terminología, transcripción, subalternidad, narración. El interés de la mayoría de críticos se centraliza en el nivel de "verdad" del relato, cuestionándose aspectos de la transcripción y estructuración y de su carácter de oralidad, en la postura ética del editor, es decir, en el papel del letrado solidario con el testimoniante en el registro de la "voz del otro". Otros se dirigen a analizar estos relatos desde una vertiente antropológica y etnográfica partiendo del estudio de *Me llamo Rigoberta Menchú...* y de *Biografía de un Cimarrón;* o se analiza su aspecto ficcional o no ficcional y su calidad de literariedad, tal como decíamos al inicio de este capítulo.

---

[53] VÉASE STEINSLEGER, José: *Tiempos de incertidumbre – Política, literatura y sociedad en el Ecuador (1960-1987)* Casa de las Américas, Julio-Agosto 1985, nº 169; RODRIGUEZ, ILEANA: *La Narrativa nicaragüense durante los años de formación del FSLN.* Casa de las Américas, Set-Oct. 1988, nº 170; TAIBO, Paco Ignacio: *Fantasmas nuestros de cada día – Notas sobre la presencia del 68 – Veinte años después.* (Méjico) Casa de las Américas, Nov. Dic., 1988, nº 171; MIGNOLO, Walter D.: *Los estudios subalternos ¿son posmodernos o poscoloniales? La Política y las sensibilidades de las ubicaciones geoculturales.* Casa de las Américas, Julio-Sept., 1996, nº 204; PERUS, Françoise: *El "Otro" del testimonio,* Casa de las Américas. Mayo-Junio-1989, nº 174; STEPHAN, Beatriz G.: *"Para comerte mejor.* Cultura Calibanesca y Formas Literarias Alternativas, Casa de las Américas. Oct-Dic., 1991, nº 185; PRADO OROPEZA, R.: *Constitución y configuración del sujeto en el discurso-testimonio.* Casa de las Américas. Mayo-Junio, 1990, nº 180, etc.

Es evidente que el testimonio busca mostrar una verdad, envuelve una enorme carga ideológica, cuyo propósito implica una denuncia. Articula una nueva forma discursiva y destaca las relaciones de poder existentes mediante una serie de mecanismos formales. Estas relaciones de poder se manifiestan, precisamente, cuando se acude al "transcriptor-letrado-editor solidario" por parte del "marginado", del "vencido", del "otro", que es lo que genera el *testimonio mediatizado* que en su tipología cita Sklodowska. En esta transcripción se articula el discurso por quienes tienen el poder de la escritura según los códigos que rigen el lenguaje literario.

Es evidente también el hecho que el testimonio implica una concepción estética y ética en el contrato testimonial entre el protagonista y el interlocutor. Cabría preguntarse ¿cuál es el aporte real y concreto para el marginado respecto a la transcripción de su testimonio?, ¿no quedaría más evidenciada su categoría de excluido o subalterno?, y con esto me uno a la opinión de Beverley. A manera de acotación diremos que pareciera que revivimos el momento violento de la escritura, expuesto por Lienhard en *La voz y su huella,* de la época del "descubrimiento" americano y la transcripción del discurso oral del indígena – con algunas variantes – como otra práctica del poder más que todo "colaboracionista"; aspecto este en el que no nos vamos a detener.

Importa observar que pocos críticos se interesan por desvendar el carácter estético del testimonio: no se escudriña en el análisis textual, riguroso, en cómo está narrada esa verdad, de qué manera está literalizado el discurso, qué recursos del lenguaje se emplean, por qué se le dio aquella y no otra estructura, de qué manera la ficción ha contribuido. No se indaga si en los relatos permean elementos mágico-realistas o de la cultura popular o, de qué manera el narrador-protagonista se manifiesta.

Tenemos que observar que todos esos relatos introducen una nota original en la narrativa, donde tangencialmente coinciden acción, tiempo, espacio; perfilan contradicciones, desencuentros, crisis, idealismo; hay una renovación de apertura en el modo de decir, de gritar, de exponer lo que no se ha dicho y se ha callado secularmente.

A nuestro modo de ver Sommer[54], de Harvard University y Sklodowska, aun otros académicos, han profundizado en estos aspectos al analizar los testimonios de Rigoberta Menchú y de Esteban Montejo, más bien la segunda estudia la trilogía de Barnet: *Biografía de un Cimarrón, Canción de Raquel* y *Gallego,* con verdadero espíritu crítico en varios artículos de revistas literarias.

Había que ver, de la misma manera, que los testimonios analizados por la crítica se han circunscrito apenas a los testimonios mediatizados. No se ha incluido en los estudios la poesía testimonial, que ha dejado su marca en los anales del testimonio literario latinoamericano y que tiene las mismas raíces histórico-políticas de la narrativa.

Es importante mostrar ahora otro espacio generador de testimonios, abordado por Bárbara Harlow en *Literatura de Resistencia,*[55] en la que sostiene que esta literatura surge de los movimientos de lucha por la independencia y la liberación nacional de los países del "Tercer Mundo", que produjo un importante cuerpo de producción en narrativa y en poesía en países de África, Oriente Medio y América Latina, elaborada por escritores comprometidos con la lucha, junto a las armas, el panfleto y hasta con la participación en cargos

[54] SOMMER, D.: *Sin secretos*. In Revista de Crítica Literaria, nº 36. Lima, 2º sem. 1996, págs. 135-153

[55] Así denominada por Bárbara Harlow en *Literatura de resistencia*, Ed.Laiovento, Santiago de Compostela, España, 1993, en donde estudia ampliamente esta literatura no sólo de América Latina, sino también la de otros países del Oriente Medio que según ella surge con los mismos objetivos y con carácter marcadamente ideológico.

administrativos en gobiernos socialistas; demuestra también la participación de la mujer y ésta con sus testimonios escritos.

La autora expresa que los poemas surgen de la cárcel, motivados por arrestos, torturas, persecución, y su discurso trastoca el dolor de los amigos muertos, de quienes no volvieron para contar. Analiza la poesía y la narrativa desde una perspectiva estético-política, enfocando las variables histórico-políticas que convergen y que determinan la producción literaria de "Resistencia", término que toma prestado del escritor palestino Ghassan Kanafani- citado por la autora - quien caracteriza esta literatura como "campo de batalla" en su libro: *La Literatura de resistencia en la Palestina ocupada: 1948-1966.*

Harlow enfoca su estudio desde la perspectiva de ser el testimonio una literatura del subalterno, o del otro excluido de la historia; analiza esta producción desde el punto de vista de ser una literatura política, de resistencia, cuyo objetivo es mostrar una verdad; la verdad de la violencia y que la comunicación oficial oculta. La línea ideológica de los protagonistas y los autores está presente en el discurso a través de los testimonios que surgen de las trincheras, en las montañas. Se observa la tendencia a establecer diferencias o a tipificarlos según formas de estructuración y a mostrar que es la voz del desposeído/excluido/marginado que busca un espacio, es decir, que se tipifican dentro de la línea de testimonio antropológico.

Con estos otros espacios generadores de relatos similares abordados por Harlow, comprobamos que lo común que genera estas narraciones es la violencia institucionalizada en todos esos contextos, hay situaciones de lucha parecidas con las que se busca establecer cambios sociales. Hay, de la misma manera, fragmentación, dolor y humillación. En fin, es el registro de la violencia que acorrala a la humanidad.

4- SHOAH: TESTIMONIO, CRÍTICA

Cuando se analiza el otro campo de testimonios de sobrevivientes del Holocausto, algunos críticos opinan que el testimonio se enfrenta con la estética de lo irrepresentable, lo indecible, lo sublime. Es la representación de la experiencia traumática imposible de olvidar, que se manifiesta obsesivamente. *"O testemunho é o tema central da literatura da Shoah, un evento, afinal, sem testemunhas"* reflexionan Seligmann-Silva y Nestrovski[56] en la presentación del libro *Catástrofe e representação*; evento este que no tiene parámetros posibles para su narrativa, según los críticos.

Los sobrevivientes vivieron el drama de no encontrar la palabra adecuada para describir la barbarie en su totalidad, de ahí que muchos hablan de la incompletud del lenguaje para descargar la memoria, contar la experiencia y, al mismo tiempo, la experiencia exige ser narrada, se vuelve una necesidad. *"Quando se violenta o homem, também se violenta a linguagem",*[57] escribía el autor de *"Os afogados e os sobreviventes"* – uno de los primeros grandes narradores de literatura testimonial – al relatar su experiencia en Auschwitz. No se trataba de narrar simplemente el hecho, sino mostrar la angustia de la muerte, el dolor más intenso, la violencia más audaz, la tortura más sofisticada en sus detalles más pormenorizados; es decir, en la representación total de la experiencia sin caer en la incredulidad, en la inverosimilitud o en la caricatura.

Seligmann-Silva apunta en su artículo *A historia como trauma*, publicado en la revista PULSIONAL: *"não há mais espaço para uma dicção puramente lírica – assim como a prosa puramente realista*

[56] SELIGMANN-SILVA, M. e NESTROVSKI, A. Edit. ESCUTA, São Paulo, 2000, pág. 9

[57] LEVI,Primo: *Os afogados e os sobreviventes*. Edic. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1990, pág. 57. Tr. Luiz Sergio Henriques.

também é descartada"[58], cuando intenta mostrar que la concepción tradicional de representación se vuelve insuficiente frente al exceso de realidad en que deviene el Holocausto.

En una evaluación similar, Primo Levi, expresa: *"Pela primeira vez, então, nos damos conta de que a nossa língua não tem palavras para expressar esta ofensa, a aniquilação de um homem".*[59]

Surge el deseo de liberarse del peso que permanece en la conciencia, que desgarra y obsesiona y lo que se consigue es una resistencia a su representación. Saumell-Muñoz, expresa que Elie Wiesel, en *Night*, relata las experiencias en los campos de concentración nazis y que esperó diez años para reponerse del trauma del Holocausto. Reconoce que al principio de la guerra hubo incrédulos entre su propia familia que dudaron de las historias de masacres cometidas por las tropas hitlerianas. Saumell-Muñoz se pregunta: "¿Por qué?" y él mismo responde: *"Él es un testigo que ha visto y padecido y necesita advertir, denunciar y contar. Quiere erigirse en una de las memorias del pueblo judío ante las tentativas de quienes minimizan o descalifican la tesis del Holocausto..."*[60]

Este mismo sobrevivente del Holocausto, Elie Wiesel – otro narrador incansable – en su libro, *Sinais do éxodo,* a manera de sentencia nos advierte*, "Num certo sentido contei um pouco de meu passado, não para que vocês o conheçam. Mas para que saibam que vocês jamais o conhecerão"* [61], sobre sus experiencias traumáticas en los campos de concentración. Para los sobrevivientes de la Shoah, solamente quien

---

[58] SELIGMANN S. M.*: "A Historia como trauma"* In Revista PULSIONAL, Ano XII e XIII, nº116-117, Dez. 1998/Jan. 1999. São Paulo, SP, pág. 109.
[59] LEVI, P. *É isto um homem?* Ed. Rocco. Rio de Janeiro, 1988, pág. 24.
[60] SAUMELL-MUÑOZ, R. E.: *El otro testimonio.* In Revista IBEROAMERICANA, nº 164-165, Jul/Dic. 1993. Univ. de Pittsburgh, pág. 500.
[61] WIESEL, E. *Sinais do éxodo,* IMAGO Editora, Rio de Janeiro, 1988, pág. 18.

ha vivido esa experiencia de barbarie puede entender la dimensión de vivir la muerte y permanecer entre los muertos.

En *El largo viaje*, 1963, Jorge Semprún al recordar el trágico periodo que resistió en un campo de concentración, muestra cómo se dibujan y desdibujan las imágenes del interminable viaje en el vagón que los conduce al campo, superponiéndose estas imágenes con otros recuerdos de su vida. Todo se confunde con aquella abyecta experiencia:

> *"Hoy, diecisiete años después de aquel viaje, cuando recuerdo aquel día, a lo largo de aquel viaje de hace diecisiete años, en que trataba de imaginar qué clase de vida podía hacerse en un campo de concentración, se superponen imágenes diversas, capas sucesivas de imágenes. Del mismo modo que cuando un avión pica hacia tierra, hacia la pista de aterrizaje, atraviesa varias capas de formaciones nubosas. A veces pesadas y espesas y otras algodonosas y lateralmente iluminadas por los rayos de un sol invisible, o encuentra, entre dos capas de nubes, una franja de cielo libre y azul, por encima del aborregamiento algodonoso en el que se va a hundir después en su vuelo hacia tierra firme".*[62]

Marguerite Duras en su obra *A dor* escribe, *"Como pude escrever isto, que ainda não sei nomear e que me assombra quando releio (...) A dor é uma das coisas mais importantes da minha vida (...) e comparada à qual a literatura me envergonha ...".*[63]

Paul Celan – el mayor poeta en lengua alemana de los años de pos-guerra – perdió a sus padres y parientes en los campos de concentración y él mismo estuvo prisionero en un campo de trabajos forzados, ante la dimensión de la experiencia y su escritura, manifestó: *"ninguêm/ testemunha para a/ testemunha"*[64]*.* O en lo que Charlotte Delbo escribiera: *"Não estou entre os vivos, morri em Auschwitz e*

---

[62] SEMPRÚN, G. *El Largo viaje.* Edit. SEIX BARRAL, Barcelona, 1981, pág. 189.
[63] DURAS, Marguerite: *A dor*, Edit. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1986, pág. 8.
[64] CELAN, Paul: (*Atemvende*, 1967) in Seligmann-Silva, M.: *Primo Levi e a literatura de testemunho.* Doc. sem data. FFLCH-USP.

ninguém percebeu"[65]. Aun en las palabras de Appelfeld: *"Testemunhos são na verdade repressões... nem instrospecção nem nada semelhante, mas antes o entrelaçar cuidadoso de fatos externos de forma a mascarar a verdade interna (...)"*[66] de años de sufrimiento.

La pertubación marcada por la experiencia extrema se mantiene en la memoria, se resiste y, al mantenerse, contorna el acontecimiento para jamás olvidarse: olvido, recuerdo, silencio, irrealidad, represión, identidad, no identidad, trauma, son entre otros, aspectos que entran en juego en todos los testimonios de los sobrevivientes, que se mezclan a manera de fantasmas en la lucha de la memoria por olvidar la terrible experiencia y, contradictoriamente, para narrarla y transmitirla para no silenciar la memoria.

Bajo la óptica de la imposibilidad de describir, de comunicar, de narrar y de explicar el horror en su totalidad y al mismo tiempo el deseo de transbordar la memoria para liberarse del recuerdo y la vergüenza que acomete a los sobrevivientes por haber sobrevivido, está expuesto en los testimonios de Levi, Wiesel, Celán, Semprún, Delbo, Jean Amery y otros. Según opinan algunos críticos sólo la ficción posibilitaría aproximarse. *"Ora, tudo é possível de representação, mas náo há objeto ou fragmento do real que se deixe representar todo",* en palabras de Maria Rita Kehl en *O sexo, a morte e o mal*; *"toda representação contém seu traço de saudade e seu resto de silêncio – de algo que já no está – de algo que nunca se entregou inteiro à simbolização,"*[67] afirma la autora, en el referido ensayo, al mostrar la relación entre el lenguaje y la experiencia traumática.

---

[65] DELBO, Charlotte: *Days and memory*, in HARTMAN, G.H.: *Holocausto, testemunho, arte e trauma*. REV. *Catástrofe e representação*, Oper. cit., pág. 214.

[66] APPELFELD, A. – citado por Hartman – in Oper. cit. Pág. 214.

[67] KÉHL, M. R. *O sexo, a morte e o mal.* In *Catástrofe e representação,* Edit. ESCUTA, 2000, pág. 140

Las afirmaciones de Felman en el artículo, *Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar,* respecto a la imposibilidad que el testimonio pueda retratar fielmente el evento catastrófico, enriquecen el discurso que encamina por esta línea crítica: *"o que o testemunho, no entanto, não oferece, é um discurso completo, um relato totalizador desses eventos. No testemunho a linguagem está em processo e em julgamento*, *ela não possui a si mesma como uma conclusão, como constatação de um veredicto ou como saber em si transparente."*[68] Para ela*, testemunhar é aguentar a solidão de uma responsabilidade, exatamente, dessa solidão,"*[69] utilizando palabras claves de Celan.

En el registro de su propia vivencia en una sala de aula que compartió con sus alumnos estudiando las diversas modalidades de testimonio, sin que ninguna se aproxime a la singularidad de la Shoah, escribe que *"tem sido sugerido, que o testemunho é o modo literário – ou discursivo – por excelência, de nosso tempo, e que nossa era pode ser definida precisamente como a era do testemunho".*[70] Para sustentar su afirmación acude a una opinión de Elie Wiesel: *"se os gregos inventaram a tragédia, os romanos a epístola e a Renascença o soneto",* en reflexión del autor de Night , *"a nossa geração inventou uma nova literatura, a do testemunho"*[71]*.* Shoshana Felman, entre otras cosas, también muestra cómo Paul Celan consigue representar poéticamente, en una poesía cargada de sensibilidad, con un lenguaje fragmentado por el dolor, y en la misma lengua madre – la lengua del asesino de sus padres – su experiencia de ruptura como sobreviviente indirecto del Holocausto, *"... e refazer criativa e criticamente – uma*

---

[68] FELMAN, Sh. *Educação e crise , ou as Vicissitudes do ensinar* in Catástrofe e representação. Oper. cit. pág. 18.
[69] Oper. cit. pág. 15.
[70] Oper. cit. pág.18.
[71] FELMAN, Sh. Oper. cit. pág. 18.

nova linguagem poética totalmente própria...",[72] para testimoniar la barbarie del Holocausto.

La valoración que se adjudica al testimonio de ser una nueva práctica discursiva por la necesidad de exponer una verdad y una vivencia, permea en los textos de *Entrevistas y conversaciones*[73] con Primo Levi, en muchas de las cuales el entrevistado vierte sus opiniones respecto a la experiencia del trauma durante y después de Aschwitz. Cuestionado por Bárbara Kleiner, en el apartado *Retrato de la dignidad y su carencia en los hombres,* respecto a la importancia que concede al concepto de testimonio por el hecho de haber testimoniado lo que había visto y vivido en Auschwitz; a lo que unos hombres tuvieron el valor de hacer a otros hombres, le pregunta *"¿Ofrecer un testimonio significa para usted narrar acerca de un determinado momento histórico, o bien entiende usted el testimonio más en el sentido de una advertencia para nuestro desarrollo contemporáneo?* Ante lo cual Levi responde con una reflexión:

> *"Escribí ¿Si esto es un hombre? hace cuarenta años (...) en efecto el libro está escrito como hablaría un testimonio. Yo no aparezco jamás como juez, los jueces deben serlo mis lectores (...) lo que era contar cosas de hecho. Mi intención de escritor era, entonces, contar los hechos que había vivido personalmente".*[74]

Este autor considera que con el pasar de los años ese libro no pierde actualidad por el desarrollo posterior de circunstancias similares no sólo en Europa sino en otros continentes, en el sentido de continuar la represión, la violencia y la humillación hacia la humanidad. La violencia se ha universalizado a todos los contextos; están siempre en

---

[72] FELMAN, Sh. Oper. cit. Pág. 39.
[73] KLEINER, Bárbara: in *Retrato de la dignidad y su carencia en los hombres.* In LEVI, P. *Entrevistas y Conversaciones*, Edic. Península, Barcelona, España, págs. 65-71. Tr. Francesc Miravitiles.
[74] KLEINER, Bárbara. Oper. cit. Pág. 65

escena la maldad y el horror que ultrapasa cualquier capacidad de raciocinio:

> *"(...) en el transcurso de los años, observé que el libro tenía también otro significado, que podía ser interpretado como un testimonio universal de lo que el hombre es capaz de hacer a otro hombre (...). Los hechos han confirmado que cosas análogas, muy parecidas, han ocurrido en muchas partes del mundo, en la Unión Soviética, en América Latina, en Indochina, en Irán (...). Este testimonio desde el punto de vista del espacio y el tiempo, es más universal de cuando lo era en mis intenciones cuando lo escribí."*[75]

La humillación, la experiencia de la muerte y la experiencia de estar vivos como en un sueño que se vuelve de la muerte a la vida y de la vida a la muerte, es el aspecto recurrente en la literatura de testimonio de los sobrevivientes del Holocausto. La cualidad de la experiencia representa una realidad extremamente tensa, una experiencia singular que no puede ser escrita por otro, ni retransmitida, ni narrada por otro. En eso reside el peso del testigo/protagonista: carga a sus espaldas su propia muerte. Por tal razón el testimonio debe verse en una dupla relación de incidencia tanto lingüística como literaria, en la convergencia de recuerdo y memoria y en la polaridad de olvido y liberación: *"Liberação significa lutar pela sobrevivência, por ver-se livre do passado e por liberar esse passado de sua terrível presença e literalidade",*[76] en palabras de Seligmann-Silva en su artículo ya citado, y apoyarse en Lawrence L. Langer.

Bernardo Carvalho se incluye en esta corriente de que la catástrofe *"costuma trazer em si um problema de representação",* por lo que en su discurso que antecede al cuento *A comunicação interrompida. "Estão*

---

[75] KLEINER B, In Oper. cit. pág. 66.
[76] Seligmann-Silva, M.: *A história como trauma* in *Catástrofe e representação*. Oper cit. Pág. 90.

apenas ensaiando" explica que en esta narración se atiene a la idea de *"uma representação ficcional..."*; es más, afirma que para él, de ser posible, la estructura más profunda y fundamental de la representación dramática del Holocausto, debería ser *"a de uma interrupção radical de toda comunicação até a mais completa falta de sentido".*[77]

Ante todas las incertezas que devienen de la representabilidad o irrepresentabilidad de la vivencia del horror, De Marco reflexiona sobre las relaciones entre lenguaje y violencia, escritor y experiencia, escritor y lector , y frente a los impases que surgen, expone,

> *"é necessário reproduzir o paradoxo entre a dimensão do instante da matéria narrada e a linguagem de permanência, a tensão entre passado e presente, a desconfiança em relação à estetização e à sintaxe explicativa, a contradição entre a ambigüidade e a literalidade, os impasses entre a poesia da imediatez ou o estilo do excesso de realidad e a escassez da sintaxe explicativa ou do espaço para o jogo da imaginação*."[78]

Es sobre estas bases, según De Marco, que debe verse la representación del horror y por tanto la concepción de testimonio.

Ante esta lucha que cada testigo enfrenta con su memoria que se refleja en la mayoría de los testimonios registrados en filmes, narraciones, grabaciones, en general, en el arte, Hartman sostiene que el testigo necesita de todas las instituciones de la memoria, pues de hecho rescata lo individual, lo humanizador:

---

[77] CARVALHO, Bernardo*: A Comunicação interrompida. "Estão apenas ensaiando".* In *Catástrofe e representação*, Oper. cit. Pág. 237

[78] DE MARCO, Valeria: *Questões sobre a literatura de testemunho*. In REV. Língua e Literatura nº 1. Deptº de Letras/FFLCH-USP/ Edit. Humanita – 2002, pág. 161.

"Ainda que o discurso possa tropeçar, passar a frente de si mesmo, perder seu caminho temporariamente, é a voz, tanto quanto a memória, que se recupera dos momentos de silêncio e impotencia"[79]

En *Representaciones del mal*, según Bataille, citado por Eliane R. Moraes, la experiencia de los Campos hizo posible conocer los límites de la vida humana, pues los registros dan la dimensión de una "experiencia animal". Esto es lo que posibilitaría entender y pensar la catástrofe; si se parte de una definición impiedosa del hombre, en el sentido que sea cual fuere la vejación, estén estos deformados, mutilados, heridos, moribundos, continúan siendo seres humanos, a pesar de la animalidad del sufrimiento. La redescubierta de ese límite permite darle un sentido al horror, que es el extremo de lo que la vida humana puede soportar: llega al límite de la vida y la muerte y a partir de aquí, nada posibilita la vida. De este modo, el testimonio de los sobrevivientes *"forneceria um intolerável clarão às possibilidades da dor humana da qual ele [o relato] é o símbolo e o signo, mas que o excedem infinitamente".*[80]

La literatura de los campos y el problema de la representación, de traducir en palabras y en conceptos la experiencia inconmensurable de los Campos fue – entre otros – un tema ampliamente discutido en un Coloquio realizado en Paris, en mayo de 1997, según Jeanne Marie Gagnebin.[81] Todos los participantes fueron unánimes en reconocer en esos textos:

---

[79] HARTMAN, Geoffrey H.: *Holocausto, testemunho, arte e trauma* in Catástrofe e representação, Edit. Escuta, São Paulo, 2000, pág. 216.

[80] BATAILLE, G. *As representações do mal,* citado por R. Moraes In *A memória da fera* In Oper. cit. Pág. 152.

[81] GAGNEBIN, J. M.: *Palavras para Hurbinek* in Catástrofe e Representação, Seligmann S. e outros, *Edit. Escuta*, 2000, págs. 99-110.

"uma dialética da falta e do excesso que se desdobra numa retórica do indizível, características, aliás, próprias da literatura moderna e levadas à sua singular exacerbação pela literatura dos campos".[82]

En el Coloquio, fue también objeto de debate, una toma de postura clara en favor de un estudio comparativo de los genocidios que aniquilan al hombre en diversos países europeos y asiáticos, la violencia en países de América Latina y las modalidades de los campos de concentración, en fin, la violencia extrema que hiere a la humanidad y se vuelve trivialidad cotidiana, esto es, sin negar la *"função emblemática da Shoah"*. Para Gagnebin, no se trató de un análisis frío frente al compromiso de responsabilidad científica e histórico-social de los participantes, entre quienes se encontraban Aaron Appelfeld e Imre Kertész, judíos sobrevivientes, entre otros.[83] Tal comparación se realizó con el objeto no de establecer vagas semejanzas, y sí en *"mapear as diferenças e as especificidades"*. Tzvetan Tododorov, presente en el Coloquio, enfatizaba que *"não há memória do passado sem atenção ao presente".*

Gagnebin resalta, que el método comparatista debe luchar, simultáneamente, *"contra a banalização – tudo é parecido com tudo – e, em particular, no estudo da Shoah e de otros genocídios, contra a tentação dos grandes sentimentos tão inefáveis quanto impotentes".*[84]

Respecto a la postura que se mantiene aun viva sobre la irrepresentabilidad del horror, de la muerte anónima, del trauma, sea en palabras o en conceptos, es de la opinión que:

"talvez seja essa necessidade de elaboração que melhor explica por que a escrita – em particular a escrita literária-, continua sendo o veículo

[82] GAGNEBIN, J. M. Oper. cit. Pág. 108.
[83] Oper. cit. Págs. 108-109.
[84] Oper. cit. Pág. 101.

privilegiado de trasmissão dessas experiencias do horror, do mal, da morte anónima".[85]

Sin embargo, podría caerse en el error de que esta literatura pueda leerse bajo la óptica de un obsceno gozo literario, lo que acarrearía un problema de banalización del horror, puramente anedótico, ante lo cual es de rigor optar por una postura ética frente a la narración de lo abyecto, en respeto a *los muertos* y a la experiencia - límite de los sobrevivientes.

Tanto los testimonios como los análisis sobre este campo literario son extensos y profundos. Es una fuente que no se agota; es más, surgen en todas las latitudes del planeta cada vez más vigorosos y con mayor profundidad, aquí sólo hemos querido mostrar la otra concepción de testimonio que surge de los estudios del campo de la Shoah. Difícilmente se agota este caudal crítico porque la memoria se mantiene viva.

Los testigos están concientes que su experiencia-límite está cargada de exceso de realidad y de la imposibilidad de contarla sin traicionar la memoria porque incluye la voz de los que no vivieron para contarla. Estos testimonios evidenciaron la fragilidad de términos instalados en la literatura, en el arte, en la historia, en el psicoanálisis, por ejemplo, o la dimensión misma del lenguaje en la representación de lo abyecto, aún la visión de temporalidad y atemporalidad. Esta literatura de testimonio amplía la concepción misma de testimonio, representa aquí una manera diferente de escribir la historia, de registrar en imágenes poéticas los genocidios, las catástrofes, porque no sólo representan la voz de los excluidos, sino que es el eco de la voz de los muertos. Esta literatura no sólo polemiza la estructura del presente sino que ayuda a construirlo con las reticencias de los sobrevivientes. Así el lenguaje se

[85] GAGNEBIN, J. M. Oper. cit. pág. 106.

resiste a silenciar el horror, el trauma, la humillación; a acallar los gritos de los muertos que no vivieron para contarlo.

Este acontecimento históricamente singular que marcó expresamente los cimientos éticos y políticos con que se construyó la memoria historiográfica de la humanidad de la primera mitad del S. XX, sentó las bases de otros acontecimientos que se manifiestaron intensamente en la otra segunda mitad del siglo; determinó también, las estrategias para una mayor dimensión y sofisticación de otros mecanismos de implantación de la violencia, cuyos escenarios están sustentados hoy bajo la política de un nuevo orden: evitar la diseminación del "terrorismo".

Si los sobrevivientes del Holocausto manifiestan que el verdadero sufrimiento no se puede contar, ni escribir, que no se pueden emplear palabras usuales para escribir lo abominable de los hechos que ni la imaginación puede describir, que el lenguaje no tiene la capacidad de reproducir todos los acontecimientos con palabras, podríamos decir, frente a esto, que precisamente la dolorosa experiencia de vivir el horror de la muerte la hemos conocido a través de los relatos narrados por ellos mismos. Prueba de ello lo evidencia el infinito corpus de obras testimoniales que registra la violencia que destruye a la humanidad y comprueba que el lenguaje no tiene límites para representar la abyección, y lo afirma Paul Celan:

> *''Accesible, próxima y no perdida, quedaba en medio de todo lo que había sido necesario dejar atrás, esta única cosa: la lengua. La lengua, sí, no estaba, a pesar de todo, perdida. Pero hubo de pasar por sus propias ausencias de respuesta, pasar por un terrible mutismo, pasar por las mil espesas tinieblas de una palabra asesina. Pasó sin explicarse con palabras lo que había sucedido. Pero pasó por el lugar del Acontecimiento. Pasó y pudo de nuevo volver a la luz, enriquecida de todo ello. Es en ese lenguaje, durante esos años y los años que siguieron, en el que he intentado escribir*

poemas: para hablar, para orientarme y conocer en qué lugar me encontraba, adónde debía ir, y crearme así una realidad..."[86]

Estos relatos representan la maldad, el dolor, la humillación, el trauma, la pesadilla, la vejación, en que las historias y las voces convergen, individualizadas, perseguidas por el presente y el pasado porque guardan las cicatrices de la muerte. En ellos se manejan otros conceptos de belleza literaria, de explicación del tiempo y el espacio, de narrativa, de poesía, de sintaxis, de testimonio, en fin, de representación.

Muchos de estos relatos han producido un choque en el lector que ofusca la capacidad de imaginar la audacia del ser humano para exterminar a otros hombres, al mostrar hechos que nada tienen de humano por la bestialidad de los actos, pero son los hechos que marcan el cotidiano de la población mundial: el hombre esta siempre atemorizado, la muerte merodea con toda su fuerza de maldad.

En este maremagnum de barbarie la literatura recoge esas voces aterrorizadas, las almacena y las difunde, con esto contribuye a construir la pesada historia de la humanidad que se debate entre la vida y la muerte: la literatura se vuelve testimonio de la catástrofe.

Como las voces son tantas y de diversos contextos, aunque algunos hechos terminaron, las cicatrices continúan vivas, los testimonios no terminan, solamente varían las formas de representación del horror.

Lo que podemos notar es que la concepción de testimonio que maneja la academia norteamericana es demasiado limitada al restringirlo al ámbito ideológico-político e historiográfico de América Latina. A

[86] BLANCHOT, M. y otros: *Paul Celan*, Gráficas La Paterna. Las Palmas de Gran Canaria, España. 1984, pág. 26 - 27.

nuestro entender, con la otra concepción que reseñamos se dimensiona el sentido del testimonio porque esta otra marca el registro de lo que pudiera parecer irrepresentable: el horror, la experiencia traumática, la barbarie, esto es, la catástrofe. Rescata lo individual y actúa sobre el pasado, con una nueva sintaxis. Tiene la peculiaridad que no puede entrar en ninguna clasificación porque cada testigo escribe sobre el silencio, la ausencia, sus heridas, la impotencia, con un estilo único. Es el relato de la muerte que vivió un sobreviviente. Es en esta perspectiva que Roque Dalton se incorpora como productor de testimonio: su poesía no habla otra cosa, a no ser el horror, la deterioración, la fragmentación con la misma sensibilidad en que se narran las experiencias de la Shoah

Ahora, conozcamos a este poeta en sus heridas e infortunios, sus andanzas por el mundo y por la vida, sus testimonios de la vida y sus entregas, y las opiniones que otros vierten de su huella.

II - EL POETA: VIVENCIAS Y PRODUCCIÓN

En la revista cubana Casa de las Américas de noviembre/diciembre de 1969, aparece en una de las últimas páginas la noticia que "*El poeta salvadoreño Roque Dalton ganó el Premio Casa de las Américas, 1969, por su libro de poemas Taberna y otros lugares.*" La información se extiende y menciona que el poeta, *"en la actualidad, está trabajando en una novela y próximamente aparecerá un ensayo sobre Regis Debray".*[87]

Anteriormente, en la misma revista de noviembre/diciembre, de 1961, en acto celebrado en esa misma institución cultural latinoamericana, escritores y artistas cubanos y de toda América Latina, Jurados del Tercer Concurso Literario Hispanoamericano, otorgaron los premios a los cinco géneros convocados. Entre otras actividades, el jurado recomendó *"la edición de diversas obras que por su calidad merecen ser conocidas del público",* entre las cuales se menciona *El turno del ofendido, de Roque Dalton (salvadoreño)".*[88]

En 1958, este autor ganó el Primer Premio Centroamericano de poesía con el libro *Mía junto a los pájaros.* Sin embargo, no es de los premios que obtuvo este poeta que nos interesa hablar. Obtuvo muchos, nacionales e internacionales. Son otros aspectos que nos interesa enfocar.

Seis años después de haber obtenido el Premio Literario Casa de las Américas, la misma revista, nº 91, en 1975, en la sección AL PIE DE LA LETRA, traía el siguiente comunicado:

---

[87] Revista Casa de las Américas, La Habana, Cuba, nº. 59, Nov/Dic., 1969, pág. 149

[88] Rev. Casa de las Américas, La Habana, Cuba, nº 09, Nov../Dic. 1961, pág. 175

"Compañero Roque Dalton: al empezar a imprimirse este número (...) distintas agencias de prensa están transmitiendo la noticia de la muerte en su patria, en condiciones todavía no aclaradas, de nuestro querido compañero Roque Dalton. Confiamos en que esta noticia sea falsa (...). Autor de una obra combativa, brillante y hermosa, nos permite asegurar que hasta el final tiene que haber sido fiel a su vida: una vida al servicio de la Revolución, al servicio de los pueblos de nuestra América, que él defendió y expresó sin cansancio..."[89]

En la revista nº 92, de ese mismo año, en un comunicado fechado en agosto de 1975, se informaba que

"...el 10 de mayo último Roque Dalton fue cobardemente ultimado por una minúscula fracción de la organización revolucionaria salvadoreña en que militaba, el Ejército Revolucionario del Pueblo, ERP..."[90]

En abril de 1973, dos años antes de ser ejecutado, Roque hace una selección de poemas de sus libros con el nombre de *Poesía escogida*, para publicar en La Habana, Cuba, en homenaje a ese país que él consideraba su segunda patria. El Prólogo del poemario es un indicador de su extensa producción y de los reajustes que continuamente se operaban en las obras:

"Esta es una selección de mi poesía de los últimos diez años, repartida en diez libros, todos los cuales fueron escritos total o parcialmente o corregidos y reorganizados en su forma actual en Cuba".[91]

Él ahonda en este Prólogo en su agradecimiento a Cuba, país en que ha crecido política e intelectualmente en contacto con los grandes de la literatura: *"lo he elaborado con cuidado y amor, en homenaje al pueblo revolucionario de Cuba".* En su opinión, esta poesía seleccionada

---

[89] Rev. Casa de las Américas, La Habana, Cuba, nº 91, Julio/Agosto, 1975, pág. 221.
[90] Rev. Casa de las Américas, La Habana, Cuba, nº 92, Sep/Oct, 1975, pág. 134
[91] DALTON, Roque: *Poesía escogida*, Rev. Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 1989, pág. 17.

representa sus heridas, sus dolores y sufrimientos de poeta y de hombre, así explica:

> *(...) la poesía que aquí recojo, fruto de un largo proceso de concientización, quiere mostrar también el drama del creador frente a las complejas realidades del mundo: sus avances y sus retrocesos, sus amarguras y sus júbilos, la paradoja de una participación en la lucha de clases en las filas proletarias (...).*[92]

Todo el Prólogo de este libro apunta, fundamentalmente, a cómo el autor se desnuda en su sentimiento mostrando su polifonía temática que se desarrolla a lo largo y ancho de su producción poética:

> *"Lo que en el fondo quieren decir estos poemas es: así vio el poeta en su camino, el amor, la lucha, la ridiculez de la burguesía, la tierna mitología de sus padres, sus propias dudas, sus cárceles, la proximidad de la muerte, las sutilezas conceptuales de la lucha ideológica, el diálogo, el país enajenado, el placer, las lágrimas, la esperanza férrea(...)*[93]

y firma*: La Habana, Abril de 1973.* Esta *Poesía Escogida* fue publicada en Cuba, con la Editorial Arte y Literatura en 1989, con prólogo de Victor Casaus. La Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA) publicó en 1983 esta selección con prólogo del poeta salvadoreño Manlio Argueta.

Este escritor salvadoreño-cosmopolita, Roque Dalton (1935-1975), fue objeto de muchos homenajes no sólo en El Salvador y en América Central, sino en Cuba , México, Panamá, Colombia, Argentina, Perú, España, Francia, Inglaterra, Moscú, Estados Unidos, a raiz de su muerte, su asesinato. Escritores que conocían y reconocían la altura poética y ética de Dalton, entre ellos: Angel Rama, Mario Benedetti, Julio Cortázar, Roberto Fernández Retamar, Regis Debray, Claribel

---

[92] DALTON, R. Oper. cit. pág. 18
[93] Oper. cit. pág. 19

Alegría, Alfonso Quijada Urías, Efraín Huerta, Manlio Argueta, Eduardo Galeano, Manuel Galich, Jaime Labastida, Ramón López Fernández y otros, unieron sus voces para repudiar su cruel asesinato. Muchos intelectuales salvadoreños expresaron su rechazo frente a la noticia de su ejecución, entre algunos, ex-rectores de la Universidad Nacional como Fabio Castillo y Rafael Landívar; profesores, dirigentes estudiantiles, sindicalistas y escritores, se manifestaron públicamente.

El asesinato de Roque y el valor de su obra fueron y continúan siendo comentados en muchas publicaciones de Revistas, como *Punto-Rojo* en Colombia; *Suceso* de Lima; *Iberoamericana* de Pittsburgh; *Cahiers* de Francia. En Revistas de Berkeley, California, México, Guatemala y, por supuesto, en El Salvador, continúa con espacio permanente. Editoriales como EDUCA en Costa Rica, Casa de las Américas de Cuba, UCA de El Salvador, la Universidad Nacional de El Salvador, la Dirección de Publicaciones del Ministerio de Educación de El Salvador, se interesan por toda la obra daltoniana. En Guatemala, México, España, Francia, Alemania, Londres y Estados Unidos, han publicado y traducido varios textos de su producción poética.[94]

Su contribución en revistas y periódicos ultrapasa las fronteras salvadoreñas y centroamericanas y se extiende a territorios latinoamericanos, checos, caribeños, ingleses y otros, lo que nos muestra el reconocimiento del valor literario de nuestro poeta. En el aniversario de su natalicio y en el de su asesinato se desarrollan actividades conmemorativas – en homenaje a la grandiosidad de su obra - para darle mayor mérito a su producción y divulgar y legimitar su nombre.

[94] Véase la sección AL PIE DE LA PEDRA, Rev. Casa de las Américas, La Habana, Cuba, nº 93. Nov/Dic 1975, pág. 136-137.

La revista Casa de las Américas nº 94, de enero/febrero de 1976, le hace un homenaje con la denominación: *"Para Roque, el turno del ofendido"* - título de uno de sus libros – en el que expresa:

> *En la Casa de las Américas trabajó, publicó, discutió, enriqueció (...). Desde muy joven había vinculado su existencia a la revolución, y por ella sufrió cárcel, condena, clandestinaje, exilio. Una y otra vez volvió a su patria para hacerla libre (...). Un grupo de amigos, compañeros y admiradores le dedican hoy aquí estas palabras".*[95]

Entre quienes se manifiestan encontramos a Mario Benedetti: *A Roque;* Daniel-Josué Bernard: *Ayi-bobo por Roque Dalton*; Regis Debray: *Gracias Roque;* Roberto Cohen: *Roque Dalton*; Julio Cortázar*: Una muerte monstruosa*; y muchos otros más. Cortázar, a manera de respuesta, escribe:

> *"Hablar de Roque Dalton, poeta? Sí, desde luego, pero sin olvidar un sólo instante la admirable frase del Che cuando alguien le preguntó por su profesión: "Yo era médico" y que encuentra su eco y su fidelidad en el Roque Dalton que titula su novela Pobrecito poeta que era yo. Hablar del poeta, sí, pero del poeta combatiente, del revolucionario que jamás dejó de ser poeta."*[96]

Vendría ahora la necesaria e indefectible pregunta: ¿En qué se destacó Dalton para merecer tantos homenajes de tan renombrados escritores y para que las casas editoriales le dirigieran tanta atención? Como vendría obligatoriamente la segunda pregunta ¿por qué lo asesinaron? Para la segunda interrogante la respuesta la da uno de sus detractores, miembro del tribunal que le montaron en juicio sumario creyéndolo colaborador de la CIA: el comandante del ERP Joaquín Villalobos, quien, años después, redactó una extraña autocrítica en la que reconoció que la ejecución de Dalton: *"ha constituido un gravísimo*

---

[95] Rev. Casa de las Américas, La Habana, Cuba, nº 94, Enero/Fev., 1976, pág. 04.
[96] CORTÁZAR, Julio: *Una muerte monstruosa*. In oper. cit. pág. 21

error, puesto que no podemos probar que era un agente de la CIA (...). Era un infiltrado de la inteligencia cubana en nuestras filas".[97]

La explicación que da a este hecho extremamente repudiado, es la siquiente: *"Lo que hay que entender es que la guerra bloquea los sentimientos humanos individuales, es un marco condicionante que convierte a hombres comunes en héroes, mártires o verdugos".*[98]

Estas opiniones son el resultado de un diálogo que Geovani Galeas[99] sostuvo con el ex-militante guerrillero, con el intento de encontrar más explicaciones de aquellas surgidas en comunicados posteriores a la ejecución.

Para responder a la primera interrogación hay que remitirse a la *Recopilación de textos sobre Roque Dalton*, de ediciones Casa de las Américas, La Habana, Cuba, en 1986, en la que 108 voces de renombrados intelectuales del continente y extra-fronteras expresan al unísono su testimonio de quién fuera este valiosísimo poeta, revolucionario combatiente y figura polémica de las letras salvadoreñas. Todos certifican de su amistad entrañable, integridad moral y talla literaria; su manera de acercarse a una estética combativa fundiendo la poesía y la realidad histórica, por convicción ideológica y postura ética. Todas esas voces concuerdan en que su obra no sólo es el testimonio de una época, sino que es el testimonio de una vida particular con sus traumas y sus heridas, como también es la voz coletiva de un pueblo dolorosamente marcado por la violencia.

---

[97] GALEAS, Geovani: *Una factura de guerra: el inexplicado asesinato de un poeta* in REV. La Ermita, Edit. Hivos, Guatemala, año 5, nº 20, Oct/Dic, 2000, pág. 39.
[98] Oper. cit. pág. 39.
[99] GALEAS, Geovani. Oper. cit. pág. 34 – 39.

Por este motivo, por testimoniar, por ser portavoz del genocidio salvadoreño, por exponer y manifestar literariamente la verdadera historia del país, Dalton pasó varios años de su vida en el exilio, en Cuba, Costa Rica, México, Chile, Checoslovaquia, Francia, España y en otros países.

Pero es necesario hacer un paréntesis para mostrar quién es esta figura marcada para morir y a quien con muchísima admiración se le han ofrendado muchos homenajes y publicaciones.

Roque nace en San Salvador en 1935, tres años después de haberse perpetrado uno de los más violentos genocidios cometido hacia los indígenas salvadoreños, en 1932, dirigido por uno de los más crueles dictadores militares que el pueblo salvadoreño haya tenido como presidente del país desde 1932 hasta 1944, el General Maximiliano Hernández Martínez. Merece la pena detenerse un poco en este movimento de la historia para entender la obra de este poeta y su caminar hacia su trágico destino.

Este genocidio fue perpetrado a raiz de un levantamiento campesino que se produjo en 1932 el cual fue reprimido brutalmente por el gobierno a través de su brazo armado, el ejército nacional, al desatar el miedo y el pánico contra millares de campesinos sin tierra y dejar como consecuencia un saldo de más de 30.000 muertos. Para la burguesía local *" la rebelión de 1932 significó la realización de sus peores temores. El descontento de los indígenas y campesinos se vinculó con el terrible fantasma del comunismo internacional",* [100] en el decir de Thomas Anderson, investigador americano, quien ha efectuado un amplio estudio de las antecedentes político-sociales y económicos

[100] ANDERSON, Thomas: *El Salvador. Los sucesos políticos de 1932*, EDUCA, Costa Rica, 1984, pág. 193 -

de este levantamiento, documentándose con datos extraídos de diversas fuentes oficiales y no oficiales. Anderson, revela en su libro:

> *"Todos aquellos que tenían fuertes rasgos de raza indígena, o que vestían los sucios trajes de manta de los compesinos, eran vistos como culpables. Para facilitar la tarea, se invitó a todos aquellos que no habían participado en la insurrección a que se presentaran a la comandancia para obtener salvoconducto. Cuando llegaron, fueron examinados y los que presentaban las características arriba mencionadas, fueron apresados. Les ataron los dedos pulgares por la espalda, según la costumbre salvadoreña, y luego amarrados en fila uno tras otro, fueron llevados en grupos de 50 al muro posterior de la iglesia de Asunción de Izalco y allí fueron abatidos por los pelotones de fusilamiento. En la plaza frente a la Comandancia, otras víctimas selectas fueron obligadas a cavar una tumba común, y luego, según un testimonio, fueron exterminadas por el fuego de las ametralladoras montadas sobre los camiones. En ocasiones las mujeres y los niños que se negaban a abandonar a sus padres, esposos o hermanos también eran asesinados*[101].

En otras localidades, manifiesta el autor, se utilizó las mismas estrategias, a tal grado que:

> *"las carreteras quedaron tapizadas de cadáveres en muchas zonas, y las fosas de drenaje a los lados sirvieron como sepulturas improvisadas. En algunos casos los entierros fueron muy a flor de tierra, o simplemente no se pudieron llevar a cabo: (...).* Me dijo una persona que entrevisté que *"los cerdos y los zopilotes se dieron el gran banquete durante un tiempo,"*[102]

Fue extremamente difícil establecer un número oficial de muertos en esta insurrección debido a que se encondieron las cifras verdaderas. Sobre esto existen muchas opiniones y en todas ellas se observan marcadas alteraciones. Por no encontrar un registro oficial exacto,

[101] ANDERSON, Thomas. Oper. cit. pág. 195 – 196.
[102] Oper. Cit. Pág. 196

Anderson anota varias cifras calculadas por personas participantes de los hechos, como oficiales militares, o por historiadores o profesores:

> *Los salvadoreños, como la gente de la Edad Media, tienden a utilizar números como 50.000 simplemente para indicar una gran cantidad (...) Lopez Vallecillos dice que en la insurrección tomaron parte unas 16.000 personas, y que 40.000 fueron asesinadas. Mauricio de la Selva dice que el gobierno asesinó a unas 30.000. Jorge Schlesinger señala 24.000, Rodolfo Buezo asegura que vio estadísticas gubernamentales que daban un total de 20.000 (...).*
> *... Joaquín Castro Canizales (...) unas 16.000. Osmín Aguirre, que comandaba la policía, dice que el número de ejecutados no excedía los 6 a 7.000. Y el general Peña Trejo, que sólo murieron de 2 a 3.000."*[103]

Las cifras que han circulado a través de periódicos y revistas universitarias, fuentes fidedignas, calculan un total de 30.000 muertos. La peculiaridad de este levantamiento estriba en el corto periodo que duró, una semana a lo sumo y, por las macabras consecuencias que produjo, dada la cantidad de asesinados. López Vallecillos,[104] en un estudio cronológico sobre esta insurrección, publicado en la revista ABRA de la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, alude al hecho nefasto de haber matado a campesinos indefensos:

> *"sea cual fuere la cantidad de fusilados por los hechos de Enero de 1932, resulta una represión sin precedentes en la historia latinoamericana el que en escasos ocho días se haya matado a tantos peones indefensos, armados sólo de machetes y palos (...)"* [105]

Opinión que exterioriza en el artículo *La Insurrección popular campesina de 1932* en la nota nº 13 de pie de página.

---

[103] ANDERSON, oper. cit. pág. 200-201
[104] LOPEZ VALLECILLOS*: La Insurrección Popular Campesina de 1932.* REV. ABRA, Depto. de Letras, Univ.Centroamericana José Simeón Cañas, San Salvador, nº 13, 1976, págs. 3 –18.
[105] Oper. cit. pág. 18.

En otra investigación que realizaron Armstrong y Rubin[106] las informaciones apuntan que en las pocas comunidades indígenas que sobrevivieron, los habitantes vivían con el permanente temor de ser encontrados o señalados por las tropas de la guardia nacional. Muchos tuvieron que abandonar sus costumbres y esconder su propia identidad para no ser ejecutados; dejaron sus vestimentas tradicionales y usaron otro tipo de calzado, olvidando sus seculares "caites" indígenas, pues eran distintivos que caracterizaban a los campesinos sublevados. La población permanecía con tal terror interiorizado por ese genocidio que se constituyó en un mito prohibido del cual no se podía hablar sin sentir el temor de la brutalidad militar.

La mayor pérdida cultural, en ese periodo, fue el hecho que la lengua nahuatl, lengua autóctona de la cultura pipil, rama a su vez de un tronco mayor, la cultura Maya-quiché, nunca más fue hablada en público por estas comunidades, quedando circunscrita sólo al ambiente familiar.

Sobre estos acontecimientos los periódicos del país publicaron algunas entrevistas con militares que participaron de los hechos, pero nunca explicaron las verdaderas raíces de la gestación, ni las consecuencias en cantidad de muertes que provocaría la represión posterior. Únicamente la Universidad Nacional, a través de la revista PATRIA y la revista Opinión Estudiantil de AGEUS, de 1932, se interesó por publicar los reales hechos de la masacre en medio de las limitaciones y la represión que el momento imponía. Muchos años después algunos historiadores salvadoreños se ocuparían de escribir sobre estos sucesos de 1932. Algunos escritores como Claribel Alegría, Manlio

[106] ARMSTRONG R. y RUBIN, Janet S. *El Salvador (El rostro de la revolución)*. UCA-Editores, San Salvador, 1993.

Argueta, Roberto Armijo, Roque Dalton, interesados en este nefasto periodo de la historia salvadoreña, lo tematizaron en varias obras.

En Roque Dalton este genocidio atraviesa casi toda la producción estética y lo presenta en la visión que lo registra la memoria colectiva. Se interesó de manera particular por recoger el testimonio de Miguel Mármol, obrero sobreviviente de esta masacre, a través de entrevistas realizadas en Checoslovaquia, a partir de las cuales surgió el valioso libro con el mismo nombre: *Miguel Mármol. Los sucesos de 1932 en El Salvador*. Mármol dio la entrevista en Checoslovaquia, Praga, en 1966; Roque terminó la estructura del libro en 1971. La primera edición fue publicada por EDUCA en Costa Rica, en 1972; Dalton fue ejecutado el 10 de mayo de 1975 por la agrupación guerrillera clandestina Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) de la cual era miembro activo. Miguel Mármol murió varios años después del asesinato de Dalton, en 1983.

En La Habana, Cuba, esta obra fue publicada por Casa de las Américas en 1983. En El Salvador fue realizada su primera publicación completa en 1992.

Es necesario destacar que El Salvador es reconocido mundialmente por una historia llena de miseria y violencia, por sus prolíficos golpes de estado, por la violenta y secular dictadura militar, incontables terremotos y temblores de tierra. Es asolado frecuentemente por huracanes, estériles guerras civiles, pero también por la capacidad del pueblo a resistir a todos esos embates de naturaleza humana e inhumana. En la década de los 80 este país ocupó las primeras páginas de los medios de comunicación internacional porque se desencandenó la última guerra civil que perduró hasta los primeros meses de 1992 y sólo finalizó con un Acuerdo de Paz, en febrero de 1992; periodo este que motivó la producción de un extenso corpus sobre literatura testimonial. En enero y febrero de 2001, fue estremecido por un

violento terremoto que destruyó millares de viviendas, cegó la vida de más de 1.000 personas y empobreció aún más a la población.

Es en este medio que Dalton surge como poeta, mas precisamente, en la segunda mitad del S. XX. Nace en San Salvador el 14 de mayo de 1935. Su padre, fue el rico norteamericano Winall Dalton y, su madre, la señora María García Medrano, salvadoreña. Estudió desde niño en colegios religiosos. En 1946 ingresó al Externado San José, colegio jesuita exclusivo para la aristocracia salvadoreña. Siendo muy joven viaja a Chile en 1953 a iniciar estudios de derecho, país en donde conoció a Pablo Neruda y al muralista mexicano Diego Rivera. El contacto con amigos comunistas le transformó de "*católico conservador* a *católico progresista, un social cristiano (...) luego a una posición marxista militante y al mismo tiempo rápida, vertiginosamente, hacia la poesía"*[107] como anotara en una entrevista a Radio Habana Cuba, en 1966.

En Chile permanece mas o menos un año y a su regreso conoce Argentina y Uruguay. Luego ingresa a la universidad de El Salvador a continuar sus estudios de derecho.

Jorge Arias Gomez, colega y amigo, en *En memoria de Roque Dalton* de la Serie *Tengo algo que contar*,[108] en un intento de rescatar su memoria, informa que Roque empieza a distinguirse en la universidad de El Salvador, a través de la revista Opinión Estudiantil; triunfa en certámenes estudiantiles nacionales y centroamericanos, al ganar en 1958, con la obra *Mía junto a los pájaros* el primer premio centroamericano de poesía. Sin embargo, ya había iniciado su inagotable periodo productivo escribiendo en periódicos salvadoreños

[107] GARCÍA VEZZI, Horacio: *Recopilación de textos sobre Roque Dalton*,Ed. Casa de las Américas, La Habana, 1986, pág.37

[108] ARIAS GOMES, J. : *En Memoria de Roque Dalton*, Serie Tengo algo que contar. Edit. Memoria, San Salvador, 1999, pág. 11

como *Diario Latino, La Prensa Gráfica*; actuaba en círculos literarios y, al mismo tiempo, participaba en conferencias y polemizaba con otros poetas.

En 1959, según este autor, Roque funda el Círculo Literario Universitario y, quienes lo integran, son también miembros fundadores del grupo *Generación comprometida.* Todos estos escritores crecen en un ambiente de terror político en un régimen altamente represivo donde la censura y la violencia eran la marca de la vida cotidiana.

Por sus críticas a este régimen, a la situación de miseria y a la dependencia económica sufre fuerte persecución. Se exilia en México en 1961. Allí publica *La ventana en el rostro*, su primer poemario y, comienza sus estudios de antropología y etnografía. En 1962 viaja a Cuba donde trabaja incansablemente en Casa de las Américas. Publica *El mar* y obtiene mención en el Premio Casa de las Américas por *El turno del ofendido,* como anotamos en las páginas iniciales de este capítulo; publica también la monografia *El Salvador* en 1963 y *Los testimonios* en 1964. Retorna a El Salvador este mismo año y de inmediato es capturado y hecho prisionero.

Dalton habría conseguido escapar de la cárcel, según está narrado en la obra póstuma *Pobrecito poeta que era yo....* Vuelve a Cuba nuevamente. Edita por ese año la monografía *México.*

Viaja a Alemania, a Bulgaria y fija su residencia en Checoslovaquia hasta 1967. En este país conoce a Miguel Mármol, fundador del partido comunista salvadoreño, de oficio zapatero, único sobreviviente de la masacre indígena de 1932, situación que aprovecha para entrevistarlo y obtener el testimonio de este acontecimento. Realiza diversas actividades culturales de producción literaria: trabaja en una revista internacional y en la preparación del testimonio: *Miguel Mármol*. *Los*

sucesos de 1932 en El Salvador. Vuelve a La Habana y en 1969 obtiene el premio Casa de las Américas con el libro de poemas *Taberna y otros lugares*. Es importante registrar que en este poemario se integra el drama, el diálogo, la crítica, la ironía, y un extenso poema con el nombre de *Taberna* es el centro de atención de la crítica por su contenido ideológico ante el vislumbre de acontecimientos políticos posteriores en Praga. En 1971 publica *Los hongos*; en 1973 *Un libro levemente odioso*.

Vuelve a Chile en 1973 donde conoce de cerca el movimiento socialista democrático de Salvador Allende. Se convence que los regímenes militares pueden ser depuestos por una única vía: la revolución armada, a partir de lo cual se radicaliza políticamente. Regresa a El Salvador clandestinamente con modificaciones en el rostro – por cirugía plástica en la nariz y las orejas – a incorporarse a las filas guerrilleras clandestinas, con el ERP, Ejército Revolucionario del Pueblo. Publica *Poemas clandestinos en 1974.* Poco tiempo después bajo falsas acusaciones de espionaje es asesinado el 10 de mayo de 1975 por miembros colegas de la facción guerrillera, ERP. Actualmente le sobreviven su esposa Aída, sus hijos Juan José y Jorge.

Así como lo fue la dimensión de su trágico final, su actividad productiva fue intensa e inmensa. Su obra no se circunscribe únicamente a poesía, el poeta recorrió otros campos del hacer literario. Simultáneamente a su producción poética escribió varios ensayos: *César Vallejo* (1963), *El intelectual y la sociedad,* con René Depestre, Roberto F. Retamar y otros (1969); *¿Revolución en la revolución y la crítica de la derecha* (1970); además de las monografías *El Salvador* (1963) y *México* (1964).

Incursionó en teatro: *Caminando y cantando, Animales y héroes de la tierra del sol, Los helicópteros* (1980). Escribió la novela-collage

Pobrecito poeta que era yo... publicada póstumamente en 1976, en Costa Rica. Según Luis Melgar Brizuela,[109] estudioso de las letras y particularmente de la obra de Dalton, cree que habría que agregar a la extensa producción del poeta, por el valor biográfico e histórico que poseen, *"los centenares de cartas a colegas intelectuales, familiares y amigos de muchos países del mundo, ya que era prolífico en su correspondencia escrita".*[110] Agrega, que parte de su producción escrita permanece inédita, como la novela *Dalton y Cía*. (unas 600 págs.) y *Poemas del viajero solo* (unas 100 págs.).

Unido a todo esto, merece mención especial, el esfuerzo que Dalton hizo por recuperar la historia salvadoreña de casi medio siglo a partir de la obra testimonial: *Miguel Mármol. Los sucesos de 1932 en El Salvador*, obra ya citada, que se encamina – por el asunto tratado – en la vertiente del testimonio mediatizado; texto que para Sklodowska, se alinea en "el proyecto manifiesto barnetiano", al estilo *de Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* de Elizabeth Burgos, y muchos otras obras más. Sobre este relato de Mármol habrá otros comentarios, más adelante, en este mismo capítulo.

Puede constatarse por esa breve descripción biográfica que el dinamismo productivo de Roque fue altamente fecundo. A esto se advierte que escribió en periódicos nacionales e internacionales, en diversidad de revistas literarias, participó de encuentros literarios internacionales; fue infatigable lector y crítico, preparó y realizó múltiples entrevistas. En todos los países en que vivió dejó el sello personal de su poética, de la alegría de su espíritu y de su convencimiento ideológico. Es notable, de igual manera, que la columna vertebral de su producción está encaminada a representar las

[109] MELGAR BRIZUELA, Luis: *Antología mínima*. Roque Dalton, EDUCA, San José, Costa Rica, 1998, 2ª. Ed. Pág. 14-15.
[110] MELGAR BRIZUELA, L., Oper. cit. pág. 14.

enormes contradicciones sociales, "las luchas y sus heridas, "...el placer, las lágrimas".[111] Una prueba de todo esto se evidencia en la monografía *El Salvador*, en que intenta dar respuesta a cuestiones como: ¿Cuáles son los orígenes del pueblo salvadoreño?, ¿qué características especiales tuvo en El Salvador la conquista y la colonización española? ¿cómo luchó el pueblo salvadoreño contra el dominador español?, ¿cómo obtuvo su independencia y cómo consolidó la República? Las respuestas a ésto, y a otras situaciones, en palabras del autor,

> *"fueron examinadas con criterios ajenos a los usados por los tradicionales historiadores burgueses y antinacionales de El Salvador, antes de sumergirnos en la historia más reciente, presidida por la presencia enajenante y deformadora del imperialismo norteamericano y de la oligarquía criolla",*[112]

según lo expone en las páginas de la Introducción de este libro, editado por UCA en El Salvador, en 1999, en 10ª edición y por Casa de las Américas, La Habana, en 1973, en la Colección Nuestros Países. Este estudio monográfico muestra las razones históricas de la pobreza y la miseria que mantienen humillada a la población; demuestra la lucha emancipatoria que ésta ha liberado a través de la historia, que según su opinión, debe continuar desarrollando. Con datos estadísticos obtenidos de fuentes oficiales nacionales e internacionales fundamenta la crítica de la dependencia económica de El Salvador desenmascarando la falsedad de las versiones oficiales. Con esta obra Dalton se configuró en uno de los pioneros que contribuyó en el análisis serio de la realidad nacional salvadoreña. Esas categorias de análisis mencionadas en la Introducción del libro son y serán elemento recurrente de gran parte de su producción literaria.

---

[111] Véase nota 92.
[112] DALTON, Roque*: El Salvador*, UCA – Editores, San Salvador, 1999, pag. 9

En la obra *Las historias prohibidas del pulgarcito*, editada en México en 1974, por la Editora Siglo XXI, alude al nefasto entretejido de la historia salvadoreña; con una fina vena poética cargada de humor e ironía remite a los trágicos acontecimientos de 1932 y cómo estos se observan ante la memoria colectiva; con una mirada punzante se dirige a algunos poetas consagrados como tales por la tradicional historia literaria salvadoreña. En muchos poemas acude al habla popular y la recrea estéticamente para dar una imagen más real de la situación del país.

En una de sus más destacadas obras poéticas, *Taberna y otros lugares*, se manifiesta claramente su ternura y su violencia, su visión futurista, su socialismo, su amargura, su solidariedad, su soledad, su angustia. Las experiencias compartidas en las cárceles de su país: la vivencia de ese "exceso" de realidad donde se juntan el vacío, el silencio y la intensidad de lo abyecto – que se encuentra aprisionado en la memoria – son fuente de inspiración en muchos de estos poemas.

Otra obra que endosa su esfuerzo por ahondar en las raíces de la historia es *Miguel Mármol. Los sucesos de 1932 en El Salvador*, que en palabras del autor: *"era el hecho político-social más importante en lo que va del siglo en nuestro país; el hecho que más ha determinado el carácter del desarrollo político nacional en la época republicana"*,[113] anotadas en la Introducción de esta obra y se convierten en el testimonio del principio y el fin de una jornada y de un pueblo.

En su novela póstuma *Pobrecito poeta que era yo*..., conforme estudio realizado por Rafael Lara Martínez, no se ha rastreado el verdadero proceso creativo, pues el poeta habría ocupado varios años en la elaboración: *"en su arduo quehacer de composición le llevó a su autor*

[113] DALTON, Roque. *Miguel Mármol. Los sucesos de 1932 en El Salvador,* UCA. Editores, San Salvador, 1997. Pág. 09.

más de una década".[114] Valga la explicación que los trabajos realizados por Lara Martínez sobre crítica literaria daltoniana son los más agudos y audaciosos. Es él quien ha escudriñado el proceso de creación de toda la obra de este poeta y ha descubierto fuertes alteraciones en versos, poemas y contenido.

Pobrecito poeta... es una novela en que muchos pasajes son autobiográficos, allí se manifiestan los temores, dudas, deseos, experiencias y sentimientos intelectuales y patrióticos. La vivencia de su desgarradura que se desdobla en poesía y en militancia.

Según Ole Ostergaard, en esa obra de Dalton se observa un progresivo endurecimiento en el tono de sus escritos que corre paralelo con su acercamiento gradual a posturas guevaristas, lo cual puede observarse a juzgar por algunos diálogos de esta novela.[115] Diálogos éstos que se establecen entre jóvenes poetas cuyo contenido ideológico encamina a tomar una postura o a neutralizarse paternalmente.

En general, podemos decir que en la palabra poética daltoniana se catalizan, entre otros, la historia, la arbitrariedad de la realidad, los sufrimientos de la multitud, la absurdez de la violencia, quiere decir, que esto es el soporte mayor que conecta toda su poesía; la impregna de un especial dinamismo para provocar fascinación, ternura, dolor y, al mismo tiempo, motiva para discrepar con el medio; en fin, humaniza la poesía como instrumento de lucha.

Rasgo particular de Dalton se encuentra en haberse mantenido fiel a los principios éticos y filosóficos en que se sustentaban los postulados

---

[114] LARA MARTÍNEZ: *La Tormenta entre las manos*. Edic. Dirección de Public. e Impresos. Minist. de Educ., San Salvador, 1999, pág.

[115] OSTERGAARD, Ole: *Apuntes sobre estructura e Ideología en algunos textos de Roque Dalton* in Rev. Lit. and contemporary revolutionary culture, Indiana University, 1984-1985, págs. 329-337

de su definición estética, cuando surge con el grupo *Generación Comprometida* en la cual su postura ética estaba claramente definida: *"partían de un conocimiento filosófico que les diera una clara concepción del universo, del hombre y de la sociedad; (...) partidarios de un nuevo humanismo, por tanto de una nueva estética social",*[116] así manifestaba Jorge Arias Gómez, escritor salvadoreño, en su discurso de presentación de *Cuatro poetas jóvenes*, miembros de esa Generación, en la Asociación Fraternidad de Mujeres Salvadoreñas el 26 de octubre de 1956. Este discurso se publicó en el periódico Diario Latino el 1º de diciembre de 1956.[117]

La Generación... manifestaba Arias Gómez, no pretendía despreciar la producción literaria anterior o hacer tabla rasa del pasado, más bien, perseguía retomar y reconocer el valor de los clásicos y acercarse a ellos con espíritu crítico retomando su valor y absorbiendo de ellos lo mejor.

Por ese mismo año, 1956, - año prolífico en ideas, de sustentación y defensa de principios, de iniciación poética, de espíritu inquisidor – en la página literaria del Diario Latino del 25 de Agosto, queriendo registrar y sustentar su opinión y valoración de la poesía, Dalton aseguraba que *"la poesía como Dios, es susceptible de ser el centro de las opiniones más encontradas en el campo de la luchas por desentrañar su verdadero sentido y su real esencia",*[118] de tal forma que se podría dialogar desapasionadamente, sin tonos academicistas:

---

[116] Este y otros fragmentos de discurso sobre los postulados éticos y filosóficos de la Generación Comprometida, defendidos por Dalton, y algunos que aluden a su particular concepción de poesía, que se anotan aquí, están sin el número de la página del periódico en referencia porque forman parte de documentos anexos de investigación realizada por MENDEZ TEJADA, Ana Cecilia y otros, con el titulo: *La Generación Comprometida*, para optar al título de Lic. En Letras en la Univ. Centroamericana "José Simeón Cañas" de San Salvador, El Salvador, 1993. El número de página que será anotado corresponde al nº de la página de la investigación.

[117] MÉNDEZ TEJADA, A. C. Oper. cit., págs. 161-165.

[118] DALTON. R. *Un concepto de poesía*, in Oper. cit. pág. 238.

"queremos charlar sobre poesía como se charla en un café o en el intermedio de una representación teatral".[119]

Para Dalton la conducta moral y la verdad del poeta deben ser principios concomitantes en una estética literaria, - anotados en ese mismo ensayo de periódico - en el *"producto de una vocación adivinada".* Para él, *poesía es verdad* en su primer aspecto. Es expresión de la coincidencia existente entre una obra y una realidad que la respalda y de la cual aquella nace. *Poesía es una conducta moral,* en el segundo aspecto: *parte complementable y complementante de una universalidad vital humana.*[120] Añade que confluye en esta postura con Miguel Angel Asturias: *"coincidimos con Miguel Angel Asturias en el contenido de su frase feliz: [el poeta es una conducta moral]".*[121]

Establece también una distinción valorativa entre verso y poesía:

> *Verso, es una expresión de belleza material por medio de la palabra. Toda persona moral e inmoral, mentirosa o veraz puede hacer versos. El verso puede ser mentiroso. La poesía no, ni objetiva, ni subjetivamente".*[122]

Su orientación estética está encaminada a hacer de la poesía una forma de expresar la verdad, a hacer del poeta un representante de la verdad, que se muestra en las entrelíneas de su valoración respecto a Pedro Geoffroy Rivas:

> *"... el poeta total es aquel en que sus obras son verdad. Poeta, porque la verdad de sus obras informa totalmente su conducta. Poeta, en fin, por ser eso: conducta moral en su totalidad de vida y creación".*[123]

---

[119] Oper. cit. pág. 238.
[120] Oper. cit. pág. 238.
[121] Oper. cit. pág. 238.
[122] Oper. cit. pág. 238.

En esa proyección del poeta en la poesía "hay que salir de casa" para construir una poesía que alcance su auténtico sentido en la práctica social pues, *"el que le cante al pueblo debe poner a su servicio además de su canto, sus puños, su sangre, su vida toda".*[124] Sarcástica e irónicamente agrega:

> *"El canalla que escriba versos, sólo tiene una posibilidad de ser poeta, la que le daría el derecho de retratarse en sus versos tal cual es, para que conociéndose, modifique su conducta hasta darnos una Creación Moral".*[125]

Dalton estaba ardientemente preocupado tanto en la ética que debía sustentar y respaldar la creación poética como en la falsedad de una postura poética:

> *"No vamos a llegar, claro está, pensando de esta manera a extremismos absurdos. Quedemos en que para ser poeta se necesita una conducta personal que alcance a cubrir como garantía de respeto todo lo que se pregona en la obra."*[126]

En un artículo escrito en junio de 1956 y publicado en La Prensa Gráfica el 01 de julio de 1956, Dalton continuaba con la defensa del papel ético del poeta: "*humanidad y poesía son inseparables*"; enfatizaba en que su compromiso es *"luchar por la dignificación del hombre y de la patria, entendida ésta como síntesis vital de las esperanzas de un pueblo".*[127] Siguiendo esta línea, es decir, en la conjunción de acción y expresión y, en el carácter de su conducta, el hombre debe ser un hombre total:

---

[123] DALTON, R. Oper. cit. pág. 239.
[124] Oper. cit. pág. 239.
[125] Oper. cit. pág. 239.
[126] Oper. cit. pág. 239.
[127] MÉNDEZ TEJADA, A. C.: *La generación comprometida,* Univ. C A. "José S. Caños", San Salvador, 1993, pág. 187.

"el hombre debe ser una totalidad en teoría y acción. Su concepto del mundo, sus normas abstractas en las que debe enmarcar su conducta, deben responder a su posición ante el mundo, manifestándose en casos concretos. (...) la poesía debe coincidir correspondientemente en la conducta externa del que la crea. De no ser así no hay poesía, no hay poeta".[128]

Puede observarse dentro de esa posición discursiva el serio compromiso de un poeta, que tiene que operar confrontando realidades sin perder de vista las valoraciones éticas de su integralidad humana y teniendo como punto de partida y punto de llegada el hombre total. Con respecto al papel político de poeta y poesía, escribía en el Diario Latino, el 23 de septiembre de 1956:

"el hombre no puede ser considerado como punto de referencia para la observancia de un fenómeno suyo si no se le encuadra en el seno de la sociedad en que vive (...) Los problemas que afectan a la colectividad lo afectan a él de una manera directa. El problema del estado como organismo en el cual se concentra la manifestación conjunta y la dirección del grupo social es también problema suyo. El hombre ante ese problema hace política. La política, entonces, considerada como acción individual del hombre es, una conducta humana que tiene un fin social a realizar a través del estado".[129]

En una postura más agresiva buscando mostrar que el proceso creador debe cortar el cordón umbilical de posiciones tradicionalistas e individualistas para producir una poesía que se identifique con el hombre y su realidad, publica en abril de 1957 otro comunicado en el periódico salvadoreño, La Prensa Gráfica, para sustentar que *"toda creación humana debe existir en función social*".[130] Recalca que *"una poesía auténtica comunica al poeta con el hombre, con la humanidad:*

[128] MÉNDEZ TEJADA, A. C. Oper. cit. pág. 240.
[129] DALTON, Roque. *Respuesta a A. Gamero.* In Oper. cit. pág. 241.
[130] DALTON, Roque. *Testimonio de la generación comprometida*, in Oper. cit. pág. 167.

canta sus luchas, sus alegrías, sus dolores, denuncia sus males, sus claros tropiezos".[131]

El poeta debe fundamentarse en esos principios haciendo de la poesía un arte de comunicación y denuncia manteniéndose siempre fiel en esa actitud: *"la poesía como ente social es una comunicación. Sus extremos (producción-captación) son dos entes sociales: el poeta y el hombre que la lee, el pueblo"*[132].

La poesía, según nuestro poeta, priorizará su función de comunicación, únicamente, *"mientras responda a las necesidades de esos extremos, poeta y pueblo, que están determinados por el estado existencial de los mismos".*[133]

Estas premisas de sustentación ideológica - base de toda creación poética - no eran el descubrimiento o hallazgo filosófico de esta nueva vanguardia literaria. Su renovación consistía en proyectar su obra sobre estos fundamentos, llevándolos a su real concretización, pues en el entender de sus miembros, los textos hasta esa época producidos distorsionaban o falseaban la realidad. La poesía era reveladora apenas de un lirismo intimista sin compromiso con el pueblo que escondía el contexto de crisis social.

Esos postulados sobre los que surgiera la *Generación* fueron objeto de diversas y ácidas críticas y acaloradas polémicas; también lo fueron los primeros poemas publicados en los periódicos del país. Para confirmar y defender estos principios, en otro artículo publicado en La Prensa Gráfica, el 25 de Abril de 1957, a raiz de numerosas críticas a la

[131] MÉNDEZ, TEJADA, Oper. cit. pág. 167.
[132] Oper. cit. pág. 167.
[133] Oper. cit. pág. 167.

Generación, Dalton sostenía su definición de poesía, apoyándose en palabras de Eugenio de Nora:

> *"se discute mucho ahora sobre la poesía social. Es ridículo. Toda poesía es social. La produce o mejor dicho, la escribe un hombre (que cuando es un gran poeta se apoya y se alimenta en todo un pueblo) y va destinada a otros hombres (si el poeta es grande, a todo su pueblo y aun a toda la humanidad)."*[134]

Defendía, también, la identidad de la poesía entre el poeta y el pueblo de manera que la actividad del poeta se encamine a actualizar sus ideas y las haga prácticas en su empeño creador. En este mismo artículo, enfatizaba en el papel social de la poesía: *"la poesía es algo tan inevitablemente social como el trabajo o la ley (...) el hombre sin distinción en cuanto a hombre, es decir la Humanidad, ése es el destino de la poesía"* y, reafirma el planteamiento inicial de ser la poesía la conjugación del trabajo del hombre para otros hombres:

> *"(...) siendo la poesía un hecho del hombre dirigido al hombre (en este sentido es comunicación, aunque, luego se discuta si no es más exacto como una configuración) tiene que ser por necesidad lógica, eminentemente social".*[135]

Estas posturas radicales de sustentación de princípios tenían de tela de fondo la crisis social y la represión violenta de la época. Es un periodo convulsionado políticamente no sólo en América Central, sino que se extendía por toda América Latina. El arte comprometido era la bandera ideológica: estructurar la literatura en función del compromiso hacia una determinada forma de lucha era uno de los objetivos de los escritores militantes.

---

[134] DALTON, R. *Testimonio de la generación comprometida.* in MÉNDEZ TEJADA, Oper. cit. pág. 166.
[135] Oper. cit. pág. 166.

Con Sartre, depués de la Segunda Guerra Mundial, surgió la idea del arte *engagée*, sugiriendo que el escritor se asuma, antes que nada en ciudadano con conciencia política, y que jamás abra mano de la misión ideológica que su obra debe cumplir. Se ponía énfasis en el papel social del escritor censurando de inauténtica la creacion literaria centrada en el individualismo. Esta propuesta de literatura *engagée* sedujo a muchos escritores en varios países, pues se perfilaba en sinónimo de literatura de izquierda. Siguiendo esta línea surge abundante producción literaria en los países donde se viven similares conflictos a los de El Salvador. No es extraño, entonces, que Dalton y la *Generación* se apoyara en las ideas de Sartre para defender su papel, lo cual puede observarse en otro de sus manifiestos: *"El hombre en el presente, se halla totalmente cercado por el dolor. El noventa y nueve por ciento de la humanidad ve que su dolor sirve como base a la alegría innoble del pequeño resto".*[136]

Este contexto es el que debe nutrir el mensaje poético, estar inserto dentro de una experiencia que la realidad reclama:

> *"... y esto no es una frase literaria sino la expresión de una actitud concreta. Todo lo que existe debe ponerse al servicio de la gran causa de desterrar definitivamente ese dolor del costado del hombre. Y en ese afán, en primera fila, militante, debe estar la poesía".* [137]

Durante los años 56, y el siguiente 57, este poeta quiso dejar constancia de su posición ética, moral, política, humanitaria y solidaria en su quehacer poético; mostrar al mundo que un poeta total se conjuga como tal en la teoría y en la práctica, que su manera de vivir

[136] DALTON, R. *Testimonio* – in CECEÑA, Oper. cit. pág. 167.
[137] Oper. cit. Págs. 167-168

en lo político y social coincida con lo estético. Escribió, simultáneamente, diversos ensayos sobre el compromiso del escritor en una sociedad caótica en que la base de apoyo que la debe sustentar es la conducta ética del autor. En fin, el compromiso de la creación individual debe estar movido, regulado y excitado por la fuerza de la necesidad colectiva, fundamentado en el compromiso moral.

Este discurso impregnado de compromiso político y de moral poética se agigantaba en la medida que crecían las contradicciones internas de la sociedad; ya decíamos en páginas atrás que en El Salvador se vivía un permanente estado de violencia, un interminable y convulsionado periodo de crisis política y social que degeneró en guerras civiles y golpes de estado. Esta situación es la que le llevó a la radicalización de su militancia y es lo que permea en casi toda la obra poética: sus angustias, su compromiso ético, sus dudas.

En uno de sus primeros libros de poemas, *La Ventana en el rostro*, publicado en México en 1961, altura en la que ya había iniciado su recorrido por el mundo, había sido encarcelado y exiliado, había polemizado y escrito innumerables artículos, fiel a sus ideas iniciales, describía en un poema la diafanidad de la poesía.

LA POESÍA

El hombre de los ojos iracundos preguntó: ¿ Qué
[es la poesía?]
El hombre de los ojos limpios
Miróle profundamente, sin proferir palabra

En su mirada había poesía[138]

[138] DALTON, Roque. *La Ventana en el rostro*. UCA Editores, San Salvador, 1998, pág.32

De otro libro de poesía fecunda, *Un libro levemente odioso*, nótese en el nombre del poema y en las interrogantes de su contenido cuál es la contribución de la poesía:

PR
¿Para qué debe servir
la poesía revolucionaria?

¿Para hacer poetas
o para hacer la revolución?[139]

Ahora veamos el cambio de tono en el poema *Arte poética*, tomado del libro que Casa de las Américas, en 1961, recomendaba su publicación: *El turno del ofendido*, en el que son perceptibles las cicatrices del poeta:

ARTE POÉTICA

A Raúl Castellanos

La angustia existe.
El hombre usa sus antiguos desastres como un espejo.

Una hora apenas después del crepúsculo
ese hombre recoge los hirientes residuos de su día
acongojadamente los pone cerca del corazón
y se hunde con un sudor de tísico aún no resignado
en sus profundas habitaciones solitarias.

Ahí tal hombre fuma gravemente
inventaría las desastrosas telarañas del techo
abomina de la frescura de la flor
se exilia de su misma piel asfixiante
mira sus torvos pies

[139] DALTON, Roque: *Un libro levemente odioso*, UCA Editores, San Salvador,1997, pág. 43.

cree que la cama es un sepulcro diario
no tiene hambre
solloza.

Pero los hombres los demás hombres
abren su pecho alegremente al sol
o a los asesinatos callejeros
elevan el rostro del pan desde los hornos
como una generosa bandera contra el hambre
se ríen hasta que duele el aire con los niños
llenan de pasos mínimos el vientre de las bienaventuradas
parten las piedras como frutas obstinadas en su solemnidad
cantan desnudos en el cordial vaso del agua
bromean con el mar lo toman jovialmente de los cuernos
construyen en la páramos melodiosos hogares de la luz
se embriagan como Dios anchamente
establecen sus puños contra la desesperanza
sus fuegos vengadores contra el crimen
su amor de interminables raíces
contra la atroz guadaña del odio.

La angustia existe sí.
Como la desesperanza
el crimen
o el odio.

¿Para quién deberá ser la voz del poeta?[140]

En el poemario *Taberna y otros lugares* - con el cual obtuvo el premio Casa de las Américas en 1969 - varios poemas están impregnados de esa desgarradura que aprisionaba al hombre, de esa búsqueda incesante por cambiar el perfil inmediato de su país con una radical postura de combate, sin olvidarse de su compromiso ético:

[140] DALTON, Roque: El turno del ofendido. UCA Editores, San Salvador, 2000, págs. 42-43

AMÉRICALATINA

El poeta cara a cara con la luna
Fuma su margarita emocionante
Bebe su dosis de palabras ajenas
Vuela con sus pinceles de rocío
Rasca su violincito pederasta

Hasta que se destroza los hocicos
en el áspero muro de un cuartel[141]*l*

Con el trancurrir de los años y como resultado de sus vivencias su poesía sufre un proceso de depuración, se carga de desesperanza, de sufrimientos, de ideas, de posturas radicales, para constituirse en una poesía singular. En otro momento expresaría a Mario Benedetti, *"en realidad mi poesía como fenómeno cultural no es una cosa aislada. Ha surgido dentro de la historia de la literatura, dentro del desarrollo de las letras de un país determinado, merced a una serie de vivencias que han venido a concretar una obra que, según dicen, tiene matices personales".*[142]

Obsérvese que al autodefinirse poeta, sólo lo es como fruto del trabajo y de una postura crítica frente a la historia literaria. Su poesía surge no de las incansables noches de insomnio, de lánguidos suspiros, de la imaginación de musas o de un romanticismo vulgar; su poesía surge, como él manifiesta, del encauce de sus vivencias y sus lecturas: depuración permanente de la asimilación de vertientes literarias y la matización que efectúa de esa absorción. Un botón de este universo, es el poema *A la poesía*; con singular ternura tematiza su vivencia y su reflexión sobre la poesía:

---

[141] DALTON, Roque: *Taberna y otros lugares,* UCA Editores, San Salvador, pág. 15.

[142] BENEDETTI, M.: *Una Hora con Roque Dalton*, in REV. ABRA. Año 02, Vol. 02, nº 15, Agosto 1976. Depto. de Letras, Univ.Centroamericana José Simeón Cañas, San Salvador, pág. 40-45

A LA POESÍA

Agradecido te saludo poesía
porque hoy al encontrarte
(en la vida y en los libros)
ya no eres sólo para el deslumbramiento
gran aderezo de la melancolía

Hoy también puedes mejorarme
ayudarme a servir
en esta larga y dura lucha del pueblo.

Ahora estás en tu lugar:
no eres ya la alternativa espléndida
que me apartaba de mi propio lugar.

Y sigues siendo bella
compañera poesía
entre las bellas armas reales que brillan bajo el sol
entre mis manos o sobre mi espalda.
Sigues brillando
junto a mi corazón que no te ha traicionado nunca
en las ciudades y los montes de mi país
de mi país que se levanta
desde la pequeñez y el olvido
para finalizar su vieja pre-historia
de dolor y de sangre.[143]

Ya para el año 1969, Dalton ha sido premiado y homenajeado, ha experienciado persecución y cárcel, ha vivido de cerca los conflictos políticos de otros países y participado en el proceso de transformación político y cultural de Cuba. Su caudal productivo se ha multiplicado cuantitativa y cualitativamente y, lo más importante, el calor con que defendía el hacer poético 11 ó 12 años atrás, aún se mantiene vivo y con más brillo, lo que se percibe en la entrevista con Mario Benedetti,

en ese año, realizada en La Habana, Cuba, poco tiempo después de obtener el Premio Casa de las Américas:

> *"todo lo que escribo está comprometido con una manera de ver la literatura y la vida a partir de nuestra más importante labor como hombres: la lucha por la liberación de nuestros pueblos (...) ligado a una vía concreta de la revolución y esa vía es la lucha armada"*[144].

Al preguntarle respecto a estar familiarizado con la línea vallejiana o nerudiana responde: *"yo quisiera ser de los nietos de Vallejo; con Neruda hemos roto relaciones hace tiempo";*[145] manifiesta que se siente cerca de latinoamericanos como Juan Gelman, Enrique Lihn, Fernández Retamar, Ernesto Cardenal.

Benedetti le cuestiona si aparte de los latinoamericanos cuáles son sus poetas mayores; a lo que responde,

> *"... poetas franceses (disímiles entre sí) como Henri Michaux, Jacques Prevert (y a pesar que nadie me crea) Saint John Perse. Los leí casi simultáneamente y ejercieron una notable influencia sobre mí. También algunos poetas de lengua inglesa como Eliot o Pound."*[146]

Y agrega cómo su poesía se nutrió de otros géneros:

> *"sin embargo creo que mi poesía sobre todo a partir de* El turno del ofendido*, se nutrió de otros géneros en mayor grado que la poesía. Por ejemplo: la novela, el cuento, el cine. Concientemente traté de propiciarme climas generadores de una actividad poética".*[147]

---

[143] DALTON, Roque: *Poemas Clandestinos*, UCA Editores, San Salvador, 1999, pág. 27.
[144] BENEDETTI, M: *Una hora con Roque Dalton*, in REV. ABRA. Año 02, Vol. 02, nº 15, Agosto 1976. Depto. de Letras – Univ.Centroamericana José Simeón Cañas, San Salvador, pág. 40-45.
[145] Oper. cit. pág. 44.
[146] Oper. cit. pág. 44.

Al responder sobre cuáles serían esos novelistas menciona a Faulkner, Hemingway; cree que talvez a ellos se deba la orientación de su poesía por una poesía de ideas, *"pues lo que encontraba en los novelistas eran precisamente ideas"*. Le estimuló tembién la poética de Julio Cortázar *"porque Cortázar tiene una literatura de infancia, que de algún modo se unía con mis vivencias"* [148]

Al hacer un recorrido por su obra, pensaríamos, que de Prevert recibió la influencia de la metáfora surrealista, la vena humorista y el sarcasmo a los represivos valores burgueses de la sociedad; la manifestación de lo cotidiano, oscuro, gris, que envuelve al hombre en un engranaje de guerras, violencia y muerte; la conjugación del problema poético y el revolucionario en la elaboración de la poesía. Podríamos extendernos a pensar que Prevert también le influenció para el uso de collages, en la elaboración de un verso libre sin puntuación y los usos recurrentes del humor, la ironía, la parodia y la sátira.

Algunos de esos elementos convergen en este poema:

TAMPOCO ASÍ

"Poesiya
Poecía
Pohesía
Cierto indefinido encanto que
halaga y suspende el ánimo
versitos de ustedes
Puetas
virus de la melomanía
logogrifo de la logomaquia
logística de la declamación

[147] BENEDETTI, M. Oper. cit. pág. 44.
[148] Oper. cit. pág. 44

Poesilla
de ustedes
queridos
portaliras
gay-sabios
liróforos
panidas
aedas
floripondios
vates
trovadores
bardos
juglares
rimadores
pensanautas
líridos
cantores
himnastas
musaguetas
Pues-si-ya
querida
qué haríamos sin tí
los cultos
los duros
los responsables
los preocupados
los dueños del futuro
los Premio Nobel in fieri
los Hombres nuevos de Segunda mano
los monolíticos
los firmes
los la-Guardia-muere-pero-no-se-rinde
entre el tercero y cuarto trago
al despertar en plena primavera
a la hora de los juegos en ESTHER
al decir pueblo que me escucháis
al estar solos

al autocriticarnos."[149]

Poema irreverente, irónico, sarcástico de los valores éticos aparentes, demoledor de principios poéticos obsoletos. Es el tipo de poesía que ha contribuido a sustentar el drama social y el drama del lenguaje: poesía y poeta servil. Dalton quiere destruir esos falsos valores literarios, soñolientos, románticos, bucólicos, suspiradores, divagadores, que caen en la parodia de la poesía y los poetas. Ironiza el significado mediante un acto que violenta el lenguaje para mostrar la poesía podrida y empollada en las academias que alimenta el ego del poeta, partícipe del gran circo del espectáculo artístico-social. Nuestro poeta se revela contra esta concepción que ha desvirtuado su papel, porque se trata de una visión descomprometida, sentimentalista, que simula una postura ética y quiere cortar el cordón umbilical que la alimenta: en una taulogía desdeña el trabajo que realizan los poetas de salón: poesía engañosa y poeta engañado: poesía de ornamentación.

Características de su peculiar estilo daltoniano se observan en este otro poema:

POETICUS EFICACCIAE

Podréis juzgar
la catadura moral de un régimen político,
de una institución política
de un hombre político,
por el grado de peligrosidad que otorguen
al hecho de ser observados
por los ojos de un poeta satírico.[150]

[149] DALTON, Roque: *Un libro levemente odioso*, UCA Editores San Salvador, 1997, pág. 103-104.
[150] DALTON, Roque: *Poemas Clandestinos*, UCA Editores, San Salvador, 1997, pág. 14.

Con la parodia Dalton pretende atacar las convenciones, destruir el lenguaje institucionalizado, tradicional, obsoleto, para liberar el hombre de una visión unilateral. En tal sentido, trabaja la lengua popular libre de prosodias, espontánea y comunicativa. En otro poema cuya característica es el destello de su imaginación cargada de ironía es posible observar elementos prevertianos:

A LA CARTA

Sírvame la ópera Madame Butterfly
término medio
con salsa de maní picante
y un poco de gobierno español
con trocitos de invierno.

Después me trae a un soldado de la Primera Brigada de
[Artillería
en completo estado de ebriedad
un par de mirtos
la erupción del Krakatoa
y el servicio postal a la luz de la filosofía.

De beber
algo que no desmaye en su difícil pero honrosa tarea.
Los postres se los pediré después.
Ah
y palillos de dientes.[151]

Henri Michaux, pintor y poeta, podría haberle estimulado en esa manera de escribir y actuar, que busca identificar al hombre opuesto a normas, sin ser anárquico; inclinado por la anti-literatura, por disolver los compartimientos estancos de los llamados "géneros literarios". Dalton es todo eso y mucho más: una actitud antagónica a

[151] DALTON, Roque: *Un libro levemente odioso*. UCA Editores, San Salvador, 1997, pág. 77

determinismos y reglas que impida el crecimiento espiritual. Toda su obra es la síntesis de una poética renovadora, en donde converge la sublime belleza de la poesía, el dominio técnico del lenguaje y la ruptura con normatizaciones descomprometidas de hacer poesía, haciendo que los versos se conviertan en grito, en denuncia y en acción.

En este otro poema se muestra su lucha y su diafanidad:

COMO LA SIEMPREVIVA

Mi poesía
es como la siempreviva
paga su precio
a la existencia
en término de asperidad

Entre las piedras y el fuego,
frente a la tempestad
o en medio de la sequía,
por sobre las banderas
del odio necesario
y el hermosísimo empuje
de la cólera,
la flor de mi poesía busca siempre
el aire,
el humus;
la savia;
el sol;
de la ternura.[152]

[152] DALTON, Roque*: Poemas Clandestinos*, UCA Editores, San Salvador, pág. 30

De su ya referido libro *Poemas clandestinos*, anotamos el tantas veces citado por la crítica:

ARTE POÉTICA 1974

Poesía
perdóname por haberte ayudado a comprender
que no estás hecha sólo de palabras.[153]

Es imposible mostrar en su totalidad la materialización de los postulados éticos y poéticos en que se sustentó la extensa y singular obra de nuestro poeta, que él defendió con mucha vehemencia desde el surgimiento con la *Generación Comprometida*, para luego tomar su propio camino haciendo honor a ser un "poeta total en la vida y en la práctica". Nuestro objetivo no es mostrar este aspecto, sino indagar sobre otros elementos de igual importancia. Sólo hemos presentado algunos poemas que son la prueba de la concretud de sus principios éticos y poéticos. Anotamos, para finalizar este apartado, el breve poema en prosa que a manera de prefacio dirige a un amigo y que abre el laureado poemario *Taberna y otros lugares en* advertencia a los poetas de cómo se ha nutrido su poesía:

"Querido Jorge:

Yo llegué a la revolución por la vía de la poesía. Tú podrás llegar (si lo deseas, si sientes que lo necesitas) a la poesía por la vía de la revolución. Pero recuerda, si es que alguna vez hubiese un motivo especial para que te alegre mi compañía en la lucha, que en algo hay que agradecérselo también a la poesía."[154]

[153] DALTON, Roque, oper. Cit., pág. 29
[154] DALTON, Roque: *Taberna y otros lugares*. UCA Editores. San Salvador, El Salvador, 1976, pág.11

1- LA CRÍTICA

La actividad literaria de Roque se manifestó en diversas áreas como crítico, ensayista, novelista, poeta, y la espina dorsal que atraviesa toda esta producción es la realidad violentada de su país. Al desvendar las figuras y las figuraciones, se nos revelan las tensiones de manera gritantes: las fabulaciones que se han montado de la historia del país, las tramas y los traumas que esta historia ha consolidado, la pesadilla de la violencia física y psicológica, la miseria social y, cuánto esto ha pesado en la memoria colectiva y en la conciencia del poeta. La obra en su totalidad es un todo dinámico, una forma vital en movimiento de resistencia que lucha por sobrevivir e imponerse, destruyendo viejos valores, creando otros, con una vitalidad más humana.

Sin embargo, la mayoría de los críticos que abordan la obra daltoniana se insertan en una única dimensión de la obra, en el sentido de ser y enfocarlo a él desde la perspectiva de poesía revolucionaria, poeta político. Pocos estudios enfrentan la obra y el poeta en su unidad, como testimonio que marca las huellas del dolor de una época, que se perpetua por su singular representación. Aun así, el público lector y la crítica es intensa y activa, multiplicándose en los últimos años para redescubrirlo en su totalidad. [155]

Dentro de esa crítica la atención se centraliza en *Miguel Mármol...* porque se alinea dentro del testimonio de una época y es el relato de un hombre que sobrevivió al aniquilamiento de una raza, como consecuencia de la violencia generada por la dictadura militar.

[155] Profesores de las diversas universidades en El Salvador están incentivando la lectura y divulgando la obra daltoniana mediante la publicación de investigaciones.

En esta dirección, la crítica Ileana Rodríguez, en el camino de valorizar los aportes culturales de Dalton sobre la línea de la narrativa testimonial, hace un ligero esbozo de esa obra y opina que se trata de una valiosa contribución a la historia salvadoreña por esta ser desvendada por un sobreviviente de una masacre, cuya vida personal y poética "*trasciende o se traduce a vida histórico-nacional y desarrollo cultural".*[156]

El interés colocado por Dalton, según la autora, es destacar la posibilidad de la conjunción de la perspectiva literaria y política:

> *"Para Roque, el militante comprometido dentro de la izquierda militante, conciente de su compromiso con la resistencia política y obviamente interesado en el desarrollo y expresión de las formas literarias que adquiere la expresión cultural, Mármol presenta a la vez una fascinación literaria y un problema político".*[157]

Al nominar el artículo, *Organizaciones populares y literatura testimonial: los años treinta en Nicaragua y El Salvador*, en que analiza esa obra de Dalton y otra de temática similar de un autor nicaragüense, cree que Dalton ha desempeñado papel importante en la transcripción. Su dominio de aspectos sociológicos, antropológicos, literarios y, principalmente, su amplio conocimiento del lenguaje popular contribuyeron para darle un tratamiento particular a la obra de *Miguel Mármol*... Así, el carácter del relato estaría centrado en mostrar la interacción humana dentro de las organizaciones populares: sus debates, sus sueños, ilusiones. La autora también alude a los niveles de expresión en que el informante narra la experiencia y al interés del poeta en la preservasión intacta del lenguaje:

---

[156] RODRÍGUEZ, Ileana: *Organizaciones populares y literatura testimonial: los años treinta en Nicaragua y El Salvador*, in Minc-Rose-S (ed). Literatures in Transition: The many voices of the Caribbean Area. Gaithersburg, MD, 1982, pág. 85-97

"Para los que conozcan el estilo de Dalton, será obvio, que en cuanto estilo, él le metió poca mano al texto y ciertamente resistió la tentación de novelarlo. Pero los privilegiados, que tienen acceso a la riquísima e invicta tradición oral, sabrán cuánto recortó"[158]

Sustancialmente, para Rodríguez, el aporte de los autores centroamericanos consiste en contribuir a dar una imagen técnica más completa de la objetividad material de un proceso social, *mostrando el aspecto subjetivo, el lado humano y vital de esa situación.*[159]

La narración de *Miguel Mármol...* es una de las obras de referencia respecto del estudio que realiza Juan Jacobo Villegas[160] en *El Testimonio en la producción literaria salvadoreña*, y es de la opinión que esta obra es la autobiografía novelada de Miguel Mármol. Respecto al editor, por el tratamiento dado al relato, cree que Dalton conocía el proyecto barnetiano:

"Roque Dalton fue un intectual radical con una formación literaria y teórica bastante sólida. Premiado por Casa de las Américas y residente muchos años en La Habana, debió estar familiarizado con los proyectos alternativos de Miguel Barnet".[161]

La obra, entonces, estaría encaminada a reivindicar un momento de la historia nacional suprimido de la historia oficial. *"La labor de Dalton se dirige no sólo a re-escribir la historia de los pueblos sin historia, sino a reparar las amnesias de la memoria nacional" .*[162]

---

[157] RODRÍGUEZ, I. Oper. cit. pág. 87.
[158] Oper. Cit. Pág. 91.
[159] Oper. cit. pág. 86.
[160] VILLEGAS, Juan Jacobo: *El Testimonio en la producción literaria salvadoreña*. in REV. taller de Letras, Publ. del Depto. de Letras, Univ.Centroamericana José S. Cañas. San Salvador, nº 144, Nov./Dic. 1991, págs. 13-26
[161] Oper. cit. pág. 23.

Sklodowska, en el mismo testimonio de *Miguel Marmol*... analiza las discrepancias ideológicas entre el testimoniante y el transcriptor - anotadas en la Introducción al mismo libro — explica las razones por las cuales el autor se resistió a la tentación de "beletrizar" el discurso, y se toma la libertad de opinar por él: *"en su opinión, el arte no es capaz de asumir la responsabilidad del mundo para actuar sobre él y modificarlo" .*[163]

En general, para Sklodowska, el interés de Dalton converge en su propósito político: creer en la utopía de textos transparentes. La novedad respecto a la obra es la presencia y reconocimiento del editor iniciador del diálogo como "procedimiento retórico", que "asume el papel de narratario" por el enunciado de respuesta que se nota en la primera interlocución del testimoniante:

> *"Este procedimiento es un amago del postulado de los científicos sociales pos-modernos, sobre todo los etnógrafos, de incorporar al discurso final el aspecto dialógico-situacional del encuentro entre el investigador y su interlocutor."* [164]

Bárbara Harlow, al enfocar esta misma obra, observa al autor en el papel de poeta militante, revolucionario, cuya obra refleja esta postura y el fuerte interés en recoger los reales hechos de una masacre. Acude al discurso para evidenciar los desacuerdos de carácter ideológico con el testimoniante. La autora también se remite al poema *Arte poética 1974*, que según ella sintetiza: *"his role as militant and revolutionary is rather to alter the very definition of poetry".*[165]

---

[162] VILLEGAS, Juan Jacobo. Oper. cit. pág. 23.
[163] SKLODOWSKA, Elzbieta: *Testimonio Hispanoamericano. Historia, teoría, poética*. Edic. Peter Lang. New York, 1999, pág. 42.
[164] Oper. cit. pág. 43.
[165] HARLOW, Bárbara: *Testimonio and Survival: Roque Dalton's Miguel Mármol*. In Gugelberger Georg M. The Real thing: Testimonial discourse and Latin Américan, Duke up, Durham, NC, 1996, pág. 70-83

No obstante, si otros críticos observan que el único aporte del autor en *Miguel Mármol...* estriba en documentar objetivamente lo histórico-político de una época, Lara Martínez, la enfoca desde otra perspectiva y muestra la riqueza del testimonio. Observa lo que nadie más ha conseguido ver no sólo en este relato sino en toda la obra de Dalton, sino también, en sus novelas, ensayos, monografías y poesía. Con relación a *Miguel Mármol...* y al mérito del autor, expresa: *"lo que nos hace falta ahora es otorgarle el mérito de haber forjado un género nuevo: el surrealismo testimonial".*[166] La riqueza del testimonio estaría evidente en otros dos aspectos no explorados por otros: *"la dimensión surrealista y la dimension de nostalgia pos-moderna"*.[167]

El autor muestra el complejo entretejido de la obra al escudriñar meticulosamente el discurso del protagonista y analizar el proceso de estructuración del libro, remitiéndose a la sensibilidad poética de Dalton y trayendo a tona postulados teóricos surrealistas anotados por Breton. Ante la mirada de este crítico la condicionante línea política poeta-revolucionario vista por otros está ultrapasada y, en su defensa, expresa:

> *"Allí donde la crítica ha privilegiado... (la línea narrativa de orden político-histórica...) esto es, una chata monofonía textual, yo habré de recalcar que la novela, es en cambio, un complicado tejido sinfónico de tres voces, no siempre al unísono. Es este montaje o collage surrealista el que, más allá de la ortodoxia, le ha concedido al marxismo stalinista y al sindicalismo de Mármol un verdadero carácter mágico...".*[168]

Roque Baldovinos, académico estudioso de la producción literaria de Dalton y defensor de una revaloración de la obra y del poeta, al analizar la trayectoria de la literatura testimonial en El Salvador, alude

---

[166] LARA MARTÍNEZ, R. *La Tormenta entre las manos*. Edic. Dirección de Publicaciones e Impresos. Min. de Educ., San Salvador, 1999, pág. 74.
[167] Oper. cit. pág. 64.
[168] Oper. cit. pág. 74.

específicamente al relato de *Miguel Mármol*..., para tomarlo como referencial expresando que:

> *Podemos señalar a Roque Dalton con su* Miguel Mármol. Los Sucesos de 1932 en El Salvador *(...) como el introductor de la problemática testimonial en El Salvador, la preocupación clara de este libro es la rememoración histórica, a través de la recuperación y recreación ficcionalizada del relato de vida del militante comunista, cuyo nombre da título a la obra."* [169]

En otro ensayo producido por Roque-Baldovinos, *La Literatura salvadoreña ante el reto de la democracia: tres meditaciones*, al hacer un deslinde de los términos "nacionalismo", "nacional" , "identidad" , "civilismo", y abordarlos desde el punto de vista social y sus manifestaciones en el ámbito cultural, observa que ésto deviene en la oposición de dos posturas críticas ante el análisis de la realidad nacional en el campo de la literatura.[170] El autor coloca a Roque Dalton dentro de la postura crítica que con su obra, su audacia y su rebeldía se consolidó en opositor ardiente de una "cultura oficial cerrada y servil al poder" y, con igual intensidad, respecto a la "ortodoxia de la izquierda". Para este ensayista, el poeta practicó "tanto la lírica más intimista como la épica más incendiaria"; sostiene que la realidad salvadoreña y la dimensión de su problematicidad fue el foco principal de su creación poética estableciendo vínculos con la cultura popular al rescatar el lenguaje del pueblo para redimensionarlo frente a la "cultura oficial". Similar a otros críticos, el autor opina que Dalton se propuso evidenciar *"la falsificación de la historia y de la realidad del país que suponía el patrioterismo de los militares y la oligarquía".*[171] Apela para la reincorporación del poeta a la cultura

---

[169] ROQUE-BALDOVINOS, Ricardo: *La Literatura Testimonial desde El Salvador*, in Rev. ECA, Universidad Centroamericana, José Simeón Cañas, San Salvador, nº 624, Octubre 2000, pág. 1040.

[170] ROQUE-BALDOVINOS, R.: *La Literatura Salvadoreña ante el reto de la democracia: tres meditaciones,* in REV. El Salvador en construcción, Ed. Región, nº 12, San Salvador, págs. 25-39.

[171] Oper. cit. pág. 39.

nacional, pero para que esa incorporación sea "verdaderamente positiva", recalca, que hay que modificar significativamente los fundamentos de la "cultura" que él atacó despiadadamente.[172]

Varios otros autores abordan la producción poética de Dalton desde la inmediatez del proceso revolucionario, descarnado e inhumano y su militancia política. Igualmente Nick Caistor, en un corto artículo en que aborda las obras *Historias prohibidas del pulgarcito, Pobrecito poeta que era yo*... y el ensayo *Poesía y militancia en América Latina* observa que su obra se vincula con lo político y lo histórico.

Caistor menciona, brevemente, algunos otros temas abordados en sus poemas - el amor, la amistad - sin olvidar el carácter de su corrosivo espíritu crítico. Su comentario sobre el poeta se sintetiza en estas frases:

> *"He has now been reinstated as one of the political and intellectual leaders of the struggle, and his poems are printed and performed, and his memory honoreud, by the FDR-FMLN, the political and military wings of the revolutionary opposition in El Salvador".*[173]

Otros aspectos importantes en la producción poética de Dalton son destacados por Dwight García, en el análisis que realiza a la entrevista dada por el poeta a Mario Benedetti. Se remite al manejo que el poeta hace del lenguaje al aludir a *"conceptos de la economía y la sociología marxista"*, recurriendo a estructuras típicas del modo expositivo y argumentativo, es decir, de incorporar elementos a *"discursos*

[172] Oper. cit. pág. 38.
[173] CAISTOR, Nick: *Red-Letters: A journal of cultural politics*, England Summer-Autumn 15, 1983, pág. 39

considerados no literarios"; y reiterar el sentido de lo extra-literario que da la representación y análisis del mundo social.[174]

La presencia de Neruda en su poética, según este crítico, es evidente en sus primeros poemas, así como el rompimiento posterior con el poeta chileno para dirigirse por un modelo de representación "más contestatario", por una poesía "más ideológica". Este nuevo modelo supera y corrige su obra anterior – en opinión de este crítico - para objetivar el papel protogónico del intelectual latinoamericano y conformar una contestación poética a una forma de representar el mundo y de actuar sobre él.

Ostergaard,[175] en un corto ensayo en que analiza el papel de la poesía social-revolucionaria en El Salvador y Nicaragua – cuyos parámetros para el abordaje son Ernesto Cardenal y Roque Dalton – advierte en la poética de Dalton, un discurso ideológico estructurado en lenguaje literario, en el que se exponen las desgracias colectivas como el testimonio de la sociedad. Sostiene que sus obras proyectan de telón de fondo el espacio feudo-colonial y la crisis de un capitalismo oligárquico y que podemos considerar a este poeta *"el máximo exponente de la poesía social-revolucionaria en El Salvador".*[176]

Concretamente entre los aportes de Dalton sobre esta temática, a juicio de este estudioso de su obra, es que él incorpora más consecuentemente que otros *"los logros de las vanguardias europeas y latinoamericanas"*,[177] no para crearse un mundo subjetivo y hermético, sino para instalarse en una auténtica confluencia de *vanguardismo*

---

[174] GARCÍA, Dwight: *De la poesía a la política: el origen de la originalidad*. In LA TORRE, Rev. De la Univ. de Puerto Rico, San Juan, PR. Abril/Junio nº 9, págs. 243-260.

[175] OSTERGAARD, Ole: *La poesía social-revolucionaria en El Salvador y Nicaragua: Roque Dalton, Ernesto Cardenal,* in Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brasilien, Caravelle, Toulouse, France, nº 42, 1984, págs. 41-52.

[176] Oper. cit. pág. 45.

político y literario, atendiendo a rupturas y experimentos a nivel internacional, lo cual favorece renovar el panorama de esta poesía en tres puntos:

a) La introducción en "lo político" de elementos relegados al nivel subconsciente: los temores y angustias, las impotencias, los deseos imposibles con sus fantasmas.
b) Practicar la crítica despiadada o suave, según al caso, de la retórica al uso para cantar al pueblo, denigrar las injusticias, atacar la oligarquía y el imperialismo.
c) (...) en su poesía y en su vida política trató siempre de poner al día sus ideas acerca de la revolución y las vías que conducirían al cambio social "contraponiéndose a dogmatismos".[178]

En un breve análisis de algunos poemas tomados de su obra poética este crítico opina sobre los recursos que el poeta utiliza: el tratamiento humorístico, la paradoja, la ironía, la nota sarcástica, en la manifestación de elementos reprimidos: la angustia, el dolor, el deseo de hacer historia patria y en el abordaje de la realidad salvadoreña sin rodeos ideológicos, tratando de sacar fuerzas para evitar triunfalismos o falsos optimismos.

Desde la perspectiva de ver la poesía en artefacto y su creador el artífice, Elizabeth Burgos, lo reviste del título de *"artesano de la palabra, pionero del verbo América"*[179]. Esta autora está interesada en mostrar por qué y quiénes le enveredaron a su incorporación para *"el llamado de la historia"*, por no haber comprendido que su papel de guía, de nervio histórico de su pueblo, debía realizarlo el poeta y no el combatiente. Le rinde homenaje expresando que *"su muerte hará*

---

[177] OSTERGAARD, Ole Oper. cit. pág. 45.
[178] Oper. Cit. Págs. 45-50
[179] BURGOS, Elizabeth: *Roque Dalton: revivir el poeta,* in Encuentro de la Cultura Cubana, Summer, nº 01, 1996, págs. 53-58

resurgir el poeta". Su tributo a la historia ha debido ser su poesía, y no su vida. *"No se puede imaginar a América sin aquellos que se han dado a la tarea de recrearla con la palabra, en el verbo. Roque, creador de ideas y, por si fuera poco, poeta."*[180]

Monique J. Lemaitre usa de referencial *Las historias prohibidas del pulgarcito y Pobrecito poeta que era yo...*, en su *ensayo "Apuntes sobre estructura e ideología en algunos textos de Roque Dalton"*[181] para mostrar que en su poética se encuentra inmersa su ideología:

> *"La originalidad y la fuerza de la poesía (y de la prosa) política de Roque Dalton estriba en su pluralidad de niveles así como en el esfuerzo que el destinatario debe hacer para desentrañar la estructura de la ideología de Dalton".*[182]

Lemaitre se apoya en las teorías de Eco y de Haroldo de Campos para analizar la obra del poeta salvadoreño, en la que observa una estructura dinámica en contraposición a estructuras monolíticas de la ideología opresora, recordando que en América Latina escribir en nombre de los oprimidos y a favor de su libertad y la justicia presupone que el escritor acepta pagar un precio: prisión, tortura y muerte. Más, según ella, esa violencia no se circunscribe a los "otros" como pueblo desposeído, sino que sus analogías sugieren la violencia del poeta en su papel de portavoz.

El proceso de crecimiento intelectual paralelo al desarrollo político de nuestro poeta es punto de enfoque, también, por Weiss, opinando que el poema analítico-ideológico surge de la experiencia concreta del

---

[180] BURGOS, Elizabeth. Oper. Cit. Pág. 55

[181] LEMAITRE, Monique*: Apuntes sobre Estructura e Ideología en algunos textos de Roque Dalton*. in Literature and Contemporary revolutionary culture, Indiana Univ. 1984-1985, págs. 329-337.

[182] Oper. cit. pág. 334.

tiempo y el espacio que permiten la reflexión,[183] aún, "*podría afirmarse que la voz del poeta revolucionario es su huella más allá de la muerte... Por la praxis del verbo nos llegan sus voces (...)"*[184] y sugiere unos puntos de partida para el estudio de su obra: sus voces, la compasión, la piedad, la enajenación de la religión, su ironía, que se yuxtaponen en casi todos los textos.

Igualmente, Jaeger, se remite al epígrafe del libro *Taberna y otros lugares* y opina que para el poeta *"la poesía y la revolución eran la misma cosa"*. De la misma manera que otros críticos, demuestra que sus textos desvendan las contradicciones de la historia oficial. Si pudiéramos llamar de "novedad" lo que se expone en la corta comunicación de Jaeger es el aspecto en que recalca que *"el poeta escogió la poesía para educar al lector sobre la historia de su país".*[185]

Harlow destaca en el capítulo *La poesía de resistencia* del libro *Literatura de Resistencia*, que la poesía en la propia lucha de liberación jugó un papel crucial como forma de reaccionar en contra de la ocupación y de la dominación, al ser depositaria de la memoria y conciencia popular. En ese sentido, Roque Dalton con su poesía *"formó parte del movimiento de resistencia opuesto al régimen autoritario apoyado por las potencias occidentales y muy especialmente por los U.S.A"*[186]. Perfila a los poetas en arduos combatientes y, en esta línea, se configura la poesía. Harlow se remite al mismo poema ya citado *Arte poética* 1974, del libro *Poemas clandestinos*, para sustentar su análisis.

---

[183] WEISS, Judith A: *Roque Dalton: puntos de partida para estudio de su obra poética.* in REV. Cuadernos Americanos, nº 214, México 12, DF. 1977, págs. 199-210.

[184] Oper. cit. págs. 199-200.

[185] JAEGER, Frances: *En torno a la teoría del discurso revolucionario y poético en Roque Dalton.* in Cincinnati - romance - review, Univ. of Colorado at Boulder, USA, nº 15, 1996, págs. 144-149

[186] HARLOW, Bárbara: *Literatura de Resistencia*, Edit. Laiovento, Santiago de Compostela, España, 1993, pág. 72

Owen Williams en su disertación de grado *Poliglosía poética: las voces múltiples de Roque Dalton,* defendida en la universidad de Nebraska, muestra que la poliglosía de Dalton se manifiesta en la ironía, el amor, las preocupaciones ideológicas y políticas, la religión, la sociedad actual, la estética, al referirse a los grandes temas que se abordan en la poesía. Analiza los recursos del discurso que el poeta utiliza en la obra y, de la misma manera que otros, la enfoca desde la línea de poesía política: *"la poesía (de los poetas revolucionarios) - y por tanto la poesía de Roque - es una de las armas que el revolucionario puede utilizar en el combate contra la explotación y la injusticia".*[187]

Y respecto de la complicidad poeta/poesía-política:

> *"el distintivo más importante de los poetas comprometidos como Roque Dalton es el haber establecido una relación firme entre la práctica de la poesía y las circunstancias político-sociales en que se desenvuelve".*[188]

En el abordaje que se hace de la poética daltoniana en esta disertación, este crítico afirma que el poeta *"es capaz de ser formal y hasta mostrarse de erudito, pero prefiere mucho expresarse con el idioma del pueblo";* que en la obra narrativa y poética de Dalton, *"puede percibirse una variedad de voces: a veces resulta irónico".*[189]

Yurkievich, bajo la óptica de mostrar al poeta en su actitud poética irreverente, de quebrar clichés y oponerse a censuras, renegando de la estilización refinada de la poesía, al parodiar la libertad de asociación de las poéticas aleatorias y revelarse contra la represión de la palabra,

---

[187] WILLIAMS, Owen: *Poliglosía Poética: las voces múltiples de Roque Dalton*. Dissertation. Degree Granting Institution, Univ. of Nebraska, Lincoln, 1993
[188] Oper. cit. pág. 251
[189] WILLIAMS, Owen. Oper. cit. pág. 252

de manipuleos profanadores, busca el punto de fusión de las antinomias en la riqueza de su obra y su actitud:

> *"creo que la significación mayor de Dalton, reside en su afán de historificarse, en su empeño por representar apropiadamente el fluido entramado temporal de conciencia y mundo, esa oscilante, esa cambiante intersección de la realidad ya coincidente, ya divergente con el yo que la inscribe en su heterogénea simultaneidad".*[190]

En un extenso ensayo la escritora salvadoreña Matilde Elena López[191], sustenta que a Roque podemos ubicarlo dentro de la tradición de ruptura, porque él llevó a sus últimas consecuencias la ruptura poética que se había iniciado como consecuencia del proceso de las escuelas y tendencias postmodernistas. Defensora y crítica de la estética de Dalton valora la poesía en su totalidad de creación, en la comunidad íntima de la realidad con el poema:

> *"La importancia de la poesía de Roque Dalton reside en esa comunión íntima de la realidad con el poema. El lenguaje, no como una invención milagrosa, sino ordenamiento de signos, incorporación de un léxico escamoteado por el purismo académico; la correspondencia entre este léxico y el contexto en que se realiza su poesía, es un espacio-tiempo que es nuestra historia salvadoreña".*[192]

La rebelión profunda que esta escritora observa, de manera marcante, es en el uso del lenguaje para redimensionar la poesía, que se vuelca en una exigencia en el contexto de la producción poética, El autor logra esto, porque retoma y revaloriza el lenguaje del pueblo:

---

[190] YURKIEVICH, Saúl*: Roque Dalton: en las bocacalles de la historia*. in La Confabulación con la palabra. Ed. Taurus, Madrid, España, 1978, págs. 135-143.

[191] LÓPEZ, Matilde E.*: La Poesía de Roque Dalton*. Cuadernos Universitarios, nº 13, Edit. Universitaria, San Salvador, 1988, págs. 23.

[192] Oper. cit. pág. 10

"La originalidad de la poesía de Roque es que ha transformado esa lengua popular, hablada, conversacional, cotidiana, en lengua poética, en un lenguaje poético que dejó de ser expresión refinada, lenguaje en su función poética, dirigido hacia el signo en sí mismo. Lo que Roque busca y ha logrado es convertir la lengua popular en su función de comunicación pura y cotidiana en poesía(...).[193]

La destrucción del refinamiento del lenguaje poético en la retórica de salón, en la insurrección de la palabra, es que la autora observa la mayor incidencia de la creatividad poética daltoniana, al convertir la palabra en "palabra-látigo". Es objeto de su análisis, también, el delibrado propósito del poeta de disolver "géneros", la subversión sintáctica, así como mostrar la diversidad de recursos que el poeta recrea para construir una poesía más ideológica: *"No es sólo poesía revolucionaria en sus contenidos ideológicos, sino también en las técnicas y recursos que le permiten manejar una lengua flexible en grado sumo".*[194]

Sin dejar de insistir en lo que otros críticos coinciden, Matilde Elena López, comenta:

Más allá de la evolución poética y más allá del novelista, del ensayista, está el hombre-Roque desangrándose, el que comprometió su vida y su poesía a un ideal hermoso. El hombre que se jugó todo entero en la lucha y que fue siempre insobornable. Una conciencia revolucionaria que no pudo ser comprada, ejemplo y modelo de revolucionario (...)".[195]

Hugo Achugar aborda dos autores salvadoreños, Roque Dalton y David Escobar Galindo, y dos poemarios: *Las historias prohibidas del pulgarcito* y *Sonetos penitenciales*, de sus respectivos autores. Por el título de su ensayo se infiere el tratamiento que el autor dispensa a esas obras: *Poesía política e interpretación populista. Dos poemarios*

[193] LOPEZ, Matilde E. Oper. Cit. Pág. 11
[194] Oper. Cit. Pág. 13
[195] Oper. Cit. Pág. 18

salvadoreños.[196] La elección de estos poetas y sus textos es considerarlos representativos de la *diversidad y riqueza estético-ideológica* de la poesía salvadoreña porque ambos autores realizan una desacralización lingüística del discurso hegemónico. Particularmente:

> *"Desacralización y desmontaje que se sustenta – de modo similar a lo realizado por la vanguardia de los 20 – en la introducción del humor (...), en la presencia de una sintaxis y una dicción coloquial, en el collage y la intertextualidad y, sobre todo, en una sintaxis generacional del poemario que sobredetermina los textos confiriéndoles una perspectiva altamente disruptora".*[197]

Este crítico percibe que el verbo brillante y el sonido de la realidad son dos discursos que se ponen en diálogo en la obra en estudio para reírse desde el lenguaje y, con la risa, participar en una lucha que no es de lenguajes, sino que por ser discurso poético, es de clases.

Al desvendar el carácter literario de *Las Historias prohibidas del pulgarcito*, Góchez Fernández, expresa que hay que reconceptualizar el papel de Roque en la literatura "*como innovador en el estilo y una nueva propuesta para los artistas comprometidos, reiterando en la "calidad estética" que debe ponerse de manifiesto"*.[198]

Una especie de "Roquemanía" invadió a la juventud salvadoreña, después del asesinato de Dalton, respecto de su actitud y su producción literaria, "ser como él", en el comentario de Javier Alas, "movidos por impulsos subjetivos".[199] Según este crítico, otra visión

---

[196] ACHUGAR, Hugo: *Poesía política e interpretación populista. Dos poemarios salvadoreños*. in Rev. Texto Crítico, nº 10:29, Mayo/Agosto, Xalapa - Veracruz, México, 1984, págs. 79-89.

[197] ACHUGAR, H. Oper. Cit. Págs. 79-89

[198] GÓCHEZ FERNÁNDEZ, Rafael F.: *El caracter literário de las Historias prohibidas del pulgarcito de R.D.* in REV. Taller de Letras, nº 144, Publ. del Depto. de Letras, Univ. José Simeón Cañas, Nov/Dic.1991, págs. 43-52.

[199] ALAS, Javier: *Roque Dalton: el turno del poeta.* Edit. Delgado, Univ. José Matías Delgado, San Salvador, 1999, págs 42-43.

que se ha organizado sobre Dalton es el de poeta militante, el revolucionario, "el de los contenidistas" de *Poemas Clandestinos.* Cree que a este poeta debe vérsele fuera de militancias partidarias, que su obra debe ser verdaderamente justipreciada y, usando palabras de David Escobar Galindo, "sacarlo de su condición capsular", para recuperar su valoración poética y ocupar su verdadero lugar entre los grandes de la literatura.

Escobar Galindo, otro renombrado escritor salvadoreño, citado por Javier Alas y conocedor de la poética daltoniana y su autor, expresa que la poesía de Dalton "*está nutrida por una constante vena surrealista, y oscila entre el hermetismo y la denuncia (...)"*; *evade el peligro panfletario a fuerza de ironía, que maneja con facilidad; aunque a veces el sectarismo lo vence".*[200]

El joven escritor, Giovanni Galeas, escribe un artículo muy interesante en la Revista guatemalteca La Ermita en que aborda el "inexplicado asesinato del poeta" y destaca una breve entrevista con el ex-comandate guerrillero Joaquín Villalobos, líder de la alta cúpula del ERP e indaga sobre las razones que llevaron a éste a dirigir el asesinato de Dalton, con el intento de rescatar su nombre en su papel de poeta, de quien se había montado una opinión muy deformada. Retoma momentos de su vida y de su obra y coincidiendo con otros, manifiesta, *"era un artista atrapado entre la bohemia y la revolución. Esa tensión lo marcó para el brillo y la tragedia".*[201]

Galeas hace referencia a los hechos histórico-políticos de los años de la guerra, a la participación de Dalton dos años antes de ser ejecutado, al hacer del fundamento guerrillero y compara los objetivos y medios de

[200] ALAS, Javier. Oper. Cit. pág. 42-43
[201] GALEAS, Giovanni: *Una factura de guerra: el inexplicado asesinato de un poeta.* In Rev. La Ermita, año 5, nº 20, Edit. Hivos, Guatemala, Oct./Dic., 2000, pág. 35

lucha de uno y otro, del guerrillero Villalobos y del poeta Roque Dalton, para concluir, en una opinión demasiado subjetiva, sobre los ideales de cada uno:

> *"Para aquél, la guerrilla es un medio; para éste una empresa romántica, amable por sus atributos de fraternidad, sacrificio y expiación. Una escalera de sangre permitió el ascenso de Villalobos hasta las jefaturas. Dalton estaba preparado para morir, pero es muy poco probable que estuviera dispuesto a matar".*[202]

Y completa

> *La tragedia es la muerte de tal hombre que se llamó Roque Dalton, que fue hijo, padre y amigo y ejerció el perdurable oficio de la poesía. Porque al final, cuando los soberbios muros de Troya humearon por tierra y los guerreros no fueron más que cenizas, lo que perduró por los siglos fue el canto de un poeta."*[203]

Fiel defensor del amigo, del colega y del poeta, en el libro-manual *En memoria de Roque Dalton*, Arias Gómez habla un poco de su vida, en relación con sus estudios, su obra poética, inquietudes, libros, virtudes. Él se encarga de aclarar muchas críticas infundadas, tejidas por envidia, rencor, odio, puritanismo, en fin, antipatías de todo tipo hacia el poeta, por este haber conquistado limpiamente un espacio al que pocos habían tenido acceso. Arias Gómez alude al epígrafe de la novela póstuma *Pobrecito poeta que era yo...: "Es una obligación de todo patriota odiar a su país de una manera creadora"*,[204] porque cree que ese verso sintetiza cuál era la fuerza que empujaba a Dalton en su espíritu crítico, pero críticas hechas con amor:

---

[202] GALEAS, Oper. cit. pág. 35.
[203] Oper. Cit. Pág. 39
[204] ARIAS GÓMEZ, Jorge: *En memoria de Roque Dalton,* Edit. Memoria, San Salvador, 1999.

"Cuando leemos en esta novela, así como en otras obras, sus críticas a nuestra patria, es fácil concluir que a él no lo movía, ni por asomo, el odio sino el amor. Era un amor, por decirlo de alguna manera comprensible, despechado, de amante no correspondido por una realidad limitante, excluyente, asfixiante y negadora de las más elementales libertades, dolorosamente desgarrante, con sus zarpas de acero envenenadas y siempre en actitud rampante; realidad injusta por todos los costados...; realidad portadora de un mundo de mentiras consagradas..."[205]

Arias Gómez quiere recuperar la verdadera imagen de Roque, mostrarlo en sus defectos y sus virtudes y, particularmente, en su drama de "dolor de patria": *"En Roque había mucho dolor de patria, acrecentado en sus exilios vividos en paisajes y geografías extraños..."*.[206] A los lectores de su obra nos advierte que *muestras palpables, rebosantes de ese sufrimiento de Roque las hay* en Taberna y otros lugares y en *Las Historias prohibidas del purgarcito."*[207]

Otros colegas y amigos, escritores o no, igualmente han vertido opiniones sobre su producción yuxtaponiéndola a su espíritu combativo y crítico.

Se hace necesario registrar que con el objeto de recuperar los aportes valiosos de la obra de Dalton, diversas investigaciones han sido y están siendo realizadas en varias universidades salvadoreñas.[208] Hoy es una obligatoriedad revivir el poeta.

---

[205] ARIAS GÓMEZ, J. Oper. cit. pág. 12
[206] Oper. cit. pág. 13.
[207] Oper. cit. pág. 12
[208] Trabajos de investigación realizados por alumnos para optar al título de Licenciado en Letras, en la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas de El Salvador: BENITEZ, ZELEDÓN Y VALENCIA, Regina, Irma y Orestes: *Análisis literario de tres autores salvadoreños: Consuegra, Dalton y Quezada*, 1990; MOLINA V., Carlos E.: *Crítica y creación en la poética - humor de la obra de Roque Dalton, como posibilitante de una filosofía salvadoreña de la liberación*, 1996; PASTORE CHAVEZ, Edwin Iván: *rasgos carnavalescos en la obra de Roque Dalton. Aspectos de su ruptura literaria*, 1995; HERNÁNDEZ, ORELLANA Y POCASANGRE, Judith, Fernando y Carlos: *" La literatura testimonial en El Salvador (1970-1993*), 1994. Otras investigaciones realizadas por alumnos de la Universidad Nacional de El Salvador para optar para la

Para mostrar la perennidad de la poesía y el poeta a continuación transcribimos algunos fragmentos de discurso expresados por colegas escritores, tomados de *Recopilación de textos sobre Roque Dalton*, serie Valoración Múltiple, edición Casa de las Américas, 1986, en homenaje que hiciera Casa de las Américas – al poeta y su obra – en el décimo aniversario de su asesinato, en el cual se recoge la voz de 108 renombrados escritores de diversas partes el mundo. Son reflexiones y estudios en que prima su calidad poética, la vitalidad de la obra y el sentimiento de fraternidad. Entre ellos citamos su voz y su nombre:

Mario Benedetti (Uruguay)*: A Roque*

"(...)
usabas la metáfora ganzúa
para abrir los cerrojos y los odios
con la urgencia inconsolable de quien quiere
regresar al asombro de los libres
(...)" *pág. 612*

Julio Cortázar (Argentina): *Una muerte monstruosa*

"(...) ¿Un héroe? Sí, pero un héroe que además de su conducta política inquebrantable deja un testamento: toda su poesía y ahora esa novela de la que sólo conozco los fragmentos que él me enviara, pero que bastan para mostrar lo que hay que entender por héroe frente a los fabricantes de estatuas (...)" *pág. 559*

"(...)
Sus poemas, sus relatos, contienen más o menos abiertamente todo eso, y sobre todo lo que hizo de Roque Dalton un hombre que me parece ejemplar

---

Licenciatura en Letras: SANTOS H.E.FLORES, V.M. y A.D.: *"Calidad literaria del reportaje testimonial escrito en El Salvador, 1980-1989"*, 1992; GARAY G. , AVALOS C., P. A. R.: *La narrativa testimonial en El Salvador, 1990-1992*. Univ. de El Salvador, 1995; MARTÍNEZ FERRER, Francisca: *La visión estético-filosófica de la realidad salvadoreña en Roque Dalton*, 1991.

dentro de una perspectiva de futuro: la vitalidad, el sentido del juego, la búsqueda del amor en todos los planos, la duda antes que el dogma, la crítica previa al acatamiento (...)" *pág. 556*

Margaret Randall (Estados Unidos)*: Parte de ese sol*

"(...)
Tu vida como la de cualquier otro
puede reconstruirse de sucesos, gesto a gesto,
la cabeza ladeada, escribiendo,
de lucha en lucha,
de debate ideológico en debate ideológico.
siempre didáctica.
(...)" *pág. 625*

Daniel-Josué Bernard (Haití): *Ayi-bobo por Roque Dalton*

(...)
Sobre las pupilas aceradas del que ve el Alba
el discurso de los metales sobre el yunque de las olas
el maíz que flamea en los brazos del horizonte
en nuestros pasos de hombre por la madre y el hijo
asoma el anuncio Roque Dalton Macchu-Pichu
Pues los ojos del Yara derraman oleadas de sangre
el Artibonite llora a su niño mutilado
el hijo amado de Quetzalcoatl brillante estrella de la mañana
el descendiente de Tutecotzimit el príncipe sabio y prudente
de la raza grande de Changó-manñan-guinea
(...) *pág. 614*

Robert Cohen (Estados Unidos): *Roque Dalton 1935-1975*

(...)
Ahora puedo hablarle a Roque
porque aún los mineros van a la huelga en West Virginia
porque a pesar de todo Aída sonríe
porque al fín ha llegado la paz a Vietnan

así que puede continuar la guerra
porque el teléfono me interrumpió hace un momento
y era Margaret que llamó desde la guardia
para leerme el poema que ella, increíble y naturalmente
está escribiendo sobre Roque
para Roque con especial ternura
hoy, hoy que no existe siquiera para Roque
mayo 10 fue su último hoy
para siempre
(...) *pág. 616*

Manuel Galich (Guatemala): *Carta a un Amigo*

(...)
Lo que me hace asociarlo con Otto René es la estrecha ligazón entre palabra y acción, que usted ha establecido, al vincular inseparablemente lo que escribe y lo que hace. Su "yo volveré yo volveré" del sexto verso, es más que un verso. Una realidad, con la cual usted ratifica, como revolucionario, lo escrito por el poeta (...) *pág. 573*

Joaquín G. Santana (Cuba): *Tengo la vida entera para andar... (Canción sencilla para Roque Dalton)*

(...)
Tengo la vida entera para andar
entre soles y novias y embelesos.
Sé que algún día iré adonde estás
y, con rosas del pueblo en tu memoria,
pondré mi corazón junto a tus huesos.
(...) *pág.627*

Regis Debray (Francia): *Gracias, Roque...*

"(...) Sin embargo, persisto en pensar que,
por grande que sea la obra, el hombre era

más grande. Póngase juntos al poeta, al novelista,
al ensayista político, y no se obtendrá
todavía al autor que excedía esta simple suma,
que era la viva unidad de ella(...)"

"(...) De su compromiso político, había hecho su teoría: y su teoría la puso en práctica. Con Roque Dalton, se dio un fenómeno excepcional: la fusión en un mismo hombre de la vanguardia literaria y de la vanguardia política - él precisó en honor a las circunstancias, "político-militar"...

pág. 567

Eduardo Galeano (Uruguay): *Sobre Roque Dalton*

"... La poesía de Roque era, como él, cariñosa, jugadora y peleadora. En la cara y en la poesía de Roque, una guiñada se convirtió en un puño en alto..."

pág. 493

Jaime Labastida (México)*: Breves palabras por el combatiente Roque Dalton*

" (...) Es cierto que la tierra que no tiene héroes es una tierra desdichada; pero más desdichada aún, dice Brecht, es la tierra que necesita de héroes. Uno más se agrega a la ya larga lista de nuestros muertos, aquellos que quieren acabar, para siempre, con esta tradición de opresión y desdicha. Roque no descansará en paz sino, más bien, como vivió: inquieto, actuante y combativo (...)" *pág. 562*

René Depestre (Haití)*: La muerte de Roque Dalton*

"(...)
Compañero Roque: es, pues, cierto:
Te han robado tu horno de gran alquimista,
"tigres de izquierda" te han cogido tu arado,
tu fusil y el amor, y la piel de tu paz,
y la lluvia que pedía fuego a tus noches.
Oh madrecita de las maravillas de este muchacho

jubiloso y firme de San Salvador, los obuses
de los "amigos" hacen heridas tan mortales
como las de los enemigos, perdónenme mi pena,
denme una espada,
que busco por todas partes
a los falsos soldados de la Revolución!
(...)" *pág. 618*

Roberto Armijo (El Salvador): *Réquiem de un poeta asesinado.* Extenso poema dividido en Introito, Preludio, Canción de Cuna. En esta última parte:

"(...)
El que amó su propia esperanza
con su sol de poesía
con su sudario de lodo
musita cerca de un río
Ciego pone su corazón
en medio de una colina
y oye la polvareda de los días
los gritos en los hierros de la noche
COMO UN NIÑO LLORA POR SU PAÍS
(...)" *pág.605*

Miguel Barnet (Cuba): *Roque Dalton*

"(...)
Entre el soborno y la pared
escogió la pared llena de cuchillos
(...)"
pág. 628

Miguel Mármol (El Salvador*): Roque Dalton*

"(...)
Roque Dalton García fue un poeta y escritor muy inteligente, un patriota socialmente sensible que amó a su pueblo, a su país, un marxista-leninista de vocación, revolucionario de gran ánimo y preciso
(...)" *pág. 513*

III – REPRESENTACIÓN Y VIOLENCIA.

En el capítulo anterior se ha presentado al poeta y una reseña de comentarios críticos elaborados por académicos de las letras – nacionales e internacionales – a la obra daltoniana: escritores, profesores, historiadores, estudiantes, críticos. Muchos de estos estudios se encaminan para revalorizar y redimensionar la obra en su totalidad como testimonio de una época violenta de años de guerra. Otros atentan por desvendar aspectos de su militancia y, desde esta perspectiva, enfocan la obra poética como poesía revolucionaria. La mayoría no deja sin abordar el relato de *Miguel Mármol*... porque es el testimonio dado por un obrero sobreviviente al exterminio de una raza y por los comentarios que teje el editor respecto a su postura ideológica. Algunos buscan entender al poeta desde la renovación del lenguaje, hacia uno más accesible y popular, o por su actitud de ruptura hacia normas póeticas ultrapasadas para registrar la realidad fragmentada por la violencia. Otros desvendan los recursos irónicos o humorísticos que el autor utiliza para mimetizar las agresiones de un sistema dictatorial. Unos críticos estimulan a profundizar en la obra para encontrar la verdadera riqueza de su poética.

En el recorrido por la fortuna crítica se puede constatar un rasgo común en la mayoría de los análisis, y es el de mostrar la concomitancia de su línea político-ideológica con su producción literaria. Ven su poesía como poesía revolucionaria o poesía política, o el reflejo de las luchas militantes donde el poeta se desgarra poéticamente; muestran al poeta combatiente, al poeta guerrillero materializando sus postulados estéticos en su papel de denunciador y anunciador de una salida: la revolución armada. Así, toda su producción se ve como la simbiosis de acción y discurso; literatura y lucha; combate y poesía. Es decir, se enfoca una única dimensión del poeta.

Aún en los discursos emitidos por sus colegas escritores, o por críticos de la literatura en el momento mismo de hacer un homenaje al poeta y amigo, inmediatamente que se supo del asesinato – y otros vertidos 10 o 12 años después – algunos más recientes, su apreciación gira en torno de su trayectoria política, poeta militante comprometido con su país; tratan su poesía como poesía política o poesía de combate, para lo cual remito a releer las 4 páginas anteriores.

La misma valoración del poeta continúa al asociar el valor del militante, al valor de la poesía.

Mi propósito en este trabajo es realizar un estudio de algunos poemas seleccionados de su obra poética en el cual se va a tomar como óptica no la poesía combativa, ni a él como poeta revolucionario; quiero mostrar la elaboración poética de Dalton en el diálogo con otros autores para representar las catástrofes del S. XX.[209] que se dedican a explorar la relación entre violencia y lenguaje.

Mi objetivo es ver cómo el poeta Roque Dalton puede ser considerado autor de testimonio no sólo por la obra *Miguel Mármol*..., tal como es abordado por la crítica salvadoreña, hispanoamericana y, aún, cuando la academia norteamericana analiza y clasifica las obras testimoniales del ámbito latinoamericano.

A este autor se le incorpora a la literatura testimonial latinoamericana única y exclusivamente por esa obra porque a juicio de los críticos rescata un extenso periodo de la historia salvadoreña, por ser la transcripción del relato de un sobreviviente de una masacre y el editor -letrado/solidario- se mantuvo fiel a la objetividad del relato.

[209] Elie Wiesel, Paul Celan, Primo Levi, Aaron Appelfeld, Jorge Semprún, Ida Fink y otros.

Considero que Dalton puede englobarse dentro de esta corriente, mas, no únicamente por esta obra. Quiero mostrar que la producción poética de Dalton está moldeada con los mismos procedimentos de representación, con la misma sensibilidad de evaluación del tiempo y con la misma responsabilidad ética en que otros grandes escritores han representado la catástrofe del siglo XX. Así, recorto un corpus de poemas del libro *Taberna y otros lugares* que me va a permitir demostrar cómo este poeta representa el aniquilamiento del "otro", cómo se revela el horror de la violencia, la saturación del dolor por la ignominia, la "vergüenza de lo intolerable". Pero antes de entrar propiamente en el análisis de los poemas seleccionados, a continuación se colocan unos fragmentos de textos y la evidencia de algunas situaciones que representan una parte de sus múltiples y dolorosas experiencias de vida y se constituyen en indicios de la catástrofe.

1- METÁFORAS DE LA PRISIÓN

Sus experiencias carcelarias y la sordidez del mundo de la prisión, como símbolo de muerte, están representadas en varios poemas y de diversas formas y, en todos ellos se registra el sentimiento de angustia frente al destino. La soledad y el silencio lúgubre que produce la oscuridad se transforman en la figura metafórica del enclaustramiento.

En uno de sus poemarios iniciales ... *La ventana en el rostro*, editado en México en 1961, se anota una de las innumerables experiencias de persecución que llegan a terminar casi siempre en el espacio cuadrado de la celda. En las dedicatorias salienta:

- *"A María, a Adolfo, a Yolanda, a Doña María Elena, que me dieron su casa y su pan cuando fuí perseguido".*

En otro poemario *El turno del ofendido*, editado por primera vez en La Habana, en 1963, ofrece el libro con exclusividad a sus más íntimos, parientes y amigos e, irónicamente, también extiende esta dedicatoria:

- "Al policía que me arrojó veinticinco centavos a través de los barrotes para que me comprase cigarrillos contra la desesperación.

- A Tomás Guillermo Lópes, compañero universitario que me interrogó con odio en las frías noches de mi reclusión en la Policía Nacional.

- Al general Manuel Alemán Manzanares: para conseguir fuertes sanciones en mi contra, hizo el mejor elogio de mi vida, muy exagerado, a decir verdad..."

Esas dedicatorias reflejan no sólo un momento sino que comprueban la relación simbiótica del poeta y sus vivencias – materia prima para la representación – como también evidencian las tensiones de un mundo extrañado que han rastreado al poeta y a la poesía.

En el apartado, *Poemas de la cárcel,* del libro *... Ventana en el rost*ro – anteriormente citado – todos los poemas que se incluyen en esa sección registran otra vivencia carcelaria. En los versos la voz poética se desdobla en otras voces para marcar la presencia de otros condenados y el dolor de su desgarramiento: en forma de carta-poema dirigida a Nazim Hikmet o, en diálogo fragmentado por la añoranza de la libertad o, en un sentido monólogo polifónico de dolor en forma de elegía, o a manera de conjura para exorcizar la maldad, mas, todos apuntan a ser testimonio de un instante eterno y fragmentario. En el poema *Carta a Nazim Hikmet*:

(...)
"Camarada Nazin: le escribo
desde la vecindad del sobresalto,
desde la Quinta Bartolina de la Penitenciaría central

de El Salvador (...)

Más adelante, le confiesa:

"...
Y aquí me tiene, junto al pobre asesino apesar suyo,
junto al ladrón y al estuprador y al equivocado,
compartiendo el fango y el insulto nuestros de cada día,
entremezclando el aliento en el clamor común detrás
[de los barrotes,

viendo pasar los días como golondrinas exhaustas de
[lastimosas alas,
acusado de cualquier cosa por amar la esperanza y
[defender la vida
..."[210]

En *Elegía vulgar para Francisco Sorto* inicia con un epígrafe que encierra el deterioro que provoca la atmósfera de la prisión y, quién es este reo confinado hace cuatro años en la terrible celda número nueve:

Francisco Sorto es un reo común de la
Penitenciería Central de El Salvador que
perdió la razón a causa del encierro de
cuatro años en la terrible celda número
nueve. Loco como está, deambula hoy
silencioso entre los reos del presidio
preventivo, y por las tardes, al ver pasar
las golondrinas y los pericos desde el pa-
tio del penal, canta con los ojos llorosos y
la voz sin ritmo, viejos tangos de Gardel...[211]

[210] DALTON, R. *La ventana en el rostro.* UCA Editores, San Salvador, 1998, págs. 95-97.
[211] Oper. cit. pág. 98.

Luego los versos del poema y las estrofas se entrelazan y retumban sinestésicamente para mostrar la eternidad del tiempo de la muerte en el espacio espectral del calabozo:

"...
Francisco Sorto tiene
nueve ojos de estar preso

Nueve gritos de luz donde los siglos bailan
como niños pequeños
...
nueve, carajo,
nueve años disfrazados de pescozón

y uno amarrado;
nueve años, nueve años,
nueve años que no le caben en la boca al mundo,
nueve años de los que se diría
que solamente son setenta y ocho mil
ochocientas cuarenta horas
si uno supiera de pupitres y números
..."[212]

En el poema *Coro menor de la quinta bartolina* muestra en una sinfonía de lamentos las voces gritantes de los prisioneros:

"...
Yo que me tengo que aguantar un rato
de catorce años y qué más te digo,
Yo que voy a salir de cincuenta años,
Yo que ya ni de los ríos me acuerdo,
Yo que ya ni me acuerdo de acordarme de nada,

[212] DALTON, R. Oper. cit. págs. 98-100.

Yo que ya ni canciones sé, ni quiero,
Yo que ya no sabría caminar por las calles,
Yo que llevo cinco años en la segunda instancia,
Yo que por el jurado gordo y blanco aquel me he quedado
[silbando".[213]

Todos los poemas de este apartado marcan con una sinfonía de metáforas el dolor de la humillación y la carencia que ultraja la dignidad. Precisamente para descubrir, verificar y mostrar cómo Dalton consigue representar la vivencia del exterminio tomamos como referencial de nuestro análisis *Poemas de la última cárcel* del libro *Taberna y otros lugares,* premio Casa de Las Américas, La Habana, 1969, por considerar que en estos poemas se representa de manera singular la fragmentación, el horror, la deterioración, el dolor que provoca la experiencia catastrófica.

El libro está organizado en III capítulos, distribuidos de la siguiente manera:

- El País I: (13 poemas)
- El País II: (31 poemas)
- El País III. Este capítulo se subdivide en 3 bloques de poemas con los nombres:
- Poemas de la última cárcel (16 poemas)
- Seis poemas en prosa (6 poemas)
- La Historia (21 poemas)

El conjunto que ha sido objeto de nuestro análisis es el que aglutina la sección *Poemas de la última cárcel* formado por 16 poemas que se estructuran alrededor de un mismo asunto, donde los títulos comienzan a dar forma a la percepción inquietante como fuente de angustia y dolor:

[213] DALTON, R. Oper. cit. págs. 101-102

I Carece de nombre específico. Se anota a manera de Introducción del conjunto

II *Preparar la próxima hora*

III *Límites*

IV *Noche*

V *Día de la patria*

VI *El verano*

VII *Tu compañía*

VIII *Huelo mal*

IX *Mala noticia en un pedazo de periódico*

X *Permiso para lavarme*

XI *Algunas nostagias*

XII *El 357*

XIII *Dormir*

XIV *La llave*

XV *La verdadera cárcel*

XVI *"A muerte fiel e a muerte convidada"*

Para el análisis de los poemas se parte primeramente de indagar sobre la estructura del lenguaje para desentrañar y desvendar la intimidad que se esconde en la sencillez de los versos. El auxilio de Fiorin,[214] en ciertos momentos, fue esencial para buscar las asociaciones de los usos temporales. Intentando penetrar en la sonoridad de los poemas y verificar su importancia temática con las relaciones fonéticas, métricas

---

[214] FIORIN, J. L.: *A noção de texto na semiótica*, Doc. Sin fecha de public. Textos de lectura en aula, 2º sem. 1998. FFLCH-USP; *A pessoa subvertida* , In REV. Língua e Literatura, nº 21, Deptº de Letras Modernas – FFLCH-USP. São Paulo; *Elementos de Análise do discurso,* Edit. CONTEXTO, São Paulo, 2000.

y rítmicas acudimos a Grammont,[215] Quilis[216] y Navarro Tomas.[217] En otros momentos se recurrió a Greimas[218] y a su concepción de Isotopía por ser recurrentes elementos opuestos en su sentido conceptual.

Este análisis que se realiza se debe a la observación de reiteradas unidades mínimas de sentido en la versificación y en el conjunto de poemas como un todo, para conseguir desentrañar cómo él representa lo que representa en esa recreación del lenguaje, en un discurso notadamente asequible.

Ha sido especialmente útil constatar que en ciertos momentos hay transgresión de la coherencia sintáctica y semántica, característico de su poética, en el tratamiento del lenguaje auto-referencial. Esta auto-referencialidad, que se quiebra algunas veces, es un replanteamiento de la motivación del lenguaje y es la materia prima de la cual parte la peculiaridad de la representación.

Apoyándonos en las concepciones teóricas expuestas por Northrop Frye en la *Anatomia da crítica*[219] descubrimos que la mayoría de las figuras encontradas en los poemas pertenecen a las "imágenes demoníacas del mundo no deseado", así como facilitó entender cómo funcionan éstas en el contexto general en que se representan.

Frye posibilitó entender mejor la estructura de los poemas, bien como propició obtener una visión más completa del héroe/mártir a partir de su estado y de su discurso en el contexto.

---

[215] GRAMMONT, M.: *Le vers français.* Edit. Delagrave, Paris, 1962.
[216] QUILIS, A. *Métrica española,* Edit. Ariel, S. A., Barcelona, 1989.
[217] TOMAS NAVARRO, T.: *Métrica española,* Edic. Guadarrama-Labor, Madrid, 1974.y *Manual de pronunciación española.* Edit. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1963.
[218] GREIMAS, .A J.: *Du sens. Essais sémiotiques.* Éditons du Seuil, Paris, 1970.
[219] FRYE, Northrop: *Anatomía de la crítica*. Edit. Monte Ávila, Caracas, Venezuela, 1991.

2- DESABROCHAR DE LA CATÁSTROFE. *Poemas de la última cárcel.*

POEMA I

De nuevo la cárcel, fruta negra.
En las calles y las habitaciones de los hombres, alguien se quejará en estos momentos del amor, hará música o leerá las noticias de una batalla transcurrida bajo la noche del Asia. En los ríos, los peces cantarán su incredulidad acerca del mar, sueño imposible, demasiada dicha. (Hablo de esos peces en realidad azules llamados Lirio-Negros, de cuyas espinas hombres violentos y veloces extraen perfumes de gran permanencia.)
Y, en cualquier lugar, la última de las cosas hundidas o clavadas será menos prisionera que yo.
(Claro, que tener un pedazo de lápiz y un papel –y la poesía- prueba que algún orondo concepto universal, nacido para ser escrito con mayúscula – la Verdad, Dios, lo Ignorado- me inundó desde un día feliz, y que no he caído – al hacerlo en este pozo oscuro- sino en manos de la oportunidad para darle debida constancia ante los hombres.
Preferiría, sin embargo, un buen paseo por el campo.
Aun sin perro.) *9 de septiembre*

A manera de prólogo una prosa poética en un doble movimiento introduce el tema de la experiencia de la cárcel, la intensidad de lo que ésta oculta y revela en sus múltiples desdoblamientos y la actitud de reflexión del poeta al asociar la poesía amarrada a la prisión. Como si el eterno retorno a la prisión atara al poeta a un destino infeliz que se delinea de manera cíclica, que aparece y desaparece y su vuelta se torna cada vez más dilacerante, abre el poema en tono de fatiga y de lamento: *"De nuevo la cárcel, fruta negra",* aludiendo al espacio fragmentado y su familiaridad aterradora. A continuación, se contrapone la violencia carcelaria a otros espacios de una misma realidad, en las calles, en los hogares, como lugares privilegiados sinónimo de independencia y de tranquilidad, donde los seres enriquecen el alma con la sublimidad del amor o del arte junto a sus

anhelos emancipatorios de vida. En fin, subraya en la metáfora de la libertad frente a su inmovilidad que le ata al espacio de la prisión.

En la segunda parte, el poema alude a la reflexión del yo prisionero y al yo poeta, en la unión del se, y a la posibilidad de crear en la prisión, al traer a tona, de manera irónica, alegorías universales como fuerzas absolutas trascendentes: la Verdad, Dios, lo Ignorado. Sarcásticamente los marca como conceptos huecos, testigos o, tal vez, fuerzas superiores que lo inundaron de su capacidad de producción poética, con lo que se muestra desde ya la voz rebelde y blasfematoria de su poesía. La repulsión que experimenta a esta experiencia carcelaria se manifiesta en una vertiginosa catarsis de subjetividad que le da forma con su impulso poético, tal que quisiera disecar en imágenes el dolor de la experiencia. Sin embargo, por lo que anota, en esa situación preferiría no escribir poesía, le vendría mejor un paseo por el campo. Al final, una frase irónica, insinúa una libertad verdaderamente libre que caracteriza la ambigüedad de la realidad como espacio solitario: *"Aun sin perro".*

A manera de registrar la autenticidad de la vivencia, como sello personal, éste y otros poemas de este sector marcan una fecha determinada que supuestamente señalaría el periodo de permanencia en la prisión.

Para apuntar a esos espacios el poeta hace uso de varias figuras poéticas en que son recurrentes las metáforas, sinestesias, metonimias, personificaciones, algunas veces marcadas con rasgos irónicos para mostrar las contradicciones de los lugares[220]. En la

[220] El uso de éstas y otras técnicas de composición poética que quiebran los automatismos del lenguaje podría ser uno de los trazos de la herencia révertiana, pues este poeta francés junto a Henri Michaux y Saint John Perse *"ejercieron una notable influencia sobre mi",* manifiesta el poeta en entrevista a Mario Benedetti.

contraposición de las actividades que se realizan en el exterior, utiliza una temporalidad de futuro que señala la realización de acontecimientos en el mismo instante en que él se enmarca en un callejón oscuro, maléfico: Alguien: *"...se quejará...", hará música...", "leerá noticias", "los peces cantarán...",* todo lo demás por muy sujetado que se encuentre *"será menos prisionero...".* Son frases que subrayan como pluralidad de ecos las metáforas de libertad y la dimensión humana: amor, música, libros...

En *"...las noches del Asia",* la metonimia alude a ASIA cuya significación se deriva del asirio ASZU y equivale a salida del sol, en oposición a EREB (ocaso del sol)[221], que en el contexto en que se emplea encaminaría a pensar en su opuesto, rasgo peculiar en el poeta, para sugerir la oscuridad de las noches e intensificar la marcación de los conflictos que generan la búsqueda de la libertad. Una única frase que invierte el valor de los signos viene al encuentro para contraponerse al pulsar de la libertad: *"fruta negra". Esta figura* actúa a manera de imagen negra que se revela en su doble faz y apunta hacia las tinieblas de la muerte y al sufrimiento: *"Negra"*, como un enigma en sus múltiples significaciones de temor*; "Fruta"* que hay que comerse, tragarse e indigestarse. *"Fruta negra"* que desnuda el oprobio de lo subterráneo provocando terror, dolor y sufrimiento.

Las analogías de la libertad estarían marcadas por un juego de metáforas que se desplaza metonímicamente: *"los peces cantarán su incredulidad..."/, "peces azules llamados Lirio-Negros"/, "cosas clavadas... menos prisioneras que yo", "una batalla transcurrida bajo la noche del Asia".* Es una cadena asociativa que marca la conquista de la

---

[221] Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, Edit. Enciclopédia Ltda., Lisboa – Rio de Janeiro, Vol. 3, pág. 483.

libertad. Los peces, según Hans Biedermann[222] son criaturas silenciosas, admiradas y envidiadas por su capacidad de *"mover-se agilmente no elemento aquático".* Simbolizan la fertilidad y las energías vitales de los mundos maternos interiores, el camino del sueño, de lo infinito. La alusión del poeta a los peces podría referir a la vitalidad que muestran los hombres para concretizar un ideal. Al singularizar a los peces Lirio-Negros[223], posiblemente apuntaría a los peces-carpa que enérgicamente vencen las corrientes contrarias y las caídas de agua, perfilándose como la esencia del coraje y de la perseverancia. En el proceso metafórico que el autor establece anota la extracción *"de perfumes"* de las espinas de estos peces que *"hombres violentos"* les exprimen; son imágenes en las cuales se filtra la violencia de la realidad e insinúan la audacia y valentía que generan las ilusiones.

Una sintaxis especial registra la reflexión del poeta sobre la poesía. Es el uso de paréntesis para encasillar una reflexión y una poesía amarrada a la prisión. Es una forma de mostrar el amordazamiento que sufre la poesía, pues al ser encarcelado el poeta, la poesía, de igual manera, se torna prisionera. Así, el devaneo poético estará viculado a las amarras de la prisión. El anhelo del poeta es quebrar ese vínculo y libertar a la poesía para que ésta viva, se disemine, testimonie, *("...darle la debida constancia...")* y sea la prueba de la verdad. En fin, el uso de paréntesis es una forma de mostrar que los versos surgen

---

222 *"Os peixes habitam o mundo da água que na psicologia profunda é interpretado como símbolo do inconsciente, e são portanto personificações de conteúdos "viventes" da camada profunda da personalidade, que tem a ver com a fertilidade e as energias vitais dos "mundos maternos interiores"... o peixe, criatura silenciosa e de sangue frio, é admirado e invejado por sua capacidade de mover-se agilmente no elemento aquático*. In BIEDERMANN, Hans*: Dicionário Ilustrado de Símbolos*, Edit. Melhoramentos, São Paulo, 1985, pág. 294-295.

223 *"... Cabe lembrar que alguns peixes são símbolos tradicionais, como por exemplo a carpa, que pode vencer as correntes contrárias e as quedas d'água, sendo a essência da coragem, da resistência e da perseverança..."* in BIEDERMANN, oper. cit. pág. 294-295.

amarrados a una celda, sufren no sólo el vértigo del encierro, sino la dolorosa posibilidad de morir en la oscuridad del calabozo.

Este primer poema, sin nombre alguno, identificado con el número romano I, perfila el inicio de otro periodo carcelario que aflora marcadamente cruel produciendo hondas cicatrices en el poeta. Periodo en que se interiorizan poeta y poesía fundiéndose por el intenso sentimiento del dolor, de cuya simbiosis carcelaria brota una extraordinaria fertilidad poética. Los versos y las estrofas se hilvanan en la medida que se intensifica el dilaceramiento que produce el encierro. La poesía acompaña este sufrimiento, testimonia las sensaciones vividas por el poeta y registra la ironía de la vida que se delinea por trazos de violencia cotidiana. La prisión, entonces, es el espacio que contribuye para que germine una poética cuyo núcleo central es el drama que vive el hombre en un mundo sin sentido.

El devaneo poético que se inicia en este poema continúa – con una temática similar – hasta completar XVI poemas que articulan la sección *Poemas de la última cárcel.*

POEMA II

PREPARAR LA PRÓXIMA HORA

No querría pensar en el destino. Por alguna razón lo
asocio a olvidados tapices de vergüenza y majestad
donde un rostro impasible
(como el de Selassie)
luchase por imponerme una marca eterna. Sólo el aire
absurdo de frío en este mi país-sartén,aplaude
hasta llegar al corazón en esta hora. Oh asalto,
oh palabras que ya no pronunciaré igualmente,
sitio de comisiones para los abuelos que regresan.

Esta mañana el vigilante trajo tan sólo sobras
para mí – no ha sufrido, el pobre –
que con la niebla han dado nombre al día.

Son trozos muertos de sal de algún marisco muerto,
tortillas de maíz atacadas con esa vieja furia
sin más lugares tibios que vejar,
restos de un arroz bronco como de tres abanderados soberbios
ocupados en perdonar vidas de corderos y crudas lógicas.

La pared está llena de fechas que cargo zozobrante,
piezas de la fatiga final, desnuda, que gritan y que son peores testigos de algo que ni mis lágrimas borrarían
(el miedo?).

He orado (soy Fausto), me he dado besos en las manos,
me he dicho ancianamente
haciendo rebotar el aliento en un rincón helado de la celda:
"pobrecito olvidado, pobrecito,
con la mayor parte de la muerte a tu cargo,

mientras en algún lugar del mundo alguien desnuda
bella armas
o canta himnos de rebelión que sus mujeres prefieren
a las joyas
35 *tú escuchas marimbas de miel*
después de ser escupido por un déspota de provincia,
sientes el rumor de tu uñas,
creciendo contra la piel del zapato
hueles mal (esto lo ampliaré en otra parte),
40 *tratas de hallar una señal que diga "vivirás"*
aun en una mariposa o un hato de tempestades..."
Aleluya estricta, bien gritada ante las estrellas
imposibles,
qué bella viene de pronto la cólera:
45 *filo inmenso, cuánto vales a mi alma,*
homenaje a los sacrificados sin bellos puntos finales,
cólera, cólera, oh madre preciosa, justa raíz de sed,
has llegado...

En el patio lejano la luz del sol
50 *será como una gata blanca. ¿Estoy acaso listo*
para dejarme ver la cara en la próxima hora del agua?
52 *Sí. Pediré un cigarrillo.*

13 de septiembre

El poema destaca el estado patético y sombrío que alimenta el cotidiano de un ser despreciado y abandonado en el foso de una prisión, esperando la próxima hora. La tonalidad fundamental está ligada a desesperación, miedo, tristeza, aislamiento, rebeldía, indignación; en fin, a catástrofe. El sujeto de todo el poema es el mismo poeta que establece un diálogo con él mismo. En ese discurso transitan otros sujetos que metonímicamente pueden asociarse a otros contextos que reproducen los espacios demarcatorios de los calabozos: *"el vigilante", "las sobras de comida", "la pared llena de fechas", "un rincón helado"...* etc., y la catástrofe de esperar la muerte como

destino impuesto*: "oh asalto", "oh palabras que ya no pronunciaré",* expresa melancólicamente el prisionero. Toda esa dilaceración se estructura con 52 versos que se distribuyen en versos largos y cortos, para patentizar mejor los estados de invasión emocional[224] y se organizan en 6 estrofas heterométricas. Algunas de esas estrofas podrían funcionar como poemas independientes, mas, son las que sustentan la significación total del ultraje que sufre el encarcelado.

La distribución de versos largos y cortos en este poema, responde a una técnica de articulación muy próxima al lenguaje coloquial, adyacente al discurso narrativo, con evidentes marcas de transferencias semánticas, que favorece reiterar en las escenas cotidianas de vivir en un *"país-sartén"*,- tal como lo expresa el poeta en un verso- por esa extraña perturbación psíquica que provoca el encierro angustioso de las prisiones.

De entrada, el primer verso se anuncia a manera de lamento: *"No querría pensar en el destino"*, en un juicio que sintetiza el deseo vehemente de evadir toda idea que pueda convergir hacia destino. Se trata de un pensar en el destino contra su voluntad, por las sensaciones de fatalidad e impotencia que despierta. El futuro hipotético demarcado en esa primera frase, expulsada de entrada al poema, en una proposición enunciativa de rechazo, establece una conexión entre querer y no querer, entre pensar y no pensar. Sin

[224] Respecto a la anotación de versos largos y cortos como técnica usada por el poeta y su relación con el significado, Grammont, en *Les Vers Français* realiza un amplio estudio, incluyendo en ese análisis el movimiento de los versos en relación a su ligereza (levedad) y relajamiento, es decir, el efecto producido por la sucesión de metros variados: *"La légèreté ou la vivacité d'un vers dépend de sa rapidité. Or le vers de 3 syllabes por exemple a exactement la même vitesse que le vers classique de 12; il n'est ni plus vif". Respecto a los versos cortos manifiesta que: "le petit vers venant après un grand lui fournit un moyen de mettre en un relief singulier l'idée principale."* Otras veces un verso pequeño es muy importante*, puisqu'il est la conclusion brusque du discours (...) il doit contenir l'idée essentielle de la strophe, celle que résume tout ce qui précède; il doit être la quintessence du développement*". In GRAMMONT, M. *Les Vers Français*, Edit. Delagrave, Paris, 1947, pág. 105-113.

embargo, por los versos que siguen a esta encrucijada, el sujeto pareciera rendirse a sus asaltos y termina cavilando en su fatalidad, porque está atado a un foso en donde todos los indicios que se perciben en el entorno, encaminan a pensar en la proximidad de la tragedia.

Esa angustia se repite en otras proposiciones temporales de la primera estrofa*: "lo asocio a olvidados tapices de vergüenza y majestad", "ya no pronunciaré..."* y de manera indirecta en *"luchase por imponerme una marca eterna",* que registran el proceso del estado ansioso del poeta; se refuerzan con expresiones como: *"hora", "corazón", "asalto",* para establecer contraste con *"aire frío", "país-sartén"* y enmarcar, de este modo, la vivencia que sacude su intimidad. Son reflexiones sobre ese destino que le afecta directamente como poeta y como hombre, al presentir el cercenamiento de la vida, amputando la voz del hombre y del poeta. Es la reacción angustiosa frente a la toma de conciencia del fin, de la consumación de una muerte y de una vida; vida y muerte serán la disyunción del nombre: poesía y poeta. *"Oh asalto, oh palabras que ya no pronunciaré igualmente...",* se duele el poeta, mediante una interjección apelativa, aludiendo al desmoronamiento de su dupla existencia y a la imposibilidad de romper con los designios.

El poeta asocia el destino con los rostros duros e inmutables de los tapices, *"Como el de Selassie"*[225]. Al vincular la fatalidad del destino con el rostro adusto de Selassie en un tapiz impregnado de *"Vergüenza*

[225] En la Mitología griega es otro nombre que recibe Diana, o Artemis en la tierra; en el cielo, Luna o Febe; en el Infierno, Hécate. Esta diosa era severa, cruel y vengativa. Implacable contra quienes provocaban su resentimiento. Le ofrendaban en sacrifício las primicias de la tierra, bueyes, carneros, ciervos blancos y, algunas veces, víctimas humanas. Exigió la muerte de Ifigenia, hija de Agamenón. Se sabe que este sacrifício inspiró a más de un poeta trágico. Para más información véase: COMMELIN, P.*: Mitologia grega e romana*. Edit. Martins Fontes, São Paulo, 1997; GIRARD, R. *A Violência e o Sagrado*. Edit. Paz e Terra. São Paulo, 1990.

y majestad" [226], lo relaciona directamente con el eco silencioso que le grita la imposibilidad de escapar a la persecución de su destino. A modo de sinónimo de castración Selassie se vincula directamente con la actitud de extirpar la vena creadora del hombre, de podar la manifestación artística, la supervivencia del ser en la poesía, reprimiendo o extirpando la voz del poeta[227].

El dolor que se evidencia de esta aniquilación artística no sólo es un vehículo del dolor físico, sino que más bien se disloca para el ámbito psíquico que trasciende a valores éticos, morales y estéticos. Frente a ese destino exterminador el sujeto quiere y no quiere pensar, quiere y no puede enfrentar, para sustraerse del veredicto de la catástrofe anotada en símbolos negros que hacen alusión a la muerte. Al no poder hacerlo, la tensión del presente y la magnitud del futuro se vuelven fuerzas absolutas ante la sensación de impotencia.

El destino que le persigue implacable también se corporiza en los desechos que recibe como alimento tirados por un vigilante: *"sobras", "trozos muertos de sal", "marisco muerto", "arroz bronco",* que además de indicadores del pasaje de los días en la prisión, muestran la trivialidad de la situación de ultraje y de degradación humana que llega al límite de la humillación. Desechos que funcionan como el signo estético de lo grotesco y caricaturesco de una alimentación humana y de la catástrofe que se aproxima.

---

[226] *El carácter esencial de Selassie era la castidad,* "protegia os mancebos e as donzelas que conservavam intata a sua virgindade; exercia uma influência definitiva na vida das pessoas... protetora porém terrível", *expresa Chevalier. In CHEVALIER, J:* Dicionário de Símbolos. *Edit. José Olympio, Rio de Janeiro, 1989, Págs. 82-83.*

[227] "*Artemis*", continúa el autor, *"simbolizaria o aspecto ciumento, dominador e castrador da mãe (...). Caçadora, costumava masacrar os animais que simbolizavam a doçura e a fecundidade do amor*. In CHEVALIER, Oper. Cit. Págs. 82-83.

Pero es más impactante aún la cuarta estrofa, porque nos coloca frente a frente a la pestilencia del local y al referente concreto de su terrible destino: *"La pared está llena de fechas...",/ "piezas de la fatiga final...".,"que gritan...", "...son/ peores testigos de algo que ni mis lágrimas/ borrarían".*

Son versos que remiten al espacio en cuyas paredes el pasado opresivo está presente, gritante, zozobrante, registrado por fechas que marcan el grito de la violencia y el trauma en los calabozos. Son fechas que tornan corpórea la angustia al subrayar el sentimiento de opresión torturante provocado por el miedo, la soledad y la muerte, a manera de gritos que se propagan por todo el espacio cerrado de la celda, gritándole reiteradamente su próximo fin. Es el grito negro de la crueldad máxima que nace del silencio inamovible de la pared. Para aludir al estado de temor que le invade al ver las letras negras en la pared, el autor utiliza un recurso especial: un verso colocado ingeniosamente, separado del período, aislado, con una señalización específica – el paréntesis – y al mismo tiempo en interrogante*:-"(el miedo?)"*- como si nos hablara quedo al oído en una confesión íntima a modo de confidencia, en la que se transluce un grito de incertidumbre y desesperación.

Esta primera parte del poema, en la que se muestran las motivaciones por las que el sujeto no querría pensar en el destino, se marca en movimientos de acentuación rítmica que oscilan entre rapidez y lentitud. Se registran con versos mayores y más rápidos los que remiten a la tosquedad de la alimentación y a las fechas negras de las paredes del presidio. En cambio, son versos cortos de 3 sílabas los que aluden a atributos de ignominia o refuerzan la naturaleza escindida del sujeto, su intimidad absorbida por el miedo. En la cadencia de los versos de estas estrofas, hay un sugerente movimiento sonoro apuntado por la entonación de seseo derivado del uso reiterado de

fonemas fricativos alveolares, **s–c–z,** que se traduce en la personificación de la propia angustia, en sinfonía que anuncia una fatalidad. Otro elocuente recurso fonético que visualiza la rudeza de la situación es la combinación de consonantes vibrantes múltiples y vibrantes simples **-rr–r–** con la fricativa palatal-sonora **j(x)** en varios significantes:

*Vi**g**ilante/, t**r**a**j**o/, t**r**ozos/, mue**r**tos/, ma**r**is**c**o/, vie**j**a/, ve**j**ar/, **r**estos/, a**rr**oz,/ b**r**on**c**o/, pe**r**dona**rl**, c**r**udas/, lóg**g**icas/, t**r**es/, abande**r**ados/, sobe**r**bios/, o**c**upados/, **c**orderos,*

que tanto en la segunda como en la tercera estrofa marcan una resonancia áspera, una especie de ruido alternado, que se provoca al masticar objetos duros y tostados, reforzando fonéticamente la imagen mental y visual con el atosigamiento – producido por los alimentos - marcada por el fonema velar oclusivo sordo **-c-** delante de vocales **a-o-u-**

Es importante observar que esta secuencia de versos se acerca más a estructuración de prosa poética que a versos independientes, y lo demuestran los encabalgamientos que ayudan a entender el sentido. Se trata de una poesía hecha prosa o de una prosa hecha poesía, porque no sólo se alternan varias figuras poéticas, sino que las estrofas tienen una similicadencia por el uso de palabras con sonido semejante que refuerzan, por ejemplo, la tosquedad de los alimentos en general. Para el caso: *trabajo-sobras-pobre-trazos-bronco-soberbios-corderos-crudos.*

La heterometría de los versos, oscilando entre 17 y 3 sílabas, la mayoría trocaicos, que marcan la ansiedad, con anacrusis algunos, otros con acento antirrítmico, muestra que ha habido especial interés en el arreglo de la versificación. Al ritmo acentual con marcada ironía figurativa - porque la fonética reproduce el ruido de la masticación - se une la dispersión de la asonancia con diptongos crecientes y fonemas

de vocalización abierta que, como parte de un todo, se amalgaman con el sentido.

En la segunda parte del poema se advierte una expresiva mudanza de ánimo en el sujeto y es la más rica en figuras plásticas y acentuación rítmica, lo que le da una nueva vitalidad. Tras la descripción contundente de su pequeñísimo espacio vital, en un desdoblamiento de su agitación como signo de su fragilidad emocional, en un soliloquio cargado de ironía se habla a sí mismo, comparándose con Fausto[228]. El poeta esconde esta comparación en un paréntesis para marcar la ironía. Busca el apoyo en un acto de oración y, para teatralizar el momento, se besa las manos y se posiciona en un rincón. Sarcásticamente se dirige a él mismo en una frase de conmiseración y de lamento: *"pobrecito olvidado, pobrecito"*, para mostrar con ésto que no existe otro ser absoluto omnipotente más allá del hombre. Existe sí, otro ser humano tangible en otro hombre y nada más, por lo cual se compenetra en la oración para él y por él mismo para entrar en sintonía espiritual consigo mismo.

A partir de aquí surge una letanía de sarcasmos que irreverencian los comunes actos de oración. No escucha músicas celestiales sino *"himnos de rebelión";* oye cánticos elegíacos que anuncian su muerte como *"marimbas de miel"*. Se refiere a *"armas", "himnos", "rebelión", "déspota"*, y siente una transformación física: le crecen las uñas, huele mal, al transfigurarse de humano en animal, degradando mordazmente el ritual de la oración y el mismo ritual religioso de la muerte. En ese estado febril en que se percibe el sentimiento de impotencia y

[228] Fausto, como simbolo de una sociedad y una época inmortalizado por Goethe – de vida libertina, sin escrúpulos de conciencia, de espíritu inquieto y ambicioso luchaba siempre por el conocimiento de la suprema y eterna verdad. En ese afán desesperado recurre a darse muerte, pero los cánticos la víspera de pascua, ensalzando al Señor traen a su mente que Dios prohibe el suicidio y se resigna a la vida, así acaba el hombre perdido en la racionalidad y la angustia. Ver Goethe,

fragilidad, varias figuras metafóricas y sinestésicas propagan el dolor, el vacío, el temor, que atraviesa el condenado a muerte. El movimiento de las imágenes manifiesta, simbólicamente, que el poeta se aferra a la vida en la poesía, en *"una mariposa"* o en *"un hato de tempestades..."*. Este último verso marcado con reticencias traduce el infortunio de la palabra y del poeta que se acallan por un violento destino.

La oración en el calabozo suena a gemido y a lamento porque mientras otros poetas buscan la esencia de la voz poética en lo humano – como principio creador de la poesía - *: "alguien desnuda bellas armas", "canta himnos de rebelión",* él se bestializa amordazado en su capacidad de crear al mutilarse su vivero sonoro. En el instante exacto en que el desasosiego es más intenso, en el que alcanza una dimensión sin límites provocada por la plegaria, se reencarna en él un espíritu que excede la fuerza natural: el espíritu de *"la cólera",* en respuesta psíquica y orgánica a su irónica plegaria. La cólera realiza todo lo opuesto para restaurar la paz que el espíritu necesita y aquietar estados de ansiedad. Esto, nada más es, que con la incorporación de la cólera llega al clímax del desfallecimiento y de la impotencia*: "has llegado...",* manifiesta, o sea ha llegado la hora de su fatídico destino, en una frase que adquiere una fuerza simbólica marcada por las reticencias. Ha llegado también el hálito de poesía. En ese trastocar del lenguaje, la cólera es la agonía de la falta de aliento. El sofoco que le invade es el silencio de muerte y, como soplo de muerte, el vaho de la poesía.

El miedo a la muerte como grito que se propaga en todo el poema converge con el instante clamoroso del poeta: condenado a muerte, acometido por el temor, se prepara para el nefasto momento de su destino. A manera de sacrilegio ora por sí y para sí – momento que

---

J. W.*: Fausto*, Ed. Martins, Rio de Janeiro, 1970 y *Fausto.* Edit. Villa Rica, Belo Horizonte, 1991.

marca el latido de la ironía – absorbiéndole en ese delirio un estado colérico, o sea, es estado de venganza espiritual en que recibirá con odio la próxima hora para extrapolar el sentido dogmático de la oración. La alegoría de la oración personificaría la impotencia de la lucha contra el destino como trazo de la violencia que le aprisiona. La ironía se muestra implícita en toda esta teatralización en un legítimo impulso fáustico donde la oración no invalida la muerte y no destruye los designios marcados por el destino, por lo tanto, no pacifica los estados de ansiedad, más bien vuelve la espera más vil y dilacerante. Tendrían sentido así las implicaciones irónicas y fragmentarias que se encierran en el primer verso *"No querría pensar en el destino"*, con este tortuoso final.

Los últimos cuatro versos del poema sintetizan de una manera metafórica el destino final del prisionero, a manera de epílogo de la oración, con imágenes en las que se proyecta la espera del momento final; irónicamente, esperará fumando un cigarrillo. El sujeto se interpela a sí mismo; más bien, expresa una afirmación con vehemencia: *"...¿Estoy acaso listo/ para dejarme ver la cara en la próxima hora del agua?",* en evidente encabalgamiento de versos, frente a lo que responde con un monosílabo, seguido de una ironía: *"Sí". "Pediré un cigarrillo".*

La repetición de la proximidad de la catástrofe en la multiplicidad de imágenes se revela también mediante una acentuación polirrítmica marcada en versos de pie dactílico y trocaico; algunos muestran mayor intensidad emocional mediante anacrusis o a través de acento antirrítmico. A esta oscilación acentual contribuye la métrica variada de los versos que se aproximan a un arreglo de prosa poética y al impulso contradictorio del poeta de ceñirse a las leyes de la retórica, precisamente, porque el cambio en la extensión versal, tal como lo expresa Grammont, permite expresar mejor ideas importantes.

Podríamos decir que son maniobras técnicas para reproducir, a manera de intervalos, cada momento crucial que arranca un instante de la vida límite del sujeto. Esto se verifica también en la configuración de versos que se cortan abruptamente para terminar la idea en otro verso menor. Algunos comienzan con una larga inspiración en forma de anacrusis para tejer una emoción, cual si fuese una verbalización silenciosa, por ejemplo, en *"pobrecito; ... pobrecito",* otras veces inician con verso enfático en sílaba tónica: *"tú...", "sientes...", "hueles...", "tratas...",* a manera de grito para reflejar el ardor de la emoción.

Entre las aliteraciones con distribuciones semánticas que sobresalen y marcan estos emocionados momentos, se percibe la combinación de consonantes nasalizada- **m**- y **n-** que verbalizan el murmullo de la muerte y concretizan los designios marcados en la pared. Otra melodía tonal se organiza con una cadena de sonidos alveolares-palatales-laterales-sonoros **-L-LL-** que suavizan el tono del discurso y lo impregnan de una nueva dimensión semántica, tal que si aludieran a desfallecimiento e impotencia, a falta de aliento, aunque algunas palabras indiquen lo contrario.

Es interesante observar esta estructura poética en que se yergue el poema: si el primer verso comienza con una proposición negativa, de deseo, la última frase del poema es una frase corta afirmativa, enfática. El camino recorrido para llegar a esa afirmación ha sido un trayecto tortuoso, de trance, de desdoblamiento, de éxtasis, de lucha interior. Ha habido convergencia de factores contextuales, espaciales y psíquicos, bien como desplazamientos temporales y como figura central el poeta en su duplo movimiento psico-fisiológico.

Véase el verso que da nombre al poema *"Preparar la próxima hora".* Es un verso octosílabo que encierra una peculiar sonoridad expresiva formada por la aliteración fuerte del fonema bilabial oclusivo sordo **-p-,**

que en unión con la consonante vibrante simple sonora **-r-** y la tonicidad de las vocales abiertas **-a-o-** y semiabiertas **-e-** producen una sonoridad especial. Este movimiento sonoro, en una imagen metonímica, nos recuerda el fuerte golpeteo de la ametralladora cuando es disparada: *PRE-PA-RAR-LA-PRÓ-XI-MA-HO-RA.* Con este título se abre precisamente la fatalidad del destino que va a cercar la vida de un hombre y de un poeta en su disyunción de ser. El poema se abre con ese verso como título y se cierra con el mismo en forma de interpelación con respuesta enfática afirmativa, a manera de paréntesis que abre y cierra. En el espacio que existe entre esos dos versos hay un edificio poético construido con un discurso que metaforiza la agonía del poeta y el principio y fin de una vida marcada para morir. La historia de un hombre que vivió y existió fragmentado intensamente, amordazado y humillado.

En síntesis, podemos decir que hay un conjunto de tensiones que se manifiestan estéticamente y que entran en choque en ese paréntesis de versos, tensiones implícitas unas, explícitas otras, ante todo: encierro vs libertad, muerte vida, derivadas del coloquio que muestra tangencialmente el espacio y el tiempo al que está atado el poeta. Otro aspecto tensional está referido al presente que se vive y al futuro que fatídicamente se aproxima, enlazado de manera indisoluble a un espacio impuesto y a un espacio que se desea rescatar a través de la poesía. El poeta busca en la poesía una tabla de salvación, como si ésta pudiera ser el camino para liberarlo de la agonía en que vive. Todo ese patetismo que refleja el poema, anotado con muchas frases irónicas que degradan y profanan rituales, trastocando el lenguaje cotidiano y subvirtiendo estructuras habituales, apunta para otros entornos más patéticos aún, en los que se vive eternamente amordazado a una espiral sin fin de situaciones inicuas, donde los seres humanos viven en exceso la abyección cotidiana.

PREPARAR LA PRÓXIMA HORA: Acentuación silábica

1.			3ª			6ª				10ª				14ª			17ª	= 18 sílabas
2.		2ª			5ª			8ª				12ª				16ª		= 16 + 1 = 17 sílabas
3.		2ª	3ª			6ª												= 7 sílabas
4.					5ª													= 6 sílabas
5.		2ª					7ª	8ª		10ª		12ª		14ª		16ª		= 17 sílabas
6.		2ª			5ª		7ª			10ª		12ª		14ª				= 15 sílabas
7.	1ª			4ª				8ª		10ª	11ª	12ª	13ª					= 14 sílabas
8.	1ª		3ª			6ª					11ª			14ª				= 15 sílabas
9	1ª					6ª						12ª				16ª		= 17 sílabas
10.	1ª			4ª				8ª		10ª			13ª		15ª			= 16 sílabas
11.			3ª	4ª		6ª		8ª										= 9 sílabas
12.				4ª	5ª	6ª		8ª		10ª								= 11 sílabas
13.	1ª	2ª		4ª			7ª		9ª		11ª		13ª					= 14 sílabas
14.		2ª				6ª			9ª			12ª		14ª		16ª		= 17 sílabas
15.		2ª		4ª		6ª				10ª								= 10 + 1 = 11 sílabas
16.	1ª		3ª		5ª	6ª					11ª				15ª			= 16 sílabas
17.		2ª																= 3 sílabas
18.			3ª					8ª	9ª				13ª			16ª		= 17 sílabas
19.	1ª																	= 2 sílabas
20.			3ª		5ª	6ª			9ª			12ª				16ª		= 17 sílabas
21.	1ª					6ª			9ª		11ª			14ª			17ª	= 17 + 1 = 18 sílabas
22.	1ª			4ª		6ª					11ª							= 13 – 1 = 12 sílabas
23.			3ª															= 4 sílabas
24.		2ª																=3 sílabas
25.	1ª	2ª		4ª	5ª			8ª		10ª				14ª				= 15 sílabas
26.	1ª	2ª		4ª		6ª												= 7 sílabas
27.		2ª				6ª	7ª		9ª		11ª		13ª		15ª			= 18 sílabas
28.	1ª																	= 2 sílabas
29.			3ª		5ª	6ª				10ª								= 11 sílabas
30.				4ª	5ª				9ª			12ª						= 13 sílabas
31.	1ª						7ª		9ª	10ª			13ª					= 14 sílabas
32.	1ª		3ª															= 4 sílabas
33.		2ª	3ª					8ª				12ª			15ª			= 16 sílabas
34.			3ª															= 4 sílabas
35.	1ª		3ª						9ª									= 9 + 1 = 10 sílabas
36.		2ª		4ª			7ª			10ª	11ª					16ª		= 17 sílabas
37.	1ª				5ª			8ª										= 9 sílabas
38.		2ª		4ª			7ª			10ª								= 11 sílabas
39.	1ª		3ª	4ª				8ª		10ª		12ª						= 13 sílabas
40.	1ª			4ª	5ª			8ª		10ª				14ª				= 14 + 1 = 15 sílabas
41.	1ª		3ª				7ª	8ª	9ª					14ª				= 15 sílabas
42.			3ª		5ª				9ª					14ª				= 15 sílabas
43.			3ª															= 4 sílabas
44.	1ª	2ª		4ª			7ª			10ª								= 12 – 1 = 11 sílabas
45.	1ª		3ª		5ª		7ª			10ª								= 11 sílabas
46.			3ª						9ª			12ª		14ª			17ª	= 18 sílabas
47.	1ª			4ª		6ª	7ª			10ª		12ª			15ª		17ª	= 17 + 1 = 18 sílabas

48.	1ª		3ª											= 4 sílabas
49.			3ª			6ª			9ª		11ª			= 11 + 1 = 12 sílabas
50.		2ª		4ª		6ª		8ª		10ª	11ª		13ª	= 14 sílabas
51.				4ª		6ª		8ª			11ª		13ª	16ª = 17 sílabas
52.	1ª			4ª	5ª			8ª						= 9 sílabas

PREPARAR LA PRÓXIMA HORA - Acentuación rítmica

1- oo/ óoo/ óoo/ o/ óoo/ o/ óoo/ óo/ = Anacrusis, dactílico, dactílico, sílaba débil, dactílico, sílaba débil, dactílico, trocaico

2- o/ óoo/ óoo/ óoo/ o/ óoo/ o/ óo/ = Anacrusis, dactílico, dactílico, dactílico, sílaba débil, dactílico, sílabas débiles, trocaico

3- 3- o/ó/ óoo/ óo/ = Anacrusis, acento antirrítmico, dactílico, trocaico

4- oooo/ óo/ = Anacrusis, trocaico

5- o/ óo/ ooo/ ó/ óo/ óo/ óo/ óo/óo = Anacrusis, trocaico, sílabas débiles, acento antirrítmico, trocaico, trocaico, trocaico, trocaico, trocaico

6- o/ óoo/ óo/ óoo/ óo/ óo/ óo/ = Anacrusis, dactílico, trocaico, dactílico, trocaico, trocaico, trocaico

7- óoo/ óoo/ o/ óo/ óóó/óo = Dactílico, dactílico, sílaba débil, trocaico, acentos antirrítmicos, trocaico

8- óo/ óoo/ óoo/ oo/ óoo/ óo/ = Trocaico, dactílico, dactílico, sílabas débiles, dactílico, trocaico

9- óoo/ oo/ óoo/ ooo/ óoo/ o/ óo = Dactílico, sílabas débiles, dactílico, sílabas débiles, dactílico, silaba débil, trocaico.

10- óoo/ óoo/ o/ óo/ óoo/ óo/ óo/ = Dactílico, dactílico, sílaba débil, trocaico, dactílico, trocaico, trocaico

11- ooo/ ó/ ó/ óo/ óo/ óo/ = Anacrusis, acentos antirrítmicos, trocaico, trocaico, trocaico

12- ó/ óo/ óoo/ óo/ óo/ óo/ óo/ = Acento antirrítmico, trocaico, dactílico, trocaico, trocaico, trocaico , trocaico

13- ó/ óo/ óoo/ óo/ óo/ óo/ óo/ = Acento antirrítmico, trocaico, dactílico, trocaico, trocaico, trocaico, trocaico

14- o/ óoo/ o/ óoo/ óoo/ óo/ óo/ óo/ = Anacrusis, dactílico, sílaba débil, dactílico, dactílico, trocaico, trocaico, trocaico

15- o/ óo/ óo/ óo/ oo/ óo/ = Anacrusis, trocaico, trocaico, trocaico, sílabas débiles, trocaico

16- óo/ óo/ ó/ óoo/ oo/ óoo/ o/ óo/ = Trocaico, trocaico, acento antirritmico, dactílico, sílabas débiles, dactílico, sílaba débil, trocaico

17- o/ óo = Sílaba débil, trocaico

18- oo/ óoo/ oo/ ó/ óoo/ o/ óoo/ óo/ = Anacrusis, dactílico, sílabas débiles, acento antirritmico, dactílico, sílaba débil, dactílico, trocaico

19- óo/	= Trocaico
20- oo/ óo/ ó/ óoo/ óoo/ óoo/ o/ óo/	= Anacrusis, trocaico, acento antirrítmico, dactílico, dactílico, dactílico, sílaba débil, trocaico
21- óoo/ oo/ óoo/ óo/ óoo/ óoo/ óo/	= Dactílico, sílabas débiles, dactílico, trocaico, dactílico, dactílico, trocaico
22- óoo/ óo/ óoo/ oo/ óo/	= Dactílico, trocaico, dactílico, sílaba débil, trocaico
23- oo/ óo/	= Anacrusis, trocaico
24- o/ óo/	= Anacrusis, trocaico
25- ó/ óo/ ó/ óo/ ó/ óo/ óo/ oo/ óo/	= Acento antirrítmico, trocaico, acento antirrítmico, trocaico, acento antirrítmico, trocaico, trocaico, sílabas débiles, trocaico
26- ó/ óo/ óo/ óo/	= Acento antirrítmico, trocaico, trocaico, trocaico
27- o/ óoo/ o/ óoo/ óo/ óo/ óo/ óoo/ o	= Anacrusis, dactílico, sílaba débil, dactílico, trocaico, trocaico, trocaico, dactílico, sílaba débil
28- óo/	= Trocaico
29- oo/ óoo/ óoo/ o/ óo/	= Anacrusis, dactílico, dactílico, sílaba débil, trocaico
30- ooo/ ó/ óoo/ o/ óoo/ óo/	= Anacrusis, acento antirrítmico, dactílico, sílaba débil, dactílico, trocaico
31- óoo/ o/ óo/ óo/ ó/ óoo/ óo/	= Dactílico, sílaba débil, trocaico, trocaico acento antirrítmico, dactílico, trocaico
32- óo/ óo/	= Trocaico, trocaico
33- o/ ó/ óoo/ oo/ óoo/ o/ óoo/ óo/	= Anacrusis, acento antirrítmico, dactílico, sílabas débiles, dactílico, sílaba débil, dactílico, trocaico
34- oo/ óo/	= Anacrusis, trocaico
35- óo/ óoo/ óoo/ óo/	= Trocaico, dactílico, dactílico, trocaico
36- o/ óo/ óo/ o/ óoo/ ó/ óoo/ oo / óo/	= Anacrusis, trocaico, trocaico, sílaba débil, dactílico, acento antirrítmico, dactílico, sílabas débiles, trocaico
37- óoo/ o/ óoo/ óo/	= Dactílico, sílaba débil, dactílico, trocaico
38- o/ óo/ óoo/ óoo/ óo/	= Anacrusis, trocaico, dactílico, dactílico, trocaico
39- óo/ ó/ óoo/ o/ óo/ óo/ óo/	= Trocaico, acento antirrítmico, dactílico, sílaba débil, trocaico, trocaico, trocaico

40- óoo/ ó/ óoo/ óo/ óoo/ o/ óo/ = Dactílico, acento antirrítmico, dactílico, trocaico, dactílico, sílaba débil, trocaico

41- óo/ óoo/ o/ ó/ ó / óoo/ óo/ óo/ = Trocaico, dactílico, sílaba débil, acentos antirrítmicos, dactílico, sílabas débiles, trocaico

42- oo/ óo/ óo/ oo/ óoo/ óo/ óo/ = Anacrusis, trocaico, trocaico, sílabas débiles, dactílico, sílaba débilk, trocaico

43- oo/ óo/ = Anacrusis, trocaico

44- ó/ óo/ óoo/ óoo/ óo/ = Acento antirrítmico, trocaico, dactílico, dactílico, trocaico

45- óo/ óo/ óo/ óoo/ óo/ = Trocaico, trocaico, trocaico, dactílico, trocaico

46- oo/ óoo/ ooo/ óoo/ óo/ óoo/ óo = Anacrusis, dactílico, sílabas débiles, dactílico, trocaico, dactílico, trocaico

47- óoo/ óo/ ó/ óoo/ óo/ óoo/ óo/ óo/ = Dactílico, trocaico, acento antirrítmico, dactílico, trocaico, dactílico, trocaico, trocaico

48- óo/ óo = Trocaico, trocaico

49- oo/ óoo/ óoo/ óo/ óo = Anacrusis, dactílico, dactílico, trocaico, trocaico

50- o/ óo/ óo/ óo/ óo/ ó/ óo/ óo/ = Anacrusis, trocaico, trocaico, trocaico, trocaico, acento antirrítmico, trocaico, trocaico

51- ooo/ óo/ óo/ óoo/ óo/ óoo/ óo = Anacrusis, trocaico, trocaico, dactílico, trocaico, dactílico, trocaico

52- óoo/ ó/ óoo/ óo = Dactílico acento antirr, dactílico, trocaico

POEMA III

LÍMITES

Lengua tejida que matará cada trampa
iluminando vasos terrenales,
3 pero jamás la leve audacia, los fervores del íngrimo.

Porque primero fue la danza borradora
de cautelas claras como redes
y ahora será sólo el enigma
7 la simple maravilla que juega y juega.

Oír a Gounod sentado entre las ratas
no puede ser una señal. Todo
lo que es, es vértigo sonable,
11 verdad abierta del incrédulo, margen.

12 Estilo de ir en huesos hasta el punto
que ya borraron los cuchillos,
llanura en que el horizonte quedó atrás,
todo, al final, para mejor compartir el polvo.

17 Taberna y otros.....

Un cambio perceptible se revela en el inicio de los versos de este poema *Límites* al retomar una temática abordada en *Preparar la próxima hora.* En un juego de metáforas construidas a manera de imprecación, de versos catárticos, se nos trasluce el poeta moldeado por el tormento de la espera ante su cruel destino. Al mismo tiempo focaliza la génesis de la poesía en su vitalidad y su finalidad última como creación del hombre en la fusión de realidad y lengua, poesía y mundo, en un proceso de permanente tensión que no se reduce exclusivamente al manejo de las categorías del lenguaje.

En el primer verso, lanza emocionadamente una frase que trasluce su fragmentariedad e impotencia, pero esta vez de manera diferente. Parte

con un enunciado a manera de proposición de sentencia aludiendo a la poesía, al interiorizar como poeta la función central de la poesía*: "Lengua tejida que matará cada trampa",* y con un sutil encabalgamiento continúa*, "iluminando vasos terrenales".* Son versos a partir de los cuales se muestra su propio manipuleo de subversión de la lengua, al construir varias imágenes que legitiman un nuevo sentido, pues altera su significado original. La *"lengua tejida",* alude a la categoría esencial de lo humano asociada a tejer, a la fina y delicada actividad de entrelazar y organizar sílabas, palabras, versos, para crear poesía como artesanato especial, al desvendar los esconderijos propios de la lengua. La obra surge del redescubrimiento de los significados ocultos de las palabras, es decir, de la abstracción que se hace de la lengua al contravenir las leyes e inventar otras estructuras. En ese proceso interactivo de redescubrimiento de las transparencias de la lengua es que el hombre crece y se liberta de estereotipos y tabúes.

En la continuidad del entretejido de la lengua poética en su sentencia inicial, el autor anota en un verso extenso*, "pero jamás la leve audacia, los fervores del íngrimo"* señalando lo que esa lengua tejida debe preservar. Esa aparente relación contradictoria /mata/ no mata/, /ilumina/ no ilumina/ remite al papel paradójico de la poesía de encontrar la verdad, soslayar las trampas, vencer los desafíos, estimular el papel creador y transformador del hombre, reuniendo las piezas del enmarañado rompecabezas de la lengua para mantenerse viva en la obra estética. En fin, impulsar las configuraciones de mundo en las articulaciones de composición, pues trastocan las intimidades del hombre y sus vivencias, mayormente que el trabajo de elaboración poética implica osadía y atrevimiento para encarar al desafío que la misma lengua coloca. Este verso extenso, como se anotaba, para aludir a esa audacia del artesanato poético, llama la atención por su significado que se alía con su acentuación rítmica de pie dactílico y

trocaico porque varios fonemas contribuyen a transmitir con su sonoridad el fervor y el entusiasmo a manera de sentencia en una entonación de ímpetu.

Respecto a su sonoridad, como un todo, en esta primera estrofa de apenas 3 versos de métrica variada, que alude com enfasis a la técnica de exprimir la lengua en su carácter de representación, hay predominancia de 14 vocales fuertemente marcadas, como se puede constatar en los siguientes vocablos:
*L**e**ngua – tej**i**da – matar**á** – tr**a**mpa – ilumin**a**ndo – v**a**sos – terren**a**les – jam**á**s – l**e**ve – aud**a**cia – ferv**o**res – **í**ngrimo /*

Al tomar como referencia la clasificación de Navarro Tomas[229] de los sonidos vocálicos en su *Manual de Pronunciación española*, entre esas 14 vocales, 09 son alófonos de timbre abierto o de gran abertura, ***/a/***, 03 vocales son medio-abiertas o de abertura media, ***/e/*** y solamente 02 vocales son de pequeña abertura o vocales altas, ***/i/,*** lo que muestra un predominio del patrón abierto sobre el patrón cerrado. Si leemos la estrofa detenidamente, prestando atención en el deslizamiento sonoro, veremos que ese patrón se sucede en una imagen visual y auditiva que se alía a la sonoridad de las consonantes nasales ***m-n*** y las oclusivas ***g-d-t-p-v*** cuyo resultado es la mímeses de un grito de catarsis, ocasionado por sentimientos de frustración y desesperación.

Los siguientes versos guardan un cierto equilibrio sonoro pero continúan marcando el proceso de composición poética como forma de explicar el trabajo del artesano en la fabricación de una obra: *"Porque primero fue la danza borradora"/ "de cautelas claras como redes"/*, explica el autor. De esta manera alude al proceso de borrar, poner, quitar, añadir, inferir, eliminar, hasta conseguir que lo fónico y lo visual

[229] NAVARRO, TOMAS, T. *Manual de Pronunciación Española*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Inst. Miguel de Cervantes. Madrid, 1963, pág. 35-75.

de la palabra, lo sintagmático y lo semántico den el efecto deseado en la construcción del *"enigma"* para ser desvendado al rescate de lo estético: *"y ahora será sólo el enigma"/"la simple maravilla que juega y juega"*, expresa el poeta. Son versos que perfilan los arreglos especiales al combinar la astucia natural de las palabras con técnicas propias para moldear obras que tengan el sello personal y se asimilen en "enigma". Aluden, también, a desentrañar el enmarañado rompecabezas social humano que hay que trabajar porque forma parte de la redimensión simbólica de un nuevo signo e, implica, un compromiso ético como componente primordial en la personificación del "enigma". A partir de aquí es que el artesanato se vuelve lúdico. El dominio de la técnica y la agudeza personal crean la obra poética*, "la maravilla que juega y juega"*, porque esto supone desafíos en la organización de las palabras, a manera de colocar las piezas en movimiento para producir deleite. Como producto final, la obra cobra conciencia de atemporalidad porque *"fue danza borradora" "ahora es"* y *"será el enigma",* en su desplazamiento atemporal de componente técnico, compromiso ético y producción estética.

Atendiendo al dinamismo rítmico de esta estrofa y a la métrica de los 4 versos, se perciben algunas pequeñas variaciones. Inicia y termina con un verso largo, de 13 y 12 sílabas, en cambio los interiores son menores, de 10 y 9 sílabas. Los mayores enfocan la génesis y producto final de la composición poética y, los intermedios, al proceso. Son versos dactílicos y trocaicos que marcan un movimiento rítmico bastante equilibrado de 3 y 2 acentos, con lo que se perfila la emoción que produce el trabajo poético. En esta estrofa no hay destaque de vocales tónicas como se puede constatar en las expresiones:
*p**o**rque – prim**e**ro – d**a**nza – borrad**o**ra – caut**e**las – cl**a**ras – r**e**des – ah**o**ra – ser**á** – s**ó**lo – en**i**gma – j**ue**ga – j**ue**ga –*

Observamos que apenas 03 vocales son de timbre abierto */**a**/,* 4 alófonos son algo abiertos ***/o/***, en la terminología de Navarro Tomas,[230] 2 fonemas semiabiertos /**e**/, 1 vocal cerrada */**i**/* y 2 diptongos crecientes /**ue**/, con lo cual surge un sentido decreciente y creciente de vaivén silábico que denota una cierta impasibilidad.

Si visualizamos auditivamente la secuencia sónica vocálica de los dos últimos versos de esta segunda estrofa, tendremos: */**y**/, /**a**/, /**o**/, /**a**/, /**e**/, /**á**/, /**ó**/, /**o**/, /**e**/, /**é**/, /**i**/, /**a**/, /**a**/, /**i**/, /**e**/, /**a**/, /**a**/, /**i**/, /**a**/, /**e**/, /**ue**/, /**ue**/* que provoca una sonoridad y perfila un *juego de onomatopeyas* vocálicas o *juego con las onomatopeyas.* Esto le infunde un cierto sentido entre irónico y laudatorio que podría encaminarnos a pensar en el proceso de la creación poética, el éxtasis y el vértigo, el arrebato y el aturdimiento para conseguir cruzar los hilos y organizar una estructura fina y delicada.

A partir de la 3ª y 4ª estrofa hay una mudanza evidente en la secuencia del discurso, realizándose un desdoblamiento de sentido tal que el sujeto saliera de un sueño ideal, de deseo y anhelo para otro más perceptible y vivencial que le transporta a la violenta realidad en que se devana. Una sinestesia auditiva en una figura metonímica desabrocha de entrada para destacar la mudanza emocional brusca: *"Oír a Gounod sentado entre las ratas"*,[231] que sugiere oír una clásica sinfonía musical. Pero esto sólo puede ser delirio, sueño o agonía; es el estado terminal y acongojado a que le conduce el encerramiento en la prisión; *"No puede ser una señal",* expresa ansiosamente perturbado, pero sí es una señal, fatalmente. Oír a Gounod es oír la sinfonía que le acerca a la muerte, es oír el chillido de las ratas anunciando su apocalíptico fin, es oír la música fúnebre de su próximo entierro.

---

[230] NAVARRO, T. T. Oper. cit. Págs. 35-75.

[231] Carlos Gounod (1813-1893) célebre músico francés, compuso diversas sinfonías, piezas para piano, obras de carácter religioso, etc. Con la ópera FAUSTO se propagó su fama.

Véase la plasticidad poética en una imagen gradual que enfatiza e intensifica ese estado agónico: *"Oír a Gounod": "es vértigo sonable", "es verdad abierta", "es margen", "es estilo de ir en huesos", "es llegar a la llanura",* por tanto, "*Oír a Gounod*" es oír la sinfonía que le traslada de lo abstracto a lo concreto. Sale de la ilusión de vida en la poesía a la muerte, en medio de los animales más grotescos que rondan en la oscuridad a la espera de su lividez. El poeta asociaría este sentido para mostrar la profundidad del dolor que le ocasiona oír el chillido de las ratas y producirle vértigo, que no es un simple vértigo*, "es vértigo sonable"* que anuncia su muerte. *"Es verdad abierta",* continúa, como si gritara. Es verdad repugnante como mentira ingenua, nos diría el poeta en su peculiar estilo de trastocar la lengua. Pero esa sinfonía *"es margen",* indicando que es límite, es cercarlo y marginarlo en su espacio físico y temporal, es amurallarlo hasta el fin de un mínimo espacio.

La comparación gradual de ese grito de muerte continúa en la penúltima estrofa en otra cadena de metáforas: *"Estilo de ir en huesos hasta el punto"/ "que ya borraron los cuchillos"*, que aluden a la forma de llegar al lugar, *"al punto",* al cementerio*: "...en huesos...",* señalando la tumba*. "Llanura en que el horizonte quedó atrás"./ "todo al final, para mejor convertir el polvo"* expresa desfallecido el sujeto, con lo que muestra figurativamente su próximo fin, interiorizando su propia muerte, en una expresión lamentosa: *"...el horizonte quedó atrás...".* El límite de la vida quedó atrás, sólo se vislumbra el límite de la muerte que se hace polvo, ceniza, para compartir esa muerte con otras muertes que se han hecho polvo, ceniza.

La última estrofa con apenas un único verso: *"Taberna y otros..."* conclama su referencial a su soledad y su desfallecimiento. Hay que recordar que *Taberna y otros lugares* es el nombre del libro de donde se han tomado estos poemas y *Taberna* es el nombre del más extenso

poema de ese libro en que a juicio de los críticos es el mejor elaborado. Para información al lector el poeta explica la génesis de este poema en página aledaña.[232] En entrevista a Mario Benedetti[233] el autor se extiende en las explicaciones al ser abordado sobre la estructura total del libro y, en particular, sobre el poema *Taberna* que surgió de diálogos escuchados en una famosa cervecería checoslovaca. En algunas de las conversaciones que el poeta escuchó en esta taberna se dejaba entrever una divergencia ideológica que no esperaba encontrar en un país socialista,[234] por lo que a través de un arduo trabajo de montaje reelaboró las ideas escuchadas, surgiendo lo que él dio por llamar el *poema-objeto* en el que se observa, claramente, una intensa carga política. (Ver en anexo este poema)

Al retomar el espacio y el sentido del poema *Taberna*, tanto la nostalgia como el carácter premonitorio del destino se dejan sentir en la tonalidad del verso *"Taberna y otros..."*. El desfallecimiento del poeta, la falta de aliento y energía disminuyen junto con su esperanza de vivir. Posiblemente remite a otros tiempos y a otros espacios mejores, más saludables y más abiertos, pero que un día también entraron en un proceso de decadencia. Los espacios de días felices y alegres quedaron atrás. La marca de las reticencias guarda el efecto de lo que

---

[232] *"El poema Taberna, escrito como los demás de esta sección,* - se refiere a la sección La Historia, de este libro que recoge 21 poemas – *en Praga entre 1966 y 1967, resultó del recogimiento directo de las conversaciones escuchadas al azar y sostenidas entre si por jovenes checoslovacos, europeo-occidentales y – en menor número – latinoamericanos, mientras bebian cerveza en U-FLEKU, la famosa toberna praguense. El autor solamente ordenó el material y le dió el mínimo trato formal para construir con él una especie de poema-objeto basado a su vez en un especie de encuesta sociológica furtiva..."* DALTON, Roque: *Taberna y otros lugares*, UCA Editores, Univ. Centroamericana José S. Cañas, San Salvador, El Salvador, 1976, pág. 124.

[233] BENEDATTI, Mario: *Los poetas comunicantes,* Edit. Biblioteca de Marcha, Montevideo, 1972, pág. 38-39.

[234] *"formas ideológicas que el imperialismo exporta para el consumo de los pueblos que él mismo se encarga de manejar a su antojo por los medios de comunicación",* expresa en esa entrevista. In BENEDETTI, M. Oper. Cít. Págs. 38-39.

se oculta: ¿nostalgia?, ¿añoranza?, ¿desaparecimiento de la palabra...? El desfallecimiento se subraya no sólo a través de las metáforas y sinestesias. El recorrido tensional podemos constatarlo en el movimiento vocálico de los versos. En la 3ª y 4ª estrofa hay 32 vocales marcadamente evidentes, en:

*o**í**r – Goun**o**d – sent**a**do – **e**ntre – r**a**tas – p**ue**de – s**e**r – señ**a**l – t**o**do – **e**s – **e**s – v**é**rtigo – son**a**ble – verd**a**d – ab**ie**rta – incr**é**dulo – m**a**rgen*
*Est**i**lo – h**ue**sos – h**a**sta – p**u**nto – borr**a**ron – cuch**i**llos – llan**u**ra – horiz**o**nte – qued**ó** – atr**á**s – t**o**do – fin**a**l – mej**o**r - compart**i**r – p**o**lvo*

De todas estas vocales, 09 se encuadran en patrones vocálicos abiertos /***a***/, 05 son de abertura media /***e***/, 09 alófonos cerrados /***o***/, /***u***/ y 02 alófonos agudos /***i***/, que enlazan con 02 diptongos decrecientes /***eu***/, /***ie***/, y llaman nuestra atención para un aparente flujo de equilibrio por la sonoridad, que exprime una dimensión significativa más armónica porque no se percibe una asonancia específica de destaque. Al trasladar ese movimiento de equilibrio vocálico al sentido total no es más que el equilibrio de la agonía o, el ritmo regular de los movimientos de la agonía. Es la conciencia de estar llegando al *"punto"*, al límite, donde *"el horizonte quedó atrás"* y la energía se transforma en *"polvo",* en cenizas. Acreciéntese a esto el movimiento de las consonantes oclusivas ***g-d-t-p-b,*** que bloquean la sonoridad, no dejan entrar ni salir el aire y, unidas a vocales abiertas o cerradas, transmiten una sonoridad de congoja. Con esto se refuerza la manifestación concreta de ese final de vida, marcado por acentuación dactílica y trocaica, en recurso particular del autor, para exprimir las emociones. La última estrofa, en último lamento, destaca ***a-e-o*** en sonoridad decreciente porque la voz se apaga y se aniquila.

En todo el poema se explora el contraste entre principio y fin de una vida, que se destaca explícito desde los primeros versos como isotopía

general del poema, según la concepción que Greimas establece por isotopía.[235] Las oposiciones temáticas y figurativas secundarias aseguran la coherencia semántica del discurso poético: *"ratas"/ "señal"/ "trampa"/ "vértigo sonable"/, "cautelas claras"/, "cuchillos"/,* que se delinean por trazos metafóricos de oscuridad, violencia, engaño, ardid, para proyectar las tensiones que orientan en el poema. La recurrencia de figuras relacionadas con el proceso de composición-creación de la poesía, entretejiéndose otra isotopía figurativa, se muestra en *"lengua tejida", "audacia", "fervores", "vértigo", "enigma"* y, nos remiten a osadía, exaltación, signos, designios, delirio, como reticencias de la representación simbólica de la poesía.

La plasticidad de imágenes son un grito del alma del poeta concretizado en *"lengua tejida*", *"fervores del íngrimo", "danza borradora", "vértigo sonable", "estilo de ir en huesos*", que arrastran la mirada hacia el laberinto escindido en que se encuentra el sujeto y traza movimientos de desesperación y desaliento,. Encaminan justamente al foco de atención de la poesía en la especificidad de su actuación ético-social e incorporan elementos de la realidad que degrada y fragmenta al hombre lanzándolo cotidianamente al vacío de un precipicio sin fin. Son imágenes que sintetizan los movimientos tensionales que se perfilan en el poema. Remiten a instantes perturbadores del equilibrio donde se identifica él, como poeta, con el manipuleo de la lengua – en que invierte las asociaciones comunes – al darle materialidad a los signos en el acto doloroso de la creación poética. Señalan, que la composición poética requiere de un artesanato especial, de una técnica para la representación del mundo. Por otro lado, exponen el universo de muerte que llega al extremo de lo absurdo que deteriora y fragmenta al poeta. En síntesis, es el desasosiego

[235] Greimas, anota: *Par isotopie, on entend généralement un faisceau de catégories sémantiques redondantes, sous-jacentes au discours considéré. Deux discours peuvent être isotopes mais no isomorphes*. In GREIMAS*, J.: Du sens. Essais sémiotiques.* Edit. Delagrave, 1947, pág. 10.

vertiginoso que metaforiza la configuración simbólica de la agonía de la muerte. Es la representación en imágenes de su propia muerte, de su dolorosa experiencia, en el intento de rescatar la dimensión histórica de la poesía. Las reticencias del último verso *"Taberna y otros..."* marcan el misterioso mundo de lo desconocido al que la palabra se encierra, sometida al destierro junto al poeta. El grito de la palabra se suspende porque se bloquea la vida del poeta. La poesía se enmudece, desaparece también ante el *"vértigo sonable"* que ocasiona la agonía.

LÍMITES. Acentuación rítmica

1-	1ª			4ª						9ª	10ª		12ª				= 13 sílabas
2-				4ª		6ª					10ª						= 11 sílabas
3-				4ª		6ª		8ª					12ª		15ª		= 16 sílabas
4-				4ª		6ª		8ª					12ª				= 13 sílabas
5-			3ª		5ª					9ª							= 10 sílabas
6-	1ª				5ª			8ª									= 09 sílabas
7-		2ª				6ª				9ª		11ª					= 12 sílabas
8-		2ª			5ª		7ª	8ª				11ª					= 12 sílabas
9-		2ª		4ª	5ª			8ª		9ª							= 10 sílabas
10-		2ª	3ª	4ª				8ª									= 09 sílabas
11-		2ª		4ª				8ª				11ª					= 12 sílabas
12-		2ª		4ª		6ª		8ª			10ª						= 11 sílabas
13-		2ª		4ª				8ª									= 09 sílabas
14-		2ª					7ª				10ª		12ª				= 13 sílabas
15-	1ª			4ª	5ª			8ª				11ª		13ª			= 14 sílabas
16-		2ª	3ª														= 04 sílabas

LÍMITES. Acentuación tónica

1- óoo/ óoo/ oo/ óóo/ óo/	= Dactililico, trocaico, acento antirrítmico
2- ooo/ óo/ óoo/ o/ óo/	= Dactílici, trocaico, anacrusis
3- ooo/ óo/ óo/ ooo/ o/ óoo/ óo/	= Dactílico, trocaico, anacrusis
4- ooo/ óo/ óo/ óoo/ o/ óo/	= Dactílílico, trocaico, anacrusis
5- oo/ óo/ óoo/ o óo/	= Dactílílico, trocaico, anacrusis
6- óoo/ ó/ óoo/ óo/	= Dactílico, acento antirrítmico
7- o/ óoo/ o/ óoo/ óo/ óo/	= Dactílílico, trocaico, anacrusis
8- o/ óoo/ óo/ ó/ óoo/ óo/	= Dactílílico, trocaico, anacrusis, ac. antirrít.
9- o/ óo/ ó/ óoo/ ó/ óo/	= Dactílílico, trocaico, anacr., acento antirr.
10- oóó/ óoo/ o/ óo/	= Dactílico, acento anacrusis, acento antirr.
11- oóo/ óoo/ o/ óoo/ óo/	= Dactílílico, trocaico, anacrusis
12- o/ óo/ óo/ óo/ óo/ óo/	= Trocaico, anacrusis
13- o/ óo/ óoo/ o/ óo/	= Dactílico, trocaico, anacrusis
14- o/ óoo/ oo/ óoo/ óo/ óo/	= Dactílico, trocaico, anacrusis
15- óoo/ óoo/ o/ óoo/ óo/ óo/	= Dactílico, trocaico
16- oó/ óo/	= Anacrusis, acento antirrítmico, trocaico

POEMA IV

NOCHE

Ceguera: es la primera palabra que se te ocurre.

Un poema, un solo verso. En la oscuridad la palabra es lo primero que se alza para constatar la oscuridad. Noche, ceguera, desfiguran el espacio y el tiempo y se proyectan como deformación textual de la realidad. La analogía materializa la extrañeza de la oscuridad que contamina al ser y alcanza proporciones de fantasma. La oscuridad obstruye la palabra y al mismo tiempo la palabra reafirma la oscuridad.

La idea del espacio opresivo se alía a la ceguera y a la falta de luz que corporizan la persecución mortal. Con un solo verso el poeta marca la armonía de un entorno nocturno que oscurece la presencia del ser y la palabra e, ignora su existencia: oscuridad que ultrapasa el espacio de la celda y adquiere una dimensión cósmica: es la ceguera del mundo, la mordaza visual y mental que subyuga a los seres en una prisión.

Esta mordaza se materializa y temporaliza mediante el uso de consonantes oclusivas **g – l – p – b – t – q (C)** y silibantes **c – s**, al lado de vocalizaciones semicerradas y abiertas para mimetizar el balbuceo de la palabra, el murmullo del silencio y la mudez obligada.

La acentuación rítmica del verso/prosa/estrofa que se mezcla con anacrusis, acento antirrítmico y pie dactílico hace ostensiva la oscuridad/ceguera, la oscuridad/existencia.

Noche. Acentuación silábica

1) 2ª 3ª 6ª 9ª 14ª = 15 sílabas

Noche. Acentuación rítmica

1) o/ó / óoo / óoo/ óoo/ oo/ óo/ = Anacrusis, acento antirrítmico, dactílico, dactílico, dactílico, sílabas débiles, trocaico.

POEMA V

DÍA DE LA PATRIA

"Hoy fue día de la patria: desperté a medio podrir, sobre el suelo húmedo e hiriente como la boca de un coyote muerto, entre los gases embriagadores de los himnos".

15 de Septiembre

Una brevísima prosa poética en un lenguaje sencillo determina la configuración de este poema. En unas pocas líneas se tematiza la violencia, la soledad, el temor, la muerte, mediante asociaciones que desplazan el sentido hacia otras significaciones. El poema nos remite, primeramente, al valor simbólico del significado de la palabra PATRIA, que se refiere al lugar donde se nace: tierra natal, lugar de origen; de donde se deriva el nombre patriota: persona que ama la patria y procura servirla. Involucra un sentimiento de paternidad, de pertenencia, de acercamiento y no de distanciamiento. Esa valoración se desvirtúa despertando sentimientos opuestos a su significación tradicional; todo esto porque desde su prisión, el poeta escucha la celebración del día de la independencia salvadoreña, 15 de septiembre[236].

La singularidad del poema es el nivel de expresividad que se encierra en tan poca prosa poética; es un entretejido de elementos que circulan tensamente, sin salida alguna. Subraya la paradoja de la libertad y la reclusión forzada – de la vida a la muerte – utilizando de referencial la

[236] Es costumbre en los países centroamericamos celebrar el día de la independencia - instaurado en 1821 – con largos discursos que exaltan a los próceres. Se canta el himno nacional, se rezan oraciones a la bandera. Los estudiantes y grupos militares desfilan marchando al compás de músicas marciales, quemas de pólvora, etc. Esta celebración congrega a la población en las plazas centrales de las ciudades.

celebración de la independencia patria con himnos que compara a *"gases embriagadores"* y su encierro dentro de una celda fría, imposibilitado de su libertad. Nótese la fina ironía que se deja entrever en esas pocas líneas mostrando que al otro lado de la prisión hay agitación de libertad y vida. ¿Vida?, -se preguntaría el autor- porque por la expresión: *"desperté a medio podrir... entre los gases embriagadores"* ha despertado del letargo sofocado por los gases *(himnos).* Los gases, siendo materia volátil que sofocan el exterior, también se propagan al interior de los calabozos. Así, la sinestesia auditiva se vuelve una sinestesia olfativa y viceversa.

Despertar es salir del sueño para volver a la vida, pero por lo que el poeta nos dice hay dos espacios de vida: la *"vida"* dentro de la cárcel y la *"vida"* fuera de la cárcel, en la calle, donde se celebra la independencia patria. Por tanto, hay dos espacios de patria: dentro y fuera de la prisión; lo común, en los dos lugares, es estar unidos por gases embriagadores.

Es interesante anotar una experiencia similar que Primo Levi, sobreviviente del Holocausto, describe en su obra *É isto um homem*?; él tiene una sensación parecida cuando está internado en la enfermería del *Lager* (campo de concentración) y escucha el toque militar de la alborada:

> "*Pela primeira vez desde que estou no campo, a alvorada* (música) *pega-me no meio de um sono profundo; acordar é regressar do nada. Na hora da distribuição do pão ouve-se ao longe, no ar escuro, a banda de música que começa a tocar; são os companheiros sadios*[*] *que saem formados para o trabalho".*[237]

[*] O sublinhado é nosso

[237] LEVI, P: *É isto um Homem?* Edit. ROCCO, Rio de Janeiro, RJ, 1988 – pág. 50

Véase que el contexto situacional en el que Dalton lo expresa es, por coincidencia, demasiado parecido. Levi aun manifiesta:

> *"Aquí no Ka-be[**] mal se ouve a música; chega-nos constante, monótono, o martelar do bumbo e dos pratos (...); sentimos todos que esa música é infernal. As músicas são poucas, talvez uma dúzia, cada dia as mesmas, de manhã e à noite (...): marchas e canções populares caras a todo alemão. Elas estão gravadas em nossas mentes: serão a última coisa do Campo a ser esquecida: são a voz do Campo (...)".*
> *"Ao ecoar essa música, sabemos que os companheiros, lá fora, na bruma, partem marchando como autômatos; suas almas estão mortas e a música substitui a vontade deles; leva-os como o vento leva as folhas secas (...)".*[238]

Así como Levi expresa el automatismo al que fueron programados los prisioneros, obligándolos a escuchar las alboradas que marcaban el eco de la violencia cotidiana, la misma extrapolación hace el poeta cuando su referencia la dirige a los himnos en la calidad de música embriagadora que adormece los sentidos. Afuera, las personas maquinalmente, inconscientemente, cantan embriagadas. Desconocen la trascendencia que implica celebrar la independencia patria. Es una actitud que muestra, literalmente, el distanciamiento entre libertad y realidad. El canto de los himnos que se desplaza como gases resulta una clara ironía al significado de patria e independencia.

Al despertar, el sujeto se nos muestra de modo fragmentario, sucio, maloliente y frígido, aniquilado, lo que en el poema se manifiesta por el acompañamiento de expresiones que denotan, suciedad = *"a medio podrir";* temperatura fría = "*suelo húmedo*"; animal muerto = *"coyote muerto".* Son figuras metonímicas que representan la fragilidad y la violencia. Por tanto, el despertar remitiría a revivir y recordar la crueldad del sufrimiento de un permanente vértigo, en el cual la

---

[**] Krankenbau (enfermería)

[238] Op. Cit. pág. 50

desesperanza por la vida también se agudiza al escuchar los himnos que se cantan en el exterior. La referencia a los movimientos temporales *"hoy"/ "fue"/ "desperté"/* reforzarían esas imágenes de sufrimiento donde el presente, monótono e infeliz, al mismo tiempo es pasado y este pasado es siempre omnipresente; por tanto las sensaciones de embriaguez, de entorpecimiento de las facultades, son también omnipresentes.

Las sinestesias olfativas y visuales, en otras figuras que utiliza para mostrar los movimientos espacio-temporales, se identifican en *"desperté a medio podrir", "suelo húmedo e hiriente", "desperté como la boca de un coyote muerto",* que perfilan metáforas sobre metáforas. Pero es importante también anotar por separado los núcleos a que aluden estas figuras poéticas, así como a las propiedades negativas que el poeta les atribuye:

Patria/suelo	→	(tierra, nación ideal)	→	/hiriente/ húmedo/
boca/	→	(fiera, animal salvaje)	→	/muerto/
gases/himnos/	→	(combustible) (música)	→	/embriagadores/

Son asociaciones irónicas que se destacan para marcar lo chocante de la violencia y lo fragmentario de la patria o nación.

La comparación del sujeto a un *"coyote muerto"*[239] es una imagen grotesca, hiperbólica, porque desvenda el estado de aniquilación moral y física del sujeto. Al establecerse la comparación busca asociarse lo característico del animal, su aullido - señal de comunicación entre los mismos de su especie - por el temor que irradia con la abertura de las fauces en señal de ataque, con la voz del poeta y su poesía, como

[239] El coyote es un animal salvaje, cazador, veloz, parecido con el lobo.Tiene un fuerte aullido que provoca temor porque acosa a los animales como ovejas, carneros, aves y es perseguido por los agricultores para matarlo por los estragos que ocasiona.

lenguaje que ha sido amordazado, el significante sonoro que forzadamente se ha silenciado y por los límites que se colocan a su representación. La propagación sonora del aullido del animal pareciera mostrarse en la resonancia de las vocales tónicas, diptongos e hiatos de la estructura silábica, corporizando en grito el vacío existencial, que se expande del interior para el exterior. Podría mostrar, al mismo tiempo, el sonsonete marcado por el canto de los himnos que embriaga el interior de los presidios, cual eco de retumbo en señal de deshumanización:

oy – eu – ía – a – ia - e –e - é – e – io – o – i – o - e – ue – ú – e - o
e – ie – e – o – o – o – a – oyo – ue – o - e – e – a – e - ia – e – i - o

La configuración rítmico-sintática da esa sensación de circularidad trazada en aullido doloroso, que se propaga como gas a manera de espiral, en rápidas vibraciones, por el sonido agudo de los fonemas ***í-é*** y la abertura vocálica de ***-o-,*** mimetizando la resonancia del grito. Las aliteraciones de las consonantes oclusivas ***–g-d-p-t-b-****,* por el contrario, bloquearían el canto de independencia a la que los himnos, como gases, remiten.

En la mudanza de los valores referenciales que el autor utiliza, en un mecanismo para mostrar el estado fragmentario del sujeto y su entorno, podemos evidenciar que nos remite a dos espacios concretos, a modo de dos mundos opuestos: la cárcel y la calle, que podríamos identificar como el interior y el exterior, pero, que están indisolublemente unidos por la violencia, el sufrimiento y el amordazamiento (el acto de amordazar). En la prisión el ser humano se animaliza, pierde su condición de hombre, se aniquila; fuera de la prisión el ambiente es hipnotizador, adormecedor y aletargante. Los dos espacios sintetizan la denominación de patria. Patria, así, es la suma de gases entorpecientes, de descomposición humana, de suelo húmedo e hiriente, de enclaustramiento, que se unen por la violencia física y

psíquica. Temporalmente, un permanente “15 de septiembre”. En su dimensión sentimental pierde su significado referencial de tierra, casa, hogar, por su proximidad humana de vivir, porque de esse modo representa lo inhumano, lo bestial, tal que la patria fuese un teatro, un espectáculo de horror, de cárceles, de proscritos, de desterrados, de embrutecidos, en fin, de violencia. La patria es una materia descompuesta interior y exteriormente, vacía de vida y de esperanza, un submundo nefasto llevado a la condición de status nacional.

Toda la descomposición física que el sujeto carga – por las figuras anotadas – y la propagación de los gases que vienen del exterior, son la paradoja del sentido de la palabra PATRIA y, junto a esto, la descomposición de valores humanos, éticos, culturales y sociales. El sujeto nos habla con el dolor de la desesperación, mostrando lo característico de la cotidianeidad – que parece trascender la capacidad del entendimiento - en un pequeño espacio que alude a PATRIA.

POEMA VI

EL VERANO

Siento las quemaduras
("soy un remoto puerto")
del verano que crece:
maduran su ley secreta los venenos
del reptil,
pesa
la sangre de las cosas.
Los vigilantes hablan de mujeres,
aceitan sus pistolas oscuras
cantan...

Yo
comienzo a echar piojos.

18 de septiembre

En el universo de temperatura candente que trae consigo el verano, el poeta acorralado en una madriguera con olor a sangre se desdobla en aletargamiento e inercia. En un monólogo en el que conversa consigo mismo se percibe su agitación por lo que vive, ve y observa fuera de la prisión: los vigilantes dan demostraciones de poder y fuerza preparando sus armas a la espera de la hora. Mientras tanto, él se pudre, con un brote de piojos.

Lo que de inmediato impacta en el poema es la fuerza de ese verano que lleva implícita una temperatura mortal: *"Siento las quemaduras (...) del verano que crece"*, se duele el prisionero, en versos que no sólo establecen una imagen metonímica. En ellos también hay un desdoblamiento para otras imágenes que transitan entre dolor y muerte, pautando ese verano como abismo y castigo diabólico. En esa atmósfera candente, en que las coordinadas espacio-temporales colocan al sujeto en el centro, en que el miedo y el dolor se multiplican,

una frase sugiere el desamparo: *("soy un remoto puerto").* Para esta declaración de impotencia y desaliento el autor utiliza un recurso similar al usado en un verso del poema II *Preparar la próxima hora* – el uso de comillas y paréntesis – para indicar el movimiento de reflexión y destacar el sentido de abandono que está sufriendo el sujeto. Es una imagen oximorónica que trasciende su sentido de distanciamiento y lejanía para proyectar la vida encerrada en un paréntesis y, el hombre, una doble presa en una jaula que se abre y se cierra en el círculo vicioso de una prisión. La marca particular de ese sentimiento de temor se completa por las evidencias que delinean la presencia del verano: *"Maduran su ley secreta los venenos"/ "del reptil",/ "pesa la sangre de las cosas"/,* en que se materializa la presencia del verano y se perfila el escenario mortal.

Como si el monólogo estuviese marcado por el desfallecimiento y la falta de aliento para proseguir, tras una breve pausa, se reinicia la exposición homilíaca que muestra el crecimiento tensional por la madurez del verano, mediante una imagen descriptiva: *"los vigilantes hablan de mujeres"/ "aceitan sus pistolas oscuras"/ "cantan..."/.* Al final, tras otro sigiloso silencio como grito sosegado de muerte, el sujeto se esfuma, se desintegra, y a manera de señal de muerte, anota, *"yo".* Este yo moribundo, agonizante, solitario, que sucumbe por las *"quemaduras"* del *"verano", "comienza a hechar piojos".* Es la imagen grotesca del confinado que yace animalescamente y se pudre brotando piojos.

La sensación opresiva de este verano infernal está sustentada sobre la base de varias conjugaciones ordenadas en progresión de ascenso, que armonizan la coherencia de sentido, y expresan cómo se extiende y aumenta la tensión y dolor del sujeto. Son articulaciones que enmarcan no sólo al sujeto enunciador; más bien establecen el vínculo con el espacio que se perpetua en un presente sin fin y eternizan la

angustia y la aflicción. El enlace parte de la percepción inequívoca que tiene el sujeto del entorno asfixiante, expresando el "sentir" por las señales de presagio mortal que se traslucen y confabulan para su exterminio. El origen de todo ese agobio se revela por lo que el autor anota ser la causa: "crece el verano"; de modo que el sentir y el crecer están en relación directa progresiva con el sujeto que paulatinamente se desdobla en angustia, temor y deterioración. Son los vestigios de sangre en señal de muerte que pesan en el entorno y multiplican la intensidad del sufrimiento.

Toda esa pesadumbre y abatimiento moral que evidencia el desaliento y la pérdida de su vitalidad por la cercanía de la muerte tiene una causa muy concreta: los vigilantes */maduran/ hablan/ aceitan/,* en una gradación objetiva de la violencia. Son referentes de los movimientos verbales de acción, tal que el tiempo fuera segmentado en latigazos y arrebatara la vida del prisionero. Marcan el tiempo que se agita en movimiento ondulante turbulento de muerte, del que inexorablemente no se puede escapar. Frente a ese torbellino el sujeto balbucea, *("soy...")*, como si en vez de referir a su existencia nos dijera lo contrario, fui, yaciendo vacío de vida, desintegrado en su condición de ser y con él se extinguiera eco sonoro de su lamento.

El efecto que corona este desplazamiento temporal de muerte está dado por el uso de *cantan...* que rebasa el clímax de la insensibilidad por lo grotesco de la escena, ante la indiferencia de los vigilantes hacia una vida que va a ser liquidada. Por la actitud, incluso, de contrapuntear al sujeto y hacer su desasosiego más intenso, pues el *cantar*, marcado con reticencias, evidencia el final de vida violento que encierran los puntos de suspensión. Las metáforas de *venenos, pistolas y mujeres* confluyen para recrudecer lo chocante de la situación, incidiendo en la fascinación y embeleso que produce el manipuleo de las armas, al engrasarlas y lubrificarlas, como si fuera un

momento preparatorio de su falo en la antesala del acto sexual, por lo que tararean y hablan de mujeres. Podríamos correlacionar por oposición este acto grotesco de violencia, matar, con el acto sublime de placer - como consecuencia del amor - el acto sexual. Uno cruel, asesino, y otro, placentero. Uno, generador de vida y otro, aniquilador de vida. Precisamente es la satisfacción - en el sentido de placer venéreo y obsceno- que produce este momento, comparado al acto violento de matar, un acto sádico de crueldad extrema.

En esta relación contradictoria, por la oposición de conceptos vida/muerte, placer/desplacer, semen/venenos, otros conceptos remiten a otra irreverente oposición: vigilantes/reptiles, aludiendo a los verdugos que resguardan a su presa, como reptiles que se preparan para expulsar sus venenos, pues "los vigilantes" parsimoniosamente aceitan las pistolas y hablan de mujeres con extrema frialdad, para marcar lo cotidiano de la ocupación y la banalidad de la vida. Actitud que recuerda la indiferencia del oficial frente a la tortura de un condenado en la obra de Kafka,[240] *La Colonia Penal.*

Esas relaciones antitéticas se muestran en varias figuras, unas en forma de epítetos: "remoto puerto"/"ley secreta"/"pistolas oscuras", con el objeto de enfatizar en su sentido conceptual, otras, mediante substantivación eslabonan seres que señalizan pavor, amenaza o podredumbre, que en su conjunto objetivan el dilaceramiento del sujeto:

[240] En *La Colonia penal* de F.Kafka, el oficial muestra para el explorador, con toda parsimonia, la máquina de tortura y exterminio de los condenados a pena de muerte. Con amplias explicaciones y meticulosos detalles el oficial narra el alto poder de tortura que tiene la sofisticada máquina hasta lanzar el cadáver en un precipicio para ser enterrado. El soldado que manipula la máquina -que para verificar su funcionamiento tiene encadenado a un condenado- así como el explorador que atentamente escucha las explicaciones, no se inmutan ante el alto poder destructivo del aparato ni por el sangramiento del hombre que está siendo torturado. In *O veredito & na Colonia penal*. Edit. Brasiliense, Rio de Janeiro, 1988 – pág. 31-78.

/quemaduras/, /verano/, /ley/, /venenos/, /reptil/, /pistolas/, /sangre/, /vigilantes/, /piojos/.

Son figuras que indican causa material y se asocian por el peligro y temor a que apuntan, lo que resulta en consecuencia inmaterial, psíquica, en movimientos plásticos antagónicos unos y complementarios otros.

El empleo de consonantes nasales línguo-alveolares sonoras –***m-n-*** junto a la consonante oclusiva labio-palatal –***d-*** sorda, apoyado en las vocales –***a***-***u-*** en *"que**ma**d**u**ras"*, *"**ma**d**u**ra**n**",* "ve**n**e**n**os", parecen nubes oscuras que opacan la claridad del verano, con lo que se nos muestra el ardor del fuego interno que está sintiendo el poeta y al mismo tiempo, fonéticamente, reiteran la sonoridad de muerte.

La otra aliteración muy marcante es el predominio de las consonantes fricativas línguo-alveolares sordas ***-s-c-z-,*** en sonido de "seseo". La cadencia producida por esos fonemas africados también semeja el sonido sibilante de la serpiente en el rastrear coleante para atacar. El mismo poema en la estructura de su forma externa, en recurso de lenguaje visual, es decir, en la disposición de los versos, semeja el deslizamiento de estos reptiles: la sinuosidad de las curvas y vueltas que realizan cuando están próximas a atacar. Imagéticamente el poeta nos muestra la proximidad de la mordedura mortal del reptil, como la proximidad de la catástrofe. Aún, la cercanía de dos diptongos crecientes en el último dístico, -***io*** (yo), ***io*** (piojo) proyectan una onomatopeya de succión o masticación que aludiría figurativamente a la manera cómo los piojos succionan la sangre para alimentarse. En general, el recurso fonético de nasalización, succión y el silbido de seseo, en uso alterno, contribuyen a dar el tono de sufrimiento y desesperación que sustenta la existencia.

Esta tensión existencial se muestra en 12 versos de métrica variada, a manera de orden decreciente y creciente: 4 heptasílabos, 1 dodecasílabo, 1 tetrasílabo, 2 bisílabos, 1 endecasílabo, 1 decasílabo, 1 hexasílabo y 1 monosílabo. Este procedimiento es el uso de una técnica de modo que la disposición métrica se amalgame con el aspecto fonético y la semántica de los recursos del lenguaje, para configurar un universo plástico. Es una composición que se sustenta en el arreglo de versos prosaicos que se completan en su sentido por el encabalgamiento interno, por la organización de los periodos y éstos con los enunciados proposicionales. Aun en este arreglo poético es posible identificar rima parcial consonante en el 1° y 9° versos = ***-ura-,*** rima parcial asonante en el 2° y 4° = ***-e-o-***; ***e-e*** en el 3° y 8° y, asonante dispersa, en los otros.

La asonancia se establece por palabra paroxítona, a excepción del 5° verso que termina en oxítona (reptil), para marcar la presencia del animal, causa y consecuencia de la angustia del condenado y sobre la cual se teje el sentido del discurso poético.

La alternancia de movimientos fonéticos, sintácticos y semánticos introduce básicamente el ritmo poético del poema que crea un sistema de acentuación para aludir a ese universo fragmentado. No se trata de un ritmo muy agitado, por el contrario, sólo en ciertos momentos hay una leve aceleración del movimiento. Por lo general, el ritmo es lento, está marcado con pausas interiores en versos mixtos en que se combinan dactílicos y trocaicos con anacrusis, que es lo que sustenta el desfallecimiento y la fragmentariedad del sujeto.

En síntesis, podemos decir que el temor y la angustia dominan todo el espacio poético. Las consecuencias del verano se manifiestan en su total dimensión por el ahogo que produce el ardor de las quemaduras. Es un tipo de verano que pareciera contrariar su significado conceptual

pues abre un abanico de maldad. Es un verano singular, diabólico, infernal, que mata, sofoca, permite que las fieras salgan de la pesadez y del letargo y estimula el instinto macabro de matar. La figura del verano se corporiza en los vigilantes, en los reptiles, en los venenos, en las pistolas, en los piojos y se sintetiza en un solo ser, los vigilantes, que como pieza clave ocupa todo el espacio; para quienes – por lo que se infiere del texto – no hay límites de vida, sólo hay límites de muerte. Estos actúan impulsivamente, diabólicamente, con su símbolo de poder y autoridad que se concretiza en las pistolas.

Por tanto, se muestra la violencia exterior en su movimiento de muerte, de acecho, de violencia, que se deja palpar no sólo en el interior del calabozo. Este desplazamiento de violencia también se interioriza en el prisionero porque el exterior le alude directamente, y le provoca cicatrices de dolor. La fragmentación se revela en el sufrimiento por la persecución psíquica, torturante, cual acto preparatorio de la muerte, como si se anunciara que no existe un movimiento regresivo capaz de librarlo de su destino. Mientras todo ese activo movimiento de tortura se realiza exteriormente, interiormente otro tipo de violencia lo carcome y lo fragmenta. La inercia del aletargamiento lo aniquila. La falta de movimiento y de alimentación proyectan la imagen inerte y maloliente cual animal que yace tendido en un rincón del calabozo. En estado de inanición comienza a echar piojos, como muerto-vivo cuya única señal de vida la proyecta la succión de los piojos que se nutren de su sangre, mostrándose así la abyección: al desnudo, el sufrimiento humano.

Este monólogo-poema es la reflexión de la angustia del poeta que se desdobla en un tiempo presente infinito, constantemente presente, tenso, que anula el pasado y el futuro, marca su singularidad inagotable sin principio ni fin, que grita y se impregna en todos los rincones de la prisión. El poeta observa el espacio fragmentado que le despierta sensaciones torturantes y le comprime el límite entre la vida

y la muerte. En el centro, el sujeto, impotente, se proyecta como ser vilipendiado, sin voz y sin aliento: ha comenzado a morir. Esta reflexión se sintetiza apenas en un verso con una sintaxis especial: *("soy un remoto puerto")*, pero se extiende a todo el poema y se configura como metáfora del abandono.

EL VERANO. Acentuación silábica

1-	1ª						6ª						= 7 sílabas
2-	1ª	2ª		4ª			6ª						= 7 sílabas
3-			3ª				6ª						= 7 sílabas
4-		2ª			5ª			7ª				11ª	=12 sílabas
5-			3ª										= 4 sílabas
6-	1ª												= 2 sílabas
7-		2ª					6ª						= 7 sílabas
8-				4ª			6ª				10ª		=11 sílabas
9-		2ª					6ª			9ª			=10 sílabas
10-	1ª												= 2 sílabas
11-	1ª												= 1 sílaba
12-		2ª		4ª	5ª								= 6 sílabas

EL VERANO. Acentuación rítmica

1- óo/ oo/ óo/	= Dactílico, sílabas débiles, trocaico
2- ó/ óo/ óo/ óo/	= Acento antirrítimico, trocaico, trocaico, trocaico
3- oo/ óoo/ óo/	= Anacrusis, dactílico, trocaico
4- o/óoo/ óo/ óoo/ o/ óo/	= Anacrusis, dactíl., troc.,dactíl., silaba débil, trocaico
5- oo/ óo/	= Anacrusis, trocaico
6- óo/	= Trocaico
7- o/ óoo/ o/ óo/	= Anacrusis, dactílico, sílaba débil, trocaico
8- ooo/ óo/ óoo/ o/ óo/	= Anacrusis, trocaico, dactíl., sílaba débil, trocaico
9- o/ óoo/ o /óoo/ óo/	= Anacrusis, dactílico, sílaba débil, dactílico, trocaico
10- óo/	= Trocaico
11- óo/	= Trocaico
12- o/ óo/ ó/ óo/	= Anacrusis, trocaico, acento antirrítimico, trocaico

POEMA VII

TU COMPAÑÍA

Cuando anochece y tibia
una forma de paz se me acerca,
es tu recuerdo pan de siembra, hilo místico
con que mis manos quietas
5 *son previsoras para mi corazón*

Diríase: para el ciego lejano
¿qué más dará la espuma, el polvo?

Pero es tu soledad la que puebla mis noches,
quien no me deja solo, a punto de morir.
10 *Somos de tal manera multitud silenciosa...*

El poema muestra la nostalgia de la sublime espiritualidad de la relación-compañía como forma elevada de la relación amorosa. Frente el sentimiento dilacerante del deseo sexual que absorbe al poeta, se contrapone la soledad y el encierro como barreras que impiden recuperar el sentido trascendente de lo cotidiano del hombre. Materialidad/ espiritualidad, sexualidad/amor construyen la representación del sentimiento de complementariedad que es inherente al ser a través de la relación amorosa, cuya experiencia denota la especificidad de lo humano y le atribuye un significado simbólico a su existencia. La posibilidad de lo concreto de esas asociaciones sólo se produce en sentido imaginario, simbólicamente, con el silencio y la soledad de las noches en la prisión.

La realidad de la experiencia no se manifiesta directamente, sino por la evocación del proceso de representación de las imágenes en el plano físico y espiritual. A partir de esta dicotomía, en el primer segmento de versos se diseña la nostalgia de una presencia afectiva que llene el espacio de su soledad-deseo. En una actitud de rebeldía, que se

exprime por gestos y palabras, se marca el movimiento-comportamiento que traduce la liberación de su deseo-soledad. La presencia del recuerdo llena su vacío de necesidad material de satisfacción.

En el segundo segmento, construido con 2 versos, se incluye una interrogante que anota el sin sentido de la existencia, y traduce, exactamente, la negación de su trascendentalidad de ser en la multiplicación de la vida, ante la necesidad de rescatar el sentido de totalidad del ser. El deseo sexual, es decir, la necesidad erótica *"é (...) o desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente em questão"*[241], afirma Bataille. Por tanto, en los versos se observa el placer de la vida bajo la óptica de la muerte.

La última estrofa enfatiza el palpitar de la vida que se revela ansiosamente, y la realidad fragmentaria de un espacio vacío, solitario, que reprime la energía fecundante. Una imagen metonímica se desplaza para colectivizar el silencio y el bloqueo de satisfacción de los impulsos humanos: *" somos de tal manera multitud silenciosa..."* que alude no sólo a bloqueo impuesto de comunicación, sino que remite también al silencio de movimiento de multiplicación de la vida y al silencio de la existencia. La presencia fuerte de consonantes nasales sugiere el clima agónico, tenso, revelador de lo sin sentido ante el silencio impuesto. Las reticencias esconden el resto del silencio que se impone a la multitud.[242]

---

[241] BATAILLE, Georges*: O erotismo,* Edic. L&PM, Porto Alegre, 1987, pág. 19. Tr. Antonio Carlos Viana.

[242] Esta multitud que Dalton anota en la imagen podría aludir, por lo que se infiere del texto, a la *"multitud amorfa de los que pasan, del público de las calles"*, tal como la describe Benjamin, al reflexionar sobre Baudelaire, cuando éste se refería a las grandes masas ciudadanas. La multitud como referente poético ha sido objeto de enfoque desde el siglo pasado, principalmente, cuando con ella se quiere designar a las grandes masas de trabajadores. En Dalton se advierte la multitud de manera intrínseca y extrínseca en casi todos los poemas de *Taberna y otros lugares*, que vendría a ser una manera de influencia de la poesía francesa, tal como lo expone en la entrevista a Mario Benedetti . Véase: Benjamín, Walter: *Ensayos Escogidos*, Edit. Compañía Impresora Argentina, Buenos Aires, 1967, págs. 7-41 y BENEDETTI, M: *Los poetas comunicantes*, Edit. Bibl. de Marcha, Montevideo, 1972, págs. 38-39.

Para marcar la intensidad de lo vivencial el poeta se detiene en un tiempo específico, cronológicamente marca el anochecer, mas, los desplazamientos verbales se centralizan en el presente indicando lo cotidiano de la necesidad, de la fragmentación permanente, que se sintetiza en el verso: *"...es tu soledad la que puebla mis noches",* expresa la figura. El tiempo no tiene pasado, ni futuro, sino que marca el hoy-siempre inamovible de la existencia: tiempo vivencial de silencio, soledad y deseo. Frente a ese siempre existencial de vacío cabría la hipotética pregunta, más bien la interrogante de incertidumbre*: "...¿que más dará la espuma, el polvo?,* es decir, ¿cómo se multiplicaría la vida en ese espacio violento?. O por el contrario, ¿qué más podría surgir de ese eterno silencio?, ¿qué más dará la vida al hombre ante esa espuma y polvo ciegos?, si la experiencia sexual lleva implícito el *"sentido fundamental de la reproducción"*[243] para alcanzar la continuidad.

Para mostrar la rebeldía frente a ese status de existencia el poeta se libera de la utilización tradicional de los recursos técnicos y opta por un estilo prosaico que le permite mejor expresar su subjetividad, dándole un tono confesional a los versos, encabalgando a manera de periodo narrativo para indicar el flujo ininterrumpido de la ansiedad. La tonalidad de ausencia que registran los versos se complementa con la aliteración de sibilantes que mimetizan el resonar de la soledad y el vacío.

En fin, silencio, soledad, ausencia y deseo apuntan en *Tu compañía* en símbolos que transforman el espacio y despiertan la interioridad haciendo más solitaria la existencia. En la prisión, el silencio y la oscuridad niegan la audición y lo visual, privan el contacto con el mundo, reprimen lo visceral-carnal y la sublimidad de la vida. Se inhibe la trascendencia entre lo erótico y lo sagrado del cuerpo como

[243] BATAILLE, G. Oper. Cit. pág. 12

espacio privilegiado para la vivencia del placer, pero también del cuerpo que es medio de fecundidad; se rompe la armonía entre hombre y naturaleza.

La multitud está vacía, callada, interceptada, tal que muchedumbre distanciada de la vida, “ciega”, estéril, con la permanente compañía de la soledad. En esa realidad el ser es nada, es olvido, ausente de significación. *Tu compañía* sintetiza la sensación de soledad que expresa lo trágico de la condición humana, y se percibe de modo agudo en el último verso que generaliza *somos,* para registrar en las reticencias la instalación del silencio.

TU COMPAÑÍA. Distribución silábica

1.				4ª		6ª							= 7 sílabas
2.	1ª		3ª			6ª			9ª				= 10 sílabas
3.	1ª			4ª		6ª			9ª	10ª	11ª		= 12 sílabas
4.				4ª		6ª							= 7 sílabas
5.	1ª			4ª							11ª		= 12 sílabas
6.		2ª					7ª			10ª			= 11 sílabas
7.	1ª	2ª		4ª		6ª		8ª					= 9 sílabas
8.	1ª	2ª				6ª			9ª			12ª	= 13 sílabas
9.				4ª		6ª		8ª				12ª	= 13 sílabas
10.	1ª			4ª		6ª				10ª			13ª = 14 sílabas

TU COMPAÑIA. Distribución rítmica

1- ooo/ óo/ óo/	= Anacrusis, trocaico, trocaico
2- óo/ óoo/ óoo/ óo/	= Trocaico, dactílico, dactílico, trocaico
3- óoo/ óo/ óoo/ óó/óo/	= Dactílico, troc., dact., ac. antirrítimicos, trocaico
4- ooo/ óo/ óo/	= Anacrusis, trocaico, trocaico
5- óoo/ óoo/ oooo/ óo/	= Dactílico, dactílico, sílabas débiles, trocaico
6- o/ óoo/ oo/ óoo/ óo/	= Anacrusis, dactílico, síls. débiles, dactílico, troc.
7- ó/ óo/ óo/ óo/ óo/	= Ac. antirrít., trocaico, trocaico, trocaico, trocaico
8- ó/ óoo/ o/ óoo/ óoo/ óo/	= Ac. antirrít., dact., sílaba débil, dact., dact., troc.
9- ooo/ óo/ óo/ óoo/ o/ óo/	= Anacrusis, troc., troc., dact., sílaba débil, trocaico
10- óoo/ óo/ óoo/ o/ óoo/ óo/	= Dact., troc., dact., síl. débil, dactílico, trocaico

POEMA VIII

HUELO MAL

Huelo a color de luto en esos días
que la flores enferman por su precio
cuando se muere a secas el que es pobre
4 *confiando en que ya pronto lloverá.*

Huelo a historia de pequeña catástrofe
Tanto que se ha podido quedar con los cadáveres
Huelo a viejo desorden hecho fe
8 *doctorada en respeto su gran llama.*

Huelo a lejos del mar no me defiendo
el algo he de morir por tal olor
huelo a pésame magro les decía
12 *a palidez de sombra a casa muerta.*

Huelo a sudor del hierro a polvo puesto
a deslavar con la luz de la luna
a hueso abandonado cerca del laberinto
16 *bajo los humos del amanecer.*

Huelo a un animal que sólo yo conozco
desfallecido sobre el terciopelo
huelo a dibujo de niño fatal
20 *a eternidad que nadie buscaría.*

21 *Huelo a cuando es ya tarde para todo.*

20 de septiembre

El autor ahora utiliza el significante lingüístico “olor” para transformarlo en palabra poética y constituirse en motivo estético en la configuración del poema *Huelo mal*. El propio nombre del poema ya nos remite a la metáfora chocante y contradictoria de oler mal, ante lo cual cabrían varias posibilidades que explicarían esa percepción olfativa y las

consecuencias que la experiencia produce. Asociado a podredumbre ese sentido se amplía, porque acentúa la resonancia semántica que pasa a extenderse por todo el poema. En tal sentido, la extrañeza que produce la percepción olfativa se materializa en todas las estrofas en un duplo movimiento ascendente y descendente de tensión y de final de vida. Este doble movimiento tensional es la metáfora de la propia muerte del poeta mediante dos situaciones que se desarrollan simultáneamente: la interiorización del temor a la muerte (exteriorizándolo) y la singularización de su propio camino (interiorizándolo). La interiorización de la muerte comienza a perfilarse desde la primera estrofa, porque el olor se configura como percepción olfativa mortal. Metafóricamente alude al escenario espacial y temporal cargado de negrura (luto) que huele a casa mortuoria. Esta sinestesia olfativa se configura visualmente porque se vincula con símbolos funerarios: flores marchitas, soledad, pobreza. Es el inicio del camino hacia el catastrófico destino, pues ya perfila en la distancia la atmósfera de muerte. Es la metáfora de su singular imagen de olor a muerto.

La coexistencia de visión y olor, por la construcción sinestésica, de lo que antes se circunscribía a su propio espacio carcelario, en la 2ª estrofa se redimensiona al compararlo a *"historia de pequeña catástrofe".* Es una figura que pareciera indicar que el olor forma parte de una desgracia mayor o destrucción colectiva. Con una peculiaridad: se trata de una historia viva, es decir, una historia que se construye día a día, tal como si ésta fuera el registro de casos similares que sufren las mismas experiencias. La imagen también podría indicar que el origen de la historia se encuentra en el contenido oculto de las prisiones. En fin, el registro de la vida del hombre huele mal, porque huele a catástrofe. En la construcción de este segundo cuarteto se destacan dos vocablos que marcan la asonancia de la rima *"catástrofe"*

y *"cadáveres",* que contribuyen a reforzar el sentido de la historia y el olor a muerte.

En la 3ª estrofa la comparación del olor se vuelca a su interioridad, al enmarcarlo hacia su soledad e impotencia porque huele a abandono, pues lo eleva a una significación radical de muerte, expresada esta mediante una gradación acumulativa de imágenes. Son asociaciones que remiten a un sentimiento complejo que sin ser el dolor de la muerte, es el temor a la muerte. Es percibir el olor a la muerte.

La lectura de la 4ª estrofa parece visualizar la inercia de su propia materia. Huele a sangre, a fango, a muerto, como si el olor se condensara en materia líquida y, simultáneamente, se convirtiera en materia sólida, resultado del proceso de metabolizar el dolor, el sufrimiento y la impotencia, que expresa el contenido de la existencia de vida.

Pero el olor se animiza, o se personifica, con toda su impetuosidad en la 5ª estrofa al concentrarse en un único cuerpo, paradójicamente, al cavar la propia tumba del condenado y configurar la descomposición de su materia con imágenes que aluden a animal nauseabundo. Es la interiorización y la exteriorización de la extrañeza que le produce el olor y el dolor de la muerte. Finalmente, este eco intermitente de olor y de dolor se transmuta en fatalidad, porque perfila el tiempo que inevitablemente se esfuma y se registra con una estrofa de un solo verso. En este verso aislado, a manera de sarcófago, se muestra la separación del límite de la vida, el abandono y el olvido del ser, donde sólo el olor descompuesto se vuelve el rastro de su presencia.

Se puede notar de inmediato que el poema transmite una sensación de circularidad del olor, que se impregna a lo largo y ancho del poema. Esta percepción está dada en el texto no sólo por la organización

estrófica – 5 cuartetos y un segmento de un solo verso, la mayoría endecasílabos – sino también en la configuración rítmico-sintáctica. La armonía del conjunto parte de los encabalgamientos en la organización versal y en la utilización de versos largos cuando se quiere destacar el sentido del olor.

Estos recursos contribuyen al desplazamiento del olor a manera de movimiento vertiginoso creando una atmósfera sofocante. Por ejemplo, el V6 con 14 sílabas, cuya figura establece encabalgamiento con el verso anterior, redimensiona el significado de la historia tal que aludiera al registro único de dolor y muerte, como si fuese el archivo de muertes incompletas, mutiladas o historias sombrías. A este sentido contribuye su peculiar sonoridad por el reiterado uso de fonemas oclusivos yuxtapuestos a vocal abierta, que dan la sensación de grito de sufrimiento. Para marcar la fuerte impresión de la lividez del sujeto que proyecta la imagen del cadáver abandonado, se recurre a otro verso largo de 13 sílabas, V15, que refuerza la proximidad de la muerte en el intrincado espacio de la prisión. Aun la sonoridad vocal de este verso de diptongo decreciente ***– eu –,*** luego para abertura en ***– a –*** y posterior encerramiento en ***– i –,*** podría mostrar, icónicamente, la línea descendente de grito y silencio que acalla la voz y encierra el eco del dolor.

El propio hecho de mostrar la diferencia métrica de las primeras cinco estrofas con la última, un solo verso endecasílabo, significa que era necesario este recurso para mostrar la consecuencia de la fetidez del olor en el sujeto para lograr el efecto de abandono y soledad, el cual podría proyectar un espacio específico del cementerio: el sepulcro del prisionero. Este verso/estrofa marca el tiempo que inevitablemente se acortó y se distanció de la vida. Es interesante ver que este recurso visual se dirigió para la disminución de la estructura formal aludiendo, como lo que proponíamos antes, a la disminución del espacio que

proyecta apenas el hilo de una imagen visual. Es la imagen abandonada del poeta funcionando como metáfora del olvido.

Otro recurso que materializa el horror producido por el olor se observa en los desplazamientos sonoros a todo lo largo del poema. La atenuación sonora producida por la diptongación ***– eu –*** a través del uso insistente de la enunciación en *"huelo",* en la mayoría de los versos, combinada con vocales cerradas y semicerradas ***–o–u–*** sugieren, externamente, la interiorización del sofoco. Varios fonemas oclusivos y la recurrencia de la nasalidad refuerzan la sensación de extrañeza que produce el temor a la muerte. La distribución del movimiento rítmico que se desdobla en lentitud y una cierta monotonía, marcado por versos trocaicos y dactílicos, se combina en el desplazamiento con varias pausas interiores que ayudan en la totalidad de la estructura, para completar el significado y hacer más patético aun el horror que provoca el olor. Es interesante observar en esta acentuación rítmica que el último verso se desplaza más rápidamente al marcar 5 acentos, dos de los cuales son antirrítmicos por la yuxtaposición con sílaba tónica. El incremento de este movimiento acentual contribuye a proyectar mayor excitación y desesperación el cual pareciera indicar los movimientos trascendentes de la muerte.

A la interrelación o acoplamiento de las analogías fonéticas y semánticas a manera de representar el olor a muerte, que incluso, no sólo afirma la reciprocidad entre olor y dolor sino que la imita mediante varios arreglos sintácticos, se alía el uso de la repetición anafórica que se modela por una combinación de ritmo y eufonía que acentúa y amplía el sentido en la cadena proposicional, como si icónicamente ésta también propagara el olor y acorralara más al sujeto.

En síntesis, podemos decir que el olor mimetiza la propagación del dolor, huele a luto, a flores marchitas, a catástrofe, a historia falsa, a

soledad, a cementerio – configurado en metáforas que profundizan el sentido – para mostrar su expansión, y los efectos que produce. Funcionan a manera de resonadores de la muerte para difundirla e irremediablemente aproximarla cada vez más insinuante; multiplican, simultáneamente, la tensión y la angustia del condenado que impotente, desfallece, o mejor dicho, perece por la ignominia del olor. De manera que dolor y olor llenan el patrón rítmico del poema.

En esa asociación recurrente del sustantivo desmesurado del olor mediante un entretejido de frases adjetivas acumulativas - frases substitutivas de la angustia por la proximidad de la muerte y explicativas del sentir – para comparar el olor, se señala la amplitud de la sustancia que es la esencia de la vida y su trivialidad: el sufrimiento, la muerte, voces silenciadas. Es olor que trastoca lo espacial y lo temporal con su instigante presencia, personificándose de tal forma que no sólo se respira, también se ve fantasmagóricamente, se escucha gritante, se palpa monstruoso, impregna todo el espacio, eternizándose, mediante escenas que evocan otras escenas, como olores que se contaminan con otros olores para escenificar el olor. Es un juego figurativo que se extiende o disemina por antítesis a otros espacios mayores, para mostrar la paradoja de la existencia física y psíquica: el sujeto huele mal, la celda huele mal, el exterior huele mal, la historia está fétida, el mundo está pestilente: el universo está impregnado de olores nauseabundos.

El olor se propaga y se materializa en tiempo, en espacio, en figura humana, en historia, en soledad, en sombra, en hierro, en imágenes singulares de degradación, aludiendo a lo fundamental e inherente al ser: a su historia individual y social, pero ésta también está impregnada del chocante olor a muerte que acumula historias individuales fragmentadas, mutiladas, contaminadas de fraude. Olor-fuerza que circunda lo cotidiano de la vida. Es la analogía del aire que nutre

cotidianamente como callejón sin salida; que violenta y trasciende para otros espacios, aniquilando, configurándose a manera de soga que aprisiona y mata.

En fin, podemos decir que el poeta consigue extrapolar el límite de lo cotidiano vivencial al imprimirle un carácter universal que parte primordialmente afectando lo sensorial para expandirse a otros contextos. Es el sentimiento de extrañeza que presupone la realidad difusa, violenta. El olor que invade todo el entorno y a la vez concentra su poder en un punto definido para materializar la imagen del sujeto inerte, para representar metonímicamente infinitas imágenes semejantes, es dolor que se expande por todos los contornos como experiencia capaz de sintetizar el dolor colectivo.

Las percepciones del olor que toman formas angustiantes, obsesivas, reflejan, justamente, la negación del ser y la imposibilidad de manifestarse, para atestiguar lo cotidiano, su permanencia ahogante. Esta materialización del olor y el dolor que se disemina mediante su oscuridad, en forma de espacio alienado que brutaliza al hombre, adquiere un primer plano como eco de una realidad opresora. El horror experimentado por el hombre frente a la muerte, el poeta lo atestigua a modo de catástrofe irremediable porque en ese universo angustiante la existencia no tiene salida.

HUELO MAL. Acentuación silábica

1.	1ª			4ª		6ª		8ª		10ª				= 11 sílabas
2.			3ª			6ª				10ª				= 11 sílabas
3.	1ª			4ª		6ª			9ª	10ª				= 11 sílabas
4.		2ª			5ª	6ª				10ª				= 11 sílabas
.	1ª		3ª				7ª			10ª	11ª			= 11 sílabas
6.	1ª			4ª		6ª			9ª				13ª	= 14 sílabas
7.	1ª		3ª			6ª		8ª		10ª				= 11 sílabas
8.			3ª			6ª			9ª	10ª				= 11 sílabas
9.	1ª		3ª			6ª				10ª				= 11 sílabas
10.		2ª	3ª			6ª		8ª		10ª				= 11 sílabas
11.	1ª		3ª			6ª				10ª				= 11 sílabas
12.				4ª		6ª		8ª		10ª				= 11 sílabas
13.	1ª			4ª		6ª		8ª		10ª				= 11 sílabas
14.				4ª			7ª			10ª				= 11 sílabas
15.	1ª				5ª		7ª					12ª		= 13 sílabas
16.	1ª			4ª						10ª				= 11 sílabas
17.	1ª	2ª			5ª		7ª				11ª			= 12 sílabas
18.				4ª		6ª				10ª				= 11 sílabas
19.	1ª			4ª			7ª			10ª				= 11 sílabas
20.				4ª		6ª				10ª				= 11 sílabas
21.	1ª			4ª	5ª	6ª				10ª				= 11 sílabas

HUELO MAL. Acentuación rítmica

1- óoo/ óo/ óo/ óo/ óo/ = Dactílico, trocaico, trocaico, trocaico
2- oo/ óoo/ óoo/ o/ óo/ = Anacrusis, dactílico, dactílico, sílaba débil, trocaico
3- óoo/ óo/ óoo/ ó/ óo/ = Dactílico, trocaico, dactílico, acento antirr., trocaico
4- o/ óoo/ ó/ óoo/ o/ óo/ = Anacrusis, dactílico, ac. antirr., dactílico, sílaba débil, trocaico

5- óo/ óoo/ o/ óoo/ óo/ = Trocaico, dactílico, sílaba débil, dactílico, trocaico
6- óoo/ óo/ óoo/ óoo/ o/ óo/ = Dactílico, trocaico, dactílico, dactílico, sílaba débil, trocaico
7- óo/ óoo/ óo/ óo/ óo/ = Trocaico, dactílico, trocaico, trocaico, trocaico
8- oo/ óoo/ óoo/ ó/ óo/ = Anacrusis, dactílico, dactílico, acento antirr., trocaico

9- óo/ óoo/ óoo/ o/ óo/ = Trocaico, dactílico, dactílico, sílaba débil, trocaico
10- o/ ó/ óoo/ óo/ óo/ óo/ = Anacrusis, acent. antirr, dactílico, trocaico, trocaico trocaico
11- óo/ óoo/ óoo/ o/ óo/ = Trocaico, dactílico, dactílico, sílaba débil, trocaico
12- ooo/ óo/ óo/ óo/ óo/ = Anacrusis, trocaico, trocaico, trocaico, trocaico

13- óoo/ óo/ óo/ óo/ óo/ = Dactílico, trocaico, trocaico, trocaico, trocaico
14- ooo/ óoo/ óoo/ óo/ = Anacrusis, dactílico, dactílico, trocaico
15- óoo/ o/ óo/ óoo/ oo/ óo/ = Dactílico, sílaba débil, trocaico, dactílico, síaba débil, trocaico
16- óoo/ óoo/ ooo/ óo/ = Dactílico, dactílico, sílabas débiles, trocaico

17- ó/ óoo/ óo/ óoo/ o/ óo/ = Acento ant., dactílico, trocaico, dactílico, sílaba débil, trocaico
18- ooo/ óo/ óo/ oo/ óo/ = Anacrusis, trocaico, trocaico sílabas débiles, trocaico
19- óoo/ óoo/ óoo/ óo/ = Dactílico, dactílico, dactílico, trocaico
20- ooo/ óo/ óo/ oo/ óo/ = Anacrusis, trocaico, trocaico, sílabas débiles, trocaico

21- óoo/ ó/ ó/ óoo/ o/ óo/ = Dactílico, acentos antirr., dactílico, sílaba débil, trocaico

POEMA IX

MALA NOTICIA EN UN PEDAZO DE PERIÓDICO

Hoy cuando se me mueren los amigos
sólo mueren sus nombres.

¿Cómo aspirar, desde el violento pozo,
abarcar más que las tipografías,
resplandor de negruras delicadas,
flechas hasta las íntimas memorias?

Sólo quien vive fuera de las cárceles
puede honrar los cadáveres, lavarse
del dolor de sus muertos con abrazos,
rascar con uña y lágrima las lápidas.

Los presos no: solamente silbamos
para que el eco acalle la noticia.

El título ya expone los términos implícitos en las transformaciones que despliega el poema: la profundidad del sentimiento de dolor que despiertan nefastas noticias que informa un recorte de periódico. El dolor se intensifica porque las noticias remiten a personas amigas fallecidas ante la impotencia de no poder compartir ese dolor. Por la distribución de los fonemas nasales, sibilantes y oclusivos, alternando con vocales abiertas, el periódico no informa sobre cotidianas noticias de fallecimientos, alude a la manera violenta en que esas personas han fallecido: supuestamente asesinadas. Esto se evidencia por las implosiones que resultan al vocalizar la expresión: *"Mala noticia en un pedazo de periódico",* cuyo significado es el punto de partida del núcleo temático: la antítesis de la muerte y la vida, que subyace latente en todos los versos, con un tono cargado de emotividad. El impacto que producen las tipografías de los periódicos refleja la luctuosidad y

tristeza que provoca la muerte de los amigos, y el dolor y la impotencia que invade al prisionero.

La temporalidad presente de la muerte parte del uso de un determinante adverbial *"hoy",* en un contexto que confluye para el mismo referencial, a través de una lamentación plástica: *"Hoy cuando se me mueren los amigos"/ "sólo mueren sus nombres",* enuncia de partida el sujeto en el primer dístico de la estructura versal, en que se muestra parte de esa muerte que lee en el periódico.

La pronominalización de *"... se me mueren..."* lleva implícito que muere una parte de su existencia, pues el mismo determinante temporal funciona como determinante espacial, volcado a señalar el sitio en que se encuentra maniatado. La visualización de las imágenes recalca la violencia de la vida y de la muerte, y reafirma otros significados. El ser humano cuando muere, fallece en su totalidad de ser, no muere por porciones, ni fracciones o avisos. En la construcción plástica que realiza el poeta, la muerte se circunscribe tan sólo a una palabra, al vocablo de una página de periódico, a un significante visual oscuro sin contenido, incompleto, al que le falta la trascendencia de la muerte y el cúmulo de sentimientos que ésta hace aflorar. La banalidad de la muerte, usando prestada una frase de Hanna Arendt, se materializa en una noticia, como un número más que violenta, duplamente, la existencia de los vivos.

En la segunda estrofa, una exaltada exhortación reflexiva, casi filosófica, ante la banalidad de la muerte y la impotencia de buscar la esencia de la vida cuando se vive o se muere en un abismo sin salida se describe – a manera de grito – en varias figuras antitéticas: *¿Cómo aspirar, desde el violento pozo", /"abarcar más que las tipografías", /"resplandor de negruras delicadas", / "flechas hasta las íntimas memorias*?". Es una extensa interrogante que lleva implícita la

respuesta del desgaste humano en la prisión. Letras negras, flechas, pozo... , son los símbolos en que se transfigura el destino del hombre, mensajeros nefastos de la realidad exterior e interior. La extrañeza que produce el *"resplandor de negruras delicadas"* se asocia a la obstinada vuelta de una imagen negra, que se mantiene obsesivamente gritante y como "flechas" se clavan en el alma del poeta. ¿A qué pretender otra cosa dentro de una prisión?, sino a conformarse con las impresiones tipográficas de los periódicos. Al mismo tiempo que las noticias del periódico marcan el quiebre de la monotonía en la prisión, podría pensarse que se trata del preanuncio de la propia esquela mortuoria del condenado y, por tanto, se entendería la enervación clamorosa de la interrogante.

Ligada a esa plasticidad imagética, la acentuación rítmica de estos primeros 6 versos - 5 endecasílabos de pie dactílico y trocaico y un heptasílabo trocaico - muestra el movimiento acompasado de dolor. Inicia lentamente con varias pausas interiores marcadas por signos de puntuación, por vocalización de diptongo o por anacrusis, para luego mudar a un ligero y brevísimo aceleramiento provocado por una larga exhortación. Después, continúa lentamente, no sólo hasta el 6º verso sino que se prolonga hasta el final en el décimo segundo. Recurso paralelo se revela en cuanto al uso de aliteraciones consonánticas o vocálicas en algunos vocablos que referencialmente señalan la muerte o aluden a ella. Otros, por la sonorización que producen, reflejan la angustia que atormenta al prisionero y se revelan en una honda lamentación: los fonemas nasalizados ***"m"*** y ***"n"*** no sólo aparecen en el título del poema, éstos tienen presencia marcante en varios vocablos que aluden a muerte y angustia:
/***m***e ***m***uere***n***/, /a***m***igos/, /***m***uere***n*** sus no***m***bres/, í***n***ti***m***as ***m***e***m***orias/, /***m***uertos/, /lágri***m***a/, /sola***m***e***n***te silba***m***os/.

La repetición de la nasalización produce la onomatopeya del quejido y gemido del llanto cuando se yuxtapone a otro fonema vibrante simple y doble ***"r",*** en inicio de palabra o en posición anterior a consonante, en varios significantes:
/mue***r***en/, /nomb***r***es/, /aspi***r***ar/, /***r***esplando***r***/, /neg***r***u***r***as/, /memo***r***ias/, lág***r***ima/, /hon***r***a***r***/, ***r***asca***r***/.

En la 3ª estrofa, el discurso continúa impregnado de emoción; alude de igual manera, al conflictivo contexto del encierro en versos trocaicos y dactílicos que encabalgan 1º con 2º y 2º con 3º, en los que se manifiesta la densidad del espacio en su movimiento mortal. La marca del sentido de oposición y resistencia, que se extrapola en impotencia, se desdobla en los 4 versos que sintáctica y semánticamente se manifiesta en *"sólo quien"* que está fuera puede compartir la trascendencia del dolor y de la muerte. Metonímicamente la expresión se extiende para actualizar lo cotidiano y revela la dificultad de estar en *"el exterior",* libre de ansiedades: *"Sólo quien vive fuera de las cárceles"/ "puede honrar los cadáveres, lavarse"/ "del dolor de sus muertos con abrazos"/ "rascar con uña y lágrima las lápidas".* Tangencialmente se asocia el espacio interior y exterior, para delinear la violencia espacial que impide concretizar las relaciones de solidaridad.

La configuración de la imagen metafórica *"honrar los cadáveres",* le asigna un sentido especial; se advierte el respeto que proyecta el significado de la muerte. Este sentimiento continúa con otra imagen táctil*, "...lavarse/ "del dolor de los muertos con abrazos"* en un rescate de la peculiar sensibilidad humana. La cadena de dolor e impotencia se enlaza con otra actitud de deseo e imposibilidad, que marcaría la completud de la desilusión*: "rascar con uña y lágrima las lápidas".*

En el último dístico de endecasílabos la inquietud que pareciera haber encontrado algún alivio, más bien, acentúa la incapacidad temporal y espacial a través de un grito silencioso para apagar el dolor*: "Los presos no: solamente silbamos"/ "para que el eco acalle la noticia",* en que el silbido se vuelve el eco reiterativo que personifica el grito de la muerte. El eco, aliado al *"resplandor de negruras delicadas",* esboza la persecución auditiva y visual del grito mortal; perfila e intensifica la imagen dolorosa que ocasiona el impacto de las noticias.

La reiteración del sentimiento de dolor que se muestra a través de éstas figuras plásticas también se manifiesta mediante otra serie de aliteraciones fonéticas. Primeramente, se observa el predominio de la vocal cerrada **o** y varios diptongos crecientes y decrecientes en vocablos como:
s**ó**lo, c**ó**mo, p**o**z**o**, s**ó**l**o**, d**o**l**o**r, l**o**s, h**oy**, n**o**, ec**o**, n**o**tic**ia**; m**ue**ren, v**io**lento, peri**ó**dic**o**, p**ue**de, m**ue**rtos, mem**o**r**ia**s, pr**e**s**o**s,
que sonorizan la tensión del dolor y muestran, fonéticamente, la ambigüedad de altibajos de la realidad. Varios fonemas sibilantes "***s***" y "***z***" parecen deslizarse a manera de murmullo para anunciar los patéticos sucesos o, también, podrían presagiar otros hechos siniestros. La recurrencia de fonemas consonánticos oclusivos - **(q)c-d-v(b) -** ligados principalmente con la vocal abierta **–a-**, le confiere una sonoridad tosca -similar al ruido producido al cavarse la tierra seca- que rompe con la regularidad de los sonidos vocálicos y nasales; pareciera con esto que el poeta nos remite al dramatismo que produce la onomatopeya al cavar las tumbas para los entierros.

En esta organización versal se constatan algunas isotopías figurativas que marcan la dualidad interior/exterior, vida/muerte, que son reiteradamente enfocadas en todos los poemas. En *Mala noticia en un pedazo de periódico* estas isotopías están estructuradas en una

combinación de substantivos tangibles, que trascienden el significado explícito para constituir verdaderas alegorías del dolor:

- *amigos/cadáveres* - *resplandor/negruras* *eco/silencio*
- *cárcel/pozo* - *lágrimas/memorias* *uñas/lápidas*
- *tipografía/noticia* - *abrazos/lápidas*

Estas isotopías secundarias están metaforizadas por las categorías de infinitivo o de indicativo, las que actualizan el vacío de la existencia marcado en su exceso.

El poema, a pesar de estar simétricamente estructurado con 11 endecasílabos y un sólo heptasílabo, se destaca por la correspondencia del sentido en las estrofas, a manera de periodos, como si se tratase de la composición de un poema en prosa, que revela una peculiar fuerza lírica, en la cual cotidiano y sentimiento se entrelazan creando un cuadro patético, donde la emotividad adquiere valor insuperable: la preservación de un rasgo distintivo del ser humano en su sentimiento de solidaridad. El sujeto se enerva por el atropello y la violencia que el calabozo provoca, pero también se enardece por el sentimiento de impotencia que le impide compartir el sentimiento de pena que despierta la muerte de los amigos.

Mas, por las impresiones que se proyectan del exterior, que se marca por las noticias de asesinatos, se perfila otro espacio violento. Lo que circunda al ser es violencia, represión y crueldad. En el calabozo el ser está reprimido en su libertad y en sus sentimientos. En su calidad de hombre está maniatado. Todo el espacio es agresivo. En fin, la indisoluble unidad de los espacios inhibe la completud del ser con el atropello de violencia mortal. Es un mundo donde no caben los valores humanos de solidaridad y respeto. La siniestra figura de la muerte es la que comanda la experiencia cotidiana dentro y fuera de la prisión.

MALA NOTICIA EN UN PEDAZO DE PERIÓDICO. Acentuación silábica

1-	1ª				6ª				10ª	= 11 sílabas
2-	1ª		3ª		6ª					= 07 sílabas
3-	1ª		3ª					8ª	10ª	= 11 sílabas
4-			3ª	4ª					10ª	= 11 sílabas
5-			3ª		6ª				10ª	= 11 sílabas
6-	1ª				6ª				10ª	= 11 sílabas
7-	1ª		3ª	4ª	6ª				10ª	= 11 sílabas
8-	1ª		3ª		6ª				10ª	= 11 sílabas
9-			3ª		6ª				10ª	= 11 sílabas
10-		2ª		4ª	6ª				10ª	= 11 sílabas
11-		2ª		4ª		7ª				= 11 sílabas
12-				4ª	6ª				10ª	= 11 sílabas

MALA NOTICIA EN UN PEDAZO DE PERIÓDICO. Acentuación rítmica

1- óoo/ o/ óoo/ óo/ = Dactílico, sílaba débil, dactílico, trocaico
2- óo/ óo/ o/ óo/ = Trocaico, trocaico, sílaba débil, trocaico

3- óo/ óo/ ooo/ óo/ óo/ = Trocaico, trocaico, sílabas débiles, trocaico, trocaico
4- oo/ ó/ óoo/ ooo/ óo/ = Anacrusis, acent. antirr.,dactílico, síl. débiles, trocaico
5- oo/ óoo/ óoo/ o/ óo/ = Anacrusis, dactílico, dacílico, sílaba débil, trocaico

6- óoo/ oo/ óoo/ o/ óo/ = Dactílico, sílabas débiles, dactílico, síl. débil, trocaico
7- óo/ o/ óo/ óo/ oo/ óo/ = Troc., síl. débil, trocaico, trocaico, síl. débiles, trocaico
8- óo/ óoo/ óoo/ o/ óo/ =Trocaico, dactílico, dactílico, sílaba débil, trocaico
9- oo/ óoo/ óoo/ o/ óo/ = Anacrusis, dactílico, dactílico, sílaba débil, trocaico
10- o/ óo/ óo/ óo/ oo/ óo/ = Anacrusis, trocaico, trocaico, troc., sílaba débil, trocaico

11- o/ óo/ óoo/ óoo/ óo/ = Anacrusis, trocaico, dactílico, dactílico, trocaico
12- ooo/ óo/ óoo/ o/ óo/ = Anacrusis, trocaico, dacílico, sílaba débil, trocaico

POEMA X

PERMISO PARA LAVARME

Nunca entendí lo que es un laberinto
hasta que , cara a cara con mi mismo
perfil, hurgara en el espejo matutino
4 con que me lavo el polvo y me preciso.

Porque aquí somos más de lo que fuimos
a la orilla del sol alado y fino:
de sangre, reja y muro bien vestidos;
8 de moho y vaho y rata amados hijos.

El poema *Permiso para Lavarme,* particularmente expresivo en imágenes metafóricas y sinestésicas visuales, tiene un lenguaje directo pero mordaz, irónico; el tono es de dolor, de pesadumbre. Un fluir intenso se desprende que traspasa la sencillez de los versos y deja un pozo de melancolía y tristeza. En su estructura composicional se pueden distinguir dos partes que se deslindan por las dos estrofas, pero que se complementan por la cohesión de las ideas. En la primera, el poeta hundido en la cárcel busca encontrarse a sí mismo físicamente y, se desconoce, al sentir el deterioro físico. En la segunda, intenta explicar la razón de la desfiguración de su perfil. Este asunto es el que va a manifestarse densamente a través de los versos creando un cuadro de revelación enardecida.

Es significativo el hecho que el poema se teja en una serie de oposiciones que oscilan entre las valoraciones de temporalidad/ atemporalidad, de estatismo/ dinamismo, de visualidad/ tactilidad, de concretud/ abstracción, que describen el quiebre de ciertas restricciones semánticas como en "*laberinto-perfil*", "*espejo-matutino*", "*somos... reja y muro bien vestidos*", *"sol-alado".*

Es en este sentido que podemos entender por qué los versos se caracterizan por el enardecimiento que provocan varias situaciones: *“nunca entendí..., “hasta que... hurgara en el espejo...”, “me preciso", “porque aquí somos más...”, “...aquí...fuimos”* determinadas por los verbos entender, ser, hurgar y precisar, en la realización de acciones tanto abstractas como concretas, en un proceso que resulta de asociar momentos de perceptibilidad táctil: *“laberinto/perfil”;* de visualización: *“espejo matutino”*; de reconocimiento*: “cara a cara con mi mismo”,* con situaciones de agresión psico-físicas.

Estos momentos de visualización, reconocimiento y comparación se manifiestan en otras situaciones que por fuerza del espacio son dialécticamente de inmovilidad y movimiento, al mismo tiempo, ante todo, por la condición de permanencia a que aluden las conjugaciones de presente y pasado: aquí, hoy somos; antes fuimos:
/“somos de reja”/ , “de muro”/, “de moho,”/ “de vaho,”/ “de rata,”/ “de sangre,” / “...bien vestidos...”,

Son frases que aluden a la inquietud inicial “*nunca entendí*...”.y funcionan como causa-consecuencia de ese *no entender,* principalmente, por la acción de *hurgar,* cuyo valor de predicado no reside tanto en su definición de significado sino en su rasgo distintivo de indagar, de explorar y al mismo tiempo, de producir inquietud. El desasosiego se produce porque el sujeto se busca, se escudriña, para establecer el sentido corpóreo a la necesidad existencial de *"me preciso",* como reconocimiento de existencia para encontrar una señal concreta de continuidad vital: *"...me lavo y me preciso"* dice el sujeto, en que transita para él mismo la pronominalización. Son proposiciones en que los objetos funcionan como intransitivos, uno alude al *"espejo matutino"* que *"le lava"*, o *"le baña"* o *"le inunda"* el rostro y el cuerpo y, el otro, designa la necesidad de ser.

El laberinto - lugar formado de caminos intrincados - se relaciona por semejanza con "*perfil*" por los trazos físicos y psicológicos personales. La asociación estriba en la dificultad de encontrar los rasgos distintivos del ser y palparse un rostro desconocido.

Los referenciales que estructuran las metáforas, insinúan ejes de ligación entre vida y desolación, angustia y muerte, que se trastocan en otros códigos y sentidos. Por ejemplo, lo sombrío y lóbrego adquiere permeabilidad en la figura *"espejo matutino"* por la oposición de sentido en el contexto, que remite a la negrura de la prisión. Este *"espejo..."* le *"lava",* más bien, le inunda y le ahoga. En el mismo caso, el sentido de incorporeidad, metafóricamente se palpa en la imagen *"cara a cara"* pues la oscuridad funciona como reflejo de sí mismo en el sujeto, de tal forma que se puede palpar la oscuridad en sí mismo. De igual manera, al referirse a la acción de lavar el *"polvo",* que puede aludir a lavarse la ignominia de muerte. Otro campo que subyace es lo inquietante-perturbador y se manifiesta en las acciones de *"precisar"* y *"entender"* que aluden a los movimientos de búsqueda y reflexión de la transformación animalesca que se produce en el sujeto.

Es importante observar en esta primera estrofa -3 versos endecasílabos y uno de 13- que los versos encabalgan uno tras otro, como dándole continuidad y permanencia a la necesidad de búsqueda comprobatoria de vida; de tal forma que el verso mayor (v3) define su sentido con el anterior y el posterior. Por sí solo, aislado, este verso deja parte del sentido total en los otros extremos, aunque podría ser una estrategia para aislar *"perfil",* distanciando el ser, separándolo por un trazo, la coma, y dejar la búsqueda que funcione por sí sola: *"...hurgara en el espejo matutino*". Hecho este que sugeriría el movimiento de exploración que se realiza a ciegas, a tientas; lo que torna difícil la tarea de encontrar los segmentos del ser en la oscuridad del espacio para darle la completud de existencia. A este posible

sentido se aliaría el movimiento lento de la acentuación rítmica de dactílicos y trocaicos y los anacrusis, que marcan varias pausas internamente y dejan aún más ostensible la actividad que se realiza a ciegas.

El impacto que causa la búsqueda de la identidad en la 1ª estrofa resurge explicativa en la 2ª, develando una verdad escondida entre los barrotes de la prisión. A partir de este arrebato se observa un estado de inmovilidad/ dinamismo temporal, que se manifiesta por el valor transitorio de los predicados *somos/fuimos,* primordialmente, por el rasgo distintivo de la permanencia de la cualidad del ser, en somos, al colectivizar el predicado: al extenderse su significación para todos los encarcelados. El foco se desplaza para mostrar el extraño mundo en que se inserta a los excluidos, confinados a su propia impotencia*: "...somos... de sangre, reja y muro.../ de moho y vaho y rata...",* para conformar la textura física y psíquica que moldea a los seres en la prisión, en su materia intrínseca permanente. Ahora se percibe mejor por qué el poeta se extraña cuando se hurga. Obsérvese otro elemento que se coloca para universalizar la exclusión, que no se limita únicamente al espacio de la celda, sino que se extrapola en *"...aquí somos más de lo fuimos"/ " a la orilla del sol alado y fino"*/, en versos que encaminan para proyectar un entorno carcelario mayor.

Esta sensación de circularidad de los espacios está marcada por la estructura versal y su configuración metafórica y por el sistema de aliteraciones que subrayan en la textura física del componente existencial. Esto se nota no sólo en la aliteración marcada por la semiconsonante -***"Y"***- de los últimos versos, que amarra y sedimenta todos los elementos que mimetizan la materia que compone a los prisioneros. Se evidencia en la aglomeración de vocales ordenadamente en semiabiertas, abiertas y poquísimas cerradas que vocalizan y acompasan la entonación de dolor. Al estar colocadas en

paralelismo contribuyen con su resonancia a propagar el estado melancólico y de enervación: *“d**e** s**a**ngr**e**, r**e**j**a** y m**u**r**o** b**ie**n v**e**st**i**d**o**s”; “d**e** m**o**h**o** y v**a**h**o** y r**a**t**a** **a**m**a**d**o**s h**i**j**o**s”* lo que produce un encadenamiento anafórico vocálico, en que es fácilmente perceptible un movimiento sonoro quebrado y sugiriera el grito de quebrantamiento de los prisioneros. Al asociar este movimiento a la tonalidad áspera de los fonemas **-r-j-** de ***r***e***j***a, ***r***ata, hi***j***os, resulta una sonorización cargada de ira y de rencor.

A esos rasgos sonoros vocálicos también se alía una sonoridad consonántica al final de los primeros seis versos, en que destacan fonemas nasales -***m-n-*** y fonemas oclusivos en: la***b***eri***nt***o, ***m***i ***m***is***m***o, ***m***a***t***u***t***ino, ***m***e ***p***reciso. En los vocablos: ***f***ui***m***os, ***f***i***n***o, esos fonemas combinan con consonante sonora ***–f-,*** que producen una tonalidad silenciosa de desfallecimiento. En cambio los dos últimos versos terminan en vocablos que indican pasividad y permanencia y la sonorización nasal disminuye: bie***n*** vestidos/ a***m***ados hijos, tal cual silencio mortal que sintetiza el sentimiento de oprobio con que se recubren en la prisión.

Los vocablos que más destacan: *"sangre", "reja", "muro", "moho", "vaho", "rata"* desplazan su significación para activarse en la estructura composicional mediante la expresión predicativa *"somos"*. Con este desplazamiento se realiza un proceso de transformación latente en movimiento dinámico, pero un dinamismo permanente tal que paralizara el tiempo presente y agitara el torbellino del espacio, para que cobren sentido esos componentes estructurales, como la savia que alimenta el ser en su laberinto. Estos componentes que proyectan la embestida de su fuerza son los elementos de lo cotidiano, y se perfilan a manera de algemas que encadenan lo vital a una prisión. Es innegable que esta tensión extrema y subhumana se mantiene aparentemente indisoluble por el arrebato que produce la acción enunciativa *“somos”,* que

metaboliza los componentes existenciales hasta corporificarlos en vestidura cotidiana.

Pero es importante detenerse en la estructura de la rima de este poema que marca rima asonante total -***i-o-*** en su composición lingüística, con una atenuación sonora producida por el diptongo decreciente -***ui-o-*** del 5° verso. Otro rasgo sobresaliente en esta cadena sonora es la rima asonante -***e-i-o-*** en el 1°, 4° y 7° versos y, la rima consonante en el 3° y 5° versos: -**ino**-. Son trazos que refuerzan la tonalidad de desgarradura y al mismo tiempo le dan una línea de armonía al poema en su totalidad.

Además de esa perfecta distribución de la rima hay un tipo especial de disposición sonora en el interior de los versos que consiste en la repetición en el mismo o en el siguiente verso, de fonemas rimantes, para el caso las expresiones *"cara a cara"* y *"hurgara",* a manera de reflejo de una figura en otra funcionando como espejo. En esta disposición de la rima se percibe igualmente un arreglo fonético, partiendo con fonemas que primero impidieron la salida del aire y se forzara la salida con vocal abierta, por ejemplo, en ***–into–***; luego desaparece el obstáculo de la consonante línguo-dental ***–t–,*** para volverse una sonoridad menos implosiva en ***–ino, uimos–.*** El mismo fenómeno se percibe en ***–ismo–*** con la nasal ***–m–***, como si acallara o silenciara la nasalización, para que el aire salga friccionando con el fonema sordo ***–s–*** y volverse ***–iso–,*** con fonema que sonoriza con la vocal abierta. Igual procedimiento se vería en ***–ido–*** hasta forzar al final un sonido áspero en ***–hijos–*** que imita una última inspiración sonora.

Todo este arreglo fonético podría indicar, metafóricamente, que al final del camino todas las líneas paralelas en el calabozo y, fuera de él, conducen al muro de la muerte, lo que marcaría más la impotencia del

hombre frente a una muralla que es mucho más fuerte para poder derribarla.

En general, se puede decir que un airado sentimiento de rencor y de incertidumbre se visualiza en el interior de los versos. Es un sentimiento de agitación progresiva al intentar entender o querer encontrar una explicación ante la afrenta que sufren los encarcelados. En la prisión cada mañana hay que buscarse, palparse, para comprobar vestigios de existencia, ligada ésta a la angustia de vivir o morir. Ante la ilogicidad de lo inexplicable e inentendible el sujeto muestra la lógica concreta de los elementos con que se revisten cotidianamente y se vuelven la esencia del ser, a manera de mortaja que sofoca hasta extenuar. En el poema pareciera que todos los signos insistieran en mostrarnos el brutal cerco de los prisioneros y éstos quisieran gritarnos que están allí acorralados, sin salida, sufriendo lo cotidiano y la insensatez de la tortura.

Permiso para lavarme, anota el poeta, como si nos dijera que todos los días solicita el parecer para lavarse y limpiarse el polvo que le impregna de ignominia, aunque difícilmente puede retirarse el moho, la sangre, la reja, el muro, el vaho que le inunda.

El poema en general es una red compleja de imágenes sinestésicas y metafóricas que se entrecruzan por el significado de muchas palabras claves, de tal forma que podríamos entender – por analogía con los otros poemas – la sensación de muerte e incertidumbre que cerca la existencia. Poéticamente el autor muestra la podredumbre que le aniquila; por medio de un juego de palabras, el dolor se muestra en la ironía y en el humor sórdido. En ese espacio sórdido de la cárcel, la vida no sólo no tiene sentido, sino que metamorfosea a los prisioneros y los transforma en animales cercados en un laberinto de *sangre, reja, muro, moho, vaho, rata,* que personifica el recorrido de lo grotesco

cotidiano en un collar atado al cuello próximo a ser apretado. Es decir, hay todo un encadenamiento tropológico en que se vincula lo espacial con lo temporal para mostrar la destrucción moral y física del ser.

PERMISO PARA LAVARME. Acentuación silábica

01-	1ª			4ª		6ª	7ª			10ª		= 11 sílabas
02-	1ª			4ª		6ª				10ª		= 11 sílabas
03-		2ª		4ª				8ª			12ª	= 13 sílabas
04-				4ª		6ª				10ª		= 11 sílabas
05-			3ª	4ª		6ª				10ª		= 11 sílabas
06-			3ª			6ª		8ª		10ª		= 11 sílabas
07-		2ª		4ª		6ª				10ª		= 11 sílabas
08-		2ª	3ª	4ª		6ª		8ª				= 09 sílabas

PERMISO PARA LAVARME. Acentuación rítmica

1- óoo/ óo/ ó / óo /óo/	= Dactíl., trocaico, Acento Antirrítmico, trocaico, trocaico
2- óoo/ óo/ óo/ oo/ óo/	= Dactílico, trocaico, trocaico, sílabas débiles, trocaico
3- o/ óo/ óoo/ o/ óoo/ o/ óo/	=Anacr.,trocaico,dactilico,síl.débil,dactíl.,sil.débil, trocaico
4- ooo/ óo/ óo/ oo/ óo/	=Anacrusis, trocaico, sílabas débiles, trocaico
5 – oo/ ó/ óo/ óoo/ o/ óo/	=Anacr.,Acento Antirrítmico.,trocaico, dact.,síl.débil, troc.
6- oo/ óoo/ óo/ óo/ óo/	= Anacrusis, dactílico, trocaico, trocaico, trocaico
7- o/ óo/ óo/ óoo/ óo/ óo/	= Anacrusis, trocaico, trocaico, dactílico, síl.débil, trocaico
8- ó/ ó/ óo/ óo/ óo/	= Acentos Antirrítmicos, trocaico, trocaico, trocaico

POEMA XI

ALGUNAS NOSTALGIAS

1 Encallecido privilegio este orgulloso sufrir,
no se rían.

Yo, que he amado hasta tener sed de agua, luz sucia;
yo que olvidé los nombres y no las humedades,
5 ahora moriría fieramente por la palabrita de consuelo
de un ángel,
por los dones cantables de un murciélago triste,
por el pan de la magia que me arrojara un brujo
9 disfrazado de reo borracho en la celda de al lado...
14 de octubre

Dalton en éste – igual que en muchos otros poemas – muestra a través de sinonimias oníricas o analogías simbólicas la fatalidad en que se devana su vida por la inminencia de su muerte. El autor quiere romper con esa situación de abandono y sufrimiento que le envuelve. La ruptura estaría manifestada por el deseo de morir, pero ésto, no se trataría de un morir "a secas". Él propone la materialización de algunas situaciones para morir *"fieramente": "la palabrita de consuelo de un ángel", "la música de un murciélago triste", "el pan de la magia de un brujo".* Puede evidenciarse que es imposible la concreción de estos elementos que el poeta desesperadamente pide al acaso, por la situación del entorno que imposibilita cualquier movimiento vital, por tanto, el poeta desafortunadamente, debe continuar ostentando el importante privilegio del sufrimiento. De ahí que la isotopía general del poema — siguiendo la concepción de Greimas — se establece en "morir" en oposición a "vivir" que estaría sustentada por una serie de oposiciones parciales.

La primera isotopía parcial, que sustenta la isotopía general, estaría marcada en el primer verso -anotado con intensa carga irónica - *"Encallecido privilegio este orgulloso sufrir",* por una condición de causa y consecuencia: privilegio/sufrimiento. En este primer verso se describe la forma cómo es el "privilegio" y el "sufrir". Uno como la transformación de una realidad concreta — de la cual no hace alusión directamente — a partir de su cualidad psíquica propiamente dicha y a la forma corpórea que adquiere en su opuesto: *"encallecido",* por hábito o costumbre. El autor nos remite también al otro elemento de consecuencia — por causa de ese *"privilegio*" — al sentimiento excesivo de la tolerancia del dolor que pareciera honrarlo: *"orgulloso sufrir".* Esto sería una inversión de lo que expresa el carácter negativo del sufrimiento que destruye y aniquila, pues en el plano sonoro las aliteraciones laterales y sibilantes imitan la interjección espresiva de dolor.

Privilegio y sufrimiento son dos oposiciones marcadas por el significado de la cualidad intrínsica, una en tanto "gracia" concedida y la otra la consecuencia de esa prerrogativa otorgada. En su sentido lato eso es imposible, pero adquiere veracidad cuando se corporiza y se comprueba por el resto del discurso que hace referencia al contexto espacial. Pero es importante registrar que en el verso se pone en evidencia lo exterior de la violencia, el hábito de vivirla, que se extrapola en el sentimiento angustioso marcado por *"no se rían",* frase que ordena aquietar o silenciar y subraya la fuerza y verdad del enunciado anterior.

En los versos siguientes el poeta se desplaza en el tiempo, a su acción de pasado reciente que supuestamente tiene relación directa con la vivencia del presente y motivo de su permanencia en el calabozo, lo cual da lugar a la otra oposición *presente/futuro,* en la que el primer término equivale a "*vivir*" y el segundo a "*morir*", mediatizado por su

papel en el pasado: "*he amado".* El encadenamiento de motivos de este desplazamiento temporal se realiza mediante analogías que va enunciando en los siguientes versos. El poeta dice *"yo, que he amado...*" y luego en una confesión estruendosa *"hasta tener sed de agua";* pero esa sed a que alude en el verso no es una sed común, analógicamente nos podría encaminar a *"sangre*" o, a venganza de muerte. En tal sentido, la acción "*he amado*" que explicita el verso, establecería la contraposición del exceso de amor, el "*odio*", que se apoya en la otra imagen metafórica: *"luz sucia":* una figura antitética que señalaría luz oscurecida de sangre tal que fuese luz negra. "*Yo, que olvidé los nombres y no las humedades*", dice el sujeto, y con esta figura se realiza otro trastrueque metafórico*: "humedades"* = líquido = sangre, que aludiría a la presencia de las imágenes violentas que le provocarían un estado sediento. La imagen también podría asociarse al mundo de los líquidos seminales y vitales, al mundo de la fuerza y la energía, es decir, que él no olvida el campo generador de vida en el signo de la humedad, que fue bloqueado por la violencia.

Se plantean las situaciones de sufrimiento y de fatalidad con las frases "*no se rían*" y *"...moriría fieramente..."* formuladas en el texto hacia el interlocutor del discurso para que sea cómplice del sujeto enunciador que busca testificar para que este dé como auténtico el sentido propuesto, o sea, es el mandato a esperar la movilidad para presenciar el desenlace del dramático conflicto. El enunciado: *"ahora moriría*", acompañado de una propuesta adverbial de modo, "*fieramente*", expresa cómo sería esa muerte. Indica que es partir para una muerte combativa, en disputa, que contradice el propio enunciado de morir. Sin embargo, en la peculiaridad de su poética, un rasgo común es expresar el sentido por imágenes que se oponen al significado literal de los signos. Si el sujeto en los enunciados anteriores ha desafiado la muerte y expone *: "he amado"* hasta tener sed de *"luz sucia",* ante el sufrimiento en grado superlativo que se ha encallado psíquica y

físicamente como fuerza mucho más poderosa imposible de enfrentar, la imagen sólo puede transmitir su impotencia e ironía por su incapacidad de acción. Tan intenso es el orgulloso sufrir que la presencia de un ángel, un murciélago, un brujo, como símbolos contradictorios harían menos dilacerante el dolor. Moriría fieramente, como un bicho, como animal acorralado asistido por las mismas fuerzas demoníacas que han preparado su fin.

La entrega a la muerte está registrada con un abanico de imágenes en tono marcadamente irónico - fuera de la forma natural de morir - en que se pierden los contornos entre vida y muerte, para degradar el común ritual de la muerte: *"...por la palabrita de consuelo de un ángel"/ "por los dones cantables de un murciélago triste"/ "por el pan de la magia que me arrojara un brujo"/ "disfrazado de reo borracho en la celda de al lado..."/.* Son imágenes en las cuales varios símbolos de la cultura popular están fuertemente marcados. Con ésto el poeta hace acopio de creencias populares al tiempo que subvierte el significado, pero lo realiza de manera irónica. Al subvertir el orden establece otra posibilidad que legitima la enunciación. Este mecanismo busca fortalecer los dos primeros versos en que se dirige a "ustedes" y al mismo sentido del enunciado *"no se rían",* para dar concretud al sufrimiento, la soledad y el silencio.

Uno de los símbolos a que Dalton acude es el murciélago[244]. La significación de este animal es muy diversa dependiendo de la cultura. A pesar que según una tradición en África puede revestirse de significación positiva y negativa y, en el Extremo Oriente es símbolo de la felicidad, creemos que el poeta lo anota en el poema a manera de

[244] Según Chevalier y Gheerbrant el murciélago es *"segundo a lei mosaica animal impuro que se tornou o símbolo da idolatría e do pavor. É particularmente um símbolo de longevidade porque se supõe que ele próprio a possua uma vez que vive nas cavernas e ali se alimenta de concreções vivificantes"*. In Dicionário de símbolos, Edit. José Olympio, Rio de Janeiro, 1989, pág. 620.

animal tenebroso, símbolo de lo inesperado, anunciador de la muerte y, contradictoriamente, que tenga el don del canto como cualquier pájaro.[245] Precisamente es aquí donde se percibe la ironía, porque el murciélago sólo puede transferir melancolía con las vibraciones que produce al desplazarse. Analógicamente, este movimiento de augurio de muerte sería una muestra de solidaridad y vestigio de vida. El poeta moriría, ésto es, se entregaría sumisamente a la muerte por el leve barullo que produzca un murciélago, cuya presencia vendría a quebrar la lúgubre monotonía del sufrimiento que provoca la prisión. A continuación otro arreglo irónico marca la profanación de símbolos religiosos: *"... la palabrita de consuelo de un ángel".*[246]

Obsérvese cómo el poeta emplea símbolos opuestos en su significado y creencias pero pertenecientes a un mismo campo de superstición, al yuxtaponer dos fuerzas antinómicas, una simbolizando el ateísmo y la otra, la religiosidad: murciélago/ángel. En el camino hacia la muerte, un mensaje divino traído por un ser intermediador entre Dios y el mundo, contribuiría para que el martirio fuese menos pesado. Paralelamente,

---

[245] Pero el murciélago es un animal con estructura de ratón-ave, con deambular nocturno, que cuando vuela produce vibraciones con sus membranas como alas pegadas el cuerpo , que extendidas provoca pavor; precisamente por ésto y lo grotestco de su figura, y su color oscuro, manifiesta lo sombrío y lo pesado. Su vuelo, en la creencia popular, es el presagio de algún acontecimiento malo o negativo, de un vuelo mudo, de un vuelo negro como espíritu maligno. En la cosmología alada de Victor Hugo, citado por Chevalier, "*o morcego é o ser maldito que personifica o ateísmo* . in oper. cit. pág. 621.

[246] Los ángeles son *"seres intermediários entre Deus e o mundo mencionados sob formas diversas nos textos bíblicos e outros (...). Ocupariam para Deus as funções de ministros: mensageiros, guardiães, condutores dos astros, executores de leis, protetores dos eleitos, etc.* in. Oper. cit. pág. 61. Chevalier amplia el significado explicando que: *"os anjos formam o exército de Deus, sua corte, sua morada Transmitem suas ordens e velam sobre o mundo. Os anjos ocupam um lugar importante na Bíblia (...) em sua qualidade de mensageiro é sempre portador de uma boa notícia para a alma".* in oper. cit. pág. 61.

con elocuente ironía anota otro símbolo de la liturgia cristiana, *"pan de la magia"*, que alude a la hostia. La hostia es el pan místico que se ofrece a Dios en sacrificio cuando el sacerdote lo consagra en pan eucarístico; este momento tiene un significado trascendente para la iglesia católica. Al continuar con esa exposición irónica, metonímica y metafísica, expresa: *"... que me arrojara un brujo"*. En tal sentido, *"el brujo"* adquiere la connotación de hechicero, de mago, que en la cultura popular está asociado a la idea del ser que incorpora espíritus mediante trance mediúnico y está ligado a sabiduría de lo oculto. El malefício al cual el poeta nos remite sería al momento místico de la celebración de la eucaristía (hechicería) en que el sacerdote (brujo) encarna un espíritu maligno (incorporación mediúnica).

Dalton continúa teatralizando, cáusticamente, el ceremonial de la muerte: que el pan de la magia sea otorgado por un brujo *"disfrazado de reo borracho en la celda de al lado",* en referencia al momento de transformación del *" vino en sangre"*, en la creencia católica y que el sacerdote ingiere en la eucaristía. Irónica y mordazmente Dalton lo califica de *"reo borracho"*. El acto de la comunión eucaristíca en la liturgia cristiana adquiere un simbolismo de respeto, de contrición y arrepentimiento por parte de quien lo realiza. En todo ese ceremonial que el poeta profana, desacraliza otro ritual muy importante de la religión católica y es el que alude a la presencia del sacerdote en el momento de la extremaunción.

Se puede notar que frente a la yuxtaposición de estos elementos existe la oposición de su significado: ángel/murciélago, hostia/brujo, sacerdote/reo, que en un trastrueque de connotaciones alude al momento teatralizado de la eucaristía católica. Como anticlerical y profanador de tabúes que sus ideas sustentan no se resistiría a recibir *"el pan mágico"* — que sería participar del teatro-farsa que los sacerdotes escenifican en sus rituales- con tal de acabar con el bardo

del orgulloso sufrir. Figurativamente, en este tono blasfematorio y anticlerical se muestra la dimensión del estado angustioso del poeta producido por la impotencia de enfrentar la violencia del mundo que le excluye y le mata como a un animal.

La confluencia de sinestesias visuales y auditivas, la corporificación de seres etéreos, (ángel), la humanización de un bicho alado y sus dones cantables (murciélago triste), el pan mágico (hostia), muestran la metonimia del desastre, el límite del dolor. La referencialidad de las figuras:

las palabritas de un ángel,
el canto de un murciélago,
el pan mágico lanzado por un brujo,
el brujo disfrazado de reo borracho,
el borracho debe estar en la celda contigua.
referencialmente:
Ángel + muciélago + pan mágico + brujo + celda

son símbolos asociados al ritual de la muerte y, al mismo tiempo, fuerzas contradictorias, anotadas con frases en paralelismo, lo que indica que nunca van a confluir en un punto, y si se juntaran, sólo sería a través de un acto de magia para mostrarle algún hálito de vida o para aproximarle a la muerte .

Este proceso figurativo tendría apenas un valor irónico si tomado aisladamente, pero en el contexto adquiere un valor trascendente y profundo, por tanto, la turbulencia que acompaña este proceso es lo que manifiesta la intensidad del sufrimiento. El arrastre del espíritu doloroso, a manera de exacerbación que marca una cierta lentitud en el desplazamiento, se marca por las aliteraciones de fonemas fricativos ***–g-j-r-*** que evocan el ronquido de muerte y sustentan el juego semántico de sufrimiento. Aun los 3 últimos versos rítmicamente marcan un sonsonete de vibraciones que aludiría al aleteo producido por el vuelo de algún animal, estableciendo un efecto analógico con el murciélago.

En tal sentido, el tiempo y el espacio están en relación directa , determinados por el *"ahora"* y el *"he amado"* con el futuro, "*moriría"* (hipotético), que se vinculan por la ansiedad y la sensación angustiosa de eternidad que se vivencia en el calabozo.

Es interesante observar que varias de las connotaciones lingüísticas proceden exclusivamente del sentido que les da el poema. Sin embargo, otras no tendrían ninguna significación con referencia a la muerte: privilegio, ángel, brujo borracho, pan, si la referencia al mismo contenido no se hiciera a través de lo simbólico vivir/morir, mediante lo cual se fusiona la vida y la muerte en un proceso de adhesión–rechazo a la liturgia cristiana.

Toda la transgresión del lenguaje referencial se realiza con el objeto de mostrar la dimensión del sufrimiento y la amargura - sentidos por el cautiverio - desde el propio lugar de los hechos y en el instante mismo del dolor, para revelar el trauma que provoca la vivencia de ese exceso de violencia como espiral vertiginosa en la oscuridad y soledad del calabozo. A la significación simbólica se alía la construcción métrico-fonológica que presenta marcada irregularidad silábica, pues la medida de los versos varía desde 3 hasta 20 sílabas, característico del verso libre, produciendo un efecto arrítmico y de asimetría acentual que resulta dinámico en cuanto a su estructura formal y efectividad del sentido. La rima es asonante parcial en los versos 4º y 6º: **a-e** y, dispersa en los otros, con un claro encabalgamiento en el 5º y 6º versos. Se destacan, al mismo tiempo, dos versos cortos de 4 y 3 sílabas, el 2º y 6º, respectivamente, y otro de 20. Esta variedad de medida, en el conjunto del poema, parece surgir como elemento necesario para aludir a los embates de dolor y soledad.

El poeta coloca dos versos cortos que se destacan por el significado: una frase de imperativo negativo con 4 sílabas que se desplaza con

mayor rapidez, porque gramaticalmente es una frase de mandato, de idea completa: *"No se rían", y* otro verso de 3 sílabas referido a un símbolo de la liturgia cristiana: *"de un ángel",* formando parte de la significación total del verso que le antecede y establece el encabalgamiento. Tiene por tanto una significación de destaque porque alude a una frase nominal de efecto simbólico. El verso mayor de 20 sílabas encierra un razonamiento que se completa con el verso corto de 3 sílabas, independientemente del resto y, apunta a la posibilidad de término del sufrimiento en una situación muy particular: la entrega obediente a la muerte, no importa morir como un bicho a cambio de un leve movimiento de vida. Precisamente por ésto es que marca 4 acentos rítmicos y se desplaza lentamente a manera de entrega y no entrega a la muerte. El resto de los otros versos se distribuye rítmicamente en versos de pie dactílico y trocaico e inician la mayoría con anacrusis; algunos se desplazan más lentamente que otros. Cuando se quiere destacar ansiedad o excitación se recurre a acentos antirrítmicos que le confieren al verso mayor dinamismo, como en los versos 3 y 8, por ejemplo, pero en general es un movimiento pausado, casi monótono, aludiendo a desfallecimiento y fatiga.

La irregularidad de los versos y la acentuación rítmica marcan el ritmo propio del poeta en función de la necesidad del sentido que quiere incorporar. Estos indican el movimiento de agitación que despierta la monotonía de la prisión - espacio contaminado de desespero- y las relaciones contradictorias de vida y muerte que marcan la tensión cotidiana.

En fin, la confluencia de la sonoridad y la fuerza semántica de las asociaciones sintácticas, articuladas irónicamente, revelan la deshumanización que se vivencia en el calabozo. La inquietante presencia de figuras funestas -de seres como espectros que deambulan en el espacio- se funden, analógicamente, en la figura de la

muerte y acaban produciendo el efecto del intenso dolor que encarna la prisión. La selección significativa de los referentes alude a la ignominia de estar prisionero en un minúsculo espacio en que todo confluye a sufrimiento y muerte, como literalmente también insinúan la violencia del exterior al descortinar el mundo de ambigüedades; metafóricamente son pulsaciones de la tensión cotidiana. El movimiento de los símbolos opuestos en su significación y el tono sacrílego e irónico -porque su única compañía y arma de defensa son la ironía y el sacrilegio- vuelcan la interioridad del poeta en su condición de ser excluido que reconoce las contradicciones del mundo que le niega su existencia.

ALGUNAS NOSTALGIAS. Acentuación silábica

1-					4ª				8ª	9ª			12ª				15ª		= 16 sílabas
2-				3ª															= 4 sílabas
3-			2ª	3ª	4ª			7ª	8ª	9ª		11ª	12ª						= 13 sílabas
4-					4ª		6ª							13ª					= 14 sílabas
5-		1ª				5ª		7ª									15ª	19ª	= 20 sílabas
6-		1ª	2ª																= 3 sílabas
7-				3ª			6ª		8ª		10ª			13ª					= 14 sílabas
8-				3ª			6ª					11ª	12ª	13ª					= 14 sílabas
9-				3ª			6ª		8ª			11ª			14ª				= 15 sílabas

ALGUNAS NOSTALGIAS. Acentuación rítmica

1- ooo/ óoo/ o/ óoo/ o/ óoo/ óo/	= Anacrusis, dactílico, sílaba débil, dactílico, sílaba débil, dactílico, trocaico
2- oo/ óo/	= Anacrusis, trocaico
3- o/ óó/ óoo/ óó/ óo/ ó/ óo/	= Anacrusis, acentos antirrítmicos, dactílico, acentos antirrítmicos, trocaico, acento antirrítmico, trocaico.
4- ooo/ óo/ óo/ ooooo/ óo/	= Anacrusis, trocaicos, trocaicos, sílabas débiles, trocaico
5- óoo/ o/ óo/ óo/ oooooo/ óo/ oo/ óo/	= Dactílico, sílaba débil, trocaico, trocaico, sílabas débiles, trocaico, sílabas débiles, trocaico
6- ó/ óo/	= Acento antirrítmico, trocaico
7- oo/ óoo/ óo/ óo/ óoo/ óo/	= Anacrusis, dactílico, trocaico, trocaico, dactílico, trocaico
8- oo/ óoo/ óo/ ooo/ ó/ ó/ óo	= Anacrusis, dactílico, trocaico, síl. débiles, acentos antirrítimicos, trocaico
9- oo/ óoo/ óo/ óoo/ óoo/ óo/	= Anacrusis, dactílico, trocaico, dactílico, dactílico, trocaico

Poema XII

EL 357

Los vigilantes se dividen en varios grupos. El de los que apedrean a los conejos mientras corren desde el jardín con las margaritas en la boca, por ejemplo. El de los que caminan a saltitos frente a mi celda, gritando palabras del país y viendo en sus relojes la espuma de la lluvia. Y el de los que en la madrugada orinan al tiempo que me despiertan (con la luz de sus lámparas lamiéndome la cara) y me dicen mohínos que hoy hace más frío aún. A ninguno de estos grupos pertenece el 357, que fuera pastor y músico y que ahora es policía por culpa de una venganza nada clara y a quien (es decir, al 357) darán de baja este fin de mes. Todo por haberse escapado una noche e ido dormir con su mujer hasta las nueve de la mañana, befa de los reglamentos. Hace días, el 357 me regaló un cigarrillo. Ayer, mientras me miraba mascar una larga hoja de hierba-anís (que había logrado atraer hasta cerca de la reja con la vara de gancho que me fabriqué), me ha preguntado por Cuba. Y hoy ha sugerido que tal vez yo podría escribir un pequeño poema para él – hablando de las montañas de Chalatenango – para guardarlo como recuerdo después de que me maten.

Este texto poético muestra las diversas acciones y actitudes, individuales y colectivas, de las agrupaciones policíacas en su trabajo cotidiano. El autor particulariza un vigilante ***-el 357-*** porque éste se destaca en el contexto por un comportamiento peculiar. A la vez que nos muestra la conducta - en el modo de proceder - de esas agrupaciones penales mediante una descripción-caracterización de los policías-vigilantes, construye el texto en una prosa poética con un lenguaje sencillo, casi coloquial. Es una organización en que confluyen no sólo imágenes metafóricas, metonímicas y sinestésicas; se percibe en la disposición interna de los periodos, en el énfasis en la distribución fonética de algunos vocablos, en el ritmo interno que establece una armonía en movimiento uniforme y, principalmente, por el uso de un sistema de descripción a modo científico, que combina con imágenes poéticas.

El poema comienza con una frase aseverativa-afirmativa-expositiva a manera de discurso científico que va a clasificar taxonómicamente animales u objetos por sus características: *"Los vigilantes se dividen en varios grupos*". Luego con una reiteración anafórica especifica las características que distinguen a esos grupos: "*El de los que apedrean..., "El de los que caminan...", "El de los que en la madrugada ....",* lo cual se realiza con una recurrencia pronominal que le da un tono despectivo-peyorativo porque se clasifican a manera de taxonomía zoológica, para mostrar a estos individuos en sus procedimientos de trabajo habitual, impelidos por su función específica de destruir. El autor los clasifica por acciones de hacer y de decir: el 1er grupo: "*apedrean a los conejos mientras corren*..."; el 2er grupo: "*caminan a saltitos gritando... y viendo*..." y, por último, el 3er grupo: "*orinan... me despiertan... lamiéndome...".* En estas frases los verbos conjugados en el presente marcan la coincidencia del momento de la enunciación y el momento de la referencia, o sea, es un punto preciso[247] que marca un permanente presente, continuo e infinito, cuya duración se mantiene enfática por el uso también de los gerundios, dándole concomitancia a los enunciados.

Para entender mejor la construcción semántica veamos el primer grupo: "*El de los que*...", en esta recurrencia pronominal -anotada con matiz de menosprecio- se destacan por la acción que realizan: "*apedrean a los conejos mientras corren desde el jardín con las margaritas en la boca, por ejemplo*", en que se marca la realización de acciones simultáneas cuyo predicado se orienta hacia una metáfora de pulsión de vida que se violenta por el apedreamiento y la persecución. A este grupo de

[247] Fiorín, en el artículo *"Tempo: entre la langue et le discours",* establece un presente durativo cuando el momento de referencia es más largo que el momento de la enunciación. La duración del presente es variable; según el autor, puede ser corta o muy larga, o en otro momento puede ser continua o descontinua. Véase FIORIN, J. L. Tempo: entre la langue et le discours in *L´Indicible et sés marques dans l´enunciation*. Revue de L´Universite Paris – Paris – Nantererre, nº Especial de Linx – 1998, pág. 125

vigilantes el poeta lo cataloga en su esencia, por la inserción de su trabajo en el desempeño real de sus funciones cotidianas.

El otro grupo que se describe en la taxonomía: "*El de los que caminan a saltitos frente a mi celda, gritando palabras del país y viendo en sus relojes la espuma de la lluvia*", irónicamente los enmascara en su deslocamiento de agresividad y daño, al mismo tiempo, los describe de manera grotesca, porque al tiempo que corren, gritan la jerga peculiar del país – lenguaje vulgar, pesado, ofensivo e hiriente, que se vocifera por irritación o enfado – observan el resultado de su trabajo*: "...la espuma de la lluvia",* en una figura que pareciera reflejar la violencia de las acciones.

Al tercer grupo de vigilantes lo caracteriza como: "*y el de los que en la madrugada orinan al tiempo que me despiertan (con la luz de sus lámparas lamiéndome la cara) y me dicen mohínos que hoy hace frío aún*". Los componentes de este periodo rigen varias acciones simultáneas de causa y consecuencia, por el hecho de que "*orinan*", cuya consecuencia de orinar transita para el otro sujeto, que expresa: "*me despiertan*" y "*me dicen*". El despertar se produce por la onomatopeya del ruido producido al orinar porque la orina le salpica el rostro al prisionero, haciendo más grotesca la escena; con esto se consigue mostrar la combinación perfecta entre característica y especie, según la clasificación. Por otro lado, la construcción sintáctica de estas caracterizaciones está anotada en orden gradual de ascenso, con lo que se intenta colocar énfasis a la progresión de la violencia que provocan los vigilantes con su presencia y su desplazamiento.

Varios campos sensoriales están determinados en esta estrategia clasificadora: el auditivo, a través de los vocablos *"lluvia", "gritos",*

"correría", "orinan"; el visual, se nominaliza con *"luz", "espuma", "lluvia", "conejos", "margaritas", "boca", "celda", "reloj", "lámpara"*; el táctil, mediante las expresiones: *"frío", "lamer el rostro"* y, finalmente el olfativo, con los referenciales: *"orina", "sangre"*. Estos campos sensoriales parecen indicar que la clasificación que se realiza de las especies, por las relaciones de identidad que se establecen, no sobrepasa el nivel de lo sensorial. Estos mismos elementos que directamente se alían a la función específica de los vigilantes, también se articulan en el discurso en varias figuras poéticas, que es lo que evidencia la particularidad del texto en su estructura: la combinación de elementos del discurso científico en el discurso poético o viceversa, en las analogías que determinan ser y función: *"conejos... con margaritas en la boca", "caminan a saltitos", "gritan palabras del país", "...la espuma de la lluvia", "la luz de sus lámparas lamiéndome".*

Es posible también percibir en estos tres primeros periodos gramaticales una sonoridad que se asocia a la función específica que se describe: en el primer grupo, la aliteración del fonema palatal sonoro **-j(x)-** en los vocablos: cone**j**os/, **j**ardín/, e**j**emplo/, marca la sonorización que semeja la onomatopeya del lanzamiento de una piedra. En el segundo grupo, la repetición de las consonantes interdentales **-t-d-** en: sal**t**i**t**os/, fren**t**e/, cel**d**a/, remite el ruido que se produce al saltar. Las vocalizaciones de sonido abierto **-a-** en: grit**a**ndo/, p**a**l**a**br**a**s/ - en alternancia con **-t-p-b-,** mimetizan la vibración del grito. En el tercer grupo, la aliteración de la consonante alveolar-lateral **-l-** yuxtapuesta a la vocal abierta **-a-** y semi-abierta **-e-** junto a la nasal **-m-,** imitan el sonido propio de lamer, en palabras como **lám**paras/, **lam**iéndo**me**/, **l**a/. Así se materializa el equilibrio fonético, sintáctico y semántico en la primera parte del texto.

Frente a esos tres grupos a los que, mordazmente, el poeta describe por sus grotescas acciones, existe un vigilante al que separa de todos

esos y lo especifica por el nº 357. A partir de aquí, el foco narrativo se centraliza en este único personaje. Como primera premisa dice el poeta: *"a ninguno de estos grupos pertenece el 357".* A modo de una segunda premisa, el autor explica quién es este sujeto*: "El 357 fuera pastor y músico y ahora es policía por culpa de una venganza nada clara y a quien (es decir el 357) darán de baja este fin de mes".*

El 357, obsérvese: en un trinomio se conjugan trabajos, habilidades y oficios o profesiones; acciones del pasado, del presente y del futuro en un pasar intempestivo del tiempo: *"Ahora es", "fuera"* y *"darán".* Triple coincidencia manifestada en un instante, en que se funden momentos de su historia personal, para apagar la diferencia entre pasado, presente y futuro. Pareciera que en este sujeto las fronteras temporales desaparecieran, se fusionaran y estabilizaran en un único momento: *"ahora es"*, para desvendar las vivencias y creencias que se sintetizan en un solo hombre, que se desdobla en dirigente espiritual adoctrinador, músico y vigilante.

Intencionalmente reveladora la prosa focaliza analógicamente lo místico, lo misterioso y la crueldad por la similaridad de los trabajos. Son estos atributos que le separan de los otros de la especie porque las características de aquellos sobrepasan en este individuo. Seguidamente la mirada se vuelca para mostrar su comportamiento antinormativo - contraría los reglamentos internos - y sus actividades subrepticias de su trabajo entre bastidores: *"befa de los reglamentos"*; escenifica un papel: *"hace días... me regaló un cigarrillo"*, observa y analiza a su próxima víctima: *"ayer, mientras me miraba mascar... me ha preguntado por Cuba"*; a manera de trabajo acompasado, preparatorio: *"... hoy ha sugerido que yo podría escribir un poema para él..."*, para luego lanzar el tiro mortal: *"... para guardarlo como recuerdo después de que me maten".* El 357 realiza un trabajo de perspicacia maligna, pausado, medido, calculado, en el que se escuda

y se protege con un diálogo amistoso para seducir y distraer. Lanza una carnada al prisionero, se acerca a lo más preciado de su producción íntima, la poesía, para luego sádicamente exterminarlo.

Al continuar con la descripción del comportamiento relacionado con el 357, el poeta plantea la secuencia de acciones en las que el tiempo transcurre vertiginoso porque lo encamina hacia su propio fin, pero también se advierten varias oposiciones y transformaciones por el trabajo acompasado que realiza el 357:

- (Él) "*Hace días el 357 me regaló un cigarrillo"*
- (Él*) "Ayer, ... me miraba mascar una larga hoja de hierba-aniz".*
- (Yo*) "me había logrado atraer hasta la reja"*
- (Yo*) "me fabriqué una vara de gancho"*
- (Él) *"Me ha preguntado por Cuba"*
- (Él) *"Hoy ha sugerido"*
- (Yo) *"Yo podría escribir un poema para él, hablando de..."*
- *"Después de que me maten." (Ellos a mí).*

La velocidad del diálogo y el traspasar del tiempo se marcan por la tensión que comprime al prisionero, pues se vinculan con el proceso que encamina hacia el fatídico momento de su vida; perfilándose este fin en el verdugo, en el 357, que se corporiza en su actitud malsana, por su insensibilidad extrema. Situación que se sustenta en la insistente, casi obsesiva, pronominalización átona y tónica, declinada en la 1ª y 3ª persona plural o singular alternando con posesivos:
Mi celda/, ***me*** despiertan/, ***sus*** lámparas/, Lamiéndo***me***/, ***me*** dicen/, ***su*** mujer/, ***me*** regalé/, ***Me*** miraba/, ***me*** fabriqué/, ***me*** ha preguntado/, ***Yo*** podría/, para ***él***/, ***me*** maten/,
que hacen referencia al discurso o diálogo que se ha desarrollado con la 3ª persona. Se enfatiza así, un interlocutor ausente participante, escondido en un pronombre, que fomenta acciones subrepticias y violentas cuyo efecto incide directamente hacia el prisionero.

La aliteración de la consonante nasal ***–m–*** en esta cadena pronominal y en muchos otros vocablos a lo largo de la estructura del texto, emite una sonoridad que perfila el entorno de muerte que cerca y asfixia. Este entorno mortal aun se concretiza en otros referenciales, como en: *rejas/celda/clima frío.* Se manifiesta también por la reiteración de la semiconsonante ***"y"*** en: "**y** de los", "***y*** me dice", "***y*** *músico", "**y** que ahora", "**y** a quien", "**y** hoy",* como si fatalmente este encadenamiento fonético amarrara el condenado a su celda y a las manos del verdugo, imposibilitara alguna reacción y marcara su impotencia. Con estos eslabones se mimetiza el espacio cerrado de la celda y los mismos grilletes que le sujetan a la prisión; aluden, de igual manera, a la marcha de los policías que se dirigen hacia el patíbulo para cumplir una misión.

Pero el poeta no sólo se expresa por conceptos en este poema; lo hace también por símbolos, que surgen como captadores y transmisores de otra cosmovisión. Esto converge en la construcción del poema, a partir del nombre dado: *El 357*. Al hacer acopio de los números el autor se distancia de la realidad y entra en un campo etéreo. En el sistema simbolista, los números no son expresiones meramente cuantitativas, son ideas-fuerza, con una caracterización específica para cada uno. Griegos como Pitágoras y Platón, hebreos, gnósticos, cabalistas, especularon sobre el significado de los números, llegando hasta Lao-tsé. Los algoritmos son como su vestimenta, su ropaje, según el Diccionario de Símbolos de Juan Eduardo Cirlot:[248] Existen muchas significaciones según las culturas, pues han servido de parámetro para la medida del espacio, el tiempo y el conocimiento del mundo.

[248] CIRLOT, J.E.: *Diccionario de Símbolos*. Editora Moraes, São Paulo, 1984, pág. 411.

Al cotejar el significado de los números en su involucro, según descripción de Chevalier,[249] éste coincide casi exactamente con los trabajos desempeñados por el 357 y el actual de vigilante. El nº 3 es espiritual porque incluye la *"perfección de la unidad divina"*. Al tomar como elemento de significación la postura del poeta de ironizar rituales religiosos y trastocar su concepción original, cabría con esta descripción del nº 3, su papel de pastor (papel ideológico). El nº 5 alude a canto, que se asocia a música, también símbolo del fuego y su doble acepción solar, *"luz de día y sol negro de los infiernos"* por la noche[250]. El nº 7 incorpora entre sus varias significaciones, lo inesperado, el pasaje de *"lo conocido a lo desconocido",* también nº de Satanás que se esfuerza en imitar a Dios[251]. Por lo que devela el significado de los números, el 357 es la encarnación de la maldad, la perversidad y la malevolencia; es en quien se concentra la seducción de un discurso malévolo, en su papel de pastor y, aniquila la especie humana, en su papel de verdugo. En consecuencia, representaría lo sombrío de la noche como sol de los infiernos.

De esta manera se descifra el significado oculto del 357 que en su osadía de maldad persigue constantemente al prisionero. A veces se

---

[249] Según el Dicionário de Símbolos de Chevalier,J., *o três é um número fundamental universalmente. Exprime uma orden intelectual e espiritual, em Deus, no cosmos ou no homem (...) Para os cristãos é, inclusive, a perfeição da Unidade divina: Deus é Um em três Pessoas*. (pág. 899-900).

[250] *O número 5 (...) entre os astectas, (...) é o senhor da dança e da música. O mesmo deus, dito o cantor (...). Simboliza o fogo, mas sob sua dupla acepção, de uma parte, solar, logo ligado ao dia, à luz (...) de outra, sob sua forma interna, terrestre, ctoniana, associada à noite e ao curso noturno do sol negro nos infernos (...) Ele traz nas costas um signo solar: é o sol dos mortos – o sol negro – que passa por debaixo da terra durante a noite*. Oper. Cit. Pág. 241-145.

[251] *O sete corresponde aos sete dias da semana, aos sete planetas, aos sete graus da perfeição, às sete esferas ou graus celestes, às sete pétalas da rosa, às sete cabeças da naja de Angkor, aos sete galhos da árvore cósmica e sacrificial do xamanismo, as 7 virtudes, 7 sacramentos, 7 idades do homem, etc. O sete encerra, entretanto, uma ansiedade pelo fato de que indica a passagem do conhecido ao desconhecido: (...) também é o número de Satanás que se esforça em imitar a Deus.* Oper. Cit. Págs. 827-831.

distancia, otras veces se acerca, observa, como fiera en acecho a la espera del momento de atacar a su presa, que se evidencia por marcadores temporales específicos en el diálogo que se mantiene: *"hace días..."*, *"ayer..."*, *"hoy..."*, para indicar la cuenta regresiva de la hora fatídica.

En este peculiar arreglo de composición poética pareciera que se nos presenta una sala de teatro o de cine , en donde se puede distinguir un adentro y un afuera entre el espectáculo y los espectadores y, entre ellos hubiera un flujo de actuación. En el contexto, el poeta se encuentra dentro de su celda y funciona como espectador en un poema-narrativo teatral dividido en tres actos separados por intervalos. La transposición de imágenes que se representa en la 1ª parte es el universo controlado de los vigilantes que se desplazan en un espacio que está siendo, igualmente, fiscalizado y vigilado -como teatro de títeres en que los personajes actúan movidos por hilos de marionetas- en el cual se dibujan y configuran sus facciones grotescas. Sus impulsos primarios están mostrados al extremo: gritan, apedrean, orinan, escondidos anónimamente por un uniforme y por una cifra. El poeta como espectador, observa e intenta mostrar esa brutalidad del exterior de una manera metafórica y metonímica.

En la segunda parte de esa representación se integran figurativamente 2 personajes: el prisionero y el policía 357, entre quienes se desarrolla un diálogo marcado por sutilezas y engaños, mediatizado por un espacio vejatorio doloroso. Estos personajes en su actuación son espiados por los otros grupos de vigilantes.

La convergencia del espectador-narrador con el policía muestra que el pasado, el presente y el futuro confluyen en un único espacio, en un mismo instante y, se materializan en el vigilante-verdugo en el desempeño de sus 3 funciones, simultáneamente, en su envilecedor

papel de aniquilar. El verdugo así mostrado –como metáfora de la deshumanización- se prepara para su trabajo, mientras el prisionero se contorsiona dolorosamente silencioso, representando la impotencia.

En el tercer acto se intenta vencer el tiempo y, la operación de contar pregresiva-regresiva disminuye, hasta el momento de extenuar vergonzosamente y acercar el condenado al patíbulo para su ejecución.

Los 3 actos de este poema-narrativo teatral proponen 3 momentos que dan una sensación de circularidad, en que se identifica el pasado/presente por la descripción de las figuras personajes/emblemáticos, los vigilantes y, el futuro/acontecer por el personaje 357 y el sujeto-poeta. Entre todos ellos existe un movimiento de distanciamiento-acercamiento que impone un límite por el enclaustramiento que separa a uno de los otros, donde la violencia en su actuación es el eje que los integra. En fin, exterior e interior violentos. Son espacios en donde no hay posibilidad de defensa frente a las conturbadas actuaciones que apuntan los nº/nombre de los vigilantes escondidos en un uniforme y una cifra. Es el sistema en que se catalogan los humanos como una prueba más de la violencia social – que actúan movidos por otros hilos complicados e imposibles de romper – porque éstos se ocultan en otros estratos a los cuales es difícil acceder.

POEMA XIII

DORMIR

Mi muerte o mi niñez,
¿cuál la corona
apta para estos días torpes,
digo, para la lámpara
que deba presidir la vislumbrada
suerte de una esperanza misteriosa?

Desorden deleitable:
mi juventud nadara
en tus leches magníficas
ahogara
sus últimos pudores un tu espuma,
pero ¿hay útil crueldad,
visita de bajeles a la ruta
de las cadenas? ¿Hay temores
que no pare mi mano en modo de ala?
¿Hay, finalmente, olvido
en que cuelgue el amor su vasto espacio?

Dormir es leerse el pecho,
bajar hasta las señas de la sangre
arrodillado,
pronunciar la oscurana
hueca como los himnos.

El poema DORMIR es totalmente diferente a los anteriores en relación a mostrar la temática recurrente de la angustia por la proximidad de la muerte; trata de otra angustia y de otra muerte, no menos bruta y no menos cruel. En este poema su sentido es también de sufrimiento; ahora se refiere al drama que vive el poeta por el despertar de la libido. El tema de la sensualidad, del deseo erótico, junto al sacrificio de no poder llenar su necesidad que con el transcurrir de los días se hace

más angustiante, está permeable, en todos los versos. Una ráfaga de interrogantes marca gradualmente el carácter de desesperación y angustia. Son indagaciones que prorrumpen el silencio de la oscuridad, no con el intento de obtener una respuesta. Son cuestionamientos que se lanzan para revelar su estado de ansiedad frente a las manifestaciones orgánicas externas que delatan su deseo-apetito, al anhelo de encontrar una salida y al bloqueo que le impone el encarcelamiento. Las interrogaciones son el grito de angustia al advertirse impotente para llenar el vacío de su necesidad, al percibir las alteraciones en el proceso de interiorización de su excitación erótica. La esencia de esa necesidad se manifiesta dolorosamente en las imágenes poéticas cargadas con varias connotaciones hedónicas, que ponen en evidencia toda su agitación y confirman, al mismo tiempo, lo que Bataille anota al explicar la interioridad del hombre frente a la perturbación vertiginosa que produce el deseo del encuentro sexual como "*desorden pletórica*".[252] El ardor del deseo de una esperanza misteriosa que venga a coronar la corporización del encuentro erótico se evidencia desde la primera estrofa.

El poema comienza con una manifestación de incertidumbre: "*mi muerte o mi niñez*", por el sentido agónico y desesperante de su deseo-apetito y la imposibilidad de satisfacer esa necesidad. La metáfora busca extrapolar el sentido del deseo: fallecer o volver al comportamiento infantil de impúber por la carencia. Se refiere a "*días torpes"*, que en el lenguaje común podría referirse al transcurrir lento de sus días en la cárcel; pero no parece que él haga alusión únicamente a la lentitud del tiempo que pasa en la prisión. Al acompañarse a *días, torpes* alude al transcurrir tortuoso, con dificultad, al caminar torpe, lento, obstaculizado por la incomodidad-complacencia que le produce la

[252] *"... o que desde o princípio é sensível no erotismo é o abalo, provocado por uma desordem pletórica de uma ordem expressiva de uma realidade parcimoniosa, de uma realidade fechada".* In BATILLE, Georges, *O erotismo*, Edit. L&PM, Porto Alegre, 1987, Tr. Antonio Carlos Viana. Pág. 97.

excitación del deseo erótico por la erección. Es la modificación del cuerpo que responde a los movimientos vivos que *"sublevan interiormente"*[253]

Otra figura amplía el sentido de esos *"días torpes*", cuando éstos se insinúan a *"la lámpara"*, que en el contexto, por semejanza, se refiere al órgano sexual masculino; y por extensión, la *"corona*" alude al espacio que deba ocupar o alumbrar esa lámpara. Es la excitación que se vuelca como un torbellino, absorbiendo toda su intimidad, que se desata a manera de catarsis y sobrepasa todo sentimiento de pudor.

Al mostrarse explícito el deseo, el poeta alimenta imaginariamente un encuentro erótico para corporificar la experiencia, por el movimiento de excitación que se difunde del interior para el exterior. Su cuerpo joven se lanzaría al deleite: *"mi juventud nadara",* anota en los versos de la segunda estrofa, y añade, *"en tus leches magnificas*", siguiendo con el trastrueque de imágenes erótico-sensuales. Alude a leches que, junto a otras imágenes en los siguientes versos, anota, *"pudores", "espuma",* con el sentido de reforzar la humedad seminal propia del acto sexual. La intensidad de la necesidad orgánica ignora restricciones a valores tales como pudicia o decoro – en virtud opuesta al vicio de la lujuria erótica – propios de la mujer, en relación a la vergüenza o timidez que pueda provocar el sentimiento de reserva hacia lo considerado pecaminoso del sexo, para lograr disfrute total del encuentro.

Es preciso subrayar el carácter de censura que ha regulado socialmente el comportamiento sexual de la mujer, negándole su realización total, aspecto en el cual no vamos a extendernos por no ser nuestro objetivo inmediato. Es a esta actitud de pudor a la que el autor se remite, pues, como afirma Bataille: *"Na medida em que o*

[253] BATAILLE, G, Oper. Cit. Pág. 32

movimento dos sentidos se realiza ele exige uma renuncia, um recuo, sem o qual ninguém poderia ir tão longe".[254]

La continuidad del devaneo erótico pareciera interrumpirse bruscamente, para concentrarse en la desilusión que acarrea el aislamiento, al continuar el otro verso con una conjunción adversativa *"pero"* que hace énfasis en la incertidumbre: marca la futilidad de sus fantasías y aumenta el sufrimiento de su necesidad, mediante otro desbordamiento de interrogantes. Con las interrogaciones recalca la tensión que le flagela a medida que lo percibe físicamente, porque desnuda su intimidad y muestra la forma en que satisface el deseo en la oscuridad. Con la oposición – *"útil crueldad"* – del mismo modo que en el verso anterior, como términos antitéticos, en una figura retórica – oximorón- se manifiesta la cruel realidad de la necesidad e, implica decir, que el proceso para la materialización se realiza a partir del repudio de lo que restringe la dimensión del ser y su naturaleza.

Luego, en las otras interpelaciones, se detecta la incertidumbre del temor por el pecado, del tabú al sexo como algo prohibido. Usa una metonimia por el desplazamiento del significado*, "mi mano en modo de ala"*, que por la postura y la forma alude a movimiento de vuelo. En este desplazamiento semántico unido a *"temores"* el autor se pregunta si cabría un sentimiento de culpa al masturbarse, debido a que la masturbación y el sexo siempre fueron proscriptos. Precisamente es en la transgresión de lo prohibido donde se evidencia el sentimiento de libertad, según Bataille: *"o que é interessante no interdito sexual é que ele se revela plenamente na transgressão".*[255]

[254] BATAILLE, G. Oper. Cit. Pág. 195
[255] Oper. Cit. Pág. 100

En la última interrogación y no a manera de encontrar una respuesta a esa inquietud dolorosa, sino a manera de contestación recalcitrante, remite a *"olvido"*, a la imposibilidad de apartar esa obsesión, a despreocuparse y pasar por alto ese desosiego febril que provoca la dilatación de su arterias, es decir, ¿se puede olvidar algo que perturba?

La última estrofa, a manera de repuesta para él mismo, para todos y para nadie, frente a lo inadmisible de un misterioso acontecer, en una descripción irónica, delinea lo que es dormir en el confinamiento. Dormir el sueño profundo de la lascivia y entregarse a eros, ahogando el apetito, estremeciéndose solitariamente en un doloroso espasmo de dolor/deleite, hasta recibir la señal del momento culminante del dramático instante del máximo placer, en un grito mudo: *"Pronunciar la oscurana"/ "hueca como los himnos"*, ante el turbamiento momentáneo de la razón, pero vacío por bestial, hueco como los himnos.

Ese torbellino que se vivencia por la tensión que provoca el deseo libidinoso se manifiesta a través de varias imágenes eróticas. Algunas hacen alusión al órgano sexual masculino directa o indirectamente:
- *"días torpes"/ "vasto espacio"/, "lámpara"/ "mi mano a modo de ala"*
y otras, al placer*: "esperanza misteriosa"/ "mi juventud nadara"/ "leches magníficas"/ "últimos pudores en tu espuma"/ "las señas de la sangre"/ "pronunciar la oscurana".* Como figuras antitéticas: *"desorden deleitable"/ "días torpes"/ "útil crueldad"*

Se destacan también varias metáforas sinestésicas tactiles como "*corona apta para estos días torpes", "que no pare mi mano en modo de ala";* gustativas como *"nadara en tus leches magníficas*"; visuales como *"la lámpara que deba presidir la vislumbrada suerte", "cuelgue el amor su vasto espacio", "la oscurana hueca como los himnos".*

Varios otros son los artificios que el poeta ocupa para transportarnos sensorialmente al momento de la relación sexual. Las aliteraciones, a través de las cuales se construye casi todo el poema, traen a flote la sensación de ruido, gemido, jadeo, suspiro, que sonorizan el murmullo amalgamado del deseo sexual y su realización. El uso de consonantes bilabiales sordas, nasales, sonoras y linguo-palatales dan clara evidencia del acto susurrante del placer erótico. En fin, toda la camada sonora agrava y estimula las connotaciones de desánimo que las unidades de sentido presentan.

La diversidad de figuras metafóricas, antitéticas y acumulaciones semánticas reiteran en esa relación paralela de dolor y deseo que no se realiza en tono confidencial, más bien se exterioriza a través de todos los recursos lingüísticos que ayudan a multiplicar la tensión. Aún la organización de los versos que se tejen en forma de prosa, responde al movimiento externo del crecimiento tensional que surge a manera de impulso, ante la rigidez de la norma, para liberar el delirio de la obstrucción del deseo. La diversidad de la rima también marca la perturbación del poeta con asonancias que expresan la inquietud, contaminadas por el desencanto que produce el enclaustramiento y reiteran en la relación paralela de dolor y deseo.

Finalmente, podemos decir que el erotismo que aflora desenfrenadamente cruel es un descomunal reclamo a lo visceral-carnal, al deseo instintivo de la relación sexual, a la violencia del encierro y a la insensibilidad humana. Destaca la exigencia de la realización corporal sexual como factor fundamental en el proceso constitutivo del ser. El poeta, en su desmedido nivel de ansiedad, de excitación, de deseo-apetito, orientado por los sentidos, desata su imaginación en la oscuridad de la celda, escenifica la masturbación y libera la fruición inmediata de su necesidad. La exacerbación de lo sensorial es extremadamente fuerte para apartar sentimientos de culpa

en relación a la sexualidad. Su cuerpo se entrega al sacrificio en el grito agónico dilacerador del tiempo que transcurre y le carcome su juventud.

El poema escenifica en esa carencia, la soledad e impotencia de la realización y multiplicación de la vida, colocándonos cara a cara con la realidad de la naturaleza humana. El desosiego erótico y sensual adquiere una intensidad profunda que supera el nivel puramente sensorial de la carne y el deleite, para penetrar en lo espiritual del goce sexual. El tema del deseo erótico en el poema trasciende lo puramente carnal precisamente porque sobrepasa ese sentimiento de destrucción de sí mismo y resalta el acto hedónico como movimiento de resurrección, para un nuevo tiempo.

El sacrificio del acto bestial de "dormir", extrapolando su deseo libidinoso, como lo expresa en la última estrofa, es la metáfora grotesca del acto sexual que bloquea el momento del orgasmo por y para la renovación de la vida, en la plantación de la simiente para la germinación. Es la representación del acto ciego y oscuro del impulso de vida.

En tal sentido, dormir es sinónimo de muerte, en acto que se renueva cada noche a manera de ritual, junto con el deseo, para destruir el ímpetu de vida. El poeta lo plantea desde el verso inicial, ante la situación de duda e incertidumbre que la vida carcelaria acarrea. Aunque el instinto pueda hacer perder momentáneamente la racionalidad, el poeta no pierde su capacidad reflexiva, porque el cuestionamiento de cómo sacia su deseo lleva implícita la reflexión de su presencia de hombre en el mundo, puesto que el momento culminante del acto sexual es hueco, es intranscendente, sin la sublime belleza del sentimiento afectivo, con lo que se señala la transgresión para renovar la vida. El poeta observa que la prisión

carcome el itinerario de vida hasta hacerlo dormir el sueño de la eternidad.

POEMA: DORMIR. Acentuación silábica

1-		2ª			6				= 7 sílabas
2-	1ª			4ª					= 5 sílabas
3-	1ª			4ª	6ª	8ª			= 9 sílabas
4-	1ª				6ª				= 7 sílabas
5-		2ª			6ª			10ª	=11 sílabas
6-	1ª		3ª		6ª			10ª	= 11 sílabas
7-		2ª			6ª				= 7 sílabas
8-				4ª	6ª				= 7 sílabas
9-			3ª		6ª				= 7 sílabas
10-		2ª							= 3 sílabas
11-		2ª			6ª			10ª	= 11 sílabas
12-		2ª			6ª				= 7 sílabas
13-		2ª	3ª		6ª			10ª	= 11 sílabas
14-				4ª	6ª	8ª			= 9 sílabas
15-			3ª		6ª	8ª		10ª	= 11 sílabas
16-	1ª		3ª		6ª				= 7 sílabas
17-			3ª		6ª	8ª		10ª	= 11 sílabas
18-		2ª		4ª	6ª				= 7 sílabas
19-		2ª			6ª			10ª	= 11 sílabas
20-				4ª					= 5 sílabas
21-			3ª		6ª				= 7 sílabas
22-	1ª				6ª				= 7 sílabas

POEMA: DORMIR. Acentuación rítmica

1 - o/ óoo/ o/ óo/	= Anacrusis, dactílico, sílaba débil, trocaico
2 - óoo/ óo/	= Dactílico, trocaico
3 - óoo/ óo/ óo/ óo/	= Dactílico, trocaico, trocaico, trocaico
4 - óoo/ oo/ óo/	= Dactílico, sílabas débiles, trocaico
5 - o/ óoo/ o/ óoo/ o/ óo/	= Anacr., dactílico, sílaba débil, dactílico, síl. débil, trocaico
6 – óo/ óoo/ óoo/ o/ óo/	=Trocaico, dactílico, dactílico, sílaba débil, trocaico
7 – o/ óoo/ o/ óo/	= Anacrusis, dactílico, sílaba débil, trocaico
8 – ooo/ óo/ óo/	= Anacrusis, trocaico, trocaico
9 – oo/ óoo/ óo/	= Anacrusis, dactílico, trocaico
10- o/ óo/	= Anacrusis, trocaico
11- o/ óoo/ o/ óoo/ o/ óo/	= Anacr., dactílico, sílaba débil, dactílico, síl. débil, trocaico
12- o/ ó/ óoo/ óo/	= Anacrusis, acento antirrítmico, dactílico, trocaico
13- o/ óoo/ o/ óoo/ o/ óo/	= Anacrusis, dactílico, síl. débil, dactílico, síl. débil, trocaico
14- ooo/ óo/ óo/ óo/	= Anacrusis, trocaico, trocaico, trocaico
15- oo/ óoo/ óo/ óo/ óo/	= Anacrusis, dactílico, trocaico, trocaico, trocaico
16- óo/ óoo/ óo/	= Trocaico, dactílico, trocaico
17- oo/ óoo/ óo/ óo/ óo/	= Anacrusis, dactílico, trocaico, trocaico, trocaico
18- o/ óo/ óo/ óo/	= Anacrusis, trocaico, trocaico, trocaico
19- o/ ó/ óoo/ óoo/o/ óo/	= Anacrusis, ac. antirr., dactílico, dact., síl. débil, trocaico
20- ooo/ óo/	= Anacrusis, trocaico
21- oo/ óoo/ óo/	= Anacrusis, dactílico, trocaico
22- óoo/ oo/ óo/	= Dactílico, sílabas débiles, trocaico

POEMA XIV

LA LLAVE

Hecha de armas vencidas por la larga ignominia
pareces, con el ojo del siglo más viejo
3 y ensangrentado a cuestas.

Ah de la lluvia que no te destruyó,
duendes del óxido
6 que te dejaron escapar de un infierno apagado!

Ahora tejes mi muerte en borrosas auroras,
pasas de mano en mano en elegía de burlas, clavas
tu garfio en cada resto de piedad
10 naciendo apenas.

La estructura del poema *La llave* se organiza con 2 estrofas de 3 versos y una estrofa de 4. Los versos son libres y heterométricos, oscilando entre 16, 15, 14, 13, 12, 7 y 5 sílabas que podría responder a una técnica de composición. En su expresión lingüística lo que se destaca es el uso de un lenguaje sencillo que no tiene nada de rebuscado. En el aspecto semántico se direcciona a mostrar progresivamente un conflictivo cuadro de fragmentación, que se genera por la violencia que instituye un único elemento hasta extenuar y matar: una llave.

La sencillez del lenguaje y la organización de las 3 estrofas, a manera de periodos, es un recurso de expresión que favorece la lectura y propicia entender el sentido de las imágenes. La colocación de versos largos y cortos combina sintáctica y semánticamente para darle unidad al poema. Las tres estrofas remiten a tres estados de composición material de *La llave* como sujeto principal. La primera apunta en primer plano a la constitución de su materia y su antigüedad, la segunda

subraya la perdurabilidad de su presencia y, en la tercera, se anota la impiedad de su maléfico poder. Cada una de las estrofas presenta autonomía gramatical y responde a una unidad sintáctica de sentido pero, con evidente relación por el significado total del poema.

Un aspecto común que se revela en las 3 estrofas es el destaque de un verso extenso, formado por proposición declarativa con sujeto en 2ª persona y expresar sentido completo en su enunciado: en la 1ª, "*Hecha de armas vencidas por la larga ignominia*" (V1); en la 2ª, "*que te dejaron escapar de un infierno apagado" (V6)*; en la 3ª: "*pasas de mano en mano en elegía de burlas, clavas (V8).* Únicamente el verso de la 3ª estrofa tiene un encabalgamiento con el verso siguiente para formar otra oración independiente, aunque todos están encadenados por el sentido que se dirige a un único objeto. En estos enunciados *"la llave"* es sujeto gramatical o de algún modo sujeto de las referencias, a no ser el verso (6) que encabalgaría con "*duendes del óxido*" en que estaría latente el sujeto *"llave"*. De inmediato se percibe en estos versos la oposición que el poeta coloca ante la fuerte presencia de este objeto metálico. En tal sentido, podemos decir que en el poema los motivos se articulan en forma encadenada, por deducción o por contraposición en torno a un tema único que perfila la isotopía más general del poema: *muerte/vida*, que se materializa a través del poder que el sujeto llave se reserva.

El poeta sabe, y así lo dice expresamente en los dos tercetos y en el cuarteto, que el futuro es inexorable y fatalmente le traerá la muerte. Todo lo que está registrado sobre el poder de la llave, por lo que expresa de manera analítica, sólo puede ser indicador de esa fatalidad en que está descartada toda posibilidad de acción, para evitar el futuro que considera inexorable. Impulsado por la fuerza de la situación presente de angustia y temor - a manera de diálogo – la incrimina con un verso inusitado: "*ahora tejes mi muerte en borrosas auroras*" y, en

un discurso irónico, directo, teje una cadena de acusaciones a ese objeto alegórico-simbólico que da nombre al poema: *"la llave".*

La reacción se manifiesta a partir del primer terceto, en que se incluye un verbo en presente, seguido de un lenguaje contrastivo, acusatorio, para indicar lo que ésta parece por el material del que está hecha. No de materia palpable al tacto, sino que de materia abstracta, como cuerpo que guarda las huellas psíquicas de una historia peculiar: *"Hecha de armas vencidas por la larga ignominia, pareces",* en una construcción en la que se percibe la transgresión sintáctica por la colocación del verbo "pareces", para unificar el sentido de los versos.

Dando secuencia, en el 2º terceto se registran verbos en pasado y perífrasis de un claro valor incriminatorio: *"la lluvia que no te destruyó", "duendes del óxido que te dejaron escapar..."*

En el cuarteto se anotan varios presentes, unos con valor de futuro próximo: "*ahora tejes mi muerte*" y otros, con valor de presente continuo: "*pasas de mano en mano*", "*clavas tu garfio*", bien como un gerundio que tiene el sentido de fugacidad: *"naciendo apenas*". De modo que los signos lingüísticos, desde su valor de unidades morfológicas, sin acudir a su sentido, dan testimonio de presente, pasado y futuro, y de posibilidad fatal. El encadenamiento del sentido se inicia en el primer verso de la 1ª estrofa, dirigido al sujeto metálico*, la llave,* mediante analogías que va construyendo el poeta para darle vida a ese objeto inerte.

En el lenguaje metafórico la llave, objeto, se transforma, se corporiza y animiza y es en donde se concentran las metáforas espaciales y temporales. El significado de llave es múltiple, lo que en el proceso de substitución se concretiza en su materia*: "hecha de armas vencidas por la larga ignominia"* y, con esta figura se inicia su proceso de animización. Una serie de trastrueques semánticos ponen de manifiesto

su textura y su esencia de maldad. Como simbolizante del contenido *muerte* ofrece una significación malévola: "*ahora tejes mi muerte*" y con otras connotaciones, se alude a su propia consistencia: *"pareces/ con el ojo del siglo*".

El simbolizante llave se convierte, a su vez, en lo simbolizado, que genera nuevos significados haciéndose polivalente. Es un arma destructora e indestructible que pervive a través de los siglos: *escapó del infierno; mata, urdiendo la muerte e insertando su guadaña*. Los términos se suceden a manera de eslabones de una cadena, cuya articulación se realiza mediante la relación semántica en una serie de frases anotadas en orden acumulativo-metafórico.

Para entender mejor estos significados atribuidos a la llave el verbo *"pareces"* nos da otras pistas; este alude a *semejanza* por su contextura interior y, por tanto, se posibilita la analogía por las características: *"Pareces con el ojo del siglo más viejo/ y ensangrentado a cuestas".* Este ojo, por la descripción que se realiza: *del siglo, viejo, ensangrentado*, sólo puede referirse a un ojo que no muere, a un ojo vivo embadurnado de sangre. Este ojo así, sólo puede provocar horror y pavor

La 2ª estrofa continúa a manera de anatema con frases que lamentan su supervivencia. En todo un encadenamiento figurativo coloca a la llave en posición de destaque, minuciosamente focalizada. Se trata de un objeto perpetuo e imperecedero, configurado por las construcciones sintagmáticas - *"no te destruyó*" y "*te dejaron escapar"* - que le dan el sentido de perennidad.

En la 3ª estrofa a ese mismo sujeto insistentemente explícito, corporizado y animizado en los versos anteriores, Dalton le dirige otra serie de imprecaciones con las cuales intenta mostrar su "*ignominia",*

su crueldad y su ferocidad. Para destacar dónde y cómo la llave teje su muerte, el poeta utiliza dos elementos que se oponen en su significado: "*borrosas auroras*", que dan la idea de espacio y tiempo y se refieren a la forma cómo se perfila su muerte en el lúgubre espacio del calabozo. La llave *al pasar de mano en mano* produce un tintineo que lo asocia al murmullo de la muerte, o a una música fúnebre que está anunciando su aniquilación, en "*elegía de burlas*". El impacto que causa este tintineo contribuye para compararla con la guadaña de la muerte, es decir – el esqueleto y la guadaña – símbolo de la muerte que clava su garfio.

Podemos ver a través de los versos que la llave, en síntesis, es sinónimo de muerte e impiedad. Aún la camada sonora por las aliteraciones de las consonantes velar-oclusiva ***"g"*** en sonido suave y la fricativa velar sorda ***"j"*** fortalecen el movimiento de extrañeza que produce el poder de la llave. La distribución rítmica de sucesivos versos dactílicos y trocaicos marcan el vaivén de la agonía que produce el tintineo de la llave al anunciar su poder.

Observamos la posición destacada del objeto metálico, llave, por la descripción que se hace de ésta y la carga semántica que encierra. Está descrita en su magnitud de brutalidad y sadismo, es decir, encierra un potencial de miedo por su poder destructor y aniquilador. En el poema está indentificada en primer plano, minuciosamente descrita en la textura interna y externa, opuesta semánticamente a su utilidad real de abrir y cerrar simplemente, convirtiéndola en un objeto de poder; con un poder simbólico, encima de todo en posición vertical y encima de todos en posición horizontal como el peso de un yugo. El simbolismo de la llave está evidentemente relacionado con su duplo papel de abrir y cerrar. Su poder es lo que oculta, esconde o confina cuando cierra, o lo que impide, dificulta o prohibe, al evitar su comunicación y liberación. La llave discrimina y separa como símbolo

de poder y de ley, en el sentido de tener el poder de decisión y responsabilidad.

El poeta nos coloca frente a ese simbolismo secular de la llave como podadora, maligna, que se reviste de un pasado cruel. Le confiere una condición subhumana que la mantiene siempre vigilante con fuerza dominadora y subyugadora. Se trata de una llave que como el ojo del cíclope no muere, ni se destruye, lleva siempre el peso de la sangre a sus espaldas. Visto de esta manera la llave simboliza la destrucción, lo negativo; simbolizaría también la concentración del poder secular que no muere y está siempre al acecho, vigilante, impidiendo la entrada o la salida como fuerza que todo lo aprisiona. Es tan inmenso su poder que ninguna fuerza humana ha sido capaz de destruirla, porque es mucho más potente que la civilización. Para reforzar este sentido el poeta nos remite a la metáfora de "*duendes del óxido*" a la que lamentablemente, se duele, la dejaron escapar. La llave concentra un poder indestructible que ni las fuerzas naturales, ni las fuerzas telúricas han conseguido destruir. Parece ser que existe la alianza de un pacto con los *"duendes del óxido"*[256] para que el natural proceso de oxidación de los metales no la destruya, pues los duendes con su accionar oculto, "invisible", la ayudan a que mantenga su perennidad y dé continuidad a su actividad secularmente malévola.

[256] Según Chevalier, los duendes son: *"genios de pequeno tamanho que segundo a cabala, habitariam debaixo da terra e seriam donos dos tesouros de pedras e metais preciosos (...) simbolizariam o ser invisível, que, por inspiração, intuição, imaginação e sonho faz visíveis os objetos invisíveis (...) o gnomo desdobrado em complexo masculino e feminino, simboliza a aliança em todo ser de un lado feio e de um lado belo, de um lado mau, e um lado bom, de um lado terroso outro cheio de luz".* In CHEVALIER, J. *Dicionário de Símbolos*, Edit. José Olympio, Rio de Janeiro, 1988, pág. 472-473.

A LLAVE . Acentuación silábica

1.	1ª		3ª			6ª					10ª				13ª			=14 sílabas
2.		2ª				6ª			9ª			11ª	12ª					=13 sílabas
3.				4ª		6ª												=7 sílabas
4.	1ª			4ª								11ª						=12 sílabas
5.	1ª			4ª														= 5 sílabas
6.				4ª				8ª	9ª			11ª				14ª		=15 sílabas
7.	1ª		3ª			6ª			9ª				12ª					=13 sílabas
8.	1ª			4ª		6ª					10ª				13ª		15ª	=16 sílabas
9.		2ª		4ª		6ª					10ª							=11 sílabas
10.		2ª		4ª														= 5 sílabas

LA LLAVE. Acentuación rítmica

1 –	óo/ óoo/ óoo/ o/ óoo/ óo/	= Trocaico, dactílico, dactílico, sílaba débil, dactílico, trocaico
2 –	o/ óoo/ o/ óoo/ óo/ ó/ óo/	= Anacrusis, dactílico, sílaba débil, dactílico, trocaico, acento antirrítmico, trocaico
3 –	ooo/ óo/ óo/	= Anacrusis, trocaico, trocaico
4 –	óoo/ ooó/ oooo/ óo/	= Dactílico, dactílico, sílabas débiles, trocaico
5 –	óoo/ óo/	= Dactílico, trocaico
6 –	ooo/ óoo/ o/ ó/ óo/ óoo/ óo/	= Anacrusis, dactílico, sílaba débil, acento antirrítmico., trocaico, dactílico., trocaico
7 –	óo/ óoo/ óoo/ óoo/ óo/	= Trocaico, dactílico, dactílico, dactílico, trocaico
8 –	óoo/ óo/ óoo/ o/ óoo/ óo/ óo/	= Dactílico, trocaico, dactílico, sílaba débil, dactílico., trocaico, trocaico
9 –	o/ óo/ óo/ óoo/ o/ óo/	= Anacrusis, trocaico, trocaico, dactílico, sílaba débil, trocaico
10 –	o/ óo/ óo/	= Anacrusis, trocaico, trocaico

POEMA XV: LA VERDADERA CÁRCEL

Oh mi país sus ojos descarriados
sólo flores en homenaje a su muerte adivinan
año de la profundidad tempestad deshabitada
4 pero en espera de su gota de fecundación.

Bienvenida entonces enhorabuena la locura
voy a comprarle un caramelo para que me defienda
y así poder volar alguna vez al mundo
8 luego de este sumergimiento mortal.

Prefiero sabedlo la locura a la solemnidad:
hojeo mi alma mis guadañas mis vértigos
11 y no es en otros términos la respuesta florida.

Así confío en la potencia del abandono
o del alarido angustiado que permanecerá como
prueba
15 de mi remota inocencia.

Menudo esfuerzo hice para tener fe tan sólo en el deseo
y en el amor de quienes no olvidaron
18 el amor y la risa

Nuevamente un grito de angustia se desplaza en todo el poema como un eco intermitente que busca repetirse en diferentes formas de composición, para mostrar las posibilidades en que una misma emoción puede ser transmitida. Aunque se perciben algunos giros de modificación, se aborda siempre el dolor de la soledad y el temor a la muerte. Sin embargo, este poema es particularmente interesante porque desvenda el macro-espacio que con bastante sutileza ha sido colocado en otros poemas con el fin de subrayar que la prisión es parte de un todo mayor en que se ha perdido la dimensión de la humanidad: el país. El poema se construye en torno de dos aspectos, que en apariencia podrían ser contradictorios, pero por la absorción y

contaminación de uno, el otro resurge vivificante: la muerte y la poesía. Aspectos que se trastocan en un mismo espacio de sufrimiento; se muestra uno como metáfora del dolor y, el otro, la metáfora de la vida. En la poesía afloran los gritos del sufrimiento que no emergen del vacío, sino que se sustentan por un referente real cuyo escenario es un espacio fragmentado. Así, muerte y poesía sujetan las relaciones de identidad temporal y espacial.

En tal sentido, *La verdadera cárcel* apunta para dos caminos de significación: un amplio espacio fragmentado, derruido, a manera de prisión mayor (el país) y otros micro-espacios represivos, carcelarios (los calabozos). Esos sentidos van a ampliarse en la medida en que se acentúa el desdoblamiento de los versos. No se trata solamente de aludir a la prisión, país-celda, un espacio cerrado, también se traza la oposición de su sentido, es decir cómo este aprisionamiento puede ser desactivado. El autor le contrapone la palabra poética como elemento capaz de inyectarle una sustancia revitalizadora. Esto es, el poeta está confiante en el papel transformador de la poesía.

Así, en la primera estrofa pasa a figurar la decadencia del país que perfila desconsuelo y destrucción. En un vocativo que llama a compenetrarse con su dolor por el desastre, en que se muestra a la deriva como organismo vivo en estado agónico, lo describe con *"ojos descarriados".* Por lo que los versos manifiestan el país está muerto, sin contenido humano, porque los *"ojos descarriados"* del país son la metonimia de los ojos descarriados del sin-sentido de la vida del contenido humano. Es el vacío de vida que el país representa: *"sólo flores en homenaje a su muerte adivinan".* Ante la realidad del vacío el poeta cree que el país podría salvarse con una *"gota de fecundación".* Es decir, que con una mínima transfusión de movimiento vital el país volvería a generar animación de energía.

La lectura de la segunda estrofa nos proyecta el hombre-poeta quien, sensibilizado por el sin-rumbo del país, inmerso en sufrimiento y dolor, le absorbe el estado creativo de locura, como si este instante fuese el soplo vital que le va a dar continuidad al país*: "Bienvenida entonces enhorabuena la locura*", expresa con vehemencia. Con la idea de que la poesía puede contribuir a rescatar el sentido de la vida, abrirle nuevas dimensiones, creándole un horizonte de esperanza a lo catastrófico de la realidad.

La 3ª estrofa recalca en la génesis de la poesía a partir del choque que produce el contexto con el creador. Insertar a la poesía en la vida para hacer del país un espacio habitable. El poeta reflexiona sobre lo que de inmediato tiene a mano: su lenguaje y su vivencia así anota: *"hojeo mi alma mis guadañas mis vértigos",* que es la materia prima para materializar la gota de fecundación. La conciencia expandida del poeta en este arrebato de locura nos hace ver que la derrota del país no es la derrota de la poesía, mas bien, la poesía es la metáfora de la libertad.

En la 4ª y 5ª estrofas se evidencia la lucha angustiante del poeta para que la poesía materialice los instantes de su devaneo poético en una tentativa de vencer a la muerte. El ideal del poeta es superar la muerte y la destrucción por medio de la palabra que fija su elaboración de la realidad, *"...así confío en la potencia del abandono"/ "o del alarido angustiado que permanecerá como/ "prueba"*/. Así, dolor y delirio se juntan, para potencializar la sensibilidad poética mediante un paroxismo que se vuelca excitante en una estructura armónica. En este sentido, podríamos decir que el texto se encamina a mostrar una praxis poética: el proceso que conduce al enunciador a organizar su universo capaz de transfigurar la realidad, que germina por un interminable camino de vértigo, dolor y sufrimiento: poesía atada a la condena del poeta a la muerte.

La poesía así construida – de éxtasis y sufrimiento – quiere dejar constancia de auténticos espacios de vida y su ambigüedad. En fin, testimonio de una sociedad caótica con su compromiso de verdad en su actuación social. Poesía que transciende los condicionamientos temporales y se sensibiliza a la vida para representarla en su complejidad.

Es significativo el hecho que el poema contenga un mínimo de puntuación y se estructure con versos libres que tienden a manifestarse en torno a prosa poética, cuyas estrofas se marcan independientes, sintácticamente, pero con un hilo estructurador que revela una realidad caótica, monótona, sin sentido y sin emoción. Es como si a partir de la forma se mostrase su resistencia y la estructuración gritara y difundiera el mundo sin movimiento. Con esto el autor muestra su repulsión a un discurso tradicional, siendo anárquico en la construcción poética, al transgredir el carácter de la representación y, aún, emplear un lenguaje más accesible y más popular que facilita el trabajo de mejor configurar la vivencia de manera singular.

Al mismo tiempo que el poeta transgride la forma, frecuentemente usa la superposición de sentidos de forma irónica o de forma humorística. Este poema no es la excepción. La ironía está evidente en ciertos enunciados, por ejemplo, cuando incorpora un elemento a la poesía para que lo defienda: *"un caramelo"*, en el V6. En el V8 al recurrir a su trabajo de poeta y a la materia prima que utiliza: *"mis guadañas", "mis vértigos",* o en el mismo título del poema en que se extiende el espacio de la prisión para referirse al país.

A la estructura de versos con extensión variada, se acrecienta el principio de la reiteración de fonemas, que ayuda a propagar el efecto de inquietud. Ya en el nombre del poema se advierte una clara asonancia vocálica y consonántica: *L**a** v**e**rd**a**d**e**r**a** c**á**rc**e**l*, habiendo

destaque de la vocal abierta ***"a"*** y de la semiabierta ***"e".*** La secuencia de las vocales en este poema le inyecta una cierta musicalidad que evidencia el espacio de aniquilamiento.[255]

Respecto a las vocales en el verso que da nombre al poema resultan 3 combinaciones binaria: ***"a-e",*** que producen una sonoridad que marca no sólo la tensión del dolor en el calabozo, sino que se extiende en un eco torturante que desborda intermitente en todo el espacio vivencial. Igualmente, el uso reiterado de consonantes oclusivas y nasales pareciera visualizar el espacio amurallado del país y mimetizara, fonéticamente, el encierro mortal del país. En la última estrofa se atenúa la nasalización para dar lugar a un movimiento sibilante, que podría aludir a los silencios forzados que obliga la prisión o a la esperanza de supervivencia en la poesía.

Obsérvese que entre el yo (poeta-prisionero) y vosotros (libertos-privilegiados) se encuentra como mediadora la poesía: *"la locura",* en el decir del autor. El poeta se arroja sensibilizado sobre el mundo; pierde la noción cotidiana del yo para sumergirse en los otros, para lanzarse a la lucha angustiante entre el yo y el ustedes para vencer la muerte y guardar el testimonio de su interioridad: *"...del alarido angustiado que permanecerá como prueba..."*, en el registro del desespero. Las perífrasis verbales *"voy a comprarle"* y *"poder volar"* y las demás categorías verbales, encaminan a concretizar el papel de la poesía y a distanciar las oposiciones caramelo/locura, mundo/sumergimiento, dándole inmediatez a la realización de su defensa frente a la muerte. Respecto a este tipo de enunciados, Fiorin explica la relación entre

[255] Según Grammont, la secuencia de vocales en los versos le inyecta del poema una cierta musicalidad:*"la musique (en el verso) (...) elle est produite évidemment par les voyelles, sons qui, (...) peuvent dans une certaine mesure étre considérés comme des notes".* In GRAMMONT, Maurice: *Les vers français*, pág. 381.

enunciado y enunciador.[258] Así, la referencialidad de la acción *"poder volar (...) al mundo"* tiene el sentido de liberación y de hacerse verdad mediatizada por la poesía.

En general, el poema muestra el camino conflictivo de la creación, la agonía del eterno tormento que estimula y sensibiliza para la composición poética. El poeta aislado del mundo, atormentado, da muestras de su capacidad creadora, aptitud esta que se manifiesta extremamente penosa; como si en cada doloroso instante de la creación se arrancara un fragmento de su individualidad, quiere decir, que en el alumbramiento de los versos estos también despuntan desesperados como un grito angustiado, mientras el poeta se rareface en cada expulsión. Así, cada verso que nace a la vida es la materia de la desesperación, de la muerte simbólica, que se abre, en el decir del poeta *"luego de este sumergimiento mortal".* La poesía funde, de esta manera, lo abstracto y lo concreto, muerte y vida, la esperanza y la desesperación, el sumergimiento mortal y el deseo de vuelo, espacio y tiempo, para permanecer *"como prueba..."*. Poesía y poeta recorren así los caminos tortuosos de la creación. Si él se sabe condenado a muerte, quiere liberar la poesía de las ataduras para diseminarla y ayude al país a germinar con otras bases.

En síntesis, el poeta cree que la poesía es un vehículo de propagación de nuevos horizontes, al ver el drama del país, fragmentado, que se arruina y se muere. Cree que la gota de fecundación que precisa puede dársela la poesía, no sólo para diseminarla, sino para testimoniar la percepción de un mundo caótico. Para configurar este universo poético hecha mano de un lenguaje sencillo, como decíamos antes, desnudo de

---

[258] *"como a pessoa enuncia num dado espaço e num determinado tempo, todo espaço e todo tempo organizam-se em torno do sujeito tomado como ponto de referencia"* . In FIORIN, J.L.A .*Pessoa subvertida* in Rev. Língua e Literatura, nº 21, São Paulo, pág. 77-107

matices de puntuación, como forma de despreciar y coaccionar el mundo para mostrar la necesidad de su reorganización.

El poema se compone y descompone a través de los versos y en ellos se reflexiona sobre la disociación de la realidad interior y exterior . El vaivén obsesivo del tema de la muerte refleja el cansancio de la opresión, el vacío del espacio que desencadena el extrañamiento donde muerte y vida se confunden no encontrando un asidero firme de realidad. En la renovación del espacio la poesía ocupa una dimensión histórica.

LA VERDADERA CÁRCEL. Acentuación silábica

1-	1ª			4ª		6ª				10ª								= 11 sílabas
2-	1ª		3ª				7ª	8ª			11ª			14ª				= 15 sílabas
3-	1ª							8ª			11ª				15ª			= 16 sílabas
4-	1ª			4ª				8ª						14ª				= 15 sílabas
5-			3ª		5ª					10ª				14ª				=15 sílabas
6-	1ª			4ª	5ª			8ª							15ª			=16 sílabas
7-		2ª		4ª		6ª		8ª		10ª		12ª						=13 sílabas
8-			3ª				7ª			10ª								=11 sílabas
9-		2ª			5ª				9ª						15ª			=16 sílabas
10-		2ª	3ª				7ª			10ª								=11 sílabas
11-				4ª		6ª					11ª			14ª				=15 sílabas
12-		2ª		4ª				8ª					13ª					=14 sílabas
13-					5ª			8ª							15ª			=17 sílabas
14-	1ª																	=2 sílabas
15-				4ª			7ª											=8 sílabas
16-		2ª		4ª	5ª					10ª	11ª		13ª				17ª	=18 sílabas
17-				4ª		6ª				10ª								=11 sílabas
18-			3ª			6ª												=7 sílabas

LA VERDADERA CÁRCEL. Acentuación rítmica

1- óoo/ óo/ óoo/ o/ óo/	= Dactílico, trocaico, dactílico, sílaba débil, trocaico
2- óo/ óoo/ o/ ó/ óoo/ óoo/ óo/	= Trocaico, dactílico, sílaba débil, acento antirrítimico, dactílico, dactílico, trocaico
3- óoo/ oooo/ o/ óoo/ óoo/ o/ óo/	= Dactílico, sílabas débiles, dactílico, dactílico, sílaba débil, trocaico
4- óoo/ óoo/ o/ óoo/ ooo/ óo/	= Dactílico, dactílico, sílaba débil, dactílico, sílabas débiles, trocaico
5- oo/ óo/ óoo/ oo/ óoo/ o/ óo/	= Anacrusis, trocaico, dactílico, síl.débs., dactíl., sílaba débil, trocaico
6- óoo/ ó/ óoo/ óoo/ oooo/ óo/	= Dactílico, acento antirrítimico, dactílico, dactílico, sílabas débiles, trocaico
7- o/ óo/ óo/ óo/ óo/ óo/ óo/	= Anacrusis, trocaico, trocaico, trocaico, trocaico, trocaico, trocaico
8- oo/ óoo/ o/ óoo/ óo/	= Anacrusis, dactílico, sílaba débil, dactílico, trocaico
9- o/ óoo/ óoo/ o/ óoo/ ooo/ óo/	= Anacrusis, dactílico, dactílico, sílaba débil, dactílico, sílabas débiles, trocaico
10- o/ ó/ óoo/ oo/ óoo/ óo/	= Anacrusis, acento antirrítmico, dactílico, sílabas débiles, dactílico, trocaico
11- o/ óo/ óo/ óoo/ oo/ óoo/ óo/	= Anacrusis, trocaico, trocaico, dactílico, sílabas débiles, dactílico, trocaico
12- o/ óo/ óoo/ o/ óoo/ oo/ óo/	= Anacrusis, trocaico, dactílico, sílaba débil, dactílico, sílabas débiles, trocaico
13- oooo/ óoo/ óoo/ oooo/ óoo/	= Anacrusis, dactílico, dactílico, sílabas débiles, dactílico
14- oo/	= Trocaico
15- ooo/ óoo/ óo/	= Anacrusis, dactílico, trocaico
16- o/ óo/ ó/ óoo/ oo/ ó/ óo/ óoo/ o/ óo/	= Anacrusis, trocaico, acento antirrítmico, dactílico, silabas débiles, acento antirrítmico, trocaico, dactílico, sílaba débil, trocaico
17- ooo/óo/óoo/o/óo	= Anacrusis, trocaico, dactílico, sílaba débil, trocaico
18- oo/ óoo/ óo	= Anacrusis, dactílico, trocaico

POEMA XVI: “A MUERTE FIEL A MUERTE CONVIDADA”

1

Jueces y leopardos
estación delatada
me avergüenzo amor
amor ahogado
5 muerte y más
muerte
entre mi corazón y
una hora llamada cuatro de la tarde
milagro o pena
10 oh no me desampares altivez
quien podría matarme sin
hacerme reír
plata de la persecución que te has perdido
odio que purifica
15 y que mereces

2

Oh dulce multitud recién llegada
oh martirio de sombra en grave duda
enronqueciendo el paso del caballo
o del coraje el aplastado polvo
20 cómo desenrollar el corazón perpetuo
cantad conmigo gris verdugo y triste
antes apenas de azotar mis llaves
no termináis el pálido camino
oh multitud racimo de dar gritos
25 empobrecida nauseabundamente
según ciertos deseos según ciertas
voces planas que el viento mea y calla
herido estoy viene la muerte cierta
como un muerto envidioso como un perro
30 que cobra el desamparo y la mudez
en los vecinos desencadenados
oh garganta ausente desterrada
cantando un clima ajeno y protegido
¿acaso no me crece hora con hora

la tumba el humo el peso del espanto
pero la tumba sobre todo pero
sobre toda la muerte de hoyo y piedra
invencible limón ceño en el tacto
y los otros sentidos malbesados
a la puerta del horno en el origen?
feo asunto de seña y amenaza
cara común la muerte de los muertos
la muerte muerte no la del poema
me mide me madura me separa
de los pechos espesos de las voces
en que me reconozco y continúo
adiós oh multitud mi vieja ciega
adiós martirio símbolo del símbolo

3

Triste charco de luto
precisamente cuando somos
dueños de la verdad (el hombre
no es un animal extraño
es sólo un animal
que ignora y que desprecia
y alcanza la verdad por la puerta del fuego)
Triste charco de luto en pie de guerra
sin luna que se asome sin los pájaros
que recojan su dulce huella de agua
pero por la verdad la bella
que me jura desnuda sobre el color del mundo
pero por la verdad todos los lutos
todos los charcos hasta ahogarse
pero por la verdad todas las huellas
aun las manchadoras las del lodo
pero por la verdad
la muerte
pero por la verdad

En este poema el poeta nos conduce al emocionado momento de la creación poética y al papel social de la poesía. La interioridad poética se percibe como un devenir constante de vértigo y sufrimiento en el cual el espacio y el tiempo caminan de la mano por el deseo de continuidad vital. La tensión del espacio y la hora marcada para morir, *"4 de la tarde"* patentizan, aún más, el estado de fragmentación del poeta, cuya única esperanza de permanencia – por lo que se exprime en los versos – es a través de la poesía. Al mismo tiempo que el poeta deja explícito que el acto poético es un acto violento de creación, también subraya en la fuerza de la poesía y su poder concreto de actuación en el medio social, en el registro de la verdad. Es la esencia poética que surge de la simbiosis de la conciencia (identidad individual) y la realidad social. El propio título del poema nos revela la ironía de la vida y la muerte, y la situación real de la existencia supeditada a las decisiones de fuerzas ajenas. El uso de comillas en el título, ya indica el significado de la invitación a la hora señalada para morir .

La combinación de versos de métrica variada en las 3 extensas partes que componen el poema, cuyos encabalgamientos evidencian la tendencia a una prosa poética, refleja el movimiento ascendente y descendente de la tensión del sujeto lírico frente a la hora marcada. Esto puede constatarse en la significación especial que se coloca en algunos versos mayores. Por ejemplo, el V13, en que el sujeto gramatical alude a la poesía y a su persecución, a su extravío en el maremagnum de la realidad, no es más que la crisis que viven el poeta y la poesía. Por otro lado este mismo verso, por las implosiones que provoca la aliteración del fonema bilabial ***–p-,*** tematiza igualmente en el mismo asunto; o el verso 60, otro verso extenso, que metaforiza el papel social de la poesía en la búsqueda de la verdad, para lo cual hay que morir entrando por la puerta del fuego; o el menor verso de sólo 2 sílabas, V6, que lingüística y semánticamente se circunscribe a señalar muerte. Este arreglo poético es una característica enfatizada a través

de todos los poemas que hasta aquí hemos analizado, lo que indica que se trata de un peculiar arreglo de composición para entrelazar cotidiano e interioridad en la poesía.

La oposición entre la fragmentación de la vida y la realidad de la muerte, constante en todos estos poemas, se manifiesta de igual manera en "*A muerte fiel a muerte convidada",* con la diferencia que en éste se profundiza en el doloroso proceso que implica la configuración de la poesía que metaboliza las ansiedades y esperanzas de la multitud. En tal sentido, se pueden distinguir dos aspectos interligados en el poema: el primero se dirige a mostrar la tensión del poeta al tomar conocimiento de la hora señalada para su muerte y, el otro, al martirio que le provoca alcanzar la verdad a través de la poesía.

La intencionalidad que perfila el primer verso de la primera parte es bastante sintomática porque apunta a una oposición impertinente en que subyace la ironía de la justicia. Lo singular de este verso es que parte violentamente a señalar los árbitros de la justicia e, inmediatamente después, se yuxtaponen otros versos con términos que señalan vergüenza, muerte y odio. Pero es interesante observar la actitud del poeta frente al anuncio de la hora fatal. Aun impotente y desahuciado, quiere mantener su postura de hombre y de poeta: *"oh no me desampares altivez",* e ironizando la ignominia del instante en un acto de rebeldía*: "quién podría matarme sin"/ "hacerme reír".* La ironía marca en las entrelíneas el odio que le absorbe por la impotencia de su situación.

El caminar inexorable a la hora marcada se manifiesta en la segunda parte del poema, lo que torna obsesiva la conciencia de la muerte. Ante las situaciones de prueba a que está siendo sometido, busca asirse a la poesía como forma de redimirse del sufrimiento. Retoma nuevamente el símbolo de "la multitud", ya mencionada en un verso de

otro poema. Aquí alude no sólo a la masa amorfa de las grandes ciudades, incluye a la población silenciada que se arrastra lentamente sofocada por la soledad. Como el poeta ve cerrarse todas sus posibilidades de creación, porque al negarse la humanidad se condena la capacidad productiva, desesperadamente quiere aproximar a los hombres por la poesía, aun a las fuerzas antagónicas del mundo perverso que le niegan la vida: *"cantad conmigo gris verdugo y triste"/ "antes apenas de azotar mis llaves"/.*

Emotivamente, eleva la muerte a nivel metafórico. En el arrebato de la muerte, los versos brotan incesantes. La poesía registra el grito que silencia su voz, y queda grabado como el sello de una vida sin existencia. En ese torbellino de catarsis el poeta incorpora a la multitud, al verdugo en y a todas las voces que gritan junto con él el martirio del sufrimiento. En los gritos de la multitud él se identifica y se reconoce buscando darle más realismo al momento de la muerte y al instante de la creación, porque al matar al poeta se quiere liquidar a la poesía y se intenta callar, inclusive, la ignominia. Llama la atención el vocativo que se destaca en enunciados de tipo enfático, que señalan el sufrimiento de la imposición del silencio, no sólo a nivel individual, sino también colectivo: *"oh dulce multitud..."* (v.16), *"oh martirio de sombra..."* (v.17*), "oh multitud racimo..."* (v.24), *"oh garganta ausente..."* (v.32), *"Adiós oh multitud..."* (v.47) que enfatizan también en el murmullo de la muerte, por la reiteración anafórica y el uso de la nasalización.

La muerte física vendrá inexorablemente *("¿acaso no me crece hora con hora"/ "la tumba...)* porque el tiempo le ha sido violentamente acortado. A fin de volver esta muerte más patética, anota en los últimos versos de la 2ª parte: *"adiós oh multitud mi vieja ciega"/ adiós martirio símbolo del símbolo".*

El poeta, de esta forma, establece el vínculo de la muerte con la vida a través de la poesía. Todo el vértigo que produce la agonía, como momento desgarrante de entrar en la *"puerta del horno",* es el origen del poema. Es decir, ese encuentro primero y postrero con la muerte es pasar del éxtasis de la agonía para encontrar un instante de vida, un asidero de identificación humana y de supervivencia en la poesía *("la muerte muerte no la del poema")*. El poeta continúa con su voz gritante en la poesía *("...me reconozco y continúo")*.

La emotividad del momento de la creación poética continúa perfilándose en la 3ª parte del poema, ahora con la finalidad de enfatizar cómo se llega a la verdad por la poesía; al mismo tiempo, prosigue latente el dolor del encarcelamiento. En la soledad del calabozo, en medio de los escombros, lucha desesperadamente por mantenerse lúcido para producir: *"triste charco de luto en pie de guerra"* – en que metaforiza la letra negra de la poesía – para mostrar que el lugar de fecundación poética significa convivir con la catástrofe. Es enfrentar el dolor físico y psíquico, embarrarse del dolor individual y colectivo, metabolizar los gritos de la multitud y las ansiedades del poeta para llegar a la verdad. Sin embargo, en la soledad del calabozo, la poesía se escapa, se desvanece *"sin luna que se asome sin los pájaros"/ que recojan su dulce huella de agua"/*.

Es fácil detectar que la poesía – tal como la concibe el poeta – es un campo de amor, un campo de batalla, un medio de lucha para alcanzar la verdadera identidad humana. En un encabalgamiento de causa y consecuencia, a partir del V50 hasta el final, se percibe un movimiento de desesperanza en esperanza, de reclusión en libertad, de muerte en vida a través de la poesía. En este desplazamiento se recalca la idea de encontrar la verdadera identidad del ser y liberarse de patrones extenuantes, en la fuerza de la palabra poética y en su poder concreto de actuación en el medio social. Esta búsqueda no es tan fácil como

parece. Es violenta, hay que entrar por la puerta del fuego para poder sentir y vivir la realización de la vida.

En las tres partes del poema se torna claro el embate continuo entre la realidad de la muerte – con hora señalada – por un sujeto real, el verdugo, la ansiedad claramente manifestada por el poeta de pervivir en la poesía y el vertiginoso éxtasis que provoca el momento de la creación.

Todos los recursos que el poeta utiliza se encaminan en esta dirección. La reiteración consonántica de las nasales que perfila la sinfonía de la muerte es altamente expresiva en este sentido. La vibración que producen los fonemas **–r-** y **–rr-** arrastran una sonoridad de ronquido que mimetiza los últimos instantes de vida. Yuxtapuestos a esa sinfonía mortal se anotan varios vocablos en participio pasivo para denotar incapacidad, inercia, pasividad, a manera de referenciales para advertir la disminución de la energía vital. El recorrido gramatical de los pronombres se manifiesta a través del desplazamiento sintáctico de los sujetos en 1ª, 2ª y 3ª persona. Lo que era un ***yo*** poeta y un ***tú*** verdugo, se vuelve un ***nosotros***: secuencia de identidades que se funde al final en el nosotros. Lo que antes era un yo (ser encerrado, frustrado) y un tú que violentas se concentran en un plural que evidencia la soledad y la frustración colectiva: la multitud (nosotros) en un triste charco de luto. Para desvestirse de ese traje de luto hay que buscar un artificio: mantenerse en pie de guerra para alcanzar la vida, porque *"...somos/ "dueños de la verdad".*

En resumen, en el poema se percibe el manipuleo de las oposiciones *"vida/ muerte"*, *"muerte/verdad"/, "multitud/soledad",* mediante las cuales se consigue la unidad y la coherencia de la estructura poética que se plantean de forma directa con términos propios de las zonas del

campo *"muerte"* y *"vida",* mediante referenciales lingüísticos en contrapunto espacial y temporal:

- *muerte y más muerte/ cuatro de la tarde*
- *herido estoy/ viene la muerte*
- *crece hora con hora la tumba/ la muerte de hoyo y piedra*
- *adiós oh multitud/ adiós martirio*
- *por la verdad/ la muerte.*

Hay una repetición en esa distribución - en el nivel sintáctico y en el semántico - que produce un efecto acumulativo; el poema insiste en presentar los contrastes justicia/muerte, esperanza/muerte, vida/muerte bajo un símbolo único: verdad.

A través del lenguaje metafórico, el tiempo se transforma en espacio y la muerte como final del tiempo, se concentra en una fuerza de poder: la justicia y su instrumento, el verdugo, haciendo referencia directa al ser que violentamente silencia la vida de la multitud. Las conjugaciones verbales comprimen un tiempo presente, eterno y duradero como si amenazara condensarse en un único sujeto (poeta) pasivo y amordazado, ligado a una pronominalización que expresa la subjetividad total en los enunciados e inciden violentamente en la hora fatal.

Los gerundios que indican acción presente e inacabada: *enronqueciendo y cantando*, junto con el imperativo *cantad,* contribuyen para que la pasividad inicial detectada en la 1ª y 2ª parte se transforme en su opuesto en la tercera y última parte, en reacción; en un torbellino de fuerzas que violenta el espacio. En una postura radical el poeta cree que se puede salir del *"triste charco de luto",* y hacer brotar fuerzas para encontrar la verdad. Se puede llegar al máximo del dolor, llegar y estar en *la puerta del infierno*, estar de cara con la muerte, no

con la muerte del poema, sino con *la muerte muerte* para encontrar la verdad, la bella.

En síntesis, en el calabozo el poeta se debate entre la vida y la muerte, acorralado, como pájaro sin alas con su garganta callada. Escucha el murmullo de la muerte que le ronda: se acerca el día, la hora, el minuto. Pero su muerte no será una muerte simple, una muerte a secas: la muerte apunta ser el único espacio de liberación y redención a través de la poesía.

Ahora podemos mejor constatar por qué el poeta utiliza el recurso del verso libre, heterométrico, en una especie de prosa poética. Es el reflejo del caminar delirante para mimetizar el dolor de la muerte. La angustia se mostraría por los altibajos de la métrica, de más a más, o de más a menos intensidad de dolor, de sofoco e impotencia, que remitirían al desenfrenado dolor de la creación poética. Es el hilvanar de los versos que surgen en gritos del fondo de un calabozo. Los versos nacen desnudos de puntuación y trastocan el sentimiento contradictorio de odio y temor a la muerte. Metonímicamente evidencian el mundo sin sentido e inhumano siendo materia prima de la poesía. La prisión se vuelve el espacio que nutre a la poesía y al poeta para perpetuarse como testimonio del oprobio. Hacer poesía es estar amarrado a los dilaceramientos y al sacrificio de morir, cuyo único valor resultante es eternizarse en un objeto estético. La belleza del acto poético es la creación. Lo sublime de la poesía surge de un acto violento, del enfrentamiento doloroso con una realidad fragmentaria. El sujeto que se dice poeta debe sacrificarse y convivir con la atmósfera de muerte, pues la poesía es el registro del sufrimiento. En fin, lo que se muestra es la metáfora de la producción poética.

“A MUERTE FIEL A MUERTE CONVIDADA”. Acentuación silábica

- 1 -

1-	**1ª**										**11ª**	**12ª**	**13ª**	**= 6 sílabas**
2-			**3ª**			**6ª**								**= 7 sílabas**
3-			**3ª**		**5ª**									**= 6 sílabas**
4-		**2ª**		**4ª**										**= 5 sílabas**
5-	**1ª**		**3ª**											**= 4 sílabas**
6-	**1ª**													**= 2 sílabas**
7-	**1ª**					**6ª**								**= 7 sílabas**
8-	**1ª**	**2ª**			**5ª**		**7ª**				**11ª**			**= 12 sílabas**
9-		**2ª**		**4ª**										**= 5 sílabas**
10-	**1ª**					**6ª**				**10ª**				**= 11 sílabas**
11-	**1ª**		**3ª**			**6ª**		**8ª**						**= 9 sílabas**
12-		**2ª**			**5ª**									**= 6 sílabas**
13-	**1ª**							**8ª**				**12ª**		**= 13 sílabas**
14-	**1ª**					**6ª**				**10ª**				**= 7 sílabas**
15-				**4ª**										**= 5 sílabas**

- 2 -

16-	**1ª**	**2ª**				**6ª**		**8ª**		**10ª**				**= 11 sílabas**
17-	**1ª**		**3ª**			**6ª**		**8ª**		**10ª**				**= 11 sílabas**
18-				**4ª**		**6ª**				**10ª**				**= 11 sílabas**
19-				**4ª**				**8ª**		**10ª**				**= 11 sílabas**
20-	**1ª**					**6ª**				**10ª**		**12ª**		**= 13 sílabas**
21-		**2ª**		**4ª**		**6ª**		**8ª**		**10ª**				**= 11 sílabas**
22-				**4ª**				**8ª**		**10ª**				**= 11 sílabas**
23-				**4ª**		**6ª**				**10ª**				**= 11 sílabas**
24-	**1ª**			**4ª**		**6ª**				**10ª**				**= 11 sílabas**
25-				**4ª**		**6ª**				**10ª**				**= 11 sílabas**
26-		**2ª**	**3ª**			**6ª**		**8ª**		**10ª**				**= 10 sílabas**
27-	**1ª**		**3ª**			**6ª**		**8ª**						**= 10 sílabas**
28-		**2ª**		**4ª**				**8ª**		**10ª**				**= 10 sílabas**
29-			**3ª**		**5ª**	**6ª**				**10ª**				**= 11 sílabas**
30-		**2ª**				**6ª**				**10ª**				**= 11 sílabas**
31-				**4ª**						**10ª**				**= 11 sílabas**
32-	**1ª**		**3ª**		**5ª**									**= 11 sílabas**
33-		**2ª**	**3ª**	**4ª**		**6ª**				**10ª**				**= 10 sílabas**
34-		**2ª**				**6ª**	**7ª**			**10ª**				**= 11 sílabas**
35-		**2ª**		**4ª**		**6ª**		**8ª**		**10ª**				**= 11 sílabas**
36-	**1ª**			**4ª**				**8ª**		**10ª**				**= 11 sílabas**

37-			3ª			6ª				10ª				= 11 sílabas
38-			3ª			6ª	7ª			10ª				= 11 sílabas
39-			3ª			6ª				10ª				= 11 sílabas
40-						6ª		8ª		10ª				= 11 sílabas
41-	1ª	2ª			5ª									= 11 sílabas
42-	1ª			4ª		6ª				10ª				= 9 sílabas
43-		2ª		4ª										= 11 sílabas
44-		2ª				6ª				10ª				= 10 sílabas
45-			3ª			6ª				10ª				= 11 sílabas
46-						6ª				10ª				= 11 sílabas
47-		2ª				6ª				10ª				= 11 sílabas

- 3 -

48-		2ª		4ª		6ª								= 11 sílabas
49-	1ª		3ª			6ª								= 7 sílabas
50-				4ª				8ª						= 9 sílabas
51-	1ª					6ª		8ª						= 9 sílabas
52-	1ª	2ª			5ª		7ª							= 8 sílabas
53-		2ª	3ª			6ª								= 7 sílabas
54-		2ª				6ª								= 7 sílabas
55-		2ª				6ª						12ª		= 13 sílabas
56-	1ª		3ª			6ª		8ª		10ª				= 11 sílabas
57-		2ª				6ª				10ª				= 11 sílabas
58-			3ª			6ª		8ª		10ª				= 11 sílabas
59-	1ª					6ª		8ª						= 9 sílabas
60-			3ª			6ª					11ª		13ª	= 14 sílabas
61-	1ª					6ª	7ª			10ª				= 11 sílabas
62-	1ª					6ª		8ª						= 9 sílabas
63-	1ª			4ª		6ª	7ª			10ª				= 11 sílabas
64-														= 10 sílabas
65-	1ª				5ª	6ª								= 7 sílabas
66-		2ª												= 3 sílabas
67-	1ª					6ª								= 7 sílabas

“**A MUERTE FIEL A MUERTE CONVIDADA**”. Acentuación rítmica

-1-

1-	óoo/ óo/	= Dactílico, trocaico
2-	oo/ óoo/ óo/	= Anacrusis, dactílico, trocaico
3-	oo/ óo/ óo/	= Anacrusis, trocaico, trocaico
4-	o/ óo/ óo/	= Anacrusis, trocaico, trocaico
5-	óo/ óo/	= Trocaico, trocaico
6-	óo/	= Trocaico
7-	óoo/ oo/ óo	= Dactílico, sílabas debiles, trocaico
8-	ó/ óoo/ óo/ óoo/ o/ óo/	= Acento antirrítmico, dactílico, trocaico, dact., sílaba débil, trocaico
9-	o/ óo/ óo	= Anacrusis, trocaico, trocaico
10-	óoo/ oo/ óoo/ o/ óo/	= Dactílico, sílabas débiles, dactílico, sílaba débil, trocaico
11-	óo/ óoo/ óo/ óo/	= Trocaico, dactílico, trocaico, trocaico
12-	o/ óoo/ óo/	= Trocaico, dactílico, trocaico, trocaico
13-	óoo/ oooo/ óo/ óo/ óo/	= Anacrusis, dactílico, trocaico
14-	óoo/ oo/ óo/	= Dactílico, sílabas débiles, trocaico,
15-	ooo/ óo/	= Anacrusis, trocaico

-2-

16-	ó/ óoo/ o/ óo/ óo/ óo/	= Acento antirrítmico, dactílico, sílaba débil, trocaico, trocaico, trocaico
17-	óo/ óoo/ óo/ óo/ oó	= Trocaico, dactílico, trocaico, trocaico, trocaico
18-	ooo/ ó/ ó/ óoo/ o/ óo/	= Anacrusis, acentos antirrítmicos, dactílico, sílaba débil, trocaico
19-	ooo/ óoo/ o/ óo/óo	= Anacrusis, dactílico, sílaba débil, trocaico, trocaico
20-	óoo/ oo/ óoo/ o/ óo/ óo/	= Dactílico, sílabas débiles, dactílico, sílaba débil, trocaico, trocaico
21	o/ óo/ óo/ óo/ óo/ óo	= Anacrusis, trocaico, troc., trocaico, trocaico, trocaico
22-	óoo/ óoo/ o/óo/ óo/	= Dactílico, dactílico, sílaba débil, trocaico, trocaico
23-	ooo/ óo/ óoo/ o/ óo/	= Anacrusis, trocaico, dactílico, sílaba débil, trocaico
24-	óoo/ óo/ óoo/ o/ óo/	= Dactílico, trocaico, dactílico, sílaba débil, trocaico

25-	ooo/ óo/ óoo/ o/ óo/	= Anacrusis, trocaico, dactílico, sílaba débil, trocaico
26-	o/ ó/ óoo/ óo/ ó/ óo/	= Anacrusis, acento antirrítimico, dactílico, trocaico, acento antirrítmico, trocaico
27-	óo/ óoo/ óo/ ó/ óo/	= Trocaico, dactílico, trocaico,acento antirrit., trocaico
28-	o/ óo/ ó/ óoo/ óo/ óo/	= Anacrusis, trocaico, acento antirrítmico, dactílico, trocaico, trocaico
29-	oo/ óoo/ óoo/ ó/ óo/	= Anacrusis, dactílico, dactílico, acento antirrít., trocaico
30-	o/ óoo/ o/óoo/ o/ óo/	= Anacrusis, dactílico, sílaba débil dactílico, sílaba débil, trocaico
31-	ooo/ óoo/ ooo/ óo/	= Anacrusis, dactílico, sílabas débiles, trocaico
32-	óo/ óo/ óoo/ o/ óo/	= Trocaico, trocaico, dactílico, sílaba débil, trocaico
33-	o/ ó/ ó/óo/ óoo/ o/ óo/	= Anacrusis, acento antirrit., trocaico, dactílico, sílaba débil, trocaico
34-	o/ óoo/ o/ ó/ óoo/ óo	= Anacrusis, dactílico, sílaba débil, ac. antirrít., dactílico, trocaico
35-	o/ óo/ óo/ óoo/ o/ óo	= Anacrusis trocaico, trocaico, dactílico, sílaba débil, trocaico
36	óoo/ óoo/ o/ óo/ óo/	= Dactílico, dactílico, sílaba débil, trocaico, trocaico
37-	oo/ óoo/ óo/ óo/ óo/	= Anacrusis, dactílico, troc., trocaico, trocaico
38-	oo/ óoo/ ó/ óoo/ óo	= Anacrusis, dactílico, acento antirrítmico, dactílico, trocaico
39-	oo/ óoo/ óoo/ o/ óo/	= Anacrusis, dactílico, dactílico, sílaba débil, trocaico
40-	oo/ óoo/ óoo/ o/ óo/	= Anacrusis, dactílico, dactílico, sílaba débil, trocaico
41-	ó/ óoo/ óoo/ óo/	= Acento antirrítmico, dact., dactílico, trocaico
42-	óoo/ óo/ óoo/ o/ óo/	= Dactílico, trocaico, dactílico, sílaba débile, trocaico
43-	o/ óo/ óoo/ oo/ óo/	= Anacrusis, trocaico, dactílico, síls. débiles, trocaico
44-	o/ óoo/ o/ óoo/ o/ óo/	= Anacrusis, dactílico, sílaba débil, dactílico, sílaba débil, trocaico
45-	oo/ óoo/ óoo/ o/ óo/	= Anacrusis, dactílico, dactílico, sílaba débil, trocaico
46-	ooooo/ óoo/ o/ óo/	= Anacrusis, dactílico, sílaba débil, trocaico

47- o/ óoo/ o/ óo/ óo/ óo/ = Anacrusis, dactílico, sílaba débil, trocaico, trocaico, trocaico

48- o/ óo/ óo/ óoo/ o/ óo/ = Anacrusis, trocaico, trocaico, dactílico, sílaba débil, trocaico

-3-

49- óo/ óoo/ óo/ = Trocaico, dactílico, trocaico

50- ooo/ óoo/ o/ óo/ = Anacrusis, dactílico, sílaba débil, trocaico

51- óoo/ oo/ óo/ óo/ = Dactílico, sílabas débiles, trocaico, trocaico

52- ó/ óoo/ óo/ óo/ = Acento antirrítmico, dactílico, trocaico, trocaico

53- o/ ó/ óoo/ óo/ = Anacrusis, acento antirrítmico, dactílico, trocaico

54- o/ óoo/ o/ óo/ = Anacrusis, dactílico, sílaba débil, trocaico

55- o/ óoo/ o/ óoo/ óoo/ óo/ = Anacrusis, dactílico, sílaba débil, dactílico, dactílico, trocaico

56- óo/ óoo/ óo/ óo/ óo/ = Trocaico, dactílico, trocaico, trocaico, trocaico

57- o/ óoo/ o/ óoo/ o/ óo/ = Anacrusis, dactílico, sílaba débil, dactílico, sílaba débil, trocaico

58- oo/ óoo/ óo/ óo/ óo/ = Anacrusis, dactílico, trocaico, trocaico, trocaico

59- óoo/ oo/ óo/ óo/ = Dactílico, sílabas débiles, trocaico, trocaico

60- oo/óoo/ óoo/ oo/ óo/óo/ = Anacrusis, dactílico, dactílico, sílabas débiles, trocaico, trocaico.

61- óoo/ oo/ ó/ óoo/ óo/ = Dactílico, sílabas débiles, acento antirrítmico, dactílico, trocaico

62- óoo/ óo/ óo/ óo/ = Dactílico, trocaico, trocaico, trocaico

63- óoo/ oo/ ó/ óoo/ óo/ = Dactílico, sílabas débiles, acento antirrítmico, dactílico, trocaico

64- oooo/ óoo/ o/ óo/ = Anacrusis, dactílico, sílaba débil, trocaico

65- óoo/ oo/ óo/ = Dactílico, sílabas débiles, trocaico

66- óo/ = Trocaico

67- óoo/ oo/ óo/ = Dactílico, sílabas débiles, trocaico

3- ECOS DE LA CATÁSTROFE EN LOS POEMAS

Un singular efecto de armonía se percibe en el conjunto de todos los poemas resultante de una especial articulación lingüística con el sentido que evoluciona hacia un mismo universo de representación: la configuración estética del horror frente a la vivencia y conciencia de la catástrofe. El poeta ha conseguido entretejer la vivencia del horror mediante un universo poético que produce un efecto de totalidad, tal que, sea cual fuere el contacto con la lectura de los poemas, todos nos direccionan hacia el mismo resultado. Se puede constatar que este aspecto se vuelca insistente a manera de eco que se desdobla en infinitas líneas de resonancia para representar las diversas facetas preparatorias a la ejecución final. El desdoblamiento de esta directriz facilita realizar un análisis temático del conjunto para mostrar la diseminación en otros subtemas obsesivos que descubren y reiteran en la interioridad escindida del sujeto ante el violento enfrentamiento con la muerte, y poder observar el proceso de fragmentación y aniquilamiento progresivo que va experimentando al saberse próximo de la hora. Con la única arma que este se observa para testimoniar y constatar la persistente tensión de la hora trágica es el lenguaje y, en un discurso angustiado y angustioso surge el grito poético que se traduce en el grito silencioso del condenado impedido de interferir en su destino. Por esa queja de soledad y temor que traslucen el deseo y la necesidad de comunicación, el conjunto de poemas se aproxima al *"modo irónico de la ficción"*[259], para protagonizar la incongruente ironía de la vida. El autor utiliza como referente inmediato la prisión, a partir de la cual en cada poema se muestra, simultáneamente, la

[259] En las categorias que N. Frye establece para distinguir el héroe en la ficción literaria por la fuerza de su acción, expresa que: *"se o herói é inferior em poder ou inteligência a nós mesmos, de modo que temos a sensação de olhar de cima uma cena de escravidão, malogro ou absurdez, o herói pertence ao modo irónico. Isso é verdade mesmo quando o leitor sente que está ou podia estar na mesma ituação, pois a situação está sendo julgada com maior independência".* In Frye, N.: *Anatomia da crítica*. Edit. Cultrix, São Paulo, 1973, pág. 40.

interiorización de la muerte – que perfila el único destino que la prisión ofrece – por la extrañeza que ésta, en su peculiaridad produce, con el desbordamiento de los versos que brotan desesperados a manera de clamores de dolor. En esa catarsis de sufrimiento los poemas se superponen uno tras otro, dispuestos en forma de conjuntos de imágenes oscuras en las que la oscuridad, el silencio el olor a luto y a sangre son figuras recurrentes, para mostrar la metáfora de la vida y de la muerte en un escenario de horror.

Al iniciar la hechura del primer poema el poeta nos familiariza con el significado de la prisión y la desgarradura que trae consigo el encierro. El poeta la describe con la frase *"Fruta negra",* cuyo significado revela la indigestión venenosa que le espera. Con este primer poema, se exterioriza el temor que provoca la prisión, pues ésta se presenta bajo el sinónimo de dolor, horror y muerte. En los posteriores poemas la presencia amenazadora de la muerte surge poderosa, atemorizando y, en todos ellos, el poeta patético e irónico se muestra en el constante ápice de la agonía, arbitrariamente expuesto a la crudeza de la catástrofe, víctima de la persecución, que se dentifica con el *pharmakós*[260] padeciendo el horror y la angustia de la muerte en la condición de chivo expiatorio culpado.

En este universo poético cuyo hilo conductor es la muerte en toda su dimensión de dolor, se pueden evidenciar pequeños conjuntos complementarios que aluden a un determinado aspecto que se mantiene constante a manera de idea obsesiva, tal como decíamos antes. En algunos poemas se puede constatar más claramente la intensidad del proceso de deterioración por el impacto que produce el choque con la muerte y, no poder tener ninguna reacción contraria de

[260] Pharmakós: víctima típica o casual que no merece vivir la catástrofe que le acontece. In FRYE, N. *Anatonia da Crítica*. Edit. Cultrix, São Paulo, 1973, págs. 47-48.

defensa, mientras que otros explicitan abiertamente el horror que le invade y huye de su control por la toma de conciencia del proceso de mutilación física que reduce la potencia de su vitalidad, al ver cómo la muerte se va apoderando de su existencia, al aniquilar progresivamente una percepción vital. En cambio otros apuntan directamente a la sensación de soledad y abandono que fragmenta su existencia, traducen el grito de la necesidad sexual o, aluden al entorno nefasto fuera de la prisión. Para verificar la persistencia de estos elementos en esos pequeños universos, a continuación se describe la forma en que se manifiestan y el efecto que producen en el prisionero, por la actitud que éste toma.

3.1- Prisión y deterioración

Estos aspectos se materializan a partir de la atmósfera pesada y extraña que desvenda el espacio carcelario, por el fuerte impacto que al prisionero le produce ver las fechas negras escritas en las paredes de la celda que, ciertamente, evocan los rituales peculiares que suceden en el interior de los calabozos. Son signos que gritan la fatiga final de otros prisioneros; son las marcas de otras presencias y otros asesinatos y, esbozan, a manera de fantasmas, el próximo destino del condenado. Tal es su fragilidad frente a ese anuncio de muerte que en una actitud casi instintiva se sumerje en un arrebatado acto de oración *(Preparar la próxima hora).*

La magnitud del deterioro se percibe, igualmente, cuando el poeta pierde la línea divisoria entre el misterio de morir y el deseo de vivir, al confundir el chillido de las ratas –animales con los que comparte el minúsculo espacio- con una sinfonía musical. Es la señal que le indica la llegada al punto, donde el horizonte va quedando atrás, para convertirse en polvo *(Límites).* La sensación de dolor y congoja se

dimensiona ante los vigilantes que preparan sus armas, tal que reptiles listos para descargar los venenos *(El Verano),* o, por el sofoco que produce la fetidez del aire de la prisión que lo contamina todo: es olor a luto, a sangre, a casa mortuoria, a cadáver *(Huelo mal).* El deterioro se patentiza al escuchar el tintineo de la llave al pasar de mano en mano para anunciar movimiento mortal, tal como si ese manipuleo de traspaso abriera la puerta del calabozo para encaminarlo hacia el patíbulo *(La llave)*. El punto más alto de deterioración se alcanza ante el violento momento de la hora señalada por el verdugo*, "cuatro de la tarde",* y se internaliza de tal manera que suplica al propio verdugo un acto de piedad, para cantar conjuntamente *("A muerte fiel a muerte convidada").*

3.2- Horror y muerte.

El horror a la muerte se tematiza en varios textos y se muestra persistente cuando el sujeto toma conciencia de su aniquilamiento, al observar que le exterminan todas sus necesidades vitales, desde lo sensorial e instintivo para existir, hasta lo más íntimo de lo humano –por pundoroso- la sexualidad.

La interiorización del horror a la muerte se manifiesta, primeramente, al ver que se le impide el acceso a los estímulos gustativos, al privársele de satisfacer la necesidad orgánica primaria de la alimentación. Recibe restos endurecidos y descompuestos que funcionan como signos de la humillación y de la degradación *(Preparar la próxima hora)*. El sujeto se espanta al sentir que se le anula visualmente: la negrura de la prisión se perfila de manera violenta en espacio sepulcral y él un ser inerte arrojado en una tumba oscura, que ceguera es la sensación súbita que se manifiesta *(Noche).*

La misma actitud de horror se materializa al despertar, ante la suspensión de la capacidad de hablar, por la embriaguez y el vértigo que produce escuchar el canto de los himnos patrios y tener la sensación de coyote muerto, como bestia enmudecida a quien se le ha bloqueado la reacción instintiva de gritar *(Día de la patria)*; o al sentir que se le aniquila auditivamente con el silencio ensordecedor que brota de la prisión que no registra ningún movimiento de vida. Este impedimento auditivo se agudiza con extrema intensidad, que el poeta se entregaría a la muerte "fieramente" con sólo oír una leve perturbación vital *(Algunas nostalgias)*; igualmente, ante la sensación de exterminio por asfixia. El aire fétido y enrarecido que expele el entorno le cerca su capacidad olfativa aumentando el estado agónico. Es un olor nauseabundo que se impregna patéticamente en él mismo, oliendo a luto y a casa mortuoria *(Huelo mal);* o al ver que pierde la perceptibilidad tactil que se realiza en dos momentos: primero, por lo opuesto del significado de tocar o palpar, es decir, por su no presencia como existencia humana: el sujeto horrorizado no percibe su presencia física en la prisión a tal punto que tiene que auscultarse para encontrarse. El choque de terror de este movimiento de búsqueda es tan fuerte, que el único rasgo de tangibilidad perceptible que encuentra son trazos de animalización progresiva (*Permiso para lavarme*). El bloqueo táctil se manifiesta también por la carencia o el exceso: por el suelo húmedo e hiriente de la prisión *(Día de la patria)* o por la vestimenta cotidiana de protección que se constituye de reja, muro, vaho, sangre y rata o, por la tempertura ardiente que le produce las quemaduras *(El Verano).*

3.3- Horror, fragmentación y soledad

El estado fragmentario y la sensación de soledad se tematizan, analógicamente, cuando al prisionero le anulan otros movimientos

vitales, por ejemplo, al paralizarle o inhibirle no sólo las facultades de reproducción humana, sino lo instintivo y natural de la sexualidad. La ansiedad que despierta la necesidad sexual se traduce en impotencia e incapacidad al pronunciar la *"oscurana hueca"* en la soledad. El sujeto se vivencia aun más solitario, desprotegido, con añoranza de compañía *(Tu compañía, Dormir).* Se percibe, también, al observar que su eliminación no se resume a la anulación corporal propiamente, también se extiende a la sensibilidad, a los sentimientos de solidaridad y amistad: no puede compartir el dolor de los amigos muertos con abrazos *(Mala noticia en un pedazo de periódico);* al castrarle los sentimientos patrios o la misma noción de patria: los himnos se vinculan con gases aniquiladores *(Día de la patria)*. No trasciende su espíritu de indagación porque el conocimiento del mundo y del hombre que los periódicos y la historia podrían proporcionar sólo registran muerte y más muerte. Este inventario de muerte el poeta lo vincula al espacio fuera de la prisión, y para eso muestra que el exterior igualmente está fragmentado *(Mala noticia en un pedazo de periódico, Huelo mal).*

El exterior es un escenario radical de muerte y se registra por los vigilantes en su oficio de verdugos que embriagados por la fascinación de matar seducen con actitud malévola y preparan audazmente el escenario de muerte como antesala hacia el aniquilamiento total para legitimar el horror *(El 357).* En otro poema el poeta alude a todo el espacio fragmentado del país. Figurativamente expresa la extensión de la muerte, dimensiona su poder e intensifica las manifestaciones de violencia; muestra, de este modo, que el ser humano está cercado de muerte *(La verdadera cárcel*).

En este grupo de poemas todo se mueve en un espacio infinito de deterioración y fragmentación que encierra en un círculo mortal para

silenciar cualquier impulso de vida, tal que se tratara de un juego amenazador que sirve de base preparatoria para la perversidad y para la muerte.

4- Representación del horror

Es importante observar que a la par que se va mostrando este universo de horror y muerte, a través de la mutilación y castración progresiva de las diversas potencias y facultades vitales, cada poema en particular representa no sólo el grito de una pérdida, reproduce también el proceso de interiorización de la muerte del poeta, a manera de pequeñas escenas, donde cada poema mimetiza la renovación de vía crucis. Es decir, que se muestran los instantes agónicos de la muerte a manera de espiral infinita que se va y vuelve multidimensionada, para renovar en cada poema la escenificación de la muerte donde el poeta deviene Sísifo, prisionero del maleficio, que no termina nunca de pagar su culpa. La tematización de este universo materializa la catástrofe en imágenes poéticas de deterioración que, al organizarlas en las estructuras de sentido propuesto por Frye, nos resulta un universo arquetípico que corresponde al mundo que el deseo rechaza completamente, donde los símbolos se vinculan al mito deslocado del mundo no deseado, identificándose metafóricamente con lo demoníaco.

Esas imágenes se construyen para señalar lo demoníaco de lo cotidiano, o sea, para revelar que todos los elementos que posibilitan la vida están decadentes: el aire que se respira está fétido, el instinto natural de reproducción está bloqueado, los periódicos sólo informan noticias trágicas. Se está brutalmente cercado de violencia, rodeado de vigilantes al acecho; son podados los sentimientos de solidaridad. El registro de la historia huele a catástrofe. Todos los días hay que auscultarse para encontrar vestigios de vida; la alimentación se

restringe a restos endurecidos; el revestimiento físico cotidiano es reja, muro, vaho, sangre, moho y rata.

Lo trascendente de lo humano está vedado: conocimiento, solidaridad, amor, respeto. La fragmentación del espacio se perfila en todos los movimientos: los colores de las imágenes demoníacas de naturaleza perversa remiten siempre a oscuridad: los días son nocturnos, los periódicos se revisten de negrura, la belleza de las mañanas está oscurecida, la luna se manifiesta siempre pérfida, la historia está cargada de sangre, el raciocinio se imposibilita porque la razón está embrutecida. En fin, todo es negro. Es luto. Es la analogía del mundo demoníaco donde todo es conflictivo y evoca a oscuridad. Obsérvese que los campos de supervivencia y de lo cotidiano en su totalidad están obstruidos y gradualmente descubiertos, reproducidos en su total ambigüedad. Es el colmo del horror: la destrucción deliberada, programada; en una palabra, la eliminación total.

Al mismo tiempo que el poeta descortina esos campos de desolación, el penúltimo poema nos coloca frente al origen - causa primera y última -, por ese abandono del ser: *La llave*. Es el símbolo del poder secular que perfila el peso de un yugo e impide la realización de lo humano; mantiene el mundo en caos, en un abismo sin fin, mostrando así la eternidad del mundo demoníaco.

En el último poema, ya con la hora marcada para morir, el poeta cree que el único vestigio de vida se encuentra en la poesía. Metafóricamente muestra que el poeta muere, pero deja el testimonio de la verdad. La verdad es el testimonio de la poesía. La poesía se constituye así en la metáfora de la vida. La prisión es la analogía de la muerte y la razón de la poesía es testimoniar la verdad del exterminio. En fin, el conjunto de poemas es la representación del horror, del

tormento, de la destrucción física y psíquica, ante lo cual no se presenta ninguna explicación porque es el perfil de la violencia permanente, a manera de yugo que somete a los seres a su propia impotencia. Nada tiene posibilidad de recomposición porque el mundo está muerto. Véase que todos los poemas presentan ese eje de unidad que se mantiene en forma de hilo conductor hasta agotar el sentimiento de esperanza por la vida.

En síntesis, podemos decir que en este universo poético se materializan dos parámetros de representación para desvendar la violencia que aniquila al poeta: la configuración estética de un instantáneo y súbito momento de vida y un dilatado y paralizado instante de muerte, con el proceso atormentador de creación poética. Este proceso va dando forma a las imágenes para registrar el horror y temor de la vivencia catastrófica que se desdobla en una diversidad de símbolos. El dramatismo del silencio y el abandono el poeta lo revierte en poesía; de esta forma la poesía se configura en calidad de mediadora entre el horror-dolor de muerte y el poeta; ésta se constituye en "el enigma", en el decir del poeta, que tematiza cómo la muerte se apodera de su existencia y registra cada momento de fragmentación para mostrar la escena dramática y plástica marcada por la ironía trágica. Así lo expresa el poeta ante la angustiosa certeza de su aniquilamento, que la poesía debe vivir siendo el registro en *"homenaje a los sacrificados sin bellos puntos finales*" (Poema II). Es poesía configurada con el eco que mimetiza el grito de fragmentación en *"alarido angustiado"* (Poema XV) que se mantendrá como prueba.

La palabra poética, en este sentido, se vuelve catalizadora de todos los gritos para convertirse en un solo grito demoníaco, unísono de angustia, que se gesta en un crescendo pavoroso por el horror a la muerte.

El poeta, en los escombros de la prisión, va engendrando los versos y, simultáneamente que se realiza esta proceso de fecundación poética, se le arranca-mutila una porción de su existencia. Así, mutilado, deformado, da materialidad a cada instante de muerte para quedar representado el eco-grito configurado en poemas a manera de lamento o cántico de dolor. Es, según el poeta*, "estilo de ir en huesos..."* (Poema III*)*. De esta forma los poemas registran la brutalidad del proceso de exclusión del hombre que se revierte irónicamente sobre sí mismo – como memoria de la eliminación tortuosa – del apudrecimiento o, el lamento de cada herida producida por la amputación. Plasman cada instante de muerte con imágenes de estructuración irónica, en los cuales se muestra el héroe trágico-irónico sufriendo los vejámenes y la humillación en intrincados movimientos de terror.

Para este registro de muerte el poeta emplea el recurso lingüístico de la prosa poética *(Poemas I, V y XII)* y el poema en verso libre en los otros, a través del uso de un lenguaje coloquial, sencillo, espontáneo, de uso cotidiano, sin rebuscamientos, que perfila y singulariza la tensión escenificando el día día de la destrucción. La utilización de este lenguaje habitual, asequible, le permite expresar mejor su subjetividad, construir imágenes que concretizan los movimientos usuales del mundo que proyectan lo demoníaco -el horror, la deterioración, la fragmentación- y facilita entender que la estructuración irónica es la marca de la impotencia. Es el recurso que el poeta encuentra para exprimir y reflexionar mejor la relación entre la violencia y el lenguaje.

El autor busca en el universo de la vida prosaica los elementos que mejor puedan traducir su vivencia: llave, caramelos, alimentos, fechas, himnos, pan, así como elementos del mundo ínfimo demoníaco más bajo que se manifiestan grotescamente en sí mismo, le estremecen y le

extrañan cargándole de pavor*: "yo comienzo a echar piojos"* (Poema VI). Usa otros de naturaleza perversa: reptiles, ratas, murciélagos, que vienen al encuentro del poeta para obligarlo a expiar una culpa sin nombre. Aún el espacio físico el poeta lo reproduce en el reino animal: la prisión se vuelve territorio cavernoso donde lo humano se confunde con lo animal*: "Oír a Gounod sentado entre las ratas".*

El mundo ínfimo demoníaco enreda y confunde lo humano con otros reinos de la naturaleza: himnos como gases, el chillido de las ratas como música, la oscuridad como ceguera, el poeta como coyote muerto, el verano como quemaduras, en imágenes pesadillezcas que muestran un mundo cotidiano en descomposición. Es la imagen de un sueño dentro de otro sueño, distinto en los detalles, idéntico en la sustancia, como expresara Levi.

Esa desarmonía violenta del mundo, es un mundo de angustia, que flagela y aniquila; es el universo demoníaco ínfimo que materializa en imágenes de deterioración lo que podría parecer irrepresentable: la catástrofe, o sea, traducir plásticamente la internalización aguda del sentimiento de la eliminación física y psíquica. El poeta ensaya decir lo indecible, dar forma literaria a lo que parece irrepresentable: el mundo abyecto.

Según Nestrovski y Seligmann-Silva[261], la palabra catástrofe proviene del griego y significa *"virada para baixo*", o podría indicar *"desabamento*" o *"desastre".*

En hebreo, aludiendo al Holocausto, algunos sobrevivientes prefieren el término de Shoah. Waldman y De Marco[262] participan del significado de

[261] NESTROVSKI y SELIGMANN-SILVA, A y M: Apresentação, In *Catastrófe e representação*, Edit. Escuta, São Paulo, pág. 8
[262] WALDMAN y DE MARCO, B. y V: *A experiência do horror*. In Rev. Cult, São Paulo, Dez. 2001, págs 15.

“reviravolta”, indicando que desde la antigüedad clásica, el significado se relaciona con *“destrucción”*, *“aniquilamiento”*. Para otros, catástrofe es sinónimo de Holocausto para nombrar el exterminio nazi del pueblo judío.

La catástrofe, tomada como aniquilamiento o sinónimo de exterminio y todo lo que de deshumano traiga esta destrucción, es posible evidenciar en la plasticidad estética de estos poemas daltonianos. Catástrofe que se perfila en el propio poeta al sufrir una metamorfosis al contrario: en vez de completarse como ser, se realiza un proceso de mengua, de deformación regresiva de vida, retrocediendo o desandando el camino de vida, en que pierde su identidad con el mundo hasta desaparecer y convertirse en polvo. Es el horror del exterminio que se consuma infligiendo a las víctimas el mayor sufrimiento posible, que parte de un mundo monstruosamente invertido, hiperbólicamente al revés, absurdamente nefasto. Por tanto, el aniquilamiento, así representado por el poeta, señala el vacío de vida, el hueco inconmensurable que institucionaliza el sufrimiento y el mal radical.

El poeta no es ni siquiera un sobreviviente de la catástrofe, es un muerto en vida que registra los momentos agónicos; que habla, grita, testimonia el lento proceso de ejecución, mediante versos. Nótese que ningún aspecto adquiere destaque de representación y al mismo tiempo todos destacan por la fragmentariedad que configuran. Todos representan la desintegración existencial temporal y espacial. Describen un tipo de muerte perfeccionada, un tipo de tortura más abyecta, porque el sujeto tiene conciencia que va muriendo al observar aterrorizado sus diferentes niveles de amputación. Registran una vida castrada, mutilada en su posibilidad física y en su sensibilidad de conciencia de mundo. Es la interiorización del horror por la mutilación

progresiva. La catástrofe se materializa con toda su fuerza negativa: niega la vida del ser, anula, castra, deshumaniza y parece resistir a toda analogía. En fin, la catástrofe es fabricación de muertos en vida tal que animales que son cercenados hasta quedar sin cuerpo y sin tumba.

Finalmente, podemos decir que una sublime armonía plástica en una estructura total, cerrada de muerte, da forma a lo que podría juzgarse irrepresentable: el exterminio gradual: la vivencia de la catástrofe en su totalidad.[261]

Este universo de muerte pareciera funcionar por sí solo, como si la estructura –por el entretejido de los versos- formase una red de hilos negros, resistentes y tensos explicitando el horror y al mismo tiempo se escuchara la voz poética registrando los estertores de muerte: es la poesía convertida en un ruego-grito-gemido del que sufre.

Esta representación estética de un fugaz instante de vida que pareciera eternizar el momento sofocante, resume la vida como un poderoso campo de fuerzas en choque, contradictorio; transmuta un tiempo histórico, violento e inhumano. Es el testimonio del poeta en la certificación contundente que desvela la relación intrínseca entre sus textos, la realidad y su postura poética, es decir, una postura conciente de su compromiso de poeta, mas, que no refleja un sentimiento apenas, sino que es el testimonio de su posición frente a la realidad. Postura que contribuyó para que su espíritu creador se agudizara y se produjeran estos poemas que hoy son el testimonio de una vivencia y

[261] Muchos sobrevivientes del Holocausto judío han insistido en la incompletud del lenguaje para representar la experiencia de la catástrofe o en su total irrepresentabilidad, por tratarse de una experiencia singular. Entre ellos Primo Levi, Elie Wiesel, Marcio Seligmann-Silva, Paul Celan, Charlotte Delbo, Shoshana Felman y otros.

de una estética: un grito infinito de dolor como eco que se mantiene vivo.

CONSIDERACIONES FINALES

Al inicio de este trabajo nos proponíamos demostrar que el poeta Roque Dalton puede ser incorporado dentro de la literatura testimonial, no exclusivamente con la visión unívoca que maneja la crítica latinoamericana y norteamericana, sino que se dimensiona el carácter de esta para otro tipo de representación, al registrar otras esferas de barbarie que han asolado a la humanidad y que adquieren una forma peculiar: la producción que surge de los sobrevivientes del Holocausto. Línea de testimonios que deviene en el problema de la no representación total de la experiencia por el "exceso de realidad", o porque no se puede decir "lo indecible", es decir, narrar la abyección vivida en los Campos de Concentración, por la "insuficiencia" del lenguaje o su "incompletud" para describir el exterminio. Es con estas pautas de incerteza que surge una extensa y rica gama de relatos que dan forma a la estética de lo irrepresentable, de lo sublime, es decir, la literatura de la Shoah, "un evento, al final, sin testigos".

En tal sentido, Dalton se incorpora a esta produción estética de testimonio con una valoración más amplia de significado, porque esta alcanza otros campos y manifestaciones con otras voces, imágenes y metáforas de representación. Nuestro poeta consigue materializar en su poética este y otros universos de experiencias. Por tanto deviene productor de literatura testimonial, primeramente, por la *obra Miguel Mármol. Los sucesos de 1932 en El Salvador*, desde la óptica del testimonio antropológico latinoamericano que aborda la crítica norteamericana. Esta obra recoge el relato de un sobreviviente de una masacre – la rebelión anticomunista salvadoreña en 1932 -, que dejó un saldo de 30.000 muertos; es una obra que rescata medio siglo de la historia social y política de El Salvador al desmitificar los hechos y desmentir las versiones oficiales. Este testimonio es el relato del

“otro”, del excluido de la historia que ocupa su espacio; ha sido recogido por una editor letrado-solidario y estructurado conforme las normas del discurso escrito.

La importancia de esta obra radica no solamente en el rescate de medio siglo de historia, sino en el desvendar hechos escondidos y silenciados. Es significativo el aporte a las letras salvadoreñas y latinoamericanas por el tipo de narración que inaugura una nueva forma de relatos. Con esta obra salen a luz los primeros movimientos comunistas y la organización obrero campesina. Este texto es valioso, también, porque en este se retrata la postura del escritor, que se desnuda ética e ideológicamente frente al testimonio que recoge y a la concepción particular que tiene de los hechos y su importancia política porque significa mostrar la lucha revolucionaria de un pueblo latinoamericano.

Para subrayar en la riqueza de esta obra, además de los aspectos mencionados, se observa que en las entrelíneas del relato se marca claramente la persecución a un discurso liberador que denuncia las masacres, el exterminio de una lengua, la pérdida de la identidad cultural, entre otros. Por la forma del texto y el asunto tratado, está incluida en el campo del testimonio antropológico–historiográfico mediatizado, según los moldes que establece la crítica norteamericana, a manera de los testimonios de Rigoberta Menchú, de Elizabeth Burgos; Esteban Montejo, de Barnet y, otros tantos, que enriquecen los anales de la literatura latinoamericana, a los cuales hacíamos mención en páginas atrás del Capítulo I. Es necesario mencionar que Dalton registró su enorme satisfacción al haber recogido el testimonio de Mármol: “un privilegio”, en palabras suyas en la Introducción del libro, al recibir de un testigo “presencial” acontecimientos que marcaron la historia del país.

Hemos podido constatar, también, a través del análisis del corpus de poemas selecionado de *Taberna y otros lugares* que lo que en ellos se manifiesta ser testimonio no es la crueldad del Holocausto: los crematorios, las cámaras de gas, los vagones repletos de judíos conduciéndolos a los Campos de Concentración, aspectos comunes en los testimonios de la Shoah, sino que se representa otro tipo de crueldad igual de abyecta. Lo similar de aquellos con éstos es la representación de lo cotidiano de la violencia que cerca al hombre, y de la misma manera hablar de genocidio, etnocidio, dolor, exterminio, en fin, de la humillación y mutilación a que ha sido rebajada la humanidad que se desvasta en un escenario de exclusión y marginalidad. En apenas una sección de poemas de un libro, sin aludir al resto de la vasta producción, se marca la memoria del país a manera de contra-memoria a las versiones oficiales escritas*: "Huelo a historia de pequeña catástrofe"* expresa claramente en un verso. El poeta no nos remite exclusivamente a la memoria de su tiempo, sino a la historia de un contexto mayor, que trasciende los límites nacionales para enfocar la memoria secular de la humanidad: el enfrentamiento cotidiano con la muerte, el exterminio planificado, la barbarie.

El autor destruye la historia y construye una nueva memoria sobre las bases del horror, la humillación, el desastre. Muestra el mundo insólito que rodea al hombre y su impotencia de reacción. Deja el testimonio de la impotencia del ser frente a la crueldad de la violencia, en que el tiempo pareciera haberse suspendido o petrificado para marcar la eternidad del dolor: su presencia siempre presente. Descortina el patetismo del excluido, pero evidencia no la exclusión de un único ser, sino la exclusión de la humanidad porque no hay defensa contra la muerte. La humanidad está maniatada, sofocada. El mundo está fétido moral, física e intelectualmente. Es el registro de la imposibilidad de la vida porque antes de reaccionar el ser ha sido silenciado.

Los poemas configuran una forma de resistencia a la muerte, para testimoniar lo indecible, lo irrepresentable, el exceso de realidad. Son la memoria del ultraje a la dignidad, de la eterna condena, del destino histórico, de la humanidad silenciada, callada, de la ausencia de ser que sólo es fragmentos de vida y de muerte. Es el sueño de la dominación total del cuerpo y del espíritu.

En esta hechura distintiva de los poemas en un universo cerrado se representa la muerte moral, la muerte física, la muerte de la sensibilidad, la fabricación en masa de cadáveres. A pesar de vivir en el mundo de los vivos, los seres están muertos y, tal como Dalton lo registra, al hombre no se le excluye de una vez del mundo humano, se le va mutilando, exterminando por etapas hasta la eliminación total, porque el hombre es un ser, sin ningún valor de y para la humanidad. El poeta nos coloca frente al mal radical, a la ofensa más pura, al mal inagotable que pulula de mil maneras; son estos los referenciales que nutren cada poema y dan vida a la estética de lo irrepresentable. Con esta forma de representación el autor se coloca al lado de otras voces que transmiten la barbarie del S. XX.

De esta manera Dalton representa la catástrofe: el mal absoluto que ha ido demasiado lejos para ser olvidado, pero que no impide la configuración a través del lenguaje, pues este sobrevive para denunciar y testimoniar la verdad de lo que carece de credibilidad en esta abrumadora realidad. El autor lo realiza con la misma sublimidad que otros la han representado, a la altura de Levi, Appelfeld, Semprún, Celán, Fink, Grossman, Duras, Wiesel y otros grandes de la literatura testimonial de la Shoah.

Con la lectura de estos poemas se tiene la misma sensación de incredulidad de la irrealidad de los hechos. Se desconfía que haya

tanto, exceso de realidad, que se haya sofisticado el exterminio y, por tanto se vuelve sospechosa esta representación. Es la dificultad del lector de entender el mal radical que desafía las imágenes y las palabras. Dalton, consigue representar así la catástrofe, y no sólo un tipo de exterminio, sino la aniquilación de la humanidad en esta "era de la catástrofe".

Para concluir – y externar algunas opiniones sobre Roque Dalton y la literatura testimonial es una responsabilidad extrema – debo decir que con este estudio mínimo, de una mínima parte de la obra de este insigne poeta, he querido contribuir a descubrir la riqueza de su poesía y me uno a la opinión de otros estudiosos de su producción que hay que revalorizar al poeta para desvendar la verdadera estética daltoniana.

La literatura testimonial no debe restringirse a un ámbito y a un asunto específico, o a una catalogación. El testimonio como representación de la violencia, del aniquilamiento, dimensiona su especificidad y, en cuanto haya barbarie y haya literatura, ecos de testimonio se registrarán.

CRONOLOGÍA DE ROQUE DALTON

1935 Nace el 14 de mayo en San Salvador, República de El Salvador, en el seno de una familia de clase media.

1955 Ingresa en la Facultad de Derecho. Se casa el 25 de febrero con Aída Cañas. Nace su hijo Roque Antonio.

1956 Funda conjuntamente con otros poetas, entre ellos el guatemalteco Otto René Castillo, el Circulo Literario Universitario. Los escritores que se nuclean en este grupo constituirán una nueva y original promoción de creadores salvadoreños. Obtiene el Premio Centroamericano de Poesía otorgado por la Universidad de El Salvador. Nace su hijo Juan José.

1957 Ingresa en el Partido Comunista Salvadoreño. Viaja a la Unión Soviética para asistir al Festival de la Federación Mundial de Juventudes Democráticas (FMJD) que se celebra en Moscú y Kiev.

1958 Obtiene por segunda vez el Premio Centroamericano de Poesía. Aparece publicado en El Salvador su primer libro de poemas titulado *Mía junto a los pájaros.*

1959 Es encarcelado por sus acciones revolucionarias contra la dictadura del Coronel José María Lemus. Recibe por tercera vez el Premio Centroamericano de Poesía.

1960 Es nuevamente apresado y encarcelado. Se libra de una condena a muerte (sólo cuatro días antes de la ejecución) al ser derrocado el dictador Coronel José María Lemus. Nace su hijo Jorge.

1961 Es expulsado de su país por el gobierno militar. Se radica en México donde publica su libro *La ventana en el rostro*. Asiste como invitado a la Conferencia por la Emancipación Económica y la Paz, celebrada en Ciudad México. Obtiene el Premio Internacional de Estudiantes (UIE).

1962 Se radica en Cuba. Trabaja en Radio Habana Cuba. Obtiene mención en el Premio Literario Casa de las Américas por su libro *El turno del ofendido*. Aparece publicado *El mar*. Asiste a la Conferencia de los Pueblos, celebrada en La Habana.

1963 Inicia la colección *Nuestros Países* de las ediciones Casa de las Américas con la monografía *El Salvador*. Publica en la Casa de las Américas su ensayo *César Vallejo*.

1964 Es secuestrado en San Salvador y entregado a los cuerpos represivos. Sufre torturas y vejaciones. Logra escapar sorprendentemente y salir del país. Su libro *Los testimonios* es publicado por ediciones Unión, La Habana. Su monografía *México* aparece publicada en la colección Nuestros Países.

1965 Integra conjuntamente con otros destacados escritores latinoamericanos el Consejo de Colaboración de la revista *Casa*. Publica la monografía *El Salvador*, en la serie Enciclopedia Popular, La Habana.

1966 Asiste como delegado a la Conferencia de la OLAS. Viaja a Checoslovaquia, donde permanece dos años. Forma parte del Comité de Redacción de *la Revista internacional* (*Problemas de la paz y el socialismo)*. Integra el jurado de literatura de la UNEAC.

1967 Participa en el *"Encuentro con Rubén Darío",* celebrado por Casa de las Américas en Varadero, Cuba, en homenaje al poeta nicaragüense en su centenario.

1968 Realiza la selección y prólogo del volumen *Cuentos* de Salarrué para la colección Literatura Latinoamericana de la Casa de las Américas. Asiste al Congreso Cultural de La Habana. La Editorial Universitaria de la Universidad de El Salvador publica una antología de su obra bajo el título *Poemas*.

1969 Obtiene el Premio Literario Casa de las Américas (concursa bajo el seudónimo de Farabundo) con su libro *Taberna y otros lugares.*

1970 Aparece publicado su ensayo *¿Revolución en la revolución? y la crítica de derecha* en la colección Cuadernos Casa. La editorial Ocnos de Barcelona le publica *Los pequeños infiernos.* Integra el jurado del Premio Literario Casa de las Américas, en el género de poesía.

1972 Publica en San José, Costa Rica (Editorial EDUCA) su libro de testimonio *Miguel Mármol*, considerado como uno de sus mejores textos. Viaja a Vietnam.

1973 Visita Chile por segunda vez, ahora invitado por la Unidad Popular

1974 De nuevo en El Salvador, escribe desde la clandestinidad numerosos poemas bajo los seudónimos de Vilma Flores, Juan Zapata, Timoteo Lue, Jorge Cruz y Luis Lima. La editorial Siglo XXI publica su libro *Las historias prohibidas del pulgarcito*. Ingresa en el Ejército Revolucionario del Pueblo.

1975 Es asesinado el 10 de mayo en El Salvador por una fracción disidente de la organización a la que pertenecía. Casa de las Américas emite un comunicado en el que confirma su muerte y afirma que *"ha muerto como vivió: fiel a su patria, a la revolución latinoamericana."* En su prólogo *a Informe a una injusticia,* antología de Otto René Castillo, publicada en este mismo año escribe: "La muerte heróica de Otto René Castillo es la máxima prueba del respaldo que dio con sus hechos a la aceptación de que *el poeta es una conducta moral*.

1976 Aparece póstumamente su novela *pobrecito poeta que era yo...* publicada en San José, Costa Rica por la editorial EDUCA. Sus compañeros de lucha recopilan sus poemas escritos en la clandestinidad y los publican bajo el título *Poemas clandestinos.*

1981 Desaparecen en manos de las fuerzas represivas salvadoreñas sus hijos Roque Antonio y Juan José Dalton Cañas. Aparece en Tegucigalpa una selección de sus poemas. *Poesía elegida.*

BIBLIOGRAFÍA: OBRAS DE ROQUE DALTON

Mía junto a los pájaros. Ediciones Papeles de Poesía. San Salvador, 1958.

La ventana en el rostro. Colección Los Presentes, Ediciones de Andrea, México, 1961.

El turno del ofendido. Casa de las Américas, La Habana, 1962.

El mar. Editorial La Tertulia, Colección Laura, La Habana, 1962.

El Salvador. Casa de las Américas. Colección Nuestros Países, La Habana,1963.

César Vallejo. Casa de las Américas, Colección Cuadernos Casa, La Habana ,1963

México. Casa de las Américas. Colección Nuestros Países, La Habana, 1964.

Los testimonios. UNEAC, La Habana ,1964.

El Salvador. (Monografía). Enciclopedia Popular, La Habana 1965.

Poemas. Colección Contemporáneos. Editora Universitaria, El Salvador, 1968.

Taberna y otros lugares. Casa de las Américas, La Habana, 1969.

El intelectual y la sociedad (en colaboración con René Depestre, Edmundo Desnoes, Roberto Fernández Retamar, Ambrosio Fornet y Carlos María Gutiérrez). Siglo XXI Editores, México, 1969.

Los pequeños infiernos. OCNOS, Barcelona, 1970.

¿Revolución en la revolución? Y la crítica de derecha. Casa de las Américas, Cuadernos Casa, La Habana, 1970.

Miguel Mármol. Los sucesos de 1932 en *El Salvador.* EDUCA, San José, Costa Rica, 1972.

Las historias prohibidas del pulgarcito. Siglo XXI. Editores, México, 1974.

Poemas clandestinos. Editorial Resistencia Nacional, San Salvador, 1976.

Pobrecito poeta que era yo... EDUCA, San José, Costa Rica, 1976.

Poesía. Casa de las Américas, Colección La Honda, La Habana, 1980.

Poesía elegida. Ediciones Guaymuras, Tegucigalpa, Honduras, 1981.

Roque Dalton y otros lugares und andere Orte. Stroemfeld Verlag and Verlag Roter Stern. (Edición bilingüe), Frankfurt, 1981.

Poesía militante / Militant poetry. El Salvador Solidarity Campaign. Edición bilingüe, Londres, s/f.

Testimonios de la generación comprometida, La Prensa Gráfica, San Salvador, 26 de abril de 1957, pág. 12-14.

Los locos y otros poemas, en Poetas jóvenes de El Salvador. San Salvador. Ediciones Tigre de Sol, 1960, pág. 81-86.

La Ropa, in Rev. Casa de las Américas. La Habana, Cuba, jul/ago. 1961, nº 7, p. 26.

Poemas, in Rev. Casa de las Américas. La Habana, Cuba, mar/jun, nº 11 y 12, pág. 40-42

Claribel Alegría: Huésped de mi tiempo, in Rev. Casa de las Américas. La Habana, Cuba, jun/oct 1962, nº 13 y 14, pág. 56-58.

Los poemas a Nazim Hikmet, in La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, jul. 1963, nº 21. pág.4.

Fernández Retamar: con las mismas manos, in Rev. Casa de las Américas. La Habana, Cuba, jul/ago 1963, nº 9, pág. 56-57.

Julio Cortázar: Historias de cronopios y de famas. in Rev. Casa de las Américas. La Habana, Cuba, set/dic 1963, nº 20-21 pág. 64-65.

Poesía y militancia en América Latina. in Rev. Casa de las Américas. La Habana, Cuba, set/dic. 1963, nº 20-21, pág. 12-20.

García Hortelano: "Nuevas amistades". in Rev. Casa de las Américas. La Habana, Cuba. La Habana, ene/abr. 1964, nº 24, pág. 102-104.

Gotan. in Rev. Casa de las Américas. La Habana, Cuba, jul/ago 1964, nº 25, pág.102.

El príncipe de bruces. in Rev. Pájaro Cascavel. México D.F. México, jul/set 1964, nº 12 y 13.

Noel Navarro: "Los días de nuestra angustia". in Casa de las Américas. La Habana Cuba. oct/nov 1964, nº 26, pág.164-165.

Poemas de la última cárcel. in Casa de las Américas, La Habana, Cuba. set/oct 1965, nº 32. pág. 67-69.

Roque Dalton cuenta su evasión de la cárcel. In La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, oct/nov 1965, nº 47, pág.13.

Poemas de la última cárcel. In La Palabra y el Hombre. México D.F. México, oct/dic 1966, nº 40, pág. 563-569.

La poesía moderna y la revolución en Fayad Jamis, in Cuerpos, La Habana, Bolsilibros Unión, 1966.

Los estudiantes en la revolución latinoamericana. in Rev. Internacional, Praga, 1966, nº 3, pág. 59-67.

De la vieja infancia. in Casa de las Américas. La Habana, Cuba . may/ jun 1967, nº 42, pág. 115-117.

De la vieja infancia. in Rev. La Pájara Pinta. San Salvador, El Salvador, set 1967, año II, nº 21, pág 3.

Conferencia de prensa, in Casa de las Américas. La Habana, Cuba, set-oct 1967, nº 44, pág. 100-114.

Una experiencia personal, in Casa de las Américas. La Habana, Cuba, nov/dic 1967. nº 45, pág. 52-57.

Cortometraje, in Nueve poetas de El Salvador. Barcelona. Amelia Romero Editora, 1967.

Alcance y vigencia de la revolución latinoamericana (coautor con U. Miranda). In Rev. Internacional, Praga, Checoslovaquia, 1967, nº 5, pág. 51-59.

Los Ecos de la toma del poder... in Revista Internacional, Praga, Checoslovaquia, 1957, nº 10. pág. 78-80.

Combatiendo por la libertad de América Latina. Ha muerto nuestro comandante Ernesto Guevara, in Rev. Casa de las Américas. La Habana, Cuba. ene/feb 1968, nº 46, pág. 20.

Conferencia de prensa, in Rev. La Pájara Pinta, San Salvador, El Salvador. Marzo 1968, año III, nº 27, pág 7.

Terapéutica y otros poemas. in Rev. El Coro emplumado. México, D.F. México, abril 1968, nº 26, pág. 50-53.

La noche que conocí a Régis. in Casa de las Américas. La Habana, Cuba, jul/ago 1968, nº 49, pág. 124.

Prólogo, selección y notas, en Salarrué: Cuentos. in Casa de las Américas, Colección Literatura Latinoamericana, La Habana, Cuba, 1968.

Roque Dalton habla sobre la poesía en El Salvador. In Rev. La Pájara Pinta, San Salvador, El Salvador, marzo 1969, nº 39.

Orlando Fernández: biógrafo crítico de Turcios y de la guerrilla guatemalteca. In Rev. El Coro Emplumado. México, D.F. México, may/jun 1969, nº 54, pág. 170-172.

La nueva poesía de El Salvador. In Rev. Casa de las Américas, La Habana, Cuba, set/oct 1969, nº 56, pág. 101-103.

Diez años de revolución: el intelectual y la sociedad. In Rev. Casa de las Américas, La Habana, Cuba, set/oct 1969, nº 56, pág. 7-48.

Literatura e intelectualidad: dos concepciones. In Rev. Casa de las Américas, La Habana, Cuba, nov/dic 1969, nº 57, pág. 95-100.

Centroamérica: Los pozos de la esperanza. In Rev. Casa de las Américas, La Habana, Cuba, nov/dic 1969, nº 57, pág. 119-121.

Para un poema en el centenario de Lenin. In Rev. Casa de las Américas, La Habana, Cuba, mar/abr 1970, nº 59, pág. 134-145.

Poemas levemente odiosos. In Rev. UNION, La Habana, Cuba, set. 1970, año IX, nº 3 pág. 73-78.

Larga distancia. In Rev. ECO, Bogotá, Colombia, feb 1971, nº 130, pág. 400-403.

Kim Il Sung. Una vida por la revolución. In Rev. Punto Final, Santiago de Chile, Chile, 28 de marzo 1972, año VI, nº 154, pág. 1-16.

Apuntes de dos encuentros con Ernesto Cardenal. In Rev. TLÁLOC, New York, Estados Unidos. Año 3, nº 1, feb, 1973, pág. 50-60.

Insurrección como las hay, y otros, in Revista ALERO, Ciudad de Guatemala, Guatemala, 2da época, Mayo 1973, nº 10, pág. 41-45.

Cortazariana y otros poemas, in Revista CRIS, Buenos Aires, Argentina, julio, 1973, año 1, nº 2, pág. 17-19.

Larga distancia y otros, in Revista CRIS, Buenos Aires, Argentina, Mayo 1973, año 2, nº 13, pág. 32.

Anónimo: Roque Dalton. In Rev. Bohemia, La Habana, Cuba, Dic. 1964, pág. 24.

Taverne, in Rev. Dérives, Montreal, Canadá, 1981, nº 28, pág. 37-58.

La segura mano de Dios en homenaje a El Salvador, Alberto Corazón Editor, VISOR, Madrid, 1981, pág. 41-47.

Es una lástima, en Hernández Alfonso: León de Piedra, s/d, San Salvador, El Salvador, nov. 1981, pág. 332.

La certeza, en Hernández, Alfonso: León de Piedra, s/d, San Salvador, El Salvador, nov. 1981, pág. 101.

Poesía, CRL, 17 enero 1982, año II, nº 82, pág. 5

You and gold and what's coming to you. In Revista Literaria El Tecolote, San Francisco – USA., mar. 1982, nº 1, v. 3, pág. 9.

Últimos poemas, Ed. Nicaráhuac, Managua, Nicaragua, junio 1982, II, nº 7, pág. 43-62.

Poemas póstumos, Revista de Bellas Artes, México, DF, México, 3ª. Época, octubre 1982, nº 7, pág. 37-39.

Todos (versión bilíngüe al inglés); *Al general Martínez*; O.E.A.; (1967); *Rimas en la_historia nacional*; en ECPS, Chicago, 1982, nº 1, v. II, pág. 48-51.

Poetry & militancy in Latin America, Art on the Line, Willimantic, EE.UU., 1982.

El alma nacional, en Chase, Alfonso: *Poesía revolucionaria de Centro* América, Repertorio – 19 sd.

Poesía como la siempre viva, in Revista Revolución y Cultura, La Habana, Cuba, mayo 1983, nº 129, pág. 31.

Confesiones, en Revista La Brújula in el Bolsillo, México, D.F. México, mayo 1983, nº 9, pág. 3-6.

Cinco poemas, en Revista La Brújula in El Bolsillo, México, D.F. México, mayo 1983, nº 9, pág. 7-16

San Salvador 1899, in Revista Alero, Ciudad de Guatemala, Guatemala, 3ra. Época, ene/feb. 1975, nº 10, pág. 31-32.

El descanso del guerrero, in Revista CRISIS, Buenos Aires, Argentina, nov. 1975, nº 31, a. 3, pág. 11.

Un poema. UNIV., 3 oct. 1976, pág. 7.

Lo que me dijo un loco y otros poemas, in Poesía Trunca. La Habana, Casa de Las Américas, 1977, pág. 57-74.

Los hongos XIII, en REV. Casa de las Américas, La Habana, Cuba, ene/feb 1977, nº 100, pág. 155-159.

Las palabras. In Juventud Rebelde, La Habana, Cuba, 13 de mayo 1977, pág. 3.

Sobre nuestra moral poética, La Gaceta de Cuba, La Habana, Cuba, nº 168, jun. 1978, nº 168, pág. 8-9.

Estudios con algo de tedio y arte poética 1974. PLU. 2da. Época, ago. 1979, nº 95, v. VIII, pág. 8.

Solidaridad con Carlos Fonseca Amador in REV. Casa de las Américas, nº 117, 1979, pág. 181-184.

2 poemas de Roque Dalton, in poesía guerrilera de El Salvador. Editora Farabundo Martí, México DF, México, pág. 57-65.

Literatura e intelectualidad: dos concepciones. REV. Sábado Literario, Mérida, Colombia, 23 feb. 1980, pág. 2.

Seis poemas de Roque Dalton. in Revista Sábado Literario, Mérida, Colombia, 23 feb. 1980, pág. 6-7.

Las confortaciones de los santos auxilios y otros poemas. en Herrera Torres, Juvenal: *El Salvador*: *el sufrimiento armado* (Antología

universal de poesía revolucionaria). Medellin, Colombia, Editorial Aurora, 1981, pág. 130-139.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ADORNO, Theodor W.: *Mínima moralia. Reflexiones desde la vida dañada.* Edic. Taurus, Grupo Santillana, Madrid, 1998.

___: *Notas de literatura.* Edic. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1973. Tr., Celeste A. Galeão e Idalina Azevedo da Silva.

___: *Teoría estética*. Edic. 70. Lisboa, 1970. Tr. Artur Morão.

AMOROS, Andrés: *Introducción a la novela hispanoamericana actual*. Edic. Anaya, Salamanca, España, 1990.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Edic. L&PM, Porto Alegre, 1987, Tr. Antonio Carlos Viana.

BENJAMIN, Walter: *Ensayos escogidos*. Edit. Compañía impresora argentina, Buenos Aires, 1967

___*: Diario de moscú*, Ed Taurus, Humanidades, Madrid, España 1990. Tr. Marisa Delgado.

___: *Para una crítica de la violencia,* Ed. Leviatán, Buenos Aires, Argentina, 1995. Tr. Hebe Clementi.

BIEDERMANN, Hans: *Dicionário ilustrado de símbolos,* Edit. Melhoramentos, São Paulo, 1985.

BOOTH, W.: *La retórica de la ficción.* Edit. Bosch, Barcelona, España, 1974.

BURGER, Peter: *Fin de L'avant-garde?* In Rev. Études Littéraires, Vol. 31, nº 02, Hiver 1999, Université Laval, Québec, Canadá, pág. 07-14.

CHEVALIER J. y GHEERBRANT, L.: *Dicionário de símbolos.* Edit. José Olympio, Rio de Janeiro, 1989.

CIRLOT, J.E.: *Diccionario de símbolos.* Edit. Moraes, São Paulo, 1984.

COMMELIN, P.: *Mitología griega y romana.* Edit. Martins Fontes, São Paulo, 1997.

CORREA, Pedro: *Historia de la literatura hispanoamericana* Edic.6, AS, Madrid, España, 1988.

CORTÁZAR, Julio: *Literatura en la revolución y revolución en la Literatura*. Nuevos Aires. Junio/agosto, Buenos Aires, Argentina, 1970.

COSTA LIMA, Luiz: *A aguarrás do tempo*. (Estudos sobre a Narrativa) Ed. ROCCO, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1989.

FIORIN, José Luis: *A noção de texto na semiótica*. Documento sin fecha de Public. Textos de Lectura en Aula. 2º Sem. 1998 – FFLCH-USP.

___: *A pessoa subvertida*. In Rev. Língua e Literatura, nº 21, Deptº de Letras Modernas, FFLCH-USP. São Paulo.

FOKKEMA, D. W. e IBSCH E.: *Teorías de la literatura del S. XX.*

Edic. Cátedra, Madrid, España, 1997. Tr. Gustavo Domínguez.

___: *Vigiar e Punir*. (Historia da violência nas prisões). Ed. VOZES. Petrópolis, RJ, 1997. Tr. Raquel Ramalhete.

FRYE, Northrop: *Anatomía de la crítica*. Edit. Monte Ávila, Caracas, Venezuela, 1991.

GERTAL, Zumilda: *La Novela hispanoamericana contemporánea.* Ed. Columbia, Buenos Aires, Argentina, 1970.

GRAMMONT, M.: *Le vers français*. Edit. Delagrave, Paris, 1962.

Grande Enciclopédia portuguesa e Brasileira, Edit. Enciclopédia Ltda., Lisboa – Rio de Janeiro, Vol. 3.

GREIMAS, A. J.: *Du sens. Essais sémiotiques*. Éditions du Seuil, Paris, 1970.

HENRÍQUEZ R. y VELÁSQUEZ T.: *Semiótica del texto. Antología lingüística*. Vol. IV. Edic. Maquilishuat, Depto. de Letras. Univ. de El Salvador, San Salvador, 1999.

HENRÍQUEZ, R y otros: *El signo poético. Antología lingüística* – Vol. VI. Edic. Maquilishuat, Depto. de Letras. Univ. de El Salvador, San Salvador, 1994.

HOBSBAWM, Eric J.: *A era dos impérios. 1875-1914*. Edic. PAZ E TERRA. Rio de Janeiro, RJ, 1988. Tr. Sieni Maria Campos e Iolanda Steidel de Toledo.

___: *A Era dos extremos*. Edic. Paz e Terra. Rio de Janeiro, RJ. 1985.

___: *Entrevista sobre el siglo XXI..* Edic. Crítica, Barcelona, España, 2000. Tr. Gonzalo Pontón.

HÖLDERLIN, Friedrich: *El archipiélago*. Alianza Edit., Madrid, España, 1979.

KAFKA, F.: *O veredito & Na colônia penal*. Edit. Brasiliense, Rio de Janeiro, 1988.

KRISTEVA, Julia: *La révolution du langage poétique.* Editions du Seuil, Paris, 1986.

LEGOFF, Jacques: *Historia e memória.* Ed. Da Unicamp. Campinas, SP, 1996. Tr. Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges.

LEVI, Primo: *Entrevistas y conversaciones.* Ed. Península, Barcelona, España, 1998. Tr. Francés Miravitlles.

PEDROSA, Célia: *Mais poesia hoje*, Edic. 7 Letras, Rio de Janeiro, RJ, 2000.

PETERS, Edward: *La tortura.* Alianza Editorial, Madrid, España, 1987. Tr. Néstor Míguez.

POZUELO, YVANCOS, José María: *Teoría del lenguaje literario*, Edic. Cátedra, Madrid, España, 1994.

QUILIS, Antonio: *Métrica española*. Edit. Ariel, S.A., Barcelona, 1989.

RASO, M. Villar: *Historia de la literatura hispanoamericana*. Edic. Madrid, España, 1987.

Recopilación de textos sobre Roque Dalton. Centro de Investigaciones Literarias. Edic. Casa de las Américas. La Habana, 1986.

REVISTA Casa de las Américas, La Habana, Cuba:
nº 09, Nov/Dic, 1961
nº 69, Nov/Dic, 1969
nº 91, Jul/Agosto, 1975
nº 92, Set/Oct, 1975
nº 94, Enero/Feb, 1976
nº 170, Sept/Oct, 1988
nº 174, Mayo/Junio, 1989
nº 200, Jul/Sept, 1995

RIOS, P. PASSOS, Cleusa: *Crítica literária e psicoanálise*, EDUSP, NOVA ALEXANDRIA, São Paulo , SP, 1995.

TOMAS NAVARRO, T.: *Métrica española*. Edic. Guadarrama-Labor, Madrid, 1974.

_____: *Manual de pronunciación española*, Edit. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1963.

BIBLIOGRAFÍA: TESTIMONIO LATINOAMERICANO Y CRÍTICA

ACHUGAR, Hugo: *Historias paralelas/historias ejemplares: la historia y la voz del otro.* In Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, año XVIII, nº 36. Lima, Perú, 2º sem/1992, pág. 49-72.

BARNET, Miguel: *Canción de Rachel*. Edit. Letras Cubanas, La Habana, 1985.

___: *La novela-testimonio: Socioliteratura*. In Jara y Vidal: Testimonio y Literatura. Inst. For the study of ideol. and lit., Minneapolis, USA., 1986, pág. 282-300.

BENEDETTI, Mario: *Una hora con Roque Dalton,* in Rev. ABRA, Año 2, vol., nº 15, agosto 1976. Depto. de Letras – UCA – San Salvador.

BENZONI, Girolamo: *Historia del nuevo mundo*. Alianza Editorial, Madrid, 1989.

BEVERLEY, John: *(Pittsburgh Univ.) Del lazarillo al sandinismo* PUB-Prisma Institute in cooperation with the Inst. For the Study of Ideologies and Literature. Minneapolis, MN – USA, 1987.

___: *Biografía de un cimarrón.* Edit. Letras Cubanas, a Habana, Cuba, 1993.

___: *Respuesta a Mario Cesareo*, in REV. Iberoamericana, vol. LXII, nº 174. Enero/Marzo 1996, Univ. of Pittsburgh, PA - USA, pág. 225-233.

___: *El testimonio en la encrucijada*, in REV. Iberoamericana, nº 164-165. Jul/Dic. 1993, vol. LIX – Univ. of Pittsburgh, PA – USA., pág. 485-495.

___: *Ideología/Deseo/Literatura,* in REV. de Crítica Literaria Latinoamericana, Año XIV, nº 27, 1º sem. 1988. Lima – Perú, pág. 07-24.

____: *Introducción*. In Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, año VIII, nº 36, Lima – Perú, 2º sem. 1992, pág. 21-48.

BURGOS, Elizabeth: *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia.* Ed. S.XXI, México, 1992.

CARR, Robert: *Re(-)presentando el testimonio: notas sobre el cruce divisorio primer mundo/tercer mundo.* In Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, año XVIII, nº 36, Lima, Perú. 2º sem/1992, pág. 73-94.

DE MARCO, Valeria: *Questões sobre literatura de testemunho*. In VER. Língua e Literatura, nº 1, 2002, Depto. de Letras Modernas – FFLCH-USP. São Paulo

EPPLE, Juan Armando (Univ. of Oregon): *Acercamiento a la literatura testimonial de Chile.* In REV. Iberoamericana, nº. 168-169. Vol. LX – Jul/Dic. 1994 – Univ. of Pittsburgh – PA – pág. 1143 – 1159.

FLORES, Lauro: *Ideología y cultura en la autobiografía chicana*. In REV. de Crítica Lit. Latinoamericana. Año XVIII. Lima-Perú, 2º sem/1992, pág. 95-108.

FRANCO, Jean: *Si me permiten hablar. La lucha por el poder interpretativo.* In REV. de Crítica Lit. Latinoamericana. Año XVIII, nº 36. Lima, Perú, 2º sem/1992, pág 109-116.

HARLOW, Bárbara: *Literatura de resistencia*, Ed. Laiovento, Santiago de Compostela, España, 1993.

JAMESON, Frederic: *Documentos de cultura*. *Documentos de Barbari,* Edit. Visor, Madrid, España, 1989, Tr. Tomáz Segovia.

___: *De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el tercer mundo. El caso del testimonio*. In REV. de Crítica Lit. Latinoamericana, Año XVIII, nº 36. Lima, Perú, 2º Sem/1992, pág. 117-134.

JARA Y VIDAL, René y Hernán*: Testimonio y literatura*. Inst. for the study of ideologies and literatura, Minneapolis, USA, 1986

LIENHARD, Martin*: La voz y su huella*. Edit. Casa de las Américas, La Habana, 1990.

MOORS, Ximena A.: (University of Florida). *Para una arqueología del testimonio: el rol de la iglesia católica en una producción textual*. (1973-1991). In. REV. Iberoamericana, págs. 1161- 1176.

MOREIRAS, Alberto (Univ. of Wisconsin – Madison): *Despatriación y política en la novela de Severo Sarduy,* in REV. de Crítica Literaria Latinoamericana. Año XIV. Nº 27. 1º. Sem. 1988. Lima, Perú, pág. 167-174.

MUDROVCIC, María E.: *(Univ. of Southern California). En busca de dos décadas pérdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80*. In REV. Iberoamericana, nº 164-165 – Jul/Dic. 1993, Vol. LIX. Pág. 445-468.

RODRÍGUEZ, Ileana: *(The Ohio State University). Conservadurismo y disensión: el sujeto social (mujer/pueblo/etnia) en las narrativas revolucionarias.* In REV. Iberoamericana. Vol. LXII, nº 176-177. Julio/Dic. 1996 – Univ. of Pittsburgh, PA – USA, Pág. 767-779.

___: *Organizaciones populares y literatura testimonial: los años 30 en Nicaragua y El Salvador*, in Minc-Rose- 5 (ed). Lit. in transition: the many voices of the Caribbean area. Gaithersburg, MD, 1982.

RUFFINELLI e CORRAL, J. e W. (Stanford University*): Un diálogo con Sergio Ramirez Mercado,* in Rev. Nuevo Texto Crítico, año IV, 2º. Sem. 1991, nº 08. Stanford University – USA – pág. 03 - 014.

SAUMELL-MUÑOZ, Rafael: (Sam Houston State Univ.) *El otro testimonio: literatura carcelaria en américa latina.* In REV. Iberoamericana, nº 164-165. Jul/Dic. 1993, Vol. LIX, Univ. of Pittsburgh – PA, USA, pág. 499-507.

SKLODOWSKA, Elzbieta (Washington University): *Testimonio mediatizado: ¿ventriloquía o heteroglosía? (Barnet, Montejo; Burgos, Menchú*), in REV. Crítica Literaria Latinoamericana, año XIX, nº 38, 2º Sem. 1993, Lima, Perú, pág. 81-90.

___: (Univ. of Pittsburgh/Univ. de Varsovia): *Miguel Barnet: hacia la poética de la novela testimonial*. In Rev. Crítica Literaria

Latinoamericana, año XIV, nº 27, 1° Sem. 1988, Lima, Perú, pág. 139-150.

___: *Testimonio hispanoamericano. Historia, Teoría, Poética.* Edic. Peter Lang, New York, 1991.

SMORKALOFF, Pámela (New York University): *De las crónicas al testimonio*, in REV. Nuevo Texto Crítico, año IV, 2º. Sem. 1991, nº 08. Stanford University – USA – pág. 101-116.

SOMMER, Doris (Amherst College): *Sin secretos*. In Rev. De Crítica Lit. Latinoamericana. Año XVIII, nº 36. Lima, Perú 2º Sem/1993, pág. 135-154.

STEELE, Cynthia (Univ. of Washington): *Testimonio y autoridad en Hasta no verte jesús mío de Elena Poniatowska*. In Rev. de Crítica Lit. Latinoamericana. Año XVIII, nº 36. Lima, Perú 2º Sem/1992, pág. 155-180.

VERA LEON, Antonio (Suny at Stony Brook*): Hacer hablar: la transcripción testimonial*. In Rev. de Crítica Lit. Latinoamericana. Año XVIII, nº 36. Lima, Perú 2º Sem/1992, pág. 181-200.

WALDMAN, B y DE MARCO, V.: *A experiência do horror*. In REV. Cult. Nº 53, ano V, Dez/2001. Edit. Lemos, São Paulo, págs. 15-17

WALTER/Mónika, (Treie Univ. Berlin): *El cimarrón en una cimarronada. (Nuevos motivos para rechazar un texto y de la forma cómo éste se nos impone).* Rev. de Crítica Lit. Latinoamericana. Año XVIII, nº 36. Lima, Perú, 2º Sem/1992, pág. 201-206.

YÚDICE, George, (Hunter College, Cuny): *Testimonio y concientización*. In Rev. de Crítica Lit. Latinoamericana. Año XVIII, nº 36. Lima, Perú 2º Sem/1992, pág. 207-228.

ZIMMERMAN, Marc (Univ. of Illinois at Chicago): *El otro de Rigoberta: los testimonios de Ignacio Bizarro Ujpán y la resistencia indígena en Guatemala*. In Rev. de Crítica Lit. Latinoamericana. Año XVIII, nº 36. Lima, Perú 2º Sem/1992, pág. 229-243.

BIBLIOGRAFÍA: TESTIMONIO: SHOAH Y CRÍTICA

AGAMBEN, Giorgio: *Quel che resta di auschwitz. L'archivio e il testimone*. (Homo sacer III) . Edit. Bollati Boringhieri, Torino, Italia, 1998.

ALEMANN, Beda: *La poesía de Paul Celan*. In REV. Rosa Cúbica, nº 15 y 16, 1995. Barcelona, España, pág. 86-95. Tr. de Lucrecia Keim.

APPELFELD, Aharon: *Badenheim 1939*; *Tzili*. Edit. Summus, São Paulo, 1986. Tr. Rifka Berezin e Nora Rosenfeld.

AUB, Max: *Campo francés*. Edit. Ruedo Ibérico. Torino, Italia, 1965.

___: *Manuscrito cuervo. In La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco.* Edit. Seix Barral, Barcelona, España.

BEREZIN, Jaffa Rifka: *A Schoá ou o holocausto na literatura*. In Série Eventos, abril 1995, Publ. de Seminários. Depto. de Historia – FFLCH-USP. São Paulo-SP.

BLANCHOT y otros: *Paul Celan.* Gráficas La Paterna, Las Palmas de Gran Canaria. España, 1984.

BLIKSTEIN, Izidoro: *Linguagem e verdade semiótica no discurso dos sobreviventes*. In Série Eventos. Publ. de Seminários, Abril 1995, Depto. de História – FFLCH – USP- São Paulo-SP.

CARVALHO, Bernardo*: A comunicação interrompida: estão apenas ensaiando (conto inédito)* In Catástrofe e Representação, Edit.

Escuta, São Paulo, SP, 2000, pág. 237-244.

CATAÑO, José Carlos: *Semillas para una fosa*. In REV. *Rosa Cúbica 15 y 16, 1995. Barcelona, España. Pág. 51-56.*

CELAN, Paul*: La rosa de nadie*, Edic. Sexifirmo, Ávila, España, 1976. Tr. J. Francisco. Elvira – Hernández.

___: *De umbral en umbral*. Edic. Poesía Hiperión, Madrid, España, 1994. Tr. Jesús Munárriz.

___: *Cristal*, Edic. Iluminuras, São Paulo, SP, 1999. Tr. Claudia Cavalcanti.

___: *Amapola y memoria*, Edic. Hiperión, Madrid, España, 1999. Tr. Jesús Munárriz.

___: *Rejas del lenguaje*, Edic. Sexifirmo, Ávila, España, 1975. Tr. J. Francisco. Elvira – Hernández.

___: *Poemas*. Ed. Tempo Brasileiro, Laranjeiras, Rio de Janeiro – RJ, Brasil, 1987. Tr. Flavio R. Kothe.

CARUTH, Cathy: *modalidades do despertar traumático.* In -Catástrofe e Representação, Edit. Escuta, São Paulo-SP, 2000, pág. 111-136.

CYTRYNOWICZ, Roney: *Memória e historia do holocausto.* In Revista Cult. Año II, nº 23. Junho/1999, pág. 52-55.

___: *Memória e historia do holocausto: diálogo e ruptura*. Doc. sin fecha de publicación (Apuntes de clase), 2° Sem. 1999. Depto. de Letras

Modernas – FFLCH-USP.

___: *Auschwitz e o turismo da memória.* In REV. USP. Junho/Agosto, 1995. Pág. 149-153.

___: *Memória, cinema e holocausto. In REV. Herança Judaica* , nº 85, Fev. 1993, pág. 22-29.

___: *Sugestão de título: Os partisanos judeus da república dos pántanos.* Doc. sin fecha de publicación (Apuntes de clase), 2º Sem./1999. Depto. de Letras Modernas – FFLCH-USP.

DAVIS, Colin: *Littérature de l'holocauste et éthique de la lecture.* In REV. Etudes Littéraires. Vol. 31, nº 03. Eté 1999, Université Laval, Quebec, Canadá, pág. 177.

DERRIDA, Jacques: *Demeure. (Maurice Blanchot).* Ed. Galilée, Paris, 1998.

ELVIRA-HERNÁNDEZ, J. Francisco: *Traiciones del traductor (Celán, Rilke, Novalis).* Edic. Sexifirmo, Ávila, España, 1978.

FELMAN, Shoshana: *Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino*. In Catástrofe e Representação, Edit. Escuta, São Paulo-SP, 2000, pág. 13-72.

GAGNEBIN, Jeanne Marie*: A (im)possibilidade da poesía*. In *Catástrofe e Representação*, Edit. Escuta, São Paulo-SP, 2000, pág. 99-110.

HAMBURGER, Michael: *Paul Celan* in REV. Rosa Cúbica, nº 14 y 15, 1995. Barcelona, España, pág. 124-133. Tr. José Manuel de Prado.

HARTMAN, Geoffrey: *Holocausto, Testemunho, arte e trauma.* In *Catástrofe e Representação*. Edit. Escuta, São Paulo, SP, 2000, pág. 207-235.

JABES, Edmond*: La memoria de las palabras (Cómo leo a Paul Celan)*. In REV. Rosa Cúbica nº 15 y 16, 1995. Barcelona, España. Pág. 42-47. Tr. Clara Genesio.

KAFKA, Franz: *O veredicto & Na colonia penal.* Edit. Brasiliense, São Paulo-SP, 1988. Tr. Modesto Carone.

KEHL, M.R.*: O sexo, a morte e o mal.* In *Catástrofe e representação*. dit. Escuta, São Paulo, 2000.

KLEINER, Bárbara*: Retrato de la dignidad y su carencia en los hombres.* In LEVI, P. *Entrevistas y conversaciones*, Ed. Península, Barcelona, España, págs. 65-71. Tr. Francisco Miravitles.

KOSSELLECK, Reinhart: *Terror y sueño.* In *Futuro- pasado. Para una semántica de los tiempos históricos.* Edit. Paidos, Barcelona, 1993.

LANGER, Lawrence: *L: Admitting the holocaust. Collected Essays*. In Oxford-University Press, Oxford, New York, 1995 – Pág. 109-124

LEVI, Primo: *É isto um homem?* Edit. Rocco, Rio de Janeiro, 1997. Tr. Luigi del Re.

___: *Historias naturales*, Ed. Alianza, Editorial, Madrid, 1988, Tr. Carmen Martín Gaite.

___: *Os afogados e os sobreviventes*. Edit. Paz e Terra. São Paulo,

1990. Tr. Luiz Sérgio Henriques.

___*: A tabela periódica*. Ed. Relume-Dumara, Rio de Janeiro, RJ 1994 Tr. Luiz Sergio Henríquez.

LOMBARDI, Andrea: *A etica da memória*. In Revista CULT. Año II, nº 23. Junho/1999, pág. 56-59.

NESTROVSKI, Arthur: *Una vida copiada*. In Folha de São Paulo, São Paulo-SP, 11/07/99, pág. 09.

___*: "Fragmentos" narra o trauma de um menino em um campo de concentração.* A Folha de São Paulo – São Paulo, 22/03/1998.

_____: *Vozes de crianças*. In *Catástrofe e Representação*, Edit. Escuta, São Paulo-SP, 2000, págs. 185-206.

RINN, Michael (Univ. de Berne): *L'indicible de l'holocauste: une modélization problématique,* in REV. Études de Lettres, Nº 04, Oct/Dec. 1995, Univ. de Lausanne, Lausanne – France, págs. 177-188.

RIUS, Mercé: T. W. Adorno. *Del sufrimiento a la verdad*. Edit. Laia, Barcelona, 1985.

ROBERT MORAES, Eliane: *A memória da fera. As representações do mal segundo_Georges Bataille.* In *Catástrofe e Representação*, Edit. Escuta, São Paulo-SP, 2000, págs. 149-156.

SCHULZ, Michael: *Dire l'intelligibilité* (Université de Zurich) in REV. de Études de Lettres, nº 04 Oct/Dic. 1995, Univ. de Lausanne,

Lausanne. France. Pág. 189-201.

SELIGMANN-SILVA, Márcio: *Do delicioso horror sublime ao abyecto e à escritura do corpo,* in Leituras do ciclo, Chapecó: grifos, Florianópolis – ABRALIC – 1992.

___*: Arte e dor ou: variações sobre a arte de pintar o grito*. São Paulo, 11 Outubro, 1999.

___: *Reflexões sobre a memória, a historia e o esquecimento* (Trabalho apresentado no seminário internacional "Memória e desaparecimento'' na U.F. do Estado do Rio de Janeiro, em agosto de 1999). 2º sem./1999, FFLCH-USP.

___: *Primo Levi e a literatura de testemunho*. Sem data de publicação. 2º sem. 1999, FFLCH-USP.

___*: A história como trauma* In *Catástrofe e Representação*, Edit. Escuta, São Paulo-SP, 2000, págs. 73-98.

___: *A literatura do trauma.* In REV. Cult. Año II, nº 23. Junho/ 1999, pág. 40-47.

___: *Os fragmentos de uma farsa.* In REV. CULT. Año II, nº 23. Junho/1999, pág. 61-63.

SEMPRÚN, Jorge: *La escritura o la vida*. Tusquet Editores, Barcelona, España, 1997.

TENÓRIO DA MOTTA, Leda: *Céline diante do extremo* In *Catástrofe e Representação*, Edit. Escuta, São Paulo-SP, 2000, págs. 157-170.

VALENTE, José Angel: *Lectura de Paul Celan: fragmentos*. Edic. REV. Rosa Cúbica, Barcelona, España 1995.

WEISEL, Elie: *El olvidado.* Ed. Edhasa, Barcelona, España, 1994.

_____: *La Nuit.* Ed. Minuit, Paris, France, 1987.

___: *O golem. A historia de uma lenda.* Ed. Imago, Rio de Janeiro, RJ, 1986. Tr. Celina Portocarrero e Mark Powdal.

___: *Testamento de um poeta judeu assassinado,* Ed. Francisco Alves, Rio de Janeiro - RJ, 1987. Tr. Celina Portocarrero.

___: *Sinais do éxodo.* Ed. Imago, Rio de Janeiro - RJ, 1985. Tr. Celina Portocarrero.

BIBLIOGRAFÍA: TESTIMONIO SALVADOREÑO Y CRÍTICA

ACHUGAR, Hugo: *Poesía política e interpretación populista. Dos poemarios salvadoreños*. In REV. Texto Crítico, nº 10, Mayo/Agosto, 1984.

ALAS, Javier: *Roque Dalton*: *El turno del poeta*. Edit. Delgado. Univ. Dr. José Matías Delgado, San Salvador, 1999.

ALEGRIA, Claribell y FLAKOLL, D.J. *Fuga de canto grande.* UCA. Editores San Salvador, El Salvador, 1992.

___*: Cenizas de izalco.* UCA Editores, San Salvador, El Salvador, 1996.

___: *No me agarran viva*. UCA Editores, San Salvador, El Salvador, 1996.

AMAYA, Rufina y Otros: *Luciérnagas en El Mozote.* Ed. Museo de la Palabra: San Salvador, El Salvador, 1996.

AMSTRONG, R y RUBIN, J.S. *El Salvador*. *El rostro de la revolución* UCA Editores, San Salvador, 1993.

ANDERSON, Thomas: *El Salvador. Los sucesos políticos de 1932.* Edit. Universitaria Centroamericana. EDUCA, San José, Costa Rica, 1982.

ARGUETA, Manlio*: Un día en la vida*. UCA Editores, San Salvador, El Salvador, 1997.

___: *Caperucita en la zona roja.* UCA Editores, San Salvador, El Salvador, 1996.

___*: El valle de las hamacas.* UCA Editores, San Salvador, El Salvador, 1996.

ARIAS GOMES, Jorge: *Farabundo Martí*. Educa, 1996, San José, Costa Rica.

___: *En memoria de Roque Dalton*: Serie: *Tengo algo que contar*, nº 01, Edit. Memoria, San Salvador, El Salvador, 1999.

AYALA, Edwin Ernesto: *El tope y más allá*. Edit. Sombrero Azul, San Salvador, El Salvador, 1996.

BARBA, Melitón: *Puta Vieja* – Editores ISTMO, San Salvador, El Salvador. 1995.

BENITEZ, ZELEDÓN y VALENCIA, Regina, Irma y Orestes: *Análisis literario de tres autores salvadoreños: Consuegra, Dalton y Quezada.* Trabajo de Investigación para optar al título de Lic. en Letras. Universidad Centroamericana "José Simeón Cañas", San Salvador, El Salvador, 1990.

BURGOS, Elizabeth: *Roque Dalton: revivir el poeta*: in Encuentro de la cultura cubana, Summer, nº 01, 1996

CASTILLO, Otto René: *Informe de una injusticia, antología poética*. (Introducción de Roque Dalton y Huberto Alvarado) EDUCA, San José, 1982.

CEA, José Roberto: *Dime con quién andas y*... Canoa Editores, San Salvador, El Salvador, 1989.

___*: Los herederos de Farabundo.* Edit. Univ. de El Salv. San Salvador, 1987.

___*: Ninel se fue a la guerra.* Canoa Editores San Salvador, El Salvador, 1990.

DALTON, Roque: *El Salvador* (Monografía). UCA. Editores, San Salvador, 1999.

___*: Antología mínima* (Selección de Luis Melgar Brizuela). EDUCA, San José. Costa Rica, 1998.

___: *Las historias prohibidas del pulgarcito.* UCA. Editores, San Salvador, 1997.

___: *Los testimonios.* UCA Editores, San Salvador, 1996.

___: *Miguel Mármol. Los sucesos de 1932 en El Salvador*. UCA Editores, San Salvador, 1997.

___*: Pobrecito poeta que era yo.* UCA Editores, San Salvador, 1997.

___: *Taberna y otros Lugares* – UCA Editores. San Salvador, 1976.

___: *Apuntes de dos encuentros con Ernesto Cardenal*. REV. El Salvador en Construcción, nº 12, Marzo, 1996, San Salvador, El Salvador, pág. 67-80.

DEL CAMPO, Juan: *Vorágine roja en El Salvador,* Sin editor, ni año de publicación, El Salvador.

DIAZ, Nidia: *Nunca estuve sola.* UCA Editores, San Salvador, El Salvador, 1997.

___: Entrevista con REV. ABRA - año 02, Vol. 02, nº 13, Junio 1976, Depto. de Letras. Univ. Centroamericana : ''José Simeón Cañas". San Salvador, El Salvador, pág. 38-39.

EQUIPO MAIZ: *Historia de El Salvador*. San Salvador, El Salvador, 1995.

ESPINO, Miguel A.: *Hombres contra la muerte.* UCA Editores, San Salvador, El Salvador, 1995.

F.A.P.U.: *Las clases sociales en el 32.* In REV. ABRA, año 02, nº 13, Junio 1976. Depto. de Letras, Univ. Centroamericana: ''José Simeón Cañas". San Salvador, El Salvador, pág. 24-25.

FERRARI, Sergio: *Sembrando utopía.* (Entrevistas). Edic. Nicarao, Managua, Nicaragua, 1992.

GALEAS, Geovani: *Una factura de guerra. El inexplicado asesinato de un poeta.*_In REV. La Ermita, Edit. Hivos, Oct/Dic, 2000, año 5, nº 20. Guatemala.

GARAY G. y AVALOS C, P.A. y R: La narrativa testimonial en El Salvador, 1990-1992. Univ. de El Salvador, 1995.

GARCÍA, Dwight: De la poesía a la política: el origen de la originalidad. *In La Torre, REV. de la Univ. de Puerto Rico, San Juan, PR. Nº 94. Abril/Junio, 1980.*

GÓCHEZ FERNÁNDEZ, Rafael Fco.: *El Carácter literario de Las Historias prohibidas del pulgarcito, de Roque Dalton*. in REV. TALLER DE LETRAS, año 10, nº 144, Nov./Dic. 1991. Publ. del Depto. de Letras. Univ. Centroamericana : "José Simeón Cañas" San Salvador, El Salvador, pág. 43-52.

GUAZAPA: (Testimonio de guerra de un médico norteamericano) UCA Editores, San Salvador – El Salvador, 1977.

HARLOW, Bárbara: *Testimonio and survival: Roque Dalton´s Miguel Marmol,* in Gugelberger Georg M. The real thing: Testimonial discourse and Latin American, Duke up, Durham, NC, 1996.

HERNÁNDEZ, ORELLANA y POCASANGRE, Judith, Fernando y Carlos: *La literatura testimonial en El Salvador (1970-1993).* Trabajo de Investigación para optar por la Lic. en Letras. Universidad Centroamericana "José Simeón Cañas". San Salvador, El Salvador, 1994.

IFFLAND, James: *Ensayos sobre la poesía revolucionaria de centroamérica*, EDUCA, San José, Costa Rica, 1994.

JAEGER, Francis*: En torno a la teoría del discurso revolucionario y poético en Roque Dalton.* In Cincinnati-romance-review, Univ. of Colorado at Boulder, nº 15, 1996 – USA.

LARA MARTINEZ, Rafael: *Del 32 como mito o la visión del vencido*. In

REV. Taller de Letras, año 05, 114. Abril, 1987. Publ. del Depto. de Letras. Univ. Centroamericana, “José Simeón Cañas”, San Salvador, El Salvador. Pág. 09-26.

___: *Diáspora, exilio y marginalidad: en torno al Poema de amor de Roque Dalton*. In REV. Taller de Letras, Año 07, nº 127, Enero/Febr. 1989. Publ. del Depto. de Letras. Univ. Centroamericana “José Simeón Cañas”. San Salvador. El Salvador, Pág. 07-24.

___: *En la humedad del secreto*. (Antología poética de Roque Dalton). Edic. Dirección de Publicaciones e Impresos. CONCULTURA, San Salvador, El Salvador, 1994.

LEMAITRE, Monique: *Apuntes sobre estructura e ideología en algunos textos de Roque Dalton,* in Literature and contemporary revolutionary culture, Indiana Univ. 1984-1985.

LINDO, Hugo: *Espejos paralelos* Edic. Dirección de Publicaciones, Ministerio de Educación. San Salvador, El Salvador, 1978.

LÓPEZ VALLECILLOS, Italo: *La insurrección popular campesina de 1932.* In REV. ABRA, año 02, nº 13, Junio 1976. Publ. del Depto. de Letras. Univ. Centroamericana ‘’José Simeón Cañas”. San Salvador, El Salvador, pág. 03-18.

LÓPEZ VIGIL, José Ignacio: *Las mil y una historia de Radio Venceremos.* UCA Edit. San Salvador – El Salvador, 1996.

LÓPEZ, Matilde Elena: *La poesía de Roque Dalton*. Cuadernos Universitarios, nº 13. Edit. Universitaria, San Salvador, El Salvador, 1988.

MARTÍNEZ FERRER, Francisca: *La visión estética filosófica de la realidad salvadoreña en Roque Dalton*. Trabajo de investigación para optar al Título de Licenciada en Filosofía. Univ. de El Salvador. San Salvador, 1991.

MARTÍNEZ, Yolanda C: *Sus fríos ojos azules.* Edit. Clásicos Roxsil, Nva San Salvador, El Salvador, 1990.

MARTÍNEZ, Ana Guadalupe: *Las cárceles clandestinas.* UCA Editores, San Salvador, El Salvador, 1996.

MÉNDEZ, José María: *Tiempo irredimible.* Edit. Ministerio de cultura y comunicación Dirección de Public. San Salvador. El Salvador 1989.

METZI, Francisco: *Por los caminos de Chalatenango.* UCA Editores, San Salvador, El Salvador, 1990.

MOLINA V, Carlos E: *Crítica y creación en la poética – humor de la obra de Roque Dalton, como posibilitante de una filosofía salvadoreña de la liberación*. Trabajo de investigación para optar al título de Licenciado en Filosofía, Univ. Centroamericana "José Simeón Cañas", San Salvador, El Salvador, 1996.

MONTEJÓN, Rodrigo Ezequiel. *Anastacio.* Novela histórica. Clásicos Roxsil. S. Tecla, El Salvador, 1992.

MORALES NUÑES, Eduardo: *El Salvador de ayer y de hoy.* Public. Predia Graphies. San Marino. California, USA.

OSTERGAARD, Ole: *La poesía social-revolucionaria en El Salvador y Nicaragua*: *Roque Dalton, Ernesto Cardenal*. In Cahiers du Monde

Hispanique et luso-brasilien, Caravelle, Toulouse, France, nº 42, 1984.

OWEN, Williams: *Poliglosía poética: las voces múltiples de Roque Dalton*. Disertation. Degree Granting Institution. Univ. of Nebraska, Lincoln, 1993.

PASTORE CHAVEZ, Edwin Iván: *Rasgos carnavalescos en la obra de Roque Dalton. Aspectos de su ruptura literaria.* Trabajo de Invest. para optar al título de Licenciado en Letras. Univ. Centroamericana "José Simeón Cañas", San Salvador, El Salvador, 1995.

QUEZADA, José Rutilio: *La última guinda.* Edit. Clásicos Roxsil. Sta. Tecla. San Salvador, El Salvador, 1996.

_____: *Las profesías de Adán Cangrejo.* Edit. Clásicos Roxsil. Sta. Tecla. San Salvador, El Salvador, 1994.

QUEZADA, Rufino A. Y MARTINEZ, Hugo R.: *25 años de estudio y Lucha,* Edit. AGEUS, Univ. de El Salvador, San Salvador – El Salvador, 1995.

RODRÍGUEZ DE GARAY, D.M: *El reflejo de la crisis de El Salvador en la novela testimonial 1980-1989.* Univ. de El Salvador, El Salvador, San Salvador, 1992.

ROQUE, Ricardo: *La literatura salvadoreña ante el reto de la democracia: tres meditaciones.* In REV. El Salvador en Construcción, nº 12, Marzo 1996, Univ. Centroamericana José Siméon Cañas, San Salvador, El Salvador, pág. 25-40.

____: *La literatura testimonial desde El Salvador*, in REV. ECA, UCA, nº 614, Oct/2000, San Salvador.

SANTOS H., y FLORES, A. D.: *Calidad literaria del reportaje testimonial escrito en El Salvador*, *1980-1989.* Univ. de El Salvador, San Salvador, 1992.

SANZ VILLANUEVA, S.: *Historia de la novela social española (1942-1975).* Alambra, Madrid, España, 1980.

SCHLESINGER, Jorge: *Los directores comunistas (Fragmentos de La revolución comunista en El Salvador)* in REV. ABRA, año 02, Vol. 02, nº 13, Junio 1976, Depto. de Letras. Univ. Centroamericana ''José Simeón Cañas". San Salvador, El Salvador, pág.30-36.

___: *Martínez y los pactos de Washington*. In Rev. ABRA, año 02, Vol. 02, nº 13, Junio 1976, Depto. de Letras. Univ. Centroamericana "José Simeón Cañas". San Salvador, El Salvador, pág.36-38.

TULA, María Teresa: *Este es mi testimonio*. Edit. Sombrero Azul. San Salvador, El Salvador, 1994. UCA. Editores San Salvador, El Salvador, 1992.

VILLEGAS, Juan Jacobo: *El testimonio en la producción literaria salvadoreña*. In REV. Taller de Letras, año 10, nº 144 – Nov/Dic. 1991. Publ. del Depto. de Letras. Univ. Centroamericana "José Siméon Cañas" San Salvador, El Salvador, pág. 13-26.

VVAA: *El Salvador. Del terror al diálogo* Edit. Mestiza C.A. de C.V., México, 1998.

___: *La semilla que cayó en tierra fértil* (Testimonios de miembros de las comunidades cristianas) Publ. del Consejo de mujeres misioneras por la paz. San Salvador, El Salvador, 1996.

___: *¡¿Valió la pena?!* (Testimonios de salvadoreñas que vivieron la guerra). Edit. Sombrero azul, San Salvador – El Salvador, 1995.

WEISS, Judith A.: *Roque Dalton: puntos de partida para el estudio de su obra poética.* In REV. Cuadernos americanos, nº 214, México 12, D.F. 1977.

YURKIEVICH, Saúl: *Roque Dalton: en las bocacalles de la historia,* in "La confabulación con la palabra". Edit. Taurus, Madrid, España, 1978.

ANEXO: POEMA *TABERNA*

ANEXO

POEMA: *Taberna*[*] tomado de *Taberna y otros lugares*

El poema Taberna, escrito como los demás de esta sección, en Praga, entre 1966 y 1967, resultó del recogimiento directo de las conversaciones escuchadas al azar y sostenidas entre sí por jóvenes checoslovacos, europeo-occidentales y –en menor número- latinoamericanos, mientras bebían cerveza en U Fleku, la famosa taberna praguense. El autor solamente ordenó el material y le dio el mínimo trato formal para construir con él una especie de poema-objeto basado a su vez en una especie de encuesta sociológica furtiva. En el conjunto de opiniones recogidas no hay ninguna que pueda atribuirse completamente al autor y por ello éste las presenta en el seno del poema sin ninguna jerarquización, ni frente a la verdad, ni frente a la bondad moral o política. No es el propósito del autor intentar un planteo de soluciones a los problemas que se desprenden de la existencia de tales formas de pensamiento en una sociedad socialista. Este intento podrá encontrarse, posiblemente, en la serie de acontecimientos políticos ocurridos en los países socialistas del centro de Europa en los últimos meses.

Este poema está dedicado a quienes lo vieron crecer y desarrollarse: Régis Debray y Elizabeth Burgos, Saverio Tutino, Alicia Eguren, Aurelio Alonso, José Manuel Fortuny y Hugo Azcuy.

TABERNA

(Conversatorio)

Los antiguos poetas y los nuevos poetas
han envejecido mucho en el último año:
es que los crepúsculos son ahora aburridísimos
y las catástrofes, harina de otro costal.

Por las calles que aprendo de memoria
cuerpos innumerables hacen la eterna música de los
pasos

[*] DALTON, Roque: *Taberna y otros lugares*, UCA – Editores, San Salvador, 1976. Págs. 124-143.

-un sonido, he aquí, que jamás podrá reproducir
la poesía-.
Y todo, ¿para qué?
Para que su eco polvoso se aglomere
en este que fue patio de reyes!

No me vengan a hablar del misterio, desvelados,
amantes de ancianidad especial
a quienes el mundo parece deber pausas:
¿alguien resolvió el del ombligo?

No lo dice por ponerse grosero,
ni yo trato de subrayar su gusto dudoso,
pero, en verdad, ¿alquien resolvió el misterio
de un agujero tan simpático?
Ruta del origen, mucho más importante
que las dobles políticas para sobrevivir,
¿carga de qué energía retenida.
en su nudo al revés?

Ditirambo salivoso del asno, geometría
de medio pelo: casi sólo el olvido es fuente de
perfección.
Y el sosiego, esa elegía de los peores modales.

Vale más una ronda de cerveza,
una elevada voz de nostalgia
clamando por la brisa del mar,
la mención recatada de las tetas de Lucy,
algún gesto salvaje
que borre cualquier erróneo respeto
en nuestro derredor.

Hurra! Clamamos por una patria de infantes
salutadores,
un país suntuoso y puro como el vaso de leche
donde la colegiala mide su cutis deplorable:
ninguna complicación, profilaxis de la conciencia,

deber
sólo ante nuestra raza inocente.

OS DIGO QUE ESTÁ LOCO: ES DE CONFIAR.

Los astrólogos son unos farsantes.
Perdón: quería decir eso de los astrónomos.

QUEDAS TEMPORALMENTE PERDONADO,
SANTO-BUEY-MUDO, CALMANTE.

En cualquier forma, los tiempos cambian,
esa es una verdad concreta como el alpiste:
cuando yo era católico (antes de 1959) el sexo tenía
mucha gracia
pero la manía del espíritu científico
me lo echó todo a perder.
No todos sus fiascos fueron preciosos accidentes
en el venerado gabinete de Química,
derrotas a mi talento ganadas por el solenoide,
embrollos por la función del músculo risorio de
Santorini.

POR CIERTO QUE PROFETIZO FRAGORES DE
SERIO ESTETICISMO:
ANTES DEL GOULASH SUPLICADO
VENDRÁN MUCHAS PALABRAS SONORAS:
PÁMPANO, ILUMINACIÓN DE LA OROPÉNDOLA,
ETCÉTERA.

Insisto: no recuerdo un round mejor
que luego de los ejercicios espirituales,
hembras mejores que las que conseguíamos en la misa
de las once.

Nací dentro del socialismo:
si a eso sumamos mis lecturas furtivas de Joyce,
mi derecho a decirte lo siguiente resplandece:

repites
ideas demasiado viejas.
La salvación del alma, la heráldica:
es de gran elegancia bostezar.

Bueno: eso es otra cosa: el taxi es una gran
institución,
sólo se diferencia del verano en el sol y otras hierbas;
yo personalmente le tengo mucho respeto, no obstante
ligeras diferencias.

BUENOS PADRES DE FAMILIA DEL MUNDO,
UNÍOS!
NO TENEIS NADA QUE PERDER, SÓLO LAS
GANAS DE NO HACERLO
!
Otro invento crucial es el temperamento:
lo prefiero a las tarjetas de visita
porque es noble como los cubitos de hielo de un
club inglés,
tanto más placenteros cuando en la calle la tormenta
amenaza.
Oh Lucy, ¿por quê no me clasificas
entre los insectos que amas?
Todo es cuestión de atravesarme el cuello
con un alfiler de mi tamaño
y colgarme entre las crisálidas
con un hermoso rotulito blanco: sábado.
El aire tibio entre tu ropa y la juventud
es el aceite que me he destinado, oh equivoco dolor,
pues en tus ojos surgen bocanadas de un humo
invisible
cual si confesaras de pronto ser hija de una religión
prohibida.
Peregrino eterno pero dejado de la sabiduría
persigo tu verdad, que es falsa y bella.

Los poetas comen mucho ángel en mal estado,

y si me alejo de ellos algún día alguien me dará
la razón:
para mí Churchill, el gran chupa-humo del siglo,
una estrella del fútbol como Pelé,
un pastor de almas,
una juez,
alguien que tenga su eje sin un rictus de tirabuzón

Espigo en tu alma, amor mío, en mis sueños,
y la primavera no depende de que huya el invierno:
mi naturaleza cobarde persigue siempre una solución
y en la fecha señalada para asolear la sangre
cuidará de que anochezca nublado
y de que todos los cuchillos estén en el fondo del mar.

TENER UN EJE EN LA VIDA ES LO MÁS IMPOR-
TANTE DEL MUNDO,
LA PRUEBA ESTÁ EN QUE EL MUNDO TIENE
TAMBIÉN EL SUYO:
AH, QUÉ POBRE GORDITO, LO QUE LE PASARÍA
SIN ÉL

CREÍ QUE SE ME HABÍA DETENIDO EL CORAZÓN!
CARTAS YA LEÍDAS,
JOYERÍA DAÑOSA DE LOS BOLSILLOS,
MEADAS DEL BUHO DOCTORAL EN LOS HON-
GOS DE LA BORRACHERA,
FUERA DE AQUÍ!

En las paredes, frescos de fechas olvidadas
son fanfarrias brillantes en loor a la cerveza,
moral irrompible la que nos atisba desde el fondo
del polvo (repito)
como el dinero de los hombres en la casa del caracol!
Espulgo tu alma, amada mía, y de mis ensueños
surgen volátiles huevos de piojos
iguales a ínfimas pompas de jabón hechas con una
aguja hipodérmica.

Regio: creo
que he perdido el tren:
caen todas las puertas
y la noble visión de tu lecho resplandece más y más.

LA VIDA MODERNA SÓLO TIENE SALIDA PARA
LOS SANTOS
SOBRE TODO PARA LOS SANTOS METIDOS A
GIGOLÓS
QUE SE ANUNCIAN CON VILES TROMPETAS
MIENTRAS ENHEBRAN CUARENTA Y SIETE
FESTEJOS DE ORDAGO
(ASÍ SE FORMAN LOS CONJUNTOS MUSICALES
MÁS COTIZADOS:
CUESTIÓN DE UBICUIDAD, ELEMENTAL)

Cumple ahora con tu deber de conciencia
(sería igual decir: "tus obsesiones".
di que pensar en el comunismo bajo la ducha es sano
-y, en el trópico al menos refrescante-
O sentencia con toda la barba de tu juventud:
si el Partido tuviera sentido del humor
te juro que desde mañana
me dedicaba a besar todos los ataúdes posibles
y a poner en su punto las coronas de espinas.

PERO ESO ES CONFUNDIR EL PARTIDO
CON ANDRE BRETON!

Pero, ¿y la ternura?

PERO ESO ES CONFUNDIR EL PARTIDO
CON MI ABUELITA EULALIA!

DE LO QUE SE TRATA ES DE HACER MÁS
FRECUENTES ESTOS RECONFORTANTES VIAJES
HACIA NOSOTROS MISMOS,
CONSTRUIRNOS LOS BOSQUES BALSÁMICOS

SUFICIENTEMENTE FUERTES
PARA DILUIR SIN DAÑO NUESTRO ALIENTO
FUNERAL, DARLE SU CHANCE DE FLORECER AL
VIEJO HUESO.

No busques otro camino, loco,
cuando ha pasado la época heróica en un país que
hizo su revolución,
la conducta revolucionaria
está cerca de este lindo cinismo
de bases tan exquisitas:
palabras, palabras, palabras.
Excluida toda posibilidad de terminar con las manos
callosas,
claro está,
o el corazón calloso, o el cerebro.

SOY ORFEO. Y SEGÚN LAS REGLAS DEL JUEGO
NO ME QUEDA OTRO CAMINO QUE DESCENDER:
EL FUTURO QUE NOS HACE SUDAR NO ES COSA
NUESTRA,
ES COMO LA SERPIENTE DEL ENCANTADOR
CUANDO ALGUIEN HABLA DE PAZ APROVE-
CHANDO EL SOL
MUCHO MEJOR QUE EL RESTO DEL MUNDO,
ENTRE LOS SACROSANTOS FOLKLORES DE
PENTHOUSE.
GARRA HUMEANTE, LENGUA
DE PÚAS,
OJO COMO UNA TRAMPA,
AIRES DE LA DEVORACIÓN,
RUIDOS TRIUNFANTES:
¿QUÉ COLOR QUEDA?
¿QUÉ COLOR FALTA PARA CERRAR
EL VÉRTIGO DE LA MONOTONÍA?
Vale más otra ronda de cerveza,
una tranquila voz nostálgica
clamando por la priza, a la par

que señale la lentitud en el baile de Lucy.

Oye:¿por qué no te mueres, pero de verdad?
Oye:¿por qué no hacemos un pacto de coraje,
pero de verdad, de verdad?

Nos uniforma el ceño hostil,
BRUTALES MUCHACHITOS DE ILUSTRE DICCIÓN

EN CUBA NO SERÁ ASÍ!
EN AMÉRICA LATINA NO PODRÁ SER ASÍ!
EN NINGUNA PARTE DEL MUNDO HAY PUMAS
O DA EL SOL SOMBRA ROSADA
O FLAMEA LA CÓLERA COMO UNA BANDERA
VERDE,
POR ESO.

Todo podría ser tan sencillo si no insistiera el hombre
en discutir su asunto con el bien y el mal:
clorato de potasio, ácido sulfúrico y gasolina:
lleno eres de gracia en tu frágil botella,
los señores caen contigo
(ya no se diga con las bazookas en la hora
de las bazookas),
bendito eres,
bendito será el fruto de tu llama:
porque el problema no es incendiar el mar.

Muy bien, pero aún queda el camino de Juan XXIV.
(No exageres)
No exagero: el coraje es la mitad de la vida.
La otra mitad es la táctica.

AQUÍ, EN SECRETO: ACUÉRDATE:
CUANDO SUPISTE DE LA SECTA ORIENTAL
CUYOS MIEMBROS SE CORTAN A SÍ MISMOS
EL DEDO MEÑIQUE
NO COMPRENDISTE QUE, COMO TODOS, ESE

RETO ERA PARA NOSOTROS:
NO BASTA CON DECIR QUE SON UNOS IMBÉCILES
TE JURO QUE SI TÚ TE CORTARAS EL DEDO
MEJOR QUE YO
SERÍA TU LACAYO POR CATORCE AÑOS
Y PODRÍAS HACER TUYOS
MIS MEJORES PROVERBIOS.

SÉNECA, ESE MASOQUISTA ESPAÑOL.

Los poetas son cobardes cuando no son idiotas,
no depende de mí.
Ahora todos ellos escriben novelas
porque ya nadie traga los sonetos,
escriben sobre la mariguana
y otros equívocos menos brumosos
porque ya nadie quiere saber nada del futuro.
Y qué maleables son:
si comenzáramos a cortarnos los dedos,
miles de narices poéticas
iban a quedarse sin su vieja caricia íntima.

NO HABLEMOS MAS DE POLÍTICA.

Bien:las remolachas se pudren en el campo por falta
de brazos.
Bien: pensemos en el suicidio con los sesos del sexo.
Bien: desde la punta del mejor tulipán la primavera
nos complenta.
Bien: tu patria ideal sería un bosque de monumentos
de mármol amarillo.
La política se hace jugándose la vida
o no se habla de ella. Claro
que se puede hacerla sin jugarse
la vida,
pero uno suponía que sólo en el campo enemigo.
Al menos así debería ser:
si al comprar mi almanaque no hice mal negocio

estamos ahora en 1966.

Atención, coro vacuo, mi dedo índice sea
vuestra estrella de Belén:
"A un soldado que lucha en la frontera,
Catalina entregó su corazón..."

Ironizar sobre el socialismo
parece ser aquí un buen digestivo,
pero te juro que en mi país
primero hay que conseguirse la cena.

No hay duda: es un cobarde:
sólo el cinismo nos hará libres, repito,
citando ideas vuestras.
Esta conversación podría recogerse como un poema.

¿Para qué? ¿Crees que asustarías a alguien?

No. Las únicas personas que todavía se asustan
son los organizadores de los boy-scouts
y sólo con respecto a unas culebras centroamericanas
llamadas tepolcúas.
Yo lo decía porque
cualquier blasfemia
revela su elevado sentido moral
si le construyen una estética de respaldo.

Además está el problema de la sintaxis,
uno debe darse su puesto.

Aquí tienes a Sartre traído de los cabellos como un
sedante:
"Nombrar las cosas es denunciarlas."

EL PROBLEMA ES QUE SER:

EL CÁNCER O EL CANCEROSO.

Lucy y nosotros dos en un baúl,
aún salvajemente trucidados
(mejor así precisamente, piénsolo).
Lucy se lo merece todo
y yo no le llegaría completo sin tu amistad.

Ya ves cómo la guerra no es el mayor de los
desperdicios:
cuando te parte el vientre
la cuarta parte de una granada
¿deviene obligatorio amar al resto
que mató al más cercano de los enemigos?
Es decir, quería preguntar algo mejor que eso: creo
que estoy borracho ya.

AH, CENTAURO:
QUÉ VENTAJAS MANTIENES
AL ENCONTRARTE CARA A CARA CON EL
CAZADOR SOLITARIO:
EL DEJÓ EN CASA EL PERMISO PARA DISPARAR
Y TÚ ERES TAN SÓLO UNA LEYENDA
PARA HACER TEMBLAR DE GOZO A LOS NIÑOS
BAJO LA LUNA.
LAS PAPAS SUBIRÁN UN DOCE POR CIENTO,
LA ROPA SUBIRÁ UN OCHO POR CIENTO,
LOS TRANVÍAS SUBIRÁN UN VEINTE POR
CIENTO,
NERUDA SUBIRÁ UN DIECIOCHO POR CIENTO.
MURMURACIONES DE RINCÓN OSCURO,
ACUSACIÓN DESDE LA LUZ GOYESCA.

LA SOLEDAD ES LA MÁS REFINADA]
TÉCNICA DEL INSTINTO.

Qué va, la soledad es cuando se termina
el barril de Amontillado.

La soledad es cuando uno vive en Tegucigalpa.
La soledad es cuando oyes cantar a los compañeros
de horda.

La soledad es, pues, una mentira muy útil.
He dicho.

MANCHAS DE SANGRE EN LA BANDERA,
MANCHAS DE BANDERAS EN EL CIELO,
MANCHAS DE CIELO EN EL OJO QUE DESPUÉS
TENDRÁS QUE DRAGAR CON LA PUNTA DEL
PAÑUELO.

Lucy: hueles a ciertas comidas fuertes de mi país,
lo digo en serio,
sin pensar en las implicaciones más burdas:
hay un momento en que el manjar te llama
y si no has tomado antes el vino justo
jura que te sabrá más amargo cuanto mejor esté.
Lucy: ¿es posible que no leyeras mi carta?
Escucha: no puede ser, pero es:
O honey Baby feelin'Mighty Low.
A que no bailas eso, Lucy,
exponiéndote a que los extasiados
te sacudan ese precioso culo a cintarazos.

BABA DE DIOS,
BÚFALO DE AGUA,
BÚFALO DE TEMPESTAD:
EL CORAZÓN TIENE TAMBIÉN SUS TRIQUIÑUELAS
NO ES LA MEJOR TRAER A CUENTAS LA INFANCIA
O SUSPIRAR POR EL CUERVO
COMO EL ANIMAL MAS LINDO Y LIBRE DE
LA CREACIÓN.

Come, engulle tu papa
y di que se trata sólo del ochenta por ciento:
en Viet Nam llueve

y nadie alza el punto de vista de la higrometría.

En las cuevas cuídate de las serpientes, vaquerito,
o de las púas envenenadas:
no del cáncer de tu tío o el reumatismo de tu abuelo
o la jaqueca crónica de la que te parió.
Los pequeños demonios pálidos son los hermanos del
poeta
que levantará odas felices a tu morir miserable.

¿Vale más otra ronda de cerveza?

Toda la literatura del siglo pasado
es literatura infantil:
Dostoievsky es una especie de Walt Disney
que solamente contó con un espejo:
No lo puso en un camino
sino ante la boca abierta
de quienes recién vomitaron su alma.
Ahora sería coleccionista de sellos y de gatos
y en Viet-Nam seguiría lloviendo
sobre las grandes piras de napalm.

¿Quiere eso decir: "en la medida que hagamos
literatura adulta
dejará de llover sobre las grandes pilas de napalm", o es
que has caído, en los vericuetos de la terrible línea china?

Ríete, ya recrudecerá el invierno.
Fríete, ya recrudecerá el infierno.

Yo resolví para siempre el problema de la
eternidad,
Los teólogos son unos tarados temibles:
La respuesta al problema de la eternidad
consiste en preguntar una vez más y una vez
más: ¿y después?

CADA PALABRA ES SU CONTRARIA

MORTAL
COMO MANDRAKE EL MAGO EN EL
MUNDO DE LOS ESPEJOS.

Oculta esas rodillas, Lucy.

No: yo no estoy con los chinos.
Meter la podadora en el jardín de las flores
abiertas
no va conmigo.
Tampoco lo de que el enemigo público
número uno sea la erección
y que la paz sólo es magnífica en la cama.
Qué tontos son: el enemigo público
número uno
no es el revisionismo o el señor Johnson,
el Kukluxklán, la carrera armamentista o los tortura-
dores de los gobiernos de
América Latina:
El enemigo público uno es el Smogh.

Pastora de panteras:
tu nombre saldrá a relucir.

QUITA ESA MANO DE ENCIMA!

AS DE OROS: PUEDES QUEMAR TODAS LAS
OTRAS CARTAS.

¿Me quieres obligar a decir que la literatura no sirve
para nada?

Idiota:¿es acaso una leyenda eso de que
las Biblias forradas de acero detienen las
balas 45?

¿Qué horas son? La noche tiene hoy un color
descorazonador:

En el fondo somos gente muy conservadora:
hablamos de la revolución y nos enorgullece de
inmediato
considerar que moriremos con toda seguridad.
La prudencia no te hará inmortal, camarada,
y se sabe que el suicidio sana al suicida...
Oh, Dios mío, Dios mío:
¿por qué no tomas por tu cuenta la Revolución
Mundial?
Excepto los obispos polacos, todo el mundo
te lo vería muy bien.

VOY A HACER ALGO QUE NADIE PUEDE
HACER POR MI; MEAR.

Cualquiera puede hacer de los libros del
joven Marx
un liviano puré de berenjenas,
lo difícil es conservarlos como son,
es decir,
como alarmantes hormigueros.

EL SUEÑO
NO DEBERÍA HACERME OLVIDAR MIS SUEÑOS:
CAMINAR ALEGRÍSIMO EN LA CUERDA FLOJA
DEL ECUADOR,
VOLVER A CASA DISFRAZADO DE COMERCIANTE
GRIEGO.

Claro, también el tabaco es un gran enemigo
y las tabletas esas que ponen a gozar a las
preñadas:
La edición cubana de Proust, esa violetita
mustia,
no aporta nada a la cuestión del cáncer
pulmonar
pero tampoco los preservativos han servido
para nada mejor

que para los collages del pop-art.
No deberías ser fatuo:
cualquier pregunta clara te puede hacer caer:
dime los nombres de todos los estados del Africa,
ese mercado negro.
Parientes en el análisis salvaje,
oh cómo somos inderrotables:
si no fuera por el afán de concretar de todo
prójimo!

¿POR QUÉ NO HABLAMOS DE LOS POETAS CÓSMICOS, DE LA ECUACIÓN QUE MARCO POLO REPRESENTA, DEL ORDEN ALFABÉTICO EN SHANGHAI?

Lo único que sí puedo decirte es que
la única organización pura que
va quedando en el mundo de los hombres
es la guerrilla.
Todo lo demás muestra manchas de pudrición.
La iglesia católica comenzó a heder
cuando las catacumbas se abrieron a los turistas
y a la más pobres putas
hace más de diez siglos:
si Cristo entrara hoy al Vaticano
pediría de inmediato una máscara contra gases.
La Revolución Francesa siempre fue un queso
Roquefort.
El movimiento comunista internacional ha venido
sopesando
la gran mierda de Stalin.

¿Que te buscás? ¿Un soplamocos?

No es que quiera decir que los jóvenes
seamos los ángeles del decoro:
hemos aprendido rápido
y también somos unos buenos hijos de puta,

la diferencia es que tenemos estas ratos de ocio.

Hay que tener un poco de moral,
ni quien lo ponga en duda.
La moral es algo estupendo
cuando uno no tiene ganas de nada.

Saca tu clarín, muñeca,
anuncia al mundo tus propósitos purísimos
que, entre otras cosas, me arruinarán la noche soñada.

- No, yo dije que más o menos,
lo que he pensado ahorita me tomaría una hora por
decir.
Arte es lo que nos produce placer:
cuando Otelo estrangula a Desdémona
nos da placer, se da placer y da placer a Desdémona.
Además los actores ganan un espléndido suelo
y es fama que Shakespeare no sufrió mientras
escribía la escena.

No, no: el arte es un lenguaje
(el realismo socialista quiso ser su esperanto:
cosas del mundo de Madame Trépat, Berthe Trépat).
Lo clásico es una dictadura imbécil:
tantos siglos para desembocar en el violín de Ingres
(la técnica, que nos ha regalado la adorable bomba
atómica,
no se quedó enredada con la escopeta de Ambrosio,
que aprenda el arte).
Lucy: eres de una frialdad a prueba de bombas.

Los comunistas deberíamos conocer de finanzas:
hacer proselitismo entre los millonarios
haría por lo menos que cada célula de barrio tuviera
piano, litografías de Dresden, aspiradora eléctrica.
LLEGARON LAS LANGOSTAS DE LA HABANA,
TODO UN BARCO.

Y ya que hablamos de eso, pregunto:
los días
de la totalidad, los siglos
del dulce hartazgo,
los milenios de la alegría obligatoria:
¿no son una suerte de obscena promesa
hecha por alguien que nos conoce el lado flaco?

TENER FE ES LA MEJOR AUDACIA
Y LA AUDACIA ES BELLÍSIMA.

Pero es que la Humanidad es un concepto
para onanistas.
Porque no hay heróes posibles
cuando la tempestad ocurre
en un oscuro mar de mierda.
LA INMORTALIDAD PUEDE SER BIEN
PEQUEÑA
MEZQUINA PUEDE SER.

MONOS CIEGOS BUSCANDO CON LA BOCA
EL FLACO PECHO DE LA VIDA, SOMOS.
PEDIMOS LA LECHE DE LA CONCIENCIA
Y SÓLO NOS SEÑALAN SU PRECIO ALTÍSIMO,
INALCANZABLE COMO EL SINIESTRO AMOR
ENTRE HERMANOS.

NO EXAGERES.

No exagero. Siempre hubo la posibilidad
de decir:
Esto es maravilloso, óptimo, genial,
pero a mí no me gusta
(lo cual es maravilloso, óptimo, genial).

ESO ES VER LAS COSAS EN EL TIEMPO,
EL PROBLEMA ES QUE PARA MÍ SÓLO LA FURIA
ES LA PAZ.

No quiero hacer el Angel-Guardián-de-sobacos-sabios,
pero pasa que tienes el complejo más antiguo:
el del Glorioso
Trabajador de la Gran Pirámide.
Has puesto tu granito de arena
y quieres que te regalen la cerveza el resto de la vida,
exigiendo además una debida ceremonia.

EN ESTE INSTANTE ALGUIEN ESTÁ
MURIENDO POR TU CAUSA

Vale más una ronda de cerveza
en esta época del caos de oro,
una temblante voz nostálgica
clamando por la misa del bar.
Lucy: tendríamos un gran porvenir:
mis emociones contigo están se-di-men-ta-das.

PERCIBIR LO QUE ESTÁ EN EL AIRE ES
EL PROBLEMA:
EL GENIO ES CUESTIÓN DE FOSAS NASALES
PARA OLFATEAR
EN LAS BOCACALLES DE LA HISTORIA.

ENGORDE Y NO JODA MÁS, DOCTOR.

El poeta Gingsberg se acostó con catorce
muchachos
una noche en Praga.

Ese no es un poeta maricón,
ese es un tragaespadas de feria
-con lo que siempre me gustó "Aullido"-

FORASTEROS DEL MONO, DORAIS
DE SACRILEGIO LAS MAROMAS DE LAS MONJAS

Bueno: no te falta más que hablar del budismo Zen, es

la moda.

Correcto: El budismo Zen es una experiencia
magnífica,
siempre y cuando te lleve paulatinamente al
terrorismo.

Oh, baja el dedo didáctico!

Pero eso es peor que el anarquismo,
hasta ahora caigo en la cuenta,
digo, eso que dijiste hace un rato de la
guerrilla.
¿Guerrilla para qué clase de mundo?

AH, EXTRAVIADO:
ASÍ COMO LA BLASFEMIA ES LA RATIFICACIÓN
DE DIOS
EL ANARQUISMO ES LA RATIFICACIÓN
DE UN ORDEN QUE SE MUERE
DE RISA.
ESCOGER ENTRE LOS MUNDOS POSIBLES: HE
AHÍ EL CASTIGO DIVINO.

Tengo miedo de dormir solo
con ese libro de Trotzky en la mesa de noche:
es terrible como una lámpara,
como un cubo de hielo
en el espíritu del anciano resfriado.

La marca de rebeldía resplandece en el
trasero:
La problemática de la inocencia.
¿Es que somos algo más que niños?

¿HABRÍA QUE REZAR? ¿NO CREES?
EL AMOR: CUESTIÓN DE LUBRICANTES.

Poner bombas en la noche de los imbéciles,
ocupación de out-siders, seguros dueños
del Reino de los Cielos.
Lucy, me has partido el corazón,
me has dejado para siempre la cara entre las manos.

Oh país en pañales!
Oh hijos del Hombre, uncidos a la noria,
sonrientes y sonrosados!
Apenas alcanza el dinero
para la última ronda de cerveza...

Oh, Dios mío, Dios mío,
¿no podrías ser tú quien pasara la noche con ella?