

De la *est-ética* en Salarrué: mediación política y redención estética

Rafael Lara-Martínez

Premio Nacional de Cultura 2011, El Salvador
Instituto Tecnológico de Nuevo México

I. De la *est-ética* nacional-popular de Salarrué...

Ante los desastres de la historia siempre existe la esperanza de rescatar un asidero ético de sus vestigios. Desconsolada y optimista, nuestra herencia se aferra a un salvoconducto por efímero que sea. Este apoyo moral que del pasado se proyecta hacia el presente, en El Salvador posee un nombre propio: Salarrué (1899-1975). Su vida carismática y su obra prolífica lo distinguen como un autor polifacético y una persona integral.

Se inicia de místico en una sinfonía literaria y pictórica —*O-Yarkandal* (1929/1974)— que hipotéticamente desdeña el cuerpo. Se alza en viaje astral hacia un mundo imaginario sin amarres reales. En sus alturas espirituales lo real se disipa para volverse etéreo. Hasta el ojo crítico del nicaragüense Sergio Ramírez en su clásica introducción a *El ángel en el espejo* (Caracas, 1976) lo imagina impalpable, sin conexión alguna con la realidad socio-política que transita a diario. Salarrué viviría en “un universo irreal” sin mancha política.

No importa que la segunda edición ilustrada muestre lo obvio: dos cuerpos femeninos desnudos acariciándose. El presente no-centroamericano lo llamaría lesbianismo. Tampoco interesa que ese universo de una Atlántida remota se desenvuelva en el crimen, en el asesinato ritual, en la decapitación, en la violencia. Importa rescatar cierta evidencia de un terreno fértil en el cual la

izquierda contemporánea injerta una idea de literatura sin tacha mundana durante décadas de dictadura militar.

En literatura sucede lo contrario del sentido común y del refranero popular. Cuando “la mona se viste de seda, mona ya no se queda”. Luego, Salarrué desciende del empíreo immaculado hacia lo campesino en *Cuentos de barro* (1933, ilustrados por José Mejía Vides) y hacia el habla infantil en *Cuentos de cipotes* (1945/1961). Su fecha clave de publicación —un año después de la matanza o etnocidio de 1932— lo hace susceptible de un rescate inigualable de lo popular. Los actores campesinos y la reproducción “fidedigna” de la oralidad lo convertirían en el candidato ideal de una contraofensiva artística que desafía toda censura del régimen en boga, el del general Maximiliano Hernández Martínez (1931-1934, 1935-1939, 1939-1944).

Junto a la plástica de su ilustrador, Mejía Vides, el regionalismo de Salarrué se opondría a una política cultural en ciernes. Se presupone que al régimen le interesaría suprimir toda presencia indígena luego de la revuelta de 1932, la cual algunos califican de vernácula y otros de comunista. La documentación primaria que deniega dicha supresión se halla siempre ausente de los estudios históricos.

Sea cual fuere la motivación política de la revuelta, resta demostrar que existe una correlación, incluso indirecta, entre el rescate artístico de lo rural y el de lo indígena en Salarrué y una contraofensiva artística.

Baste un recorte del *Suplemento del Diario Oficial* (1934) para verificar que el discurso liberador de la izquierda lo anticipa el régimen mismo de Martínez. La “liberación del campesinado” la inaugura el martinato bajo la aureola de un *Minimum Vital* de corte masferreriano: vivienda, educación, salud, etc.

En paradoja irresoluble, las reformas revolucionarias que la actualidad del cambio le atribuye a los antecesores de su causa caracterizan al martinato mismo en su ideal indigenista.

Igualmente, la censura editorial que la literatura de Salarrué burlaría al elevar al indígena-campesino al estatuto de héroe literario, sería una reprimenda contra sus propios colegas y amigos teósofos entre quienes se cuenta Hugo Rinker, censor oficial.

No habría una frontera evidente entre censor y crítico. Ambos pertenecen a una misma logia teosófica y comparte un universo de creencias. Junto a Rinker, en plena campaña de reelección del general Martínez, en 1934, Salarrué preside un comité “porque “el gran libertador de la mente humana” [Krishnamurti]” nos traiga su mensaje de luz y de verdad”. Habría un enlace inmediato, irreconocido, que ligaría lo material a lo espiritual, la teosofía a la política del martinato.

El lector juzgará si los eventos políticos de “liberación del campesino” y de “liberación del alma humana” se correlacionan entre sí, en plena campaña política por la reelección de un colega teósofo. Sería posible que si existiera burla alguna en Salarrué a la política oficial, este engaño salpicaría sus propias creencias

teosóficas que se realizan en el reino político de este mundo bajo el mandato de un colega y amigo. Pero este enlace entre la metafísica y la política resulta tema tabú hasta el presente.

La obra cumbre del simulacro campesino en Salarrué no demuestra su oposición al proyecto nacional-popular de Martínez. En cambio, desde 1932, el autor señala su acorde parcial con el régimen. Esta anuencia la comprobaría una investigación que todos sus defensores eluden. Nadie rastrea la documentación primaria del martinato y la recepción que obtienen *Cuentos de barro* y *Cuentos de cipotes* en las publicaciones oficiales del régimen.

Tampoco nadie menciona que, luego de su elección en 1935, Martínez nombra a Salarrué delegado oficial a la Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas, en octubre en San José, Costa Rica. El triunfo salvadoreño se debe al apoyo oficial al indigenismo artístico, es decir, a la corriente de pensamiento que los críticos de Martínez, sin documentación primaria, arguyen que su régimen acalla.

Hay que ocultar la participación de Salarrué en el despegue de una “política de la cultura” en la Biblioteca Nacional para que su propuesta inspire a la izquierda contemporánea. Al hacer visible la sensibilidad campesina-indígena en su expresión, su *estética* inaugura una ética nacionalista que confunde los extremos políticos y partidarios en una sola “comunidad imaginaria”. Funciona tal cual un centro magnético que atrae a los polos opuestos a una esfera neutral.

En síntesis, el escondrijo historiográfico verifica cómo el proyecto cultural de la derecha y de la izquierda en curso —martinistas, comprometidos, ex-sandinista en el caso de Ramírez o la del cambio salvadoreño actual— se apropia de un diseño artístico de la derecha. Lo descontextualiza —abstrayendo las obras literarias y plásticas de su intención política original— y, al cabo, las propone como modelo a imitar en el presente.

El bosquejo cultural de la izquierda es una copia, una repetición de un simulacro artístico de la derecha. Las rigurosas exigencias revolucionarias vigentes las cumple la política cultural nacional-popular de los años treinta. No hay nada nuevo bajo el sol. Sólo existe el eterno retorno de lo mismo que, como el péndulo, se disfraza de cambio.

II. ...A la traducción de *Cuentos de barro/Tales of Clay*

Esta encrucijada política de Salarrué no implica que se invalide su juicio estético. Por lo contrario, al visualizar lo indígena-campesino y lo infantil popular como acto de habla y de cultura, el autor funda un proyecto de *re-presentación* de primera magnitud. Inaugura una nacionalidad que rompe las oposiciones partidarias hasta congeniarlas en un terreno artístico neutro. Reconcilia sus diferencias gracias a un proyecto único de nación.

La redención estética del indígena se extiende como territorio nacional de mediación política entre los extremos.

Ningún otro artista salvadoreño es capaz de seducir a ambos polos por medio de un simulacro tal de nacionalidad. La obra salarrueriana se llamaría “el falso falsificador”. Exhibe un calco tan realista de la *verdad* que sus observadores ya no distinguen entre la copia y el original. *Cuentos de barro* expone una verdadera “*Salvadoran Matrix*” que suplanta lo real, incluso a ochenta años de su edición.

Desde sus lectores originales olvidados —los artistas indigenistas que forjan la “política de la cultura” del martinato— los diversos gobiernos militares siguientes, el elogio de la generación comprometida (Roberto Armijo y Roque Dalton), el aplauso de Ramírez y la ovación actual, el libro representa el mejor acto de fundación imaginaria de la nacionalidad salvadoreña.

Ni siquiera el *best seller* del poeta salvadoreño más aclamado —*Las historias prohibidas del Pulgarcito* (1974) de Roque Dalton— congrega posiciones tan adversas a su favor. Su lectura no funda un proyecto unificado de nación, de izquierda a derecha.

En este logro est-ético se inserta la propuesta de Nelson López Rojas por traducir ese libro clave al inglés. Sería la primera tentativa de proyectar hacia una arena internacional el mayor legado artístico de El Salvador. Su trabajo lingüístico es minucioso. La traducción no sólo reproduce el contenido de cada cuento, recrea el apoyo material sobre el cual se levanta cada contenido concreto. La exigencia salarrueriana requiere que exista una consonancia absoluta entre el sonido y el sentido. El sonido no ofrece un simple asiento que recibe el dictado de un contenido el cual se vuelve sensible al expresarse. El sonido forja el sentido.

Si la ética indígena-campesina sólo lo visualiza una estética, su contenido cultural lo materializa una cadena sonora, en un juego interactivo entre el sonido y el sentido. He ahí el gran obstáculo que López Rojas debe vencer. Haría que el sentido surja del sonido. Esta cuestión es ardua. Si decantar el español rural salvadoreño al estándar no resulta fácil, tanto más difícil resulta trasvasarlo hacia una lengua extranjera. O quizás, el castellano es ya un idioma extranjero. Quizás...

Por esa exigencia, López Rojas necesita no tanto contextualizar la obra en su marco socio-político. En cambio, precisa elaborar un análisis lingüístico exhaustivo de los más diversos niveles lingüísticos en *Cuentos de barro* y de su trasposición al inglés. A nivel fonológico, se preguntaría cuáles sonoridades inglesas transcriben la armonía sonora, casi intraducible, de “*Kusususapo vengan acá cojan al sapo que se me va*”, o de “*cabsa que misteris cuquis cantis rompís rabis caleberis coquis, sacamalaca, trufis trofis, safety matches y siacabuche*”.

A la reproducción de la musicalidad le prosigue la búsqueda de un ritmo melódico que calque la morfología y la sintaxis del español salvadoreño regional. Un ejemplo de *Cuentos de cipotes* basta. Para el héroe, el valor de un objeto no deriva de sus cualidades inherentes. Procede de los atributos que el discurso,

cargado de afectividad, le asigna como si se tratase de propiedades que emanaran directamente del mismo objeto. En el ejemplo siguiente se trata de un acordeón. “Es [...] un barrigante farolero que siabre naipiado, siacurruca y se culumpia, suspira diamores, eruta sin malcriadesa, se enchuta en la invisibilidad y se des-pereza gatiado.

La enseñanza es simplemente radical. La recreación idiomática que se deleita en asociar sonidos y palabras inventadas muestra la importancia que posee la lengua al determinar los objetos reales en el mundo. La poética salarruerina nos instruye hasta qué punto las palabras hacen las cosas. Engendran una aureola subjetiva sobre lo sensible. La lengua rural salvadoreña crea, fragua un mundo tan singular que sólo López Rojas se atreve por vez primera en ochenta años a trasvasarla hacia una *matrix* ajena.

Asimismo, López Rojas decanta una estética —una esfera de la percepción y sensación humana— la cual indaga las cualidades sensibles de las cosas. La cultura rural salvadoreña traza una serie de correspondencias entre mundo natural y humano. El mundo se vive por medio de los sentidos. Tanto es así que el tiempo no lo mide el reloj. Lo mide una dimensión sensitiva que privilegia la vista, el olfato y el oído como normas que recortan la duración. El amanecer, la tarde y la noche se observan, se huelen y se escuchan de manera propia. Basta un par de ejemplos. “La fragancia de la mañana venía mera cargada”. “La aurora se iba subiendo por la pared del oriente, como una enredadera”.

En este intercambio entre objetos físicos y observador rural se engendra una cultura como universo de correspondencias entre un macrocosmos natural que se rinde ante la cultura y un microcosmos humano que, a su vez, se somete al influjo de lo natural. La conversión del mundo en cosmos se opera gracias a la actividad sensorial de un observador, quien inscribe su propia subjetividad perceptiva en el flujo del tiempo objetivo.

López Rojas enfrenta todos esos desafíos para ofrecer la primera traducción completa de *Cuentos de barro* en una lengua extranjera. Su meticuloso que-hacer de traductor e intérprete la aplaudiría El Salvador en su conjunto, ya que disemina hacia el extranjero la enciclopedia primordial que compila nuestra nacionalidad. La disemi-Nación que López Rojas inaugura hace de la comunidad imaginaria salvadoreña —compartida de izquierda a derecha— un verdadero *círculo completo de la educación política nacional*.

Ojalá que López Rojas ensanche este conocimiento hacia otras obras fundadoras de lo salvadoreño. Esta tarea de expansión global de lo regional es su misión, su destino hacia el futuro.

Traducir desde la cultura: de lo regional a lo universal. *De Cuentos de barro a Tales of Clay*

Nelson López

Universidad de Marquette, Milwaukee
Universidad Don Bosco, El Salvador

Introducción

C*uentos de barro* es el libro más leído de toda la producción literaria salvadoreña. Nos narra una cantidad de historias sobre las culturas, las tradiciones e idiomas de los pueblos indígenas y de cómo las clases dominantes abusaron de ellos. Las narrativas van desde críticas al Gobierno por las injusticias sociales y la discriminación en contra de los pueblos indígenas, pasando por violaciones, machismo, problemas de emigración y pobreza, hasta llegar a la discriminación racial, mezcla de creencias míticas con lo religioso y el abuso por parte de la Iglesia Católica.

Cuentos de barro juega un rol importante pero irreconocido en la literatura vernacular salvadoreña: la aceptación de una literatura nativa que explora problemas sociales en el idioma vernáculo de su gente.

Mi traducción de *Cuentos de barro* al inglés ha echado mano de aspectos históricos, lingüísticos y sociolingüísticos, arqueológicos, antropológicos y de etnografía. La cuidadosa lectura de obras como *Their Eyes Were Watching God* y de traducciones al español de un inglés vernacular como *Las aventuras de Huckleberry Finn* jugaron un rol vital en que el traductor mantuviera la fidelidad y la oralidad de la obra salarrueriana en su versión inglesa.