ROQUE DALTON

MUERTE A CAMPO
TRAVIESA: CINCO POEMAS
DE ROQUE DALTON

*Julio Eduardo Aguilar**

Introducción

En el presente ensayo parto de la premisa de que es imposible tratar en su totalidad la obra de un autor en un espacio tan noble, pero a la vez tan pequeño. Parto también de otra, el ineludible sesgo de lectura presente al analizar la obra poética de Roque Dalton García. Ignoro si el mundo esté para este tipo de sinceridades, pero desde el momento de escoger a uno u otro autor sé que se incurre alguna parcialidad. Sé también que los autores en los que debe centrarse la reflexión deberán ser aquellos que están de moda o aquellos cuya profundización aporte luz a los estudios sobre la materia; sé, por último, que a veces hay que saltar sobre los hombros de un gigante... El primero y tercer motivo me tienen sin cuidado. Considero que en alguna medida volver a la obra de RDG significa no quitar el dedo del renglón sobre una serie de hechos de por sí significativos: el amor, la guerra y los asesinatos de aquellos que defienden el derecho a la disidencia.

La vida de RDG es un periplo metafórico de la defensa de ese derecho: perseguido por los regímenes dictatoriales salvadoreños y centroamericanos, y asesinado por sus compañeros de armas en un episodio epó-

147

* Departamento Académico de Estudios Generales, ITAM.

JULIO EDUARDO AGUILAR

nimo de la conculcación del derecho a la disidencia. Los cantos de sirena de los globalifílicos nos invitan a pensar que estos sucesos o formas de proceder son cosa del pasado. Pero la realidad, soberbia y testaruda, nos hace pensar que el amor, la guerra, y hoy más que nunca, el derecho a la disidencia son aspectos de la vida sobre los cuales no debe haber olvido.

Así, la guerra en cualquiera de sus formas (Seara¹ o Huntington²) es un peligro que pende como la espada de Damocles; el amor es un sentimiento que desaparece en casi cada una de sus articulaciones (a la pareja, al prójimo, a Dios); y el derecho a la disidencia está mucho más amenazado ya sea en la forma de pensamiento único (Ramonet,³ *Le Monde Diplomatique*⁴) o en la forma de cruda negación del derecho a la expresión por parte de las neoderechas en el poder.

Noticia para principiantes

148

Roque Dalton García cumplió veintiséis años de haber sido asesinado (10 de mayo de 1975) por quienes eran sus compañeros de armas: los miembros de una organización guerrillera clandestina llamada Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), que posteriormente pasó a formar parte del Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional (FMLN, por su acrónimo más conocido. Actualmente, los salvadoreños le atribuyen otro: FMLN, S.A. de C.V.). El sórdido e insatisfactoriamente aclara-

¹ Modesto Seara Vázquez, *La hora decisiva. Análisis de la crisis global*, 1995, México, Porrúa, p. 334-64.

² Samuel P. Huntington, "El conflicto entre civilizaciones", en *Civilización y Cultura*, vol. I, antología del Departamento Académico de Estudios Generales, ITAM, 1999, México, p. 137-68.

³ Ignacio Ramonet, *Un mundo sin rumbo. Crisis de fin de siglo*, 1997, Madrid, Debate.

⁴ V.A., *Le Monde Diplomatique*, edición española, *Pensamiento crítico vs. Pensamiento único*, 1998, Madrid.

ROQUE DALTON

do momento del asesinato no será tratado en este ensayo, aquello es *tierra de nadie*, todavía.

Roque Dalton García había nacido antes en San Salvador, la capital de El Salvador, el 14 de mayo de 1935 (66 años ha de su nacimiento, hoy). Según lo aceptado biográficamente, cursó parte de su primera formación en un colegio jesuita conocido como Externado San José, sito en la ciudad capital salvadoreña. Posteriormente, sus múltiples inquietudes lo llevaron a estudiar en universidades de México y Chile. Otro aspecto de su trayectoria vital que resalta, es que como representante del Partido comunista salvadoreño (PCS) viajó por diversos países europeos del Este, y en esa misma calidad política residió varios años en Cuba. Estos hechos lo dieron a conocer como polemista, ensayista y poeta. A la vez lo pusieron en contacto con la discusión respecto a la vía por la que se realizaría el cambio o la revolución en El Salvador.

En su periplo vital de escasos cuarenta años escribió aproximadamente catorce poemarios, una novela, dos monografías, varios ensayos y participó en innumerables conferencias. Procreó dos hijos, y como ya dijimos acabó por enrolarse en la organización guerrillera que le puso término a su vida: en fin, un joven brillante.

149

Aclaración imprescindible

Los cinco poemas que nutren este análisis representan a mi juicio las constantes temáticas representativas dentro de la obra poética de RDG. Llama la atención el hecho que algunas de ellas son en esencia tradicionales dentro de la literatura: amor-muerte; amor-erotismo; guerra-paz; denuncia social-identidad; y cierto tipo de nostalgia premonitoria. En la lectura de sus poemarios se pueden establecer afluentes (valga la metáfora) que ilustran los binomios temáticos mencionados. Y en el caso de *Historias prohibidas...*,⁵ el “Poema de amor” es em-

⁵ *Las historias prohibidas del Pulgarcito*, 1989, 10a., México, Siglo XXI, p. 211-2.

JULIO EDUARDO AGUILAR

blemático de esta corriente de denuncia social elevada en él, sin duda, a la categoría de poesía.

Ahora bien: ¿qué hace trascender entonces la poética de Roque Dalton? La respuesta la encontrará el lector a lo largo de este ensayo. Pero antes expondré las variables entre las cuales se ha (no situado, sino) situado la obra de RDG.

Por un lado, están todos aquellos –que son masa, y como masa: mansa– apologistas de RDG, que más que algún aporte estético se han devanado por establecer la valiente coherencia entre vida y obra literaria; han celebrado sobre todo aquellos poemas de denuncia social, y también la estética guerrerista de Dalton (y han aportado poco a la explicación de su vida, obra y muerte). De ellos deriva una corriente de artículos, ensayos, poemas, entrevistas e imitaciones. Estas últimas insisten también en la aberración local del uso del lenguaje que en Dalton fue un recurso entre otros, pero que en ellos se convierte en reduccionismo poético.

Por otro lado, se encuentra la drástica sentencia con la que Milán Damilano situó la obra de Dalton. En ocasión de la publicación en México del poemario *Un libro levemente odioso*⁶ (prologado por Poniatoswka, por cierto), Milán estableció, citaré ampliamente:

150

“Hablar de Roque Dalton supone generalmente referirse a una leyenda verde, amarilla o negra, pero leyenda al fin: la del militante revolucionario muerto aún joven, víctima de sus propios compañeros de lucha. Esto es: supone hablar de la condición miserable en un nivel económico, mental o ideológico, de América Latina.

[...]

“Como poeta, Dalton debe ser situado dentro de cierta estética muy popular en la América Latina de los años sesenta: la de la “poesía comprometida”. Poesía comprometida, en términos de la estética sesentista, sería: a) una poesía de referencialidad inmediata, donde escribir la palabra árbol no significa una referencia a un signo sino al objeto mismo; b) una poesía donde el lenguaje es sólo un medio de

⁶ 1998, México, La letra.

ROQUE DALTON

comunicación, esto es, un medio donde prima la función apelativa; c) una poesía cuyo lenguaje toma su potencial del habla cotidiana, incluye todo su cargamento de redundancia informativa, pero sin llevarlo hasta las últimas consecuencias experimentales; o un lenguaje donde no se producen metáforas inventivas (esto es: creadas) sino que se recurre a las metáforas de la lengua, o sea las que ya están incrustadas en el habla común. En términos generales, el lenguaje de la poesía comprometida, acorde con su estética de compromiso con el mundo antes que con la poesía, es un lenguaje contaminado, no puro, un lenguaje usado como medio de transmisión de valores o contenidos muy claros para el receptor y donde toda interferencia opaca (esto es, del lenguaje mismo) queda descartada.

[...]

“Quizá una de las fallas más evidentes de este tipo de poesía haya sido justamente no haber llevado el problema de la consideración del lenguaje hablado hasta las últimas consecuencias, es decir, no haber transformado ese uso del habla cotidiana en un proyecto radical.

[...]

“El poeta salvadoreño se afilió a una estética que buscaba cierta simetría entre arte y realidad: al derrumbe del mundo capitalista y sus realidades neocoloniales debería corresponder un derrumbe de la estética capitalista y del modo de producción poético de ese mundo obsoleto.”⁷

Cuando hablo de *sitiar* no de *situar*, lo hago porque la mayoría de aproximaciones a *Roque Dalton*, el icono, expresan ese tono taxativo presente en la cita de Milán. Lo relevante de la propuesta de Milán es separar la leyenda de la obra poética en sí; un procedimiento analítico de la literatura socorrido en las academias que pretenden alcanzar un sospechoso objetivismo cientificista traspelado a las humanidades (aclaro: conozco la obra de Milán y sé que ni de lejos cae en dicho cientificismo). Relevante, también, es que en aquel tono taxativo asis-

151

⁷ Eduardo Milán Damilano, *Una cierta mirada. Crónica de poesía*, 1989, México, UAM-Juan Pablos, p. 189-92.

JULIO EDUARDO AGUILAR

timos a una especie de doble muerte: La de la leyenda y la de la obra de Dalton. ¿A quién se le ocurría volver a una obra en donde *el lenguaje*[... *Jes un lenguaje contaminado, no puro, [...]*? Es un juicio de carácter sumario, pero que tiene también su explicación cultural de carácter histórico en el caso de Milán, que no trataré en este ensayo. Diré, nada más, que dicho juicio quizá obedeció al hartazgo de vivir en aquel ambiente *miserable en un nivel económico, mental o ideológico, de América Latina*; obedeció, quizá, a la necesidad de establecer una *Ars Poetica* a partir de definir a los otros para buscar esa pureza del lenguaje que en sí misma cuestione la lógica estética capitalista. Basta señalar que a partir de la publicación de *Errar*,⁸ publicado tres años después de haberse escrito la reseña de donde tomé la cita, Milán inicia aquella búsqueda que lo llevará en 1997 a obtener el Premio de Poesía Aguascalientes.⁹ En resumen, se está leyendo un fenómeno poético más desde las necesidades del crítico que desde las propias variables de la obra analizada.

Cinco poemas en contra de la muerte

152

“Destierro voluntario”

Este poema lo rescata Dalton en su novela *Pobrecito poeta que era yo*.¹⁰ En los párrafos anteriores se relatan las vicisitudes por las que había atravesado dicha página, como él la llama. Señala que había sido publicado en “la revista del grupo xalapense”, dirigida aparentemente por Carlo Antonio; señala, además, que dicho poema había sido “fruto de un año intenso, del año al que debo lo que soy, para bien o para mal. *Pero ¿es que soy el mismo de entonces?*”. He subra-

⁸ 1991, México, El Tucán de Virginia.

⁹ Eduardo Aguilar, “Milán o la poesía del aire. A propósito de la trigésima edición del Premio Nacional de Poesía de Aguascalientes”, *Intercambio*, 1997, México, Bancomext, 1(5):31-33.

¹⁰ 1982, San José, Costa Rica, Universitaria Centroamericana, p. 230.

yado la frase anterior, que precede a la transcripción del poema en la obra citada, porque señala la vertiente y el antecedente nerudiano de dicho poema.¹¹ El eco nerudiano¹² que resuena en el ambiente construido por el poema es ineludible; también la extraña adjetivación de dos sustantivos: noche estentórea y cara[...]sardónica. Veamos cuáles son las derivaciones textuales.

ESTENTÓREO, —A (l. Stentoreus; de *Estentor*, heraldo griego en el sitio de Troya, de célebre voz). adj. s. XVII al XX. Muy fuerte o ruidoso, aplicado al acento o a la voz. Es claro que RDG está empleando el término en su primera acepción, la latina. Lo cual refleja su familiarización con los modelos poéticos griegos durante ese intenso año. **SARDÓNICA**, sin embargo, asocia una familia de palabras con las cuales su empleo resulta en una serie de significados múltiples. Lleva primero a **SARDÓNICE** (l. *sardonyx*, *ychis*; del gr. *sardónyx*). f. *Ágata* de color amarillento con zonas más o menos oscuras. Habré de señalar que *Ágata* es un mineral; pero, también, es el nombre de un asteroide que circula entre Marte y Júpiter, descubierto por Palisa en agosto de 1882. Conduce enseguida al significado de **Sardonía** (l. Sardonía, cosa de Cerdeña). adj. fig. s. XVI al XX. Med. Risa sardonía, contracción de los músculos de la cara, de que resulta un gesto como cuando uno ríe. Su segunda acepción alude a una planta cuyo “jugo produce en la cara una contracción que imita la risa.”¹³ Al final, el significado de la palabra es el obvio y el habitual, pero hasta su tercera acepción: en Argentina se

¹¹ En el poema 20, del libro de Neruda *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* se lee: “Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos.” (vv 23). La perífrasis es clara. Pablo Neruda, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada. Cien sonetos de amor*, 1995, Barcelona, Altaya, p. 99.

¹² “Al igual que un gran número de poetas latinoamericanos de mi edad, partí del mundo nerudiano, o sea de un tipo de poesía que se dedicaba a cantar, a hacer loa, a construir el himno, con respecto a las cosas, el hombre, las sociedades. Era la poesía-canto.” (“Una hora con Roque Dalton” en M. Benedetti, *Los poetas comunicantes*, 1981, Marcha, México, p.19.)

JULIO EDUARDO AGUILAR

usa con el significado de irónico, sarcástico. No está alejado que dichos giros los haya absorbido Dalton durante su estancia en Chile. Sin embargo, lo importante es la multiplicidad de sentidos que le imprimen a la lógica del poema. En consecuencia la *referencialidad inmediata* de la cual habla Milán no es tal; aunque siendo consecuentes habrá que aceptar que sí está presente en gran parte de la obra poética de Dalton, pero como una vertiente más.

Por otro lado, esto demuestra que el facilismo aparente en el que se regodean sus apologistas e imitadores, tampoco es tal.

Salvados estos escollos léxicos, analizaré los aspectos que desde mi punto de vista son relevantes en el poema “Destierro voluntario”. Aparte de estar en verso libre, lo primero que llama la atención en el poema son los tres puntos suspensivos iniciales. Ortográficamente los puntos suspensivos expresan “una *pausa inesperada* o la *conclusión vaga*, voluntariamente *imperfecta*, de una frase; [...] La interrupción puede deberse a que el oyente o lector *ya conoce lo que sigue* [...] También se usa este signo *cuando se copia algún texto y se suprime algún pasaje innecesario*, para indicar tal supresión.” Hasta aquí Manuel Seco¹⁴ con sus precisas reglas ortográficas.

154

Así, el símbolo al que atañen los puntos suspensivos iniciales es al de copia, al de devenir; al de supresión de algún pasaje innecesario. ¿Cuál? Posiblemente, la obra poética y las experiencias vividas. Implican también una *pausa inesperada*..., aunque está por investigarse el significado biográfico que tuvo para Dalton su estancia en México.

Por otro lado, ortográficamente inversos en el poema, no al final de la frase, sino donde inicia el discurso poético nos harán conocer lo que sigue, el destierro, y con él la posibilidad de la muerte inscrita en el último verso. Al leer el poema en una sola tirada se encuentra el

¹³ Martín Alonso, “Enciclopedia del idioma”, *Diccionario histórico y moderno de la lengua española (siglos XII al XX) etimológico, tecnológico, regional e hispanoamericano*, 1982, Madrid, 3 vol. (subrayados míos).

¹⁴ *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, 1989, Madrid, Espasa Calpe, p. 520-1.

ROQUE DALTON

aplastante contraste del universo y *la agonía de un hombre solo* [...] *en medio de la noche estentórea*; esa agonía poco a poco se transforma en la rebelión, en el triunfo contra todos los elementos del desterrado, el que se sobrepone por encima de todas las vicisitudes. La utopía es la que sirve de guía, su constitución onírica conduce *hacia las fogatas de los hombres*. Enseguida, en un segundo segmento separado por un espacio tipográfico se transita de los fantasmas hacia una capacidad infinita y gregaria de amar, de encuentro múltiple y multitudinario: *Pero me posesiono de todas las historias y de todos los rostros, /nunca se cansa el corazón de conocer a todos los habitantes de la tierra*. El *Pero*, ese adversativo, es esencial en esa titánica lucha; lo salva únicamente la infinita capacidad del corazón humano. La resistencia es posible sólo con el encuentro múltiple con otros seres idénticos y diversos. Y es posible sólo en la tierra, que es hacia donde ha descendido el poeta y la poesía. La tierra es el lugar del mal y del bien referencializado en el emblema de Caín y Abel, y en *la cara del diablo o la del ángel*, que se *asoma*, entiéndase, que nunca aparece de frente, sino *cambiante y sardónica*. Este juego doble de los calificativos vale tanto para el diablo como para el ángel. La complicidad, en tanto, se transforma en simple y brutal. No existe, por lo tanto, nada ni mítico ni sagrado que le asista al desterrado.

155

Pero consecuentemente esta lucidez no implica nada por sí misma. Esto se expresa en forma de desgarramiento en la penúltima estrofa. Lo que sostiene al desterrado es estar *vivo y pisando la tierra*. Pero reaparecen los fantasmas, en la forma en que *los vientos del Caribe traen sueños vagos...* Otra vez los puntos suspensivos para señalar el punto de la hiperrealidad y de la hiperconciencia: *y el mundo parece venir a plomo de repente*. Lo bucólico del Caribe se anula; es, simplemente el lugar del reencuentro, del desencuentro.

Por último, tres elementos transversan la última estrofa: la necesidad de moverse, la fe en lo ignoto, en lo incontaminado; pero, adversamente, el exclusivo lugar de la poesía, de su articulación lírica, porque quizá sólo en él puede existir *una pulgada de tierra/no descrita en ninguna de las cartas marinas*. El tercer elemento se encuentra yux-

JULIO EDUARDO AGUILAR

tapuesto a todo el discurso poético expresado por la conjunción ilativa con la que inicia: *Y uno termina forastero en el mundo, muerto a campo traviesa*. El hemistiquio señalado por la coma también yuxtapondrá dos elementos inasociables: la condición fugitiva del desterrado y el espacio que la contiene pero en forma de fijeza, la muerte. Al final, la conciencia adquirida por el *yo* poético a través del discurrir del poema se rebela contra el desterrado: En cualquier parte del mundo será forastero, o sea, extraño y tratado como tal, y en consecuencia aquella infinitud que lo hace asumir *por lecho el campo llano*, será el lugar de la muerte, la hostil condición de quedar *muerto a campo traviesa*.

156

Coincidencias aparte entre metáfora y vida, la lucidez de este poema acompañó a RDG a la aventura que lo llevó a renunciar al Partido Comunista Salvadoreño, en el cual militaba desde los veintidós años, enrolarse en el ERP y encontrar la muerte tal como la había preconfigurado. Encontrarla en la miserable condición mental, ideológica, política y cultural de sus verdugos. Aquellos a quien sabiamente el pueblo salvadoreño ha bendecido con el acrónimo de FMLN, S.A. de C.V. Aquellos que saltaron a la palestra con una falsa diplomacia en ocasión de la rebelión zapatista del aciago 1994, y que en vez de asumir la necesaria y prudente distancia, asesoraron a Salinas de Gortari: consecuentes pues con quien había sido su mentor político en Naciones Unidas, y quien se había aprovechado de su miserable condición mental, etcétera, etcétera.

“Alta hora de la noche”

A simple vista este poema está construido a partir de una estructura de versos libres pareados, paralelizados. Esta estructura le otorga el ritmo esencial, a ella se suma el estribillo cifrado desde el primer verso: *Cuando sepas que he muerto no pronuncies mi nombre*. Cabe señalar que es el verso que sin cambios cierra el poema. Con él se juega en el quinto verso al construir un hemistiquio que es el que le dará profun-

ROQUE DALTON

didat al poema en los versos sexto, séptimo y octavo. En la mitad de ese quinto verso se da un sorpresivo giro para situar en el centro simbólico del poema todo aquello que tiene vida. El primer y último verso, que como ya dijimos son idénticos, producirán una sensación de encapsulamiento semejante al de una tumba. Sin embargo, la voz poética ocurre desde una atractiva paradoja: se sabe fuera, así se experimenta; pero habla también desde la certeza premonitoria (no de alguien que sabe que va morir, eso lo sabemos todos) de alguien que sabe que se está jugando el pellejo, que se sabe *forastero en el mundo*, y que puede quedar *muerto a campo traviesa*. Así, “Alta hora de la noche” es una elíptica despedida desde la certeza de la muerte no ocurrida.

En el poema anterior (“Destierro”) se acuña un verso que devela la sensibilidad y la conciencia poética: el yo poético se considera predestinado a la muerte, porque el compromiso revolucionario asumido en las condiciones de un régimen dictatorial como el salvadoreño no ofrece otra salida más que esa especie de inmolación, de martirologio lírico-real. Pero véase de donde procede esa conciencia: *Es posible que todo comenzara con fantasmas de mi propia imaginación*, [...]

Por otro lado, en “Alta hora de la noche” existen una serie de símbolos dignos de tratar pacientemente. Para empezar, todo el poema producirá una sensación fantasmagórica: es la lucha no entre la vida y la muerte, porque se admite el hecho sumario de la muerte; es la lucha entre la muerte y la pasión; es el ruego de aquel que *ha sido* amado y que suplica que no se detenga *la muerte y el reposo*. Pero que si así llega a ocurrir, la voz de esa pasión *sería el tenue faro buscado por mi niebla*. Aquí se configuran dos elementos importantísimos: primero, la resurrección se realizaría en forma de niebla, lo menos corpóreo, lo que más alude a los símbolos típicos de lo fantasmal. Segundo, cuando se habla de *tenue faro* se alude a dos posibles significados: el adjetivo *tenue* aludiría directamente a la lejanía borrascosa de la noche, y a la incertidumbre del arribo a dicho faro pues se posee la condición de niebla. Es un faro constituido por la voz, así que el llamado de ésta tendría que ser sostenido para que la niebla resucitada llegara a puerto seguro. Segundo, el sustantivo *faro* realizará una interesante inver-

157

JULIO EDUARDO AGUILAR

sión del yo poético. Nosotros estamos seguros que extratextualmente ese yo es producido por un hombre, un poeta, Dalton. De aquí es de donde se multiplican los significados; lo objetivo en el poema es que el faro es un símbolo fálico. En consecuencia quien invoca es una voz masculina y quien resucita fantasmagóricamente es lo femenino, la tierra en su forma de amante.

A pesar de lo dicho, el yo poético extratextual se introduce en el yo poético objetivo del poema del cual hemos hablado. Esto se realiza en el séptimo verso cuando se dice: *No dejes que tus labios hallen mis once letras...* Proceda el lector de este ensayo a contar el número de letras del nombre de Roque Dalton, y encontrará la constatación de lo dicho en el verso: once letras. Dalton, además, insistirá sobre el súper yo paterno, pues omite su segundo apellido, el de su madre. O quizá haber escrito *diecisiete* era menos eufónico. Pero hay algo más, Dalton procedía de un padre inglés. Creo que está de sobra señalar la prevalencia del súper yo paterno para los ingleses. De tal forma, ¿y si la estentórica voz de aquel faro-fálico es la del padre? ¿Si lo que está presente aquí es la añoranza profunda de un re-encuentro con el padre después de tener la certeza de la muerte como se dijo al principio del análisis de este poema? ¿Y si los profundos ríos de la intensa actividad revolucionaria iniciada a los veintidós años bogaban hacia la búsqueda de aquel padre perdido en la remota infancia?

Hablé más arriba de la tensión entre muerte y pasión presente en el poema. También hablé del inesperado giro a la mitad del quinto verso: ¿por qué calificar de sílabas extrañas a *flor, abeja, pan, tormenta*? La yuxtaposición de estas sílabas extrañas no parecerá gratuita. Así, la flor se alimenta de todos los nutrientes esenciales de la tierra, pero en ellos está presente también la putrefacción. No obstante, la flor es la expresión más bella de lo fenecido. Como paréntesis, la mitología popular mexicana tiene una flor especial para conmemorar ese momento de la vida, la muerte: la flor de cempasúchil.

La flor, a su vez, nutre a la abeja; y por esta vía el poema se poblará de todos los significados que la sola designación de la palabra implica. Enseguida, el pan, la lágrima y la tormenta aludirán a imágenes más

ROQUE DALTON

elaboradas. En la cochura del pan interviene el trabajo del hombre, la espiga del trigo, el fuego: el alimento esencial hecho de harina, aceite y agua del profeta Elías en el Antiguo Testamento (I, Reyes, 17-7). ¿Por qué, pues, sílaba extraña? Posiblemente porque el pan es lo opuesto a la muerte, y el poema ocurre desde la certeza de la muerte en el sentido expuesto más arriba. La lágrima y la tormenta es un paralelismo metafórico en donde ambas se funden. En resumen, la lágrima como expresión de la tormenta pasional; y la tormenta como tronante lágrima. Ambas riegan la tierra, la humedecen, descienden a su profundidad en donde se encuentra *la muerte y el reposo*.

Para finalizar, en “Alta hora de la noche” acaba resonando una especie esencial de plegaria, de rogativa, de jaculatoria, de ruego que apunta hacia la petición de dejar la muerte en la muerte y la vida en la vida. Se registra esa renuncia al trato con los muertos, a la invocación a lo desconocido. Asimismo, el silencio se gana a punta de amor y de sueño, esa variante de la muerte, cuando el cansancio nos hace dormir el último y más profundo de los sueños: *Tengo sueño, he amado, he ganado el silencio*.

“Desnuda”

Este poema se inicia con una celebración del acto sexual como penetración no sólo en el sentido fálico, sino en el sentido recíproco. Negada la seducción como cotidianamente se asume: seductor(a)/seducido(a), el poema dispone de todos los elementos simbólicos que potencian la eroticidad: el agua, la sumersión; poros y piel (según los entendidos, el más grande órgano sexual); la copa y el vino; la infancia estupefacta, esa capacidad para sorprendernos ante la esteticidad déifica de la desnudez; el pan como símbolo de protección y entrega.

Hasta aquí el tratamiento mundano del tema. Pero hacia la quinta de las seis estrofas que lo componen, el diametral giro: la referencia a la muerte para concluir con el binomio literario clásico, eroticidad/muerte. La secuencia expresada en el poema apunta constantemente a

159

JULIO EDUARDO AGUILAR

la superación de la muerte por la vía de la eroticidad y del amor. Basta ver el paralelismo de los versos finales del poema: *El día en que te mueras te enterraré desnuda, / como cuando naciste de nuevo entre mis piernas*. No ha nacido aquel que no ha amado, y cuyo amor no lo ha conducido a la eroticidad. Es claro que el yo poético se encuentra masculinizado, lo sugestivo es que la fecundación erótica es tal que lo lleva a asumir el papel femenino en el hecho reproductivo.

Cuando el poema celebra la desnudez, la celebra en todo su sentido. Estar desnudo no significa sólo estar desprovisto de vestimenta, sino encontrarse puro, quizá sin ataduras, dispuesto a la más auténtica de las entregas. Por eso, se le niega la condición de no ser, de no-materia característica de todo cadáver, y de su proceso de putrefacción. Aquí, la muerte es la más infinita de las posibilidades, no es el término, es el principio: *El día que te mueras te enterraré desnuda / para que limpio sea tu reparto en la tierra, [...]*. La eroticidad alcanzará una resolución holística expresada magistralmente de esta forma (cito los dos últimos versos de la quinta estrofa que son la continuación de los dos anteriores): *para poder besarte la piel en los caminos, / trenzarte en cada río los cabellos dispersos*. Piel y caminos, un mapa que se descubre, que se hace en el andar. Se asume la conciencia de que caminos existen muchos, pero mujer sólo una.

160

“Para la Paz”

No existe en este poema aquel socorrido contrasentido ideológico de los movimientos de liberación nacional previos a 1994: hacer la guerra para lograr la paz. Sin embargo, sí se encuentra presente la imagen de un asalto subrepticio, guerrillero. Pero ingenuamente desarmado: *Bastará con la sombra lanzándonos sus párpados / para llegar al punto*.

Desde los dos primeros versos del poema están presentes dos elementos que han sido poetizados, que son poetizables y que, no vale la excepción, son poetizados: la luna y el agua. Y ésta como corriente,

se antoja en su forma de río: en su forma poético-heracliteana de acontecimientos y acciones que sólo se realizan una sola vez. Enterrar los fusiles “Para la paz” es y será, debería ser, el más grave acto de valentía. Es en la hiperrealidad de la guerra moderna¹⁵ un acto que sólo ocurre en la ficción poética.

En una especie de cascada vicisitudinal ocurre el robo apresurado de los fusiles; la bondad hacia el centinela *un uniforme cargado de suspiros*; el robo irremisible, el cuidadoso transporte hacia las piedras. Y luego el agórico espacio, en donde está presente *ya sólo el viento*; el elemento natural que herrumbra las máquinas construidas por el hombre.

Se encuentra en la misma secuencia el alboroto infantil, la alegría que desgaja el aliento y *el sudor de nuestro sobresalto*. Se reconoce el hecho insólito del atrevimiento: *No importará[...]/la dudosa relación de nuestro aliento / con la ancha niebla, millonaria en espacios*. La niebla, como puede verse, es un elemento plurisemántico en esta secuencia de poemas, lo es también para el resto de la obra de Dalton. No es la misma niebla de “Alta hora de la noche”. Es manto que protege, que cobija; es cómplice. Luego, el poema cambia de escenario, los fusiles: ya no son las piedras, estériles para toda siembra (valga señalar la acotación con la parábola del sembrador); ahora son los sembradíos, la tierra fértil aquella en donde se realizará *esperanzadamente* este inopinado cultivo de fusiles.

Hacia el final, la imagen que transversa el poema remite hacia la conversión de los fusiles en arados. Sin embargo, esto sería poco para tan insólito fertilizamiento, para el grave acto de valentía de sembrar fusiles. No, éstos son devueltos a la tierra en su forma de *tallos minerales* para que cumplan con función de producir una *primavera futura* (frutal) y *altiva / repleta de palomas*.

Cabe, ahora, hacer una pausa no a la vera del destierro, sino a la vera de lo que la tonalidad y el tema del poema expresan: un homenaje

¹⁵ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, 1998, 5a., Barcelona, Kairós, p. 65-80.

JULIO EDUARDO AGUILAR

a la poética de Oswaldo Escobar Velado (1919-1961). La tonalidad y el tema (la esperanza de la paz) son las de Escobar en el poema “Regalo para el niño”,¹⁶ pero el concepto es daltoniano: poner de pie, como en las tesis sobre Feuerbach, lo que estaba de cabeza. No se le puede regalar la paz a un niño (al mundo) dejando en pie la causalidad de su muerte: por eso, “Para la paz” habrá que enterrar los fusiles.

“Poema de amor”

Nombrar “Poema de amor” a esta pieza que en sí podría ser una expresión más bien devenida de la antropología social, de la política, de la sociología, de la economía y hasta de la administración, expresa una determina posición y actitud estética frente al poema, frente a lo factual del lenguaje y de la historia, y frente a la literatura como no sólo hecha de palabras. Frente a una profunda corriente poética presente en la tradición hispana de las letras, recuérdese el hálito que va desde la Canción de Grisóstomo, pasa por Quevedo y su polvo enamorado y recalca en Neruda.

162 | La tonalidad discursiva del poema se asocia con la arenga del panfleto político, con la rabia, con cierta dosis de impotencia; con la invectiva, con la simple y llana catarsis; con el naturalismo social balzaciano. (La obra refleja la realidad, que como espejo organiza el discurso desde sus propias necesidades.) El acento está en el grito, de manera que se pierde el aliento en el *crescendo*. El ritmo de desplazamiento del verso

¹⁶ Te regalo una paz iluminada. / Un racimo de paz y de gorriones. / Una Holanda de mieses aromada. / Y Californias de melocotones. // Un Asia sin Corea ensangrentada. / Una Corea en flor, otra en botones. / Una América en fruto sazonada. / Y un mundo con azúcar de melones. // Te regalo la paz y su flor pura. / Te regalo un clavel meditabundo / para tu blanca mano de criatura. // Y en tu sueño que tiembla estremecido / hoy te dejo la paz sobre tu mundo / de niño, por la muerte sorprendido. Manlio Argueta, (comp.), *Poesía de El Salvador*, 1983, San José, Costa Rica, Universitaria Centroamericana, p.117-8.

ROQUE DALTON

por la página responde más a ese *crescendo* que a la euritmia de la versificación libre. Leído desde la apoteosis negativa semeja la imagen a una plaga de langostas, queda suprimida la causalidad expulsora de aquella desgraciada población que busca saciar el hambre sin importar dónde ni cómo.

No se pretende, en un momento ficcionalizar: los nombres de los burdeles están dados entre comillas y en frases parentéticas, del mismo modo que las clasificaciones laborales. La intertextualidad es, a la vez, la del aberrante discurso jurídico-judicial¹⁷ y la de la realidad, como se dijo, simple y llana. El tipo antropológico salvadoreño queda constituido por el violento contraste: de valentía, de sumisión, de suerte, de pericia, de arrojo, de transgresión (putas, contrabandistas e indocumentados) y de una brutal ternura: *los que lloraran borrachos por el himno nacional / bajo el ciclón del Pacífico o la nieve del norte*. Lo penosamente vigente del poema es que no ha cambiado la suerte de los salvadoreños, peor: a ellos en esta economía hiperreal se han sumado otras nacionalidades. Tal vez a la “Gruta Azul”, “El calzoncito”, “El Happyland” habría que sumar el Lobombo, el Manhattan, el Men Club...: así, sin comillas.

Ahora: cabe preguntar ¿en dónde está lo poético del poema? En las cuatro palabras sumarias de los dos últimos versos: *mis compatriotas, / mis hermanos*. Intertextualmente no se alude a un nacionalismo ramplón, sino a cómo lo societal se configura como masa crítica intertextual de la discriminación más que social, económica, política, antropológica o racial, humana: ¿quiénes, en el plano de la representación, suscribimos u ostentamos una determinada nacionalidad? En el punto extremo de este dilema está el prurito de asumir que el conjurado narcotraficante es producto y expresión de una y una misma nacionalidad, igual que el humilde emigrado que hace de lavaplatos, de limpiabaños, de pizcador en las plantaciones californianas y que ha sustituido al *okie* de las *Viñas de ira* de Steinbeck.

¹⁷ Así, la frase parentética n enmarca una frase que se sale del objeto principal del discurso: es el discurso.

JULIO EDUARDO AGUILAR

Por otro lado, cuando yuxtapuesto al nacionalismo se expresa la franca, necesaria y abierta identidad filial, lo mínimo que se está expresando es el imprescindible sentido de solidaridad con la especie, de género en el sentido humano (para no caer en el galimatías sexista). En ello el yo poético se puebla en la acepción de siembra. Surge o se expresa el reconocimiento, la anagnórisis final, valga la redundancia, del poema épico.

Conclusión

164

Considero que a partir de mi análisis de esta micro antología de Dalton han quedado demostradas algunas cosas. Primero, la necesaria lectura histórica de cierto tipo de crítica. En este sentido la ubicación que hace Milán de la obra de Dalton es correcta para una vertiente de su obra. Segundo, si como dije, a veces la lectura que hace el crítico de la obra de determinado autor responde más a las necesidades de sí, en el caso de Milán no se puede aplicar una inflexión dogmática del principio, porque él con su obra poética posterior (de *Errar* en adelante) y con su obra crítica condensada en *Resistir*, revisa el momento histórico de su relación específica e histórica también con Octavio y con el grupo Vuelta. Tercero, sostengo que para ninguna poética, aunque las apariencias nos hagan “errar”, puede asumirse un acceso impresionista, ingenuo o que inflexe sólo sobre un aspecto de la obra literaria: la función ideológica, por ejemplo, tan socorrida entre los apologisistas de Roque Dalton García. Cuarto, sólo la violencia societal del objeto poetizado explica la violencia verbal del objeto poético. La realidad puede leerse desde la óptica o de la perspectiva poética, aunque el poema contenga la realidad el movimiento inverso es aventurado; pero, eso no impone una obligación científicista para el discurso crítico.

ROQUE DALTON

Alta hora de la noche

Cuando sepas que he muerto no pronuncies mi nombre
porque se detendría la muerte y el reposo.

Tu voz, que es la campana de los cinco sentidos,
sería el tenue faro buscado por mi niebla.

Cuando sepas que he muerto di sílabas extrañas.
Pronuncia flor, abeja, lágrima, pan, tormenta.

No dejes que tus labios hallen mis once letras.
Tengo sueño, he amado, he ganado el silencio.

No pronuncies mi nombre cuando sepas que he muerto:
desde la oscura tierra vendría por tu voz.

No pronuncies mi nombre, no pronuncies mi nombre.
Cuando sepas que he muerto no pronuncies mi nombre.

165

Desnuda

Amo tu desnudez
porque desnuda me bebes con los poros,
como hace el agua cuando entre sus paredes me sumerjo.

Tu desnudez derriba con su calor los límites,
me abre todas la puertas para que te adivine,
me toca de la mano como un niño perdido
que en ti dejara quietas su edad y sus preguntas.

Tu piel dulce y salobre que respiro y que sorbo
pasa a ser mi universo, el credo que me nutre;

JULIO EDUARDO AGUILAR

la aromática lámpara que alzo estando ciego
cuando junto a las sombras los deseos me ladran.

Cuando te me desnudas con los ojos cerrados
cables en una copa vecina de mi lengua,
cables en mis manos como el pan necesario,
cables bajo mi cuerpo más cabal que su sombra.

El día en que te mueras te enterraré desnuda
para que limpio sea tu reparto en la tierra,
para poder besarte la piel en los caminos,
trenzarte en cada río los cabellos dispersos.

El día en que te mueras te enterraré desnuda,
como cuando naciste de nuevo entre mis piernas.

Destierro Voluntario

166

...a veces, en la pausa de una piedra a la vera
[del destierro
se oye susurrar el viento alborotando las estrellas.
Y la agonía de un hombre solo
camina ancha y errabunda en medio de los pastizales,
en medio de la noche estentórea
tan llena de murciélagos y de esperanzas muertas.
Alguna luz en la otra orilla –en la otra orilla
[del sueño–
nos guía hacia las fogatas de los hombres.

Es posible que todo comenzara con fantasmas de mi
[propia imaginación,
pero he ido marchando,
hincando el ambre en alguna fruta de arroyo,

ROQUE DALTON

por lecho el campo llano
y por amante una ilusión noctívaga, un no sé qué,
[una nostalgia,
una impresión de haber nacido antes,
de estar sólo soñando este destierro.

Pero me posesiono de todas la historias y de todos
[los rostros,
Nunca se cansa el corazón de conocer a todos
[los habitantes de la tierra;
aunque en todas partes la historia de Caín y Abel
es tan vieja como el principio del mundo,
y en todas partes la cara del diablo o la del ángel
asoma cambiante y sardónica.

Hubiera deseado tanto llegar a puerto seguro
Pero es como decir “llegar al paraíso”.
Sin embargo estoy vivo y pisando la tierra,
los vientos del Caribe traen sueños vagos...
y el mundo parece venir a plomo de repente.

Es necesario ir a buscar nuevos vientos alisios
Y hacer de cuenta, a veces,
que es la brújula quien nos vuelve locos,
que todavía existe una pulgada de tierra
no descrita en ninguna de las cartas marinas.
Y uno termina forastero en el mundo, muerto a campo
[traviesa.

JULIO EDUARDO AGUILAR

Para la Paz

Será cuando la luna se despida del agua
Con su corriente oculta de luz inenarrable.

Nos robaremos todos los fusiles,
Apresuradamente.

No hay que matar al centinela, el pobre
Sólo es función de un sueño colectivo,
un uniforme repleto de suspiros
recordando el arado.
Dejemósle que beba ensimismado su luna y su granito.

Bastrá con la sombra lanzándonos sus párpados
Para llegar al punto.

Nos robaremos todos los fusiles,
Irremisiblemente.

Habrá que transportarlos con cuidado,
pero sin detenerse
y abandonarlos entre detonaciones
en las piedras del patio.

Fuera de ahí, ya sólo el viento.

Tendremos todos los fusiles
Alborozamente.
No importará la escarcha momentánea
Dándose de pedradas con el sudor de nuestro sobresalto,
ni la dudosa relación de nuestro aliento
con la ancha niebla, millonaria en espacios:
caminaremos hasta los sembradíos

ROQUE DALTON

y enterraremos esperanzadamente
a todos los fusiles,
para que una raíz de pólvora haga estallar en mariposas
sus tallos minerales
en una primavera futural y altiva
repleta de palomas.

Poema de amor

Los que ampliaron el Canal de Panamá
(y fueron clasificados como “silver roll” y no como
“gold roll”),
los que repararon la flota del Pacífico
en las bases de California,
los que se pudrieron en las cárceles de Guatemala,
México, Honduras, Nicaragua,
Por ladrones, por contrabandistas, por estafadores,
Por hambrientos,
los siempre sospechosos de todo
(“me permito remitirle al interfecto
por esquinero sospechoso
y con el agravante de se salvadoreño”),
las que llenaron los bares y los burdeles
de todos los puertos y las capitales de la zona
(“La gruta azul”, “El Calzoncito”, “Happyland”),
los sembradores de maíz en plena selva extranjera,
los reyes de la página roja,
los que nunca sabe nadie de dónde son,
los mejores artesanos del mundo,
los que fueron cosidos a balazos al cruzar la frontera,
los que murieron de paludismo
o de las picadas del escorpión o la barba amarilla
en el infierno de las bananeras,

JULIO EDUARDO AGUILAR

los que lloraran borrachos por el himno nacional
bajo el ciclón del Pacífico o la nieve del norte,
los arrimados, los mendigos, los marihauneros,
los guanacos hijos de la gran puta,
los que apenas pudieron regresar,
los que tuvieron un poco más de suerte,
los eternos indocumentados,
los hacelotodo, los vendelotodo, los comelodoto,
los primeros en sacar el cuchillo,
los tristes más tristes del mundo,
mis compatriotas,
mis hermanos.