

Cuentos de barro y la cultura popular

Cuentos de Barro de Salarrué es el libro escrito por un salvadoreño más publicado y leído. Sus ediciones, entre autorizadas y no autorizadas, son más de veinte y los ejemplares que han circulado entre las manos de lectores dentro y fuera del país alcanzan centenas de miles. La razón de este éxito se explica, sólo en parte, al hecho de que sea un libro requerido en los planes oficiales de estudio. La razón última de su favorable acogida radica en que para sus lectores, este libro representa por antonomasia la nacionalidad, el ser salvadoreño. El vigor lírico de su prosa junto al optimismo rousseauiano con que el autor representa la sociedad campesina, sin soslayar la miseria y la violencia que la asedian, constituyen acaso los rasgos más entrañables de esta colección de relatos. Es imposible leerlo sin hacerse partícipe de esa inocente admiración que siente el autor por el campesino humilde de nuestro país.

Con todo, antes de entrar a discutir el sentido de esta representación estética, conviene despejar algunos malos entendidos predominantes. Y el prejuicio que debe rechazarse de entrada es creer que el optimismo ingenuo de Salarrué va de la mano de una escritura *naïve* o de principiante. En otras palabras, el sustrato ideológico-estético primitivista del libro no entraña una escritura primitiva, a la manera de los cuadros de un Henri Rousseau o de los pintores populares de Solentname. Si la comparación con la pintura vale, hay que recordar que Salarrué fue un artista plástico con una técnica muy depurada. Otro tanto vale para su faceta como literato.

Cuentos de barro, lejos de ser un libro literariamente ingenuo, constituye la culminación de un

proceso de búsqueda y experimentación que abarca el primer decenio de vida artísticamente activa de Salarrué. Pero, además de la búsqueda y la experimentación, *Cuentos de barro* propone hallazgos que lo colocan más allá del costumbrismo —el otro mal entendido que despejaremos adelante— y lo sitúan a la vanguardia de la literatura latinoamericana de su tiempo. Desafortunadamente, mucha de la crítica salvadoreña que discutió *Cuentos de Barro* en la década de los setenta y los sesenta lo hizo a la luz de la literatura latinoamericana del momento, frente a la cual, efectivamente, la obra de Salarrué parecía arcaica y anacrónica.

Para entender este proceso de búsqueda, hagamos un breve recorrido sobre la génesis de *Cuentos de barro*. Sabemos que el libro en su versión final fue publicado en 1934, pero su gestación, en un sentido amplio, comienza hacia 1919 en Estados Unidos, mientras el autor era un estudiante de pintura en la Corcoran School of Arts de Washington D. C. Existe una anécdota que se ha convertido en un elemento central del mito literario de Salarrué. Mientras se encontraba como visitante en Nueva York, un día visita la conocida librería Brentanno's y recorre los anaqueles de libros en lengua extranjera. Allí ocurre un hallazgo providencial. Se topa con *El libro del trópico* de su compatriota Arturo Ambroggi. Salarrué recuerda este suceso como una revelación. La recreación ambrogiana del campo salvadoreño, sus ecos del habla popular vernáculo le fascinan y, en cierto modo, determinan el curso de su trabajo artístico y de su vida.

Salarrué asumirá la tarea de continuar lo que Ambroggi había iniciado. Las circunstancias de su regreso al país, empero, lo encauzarán, en primera

instancia, a profundizar esta búsqueda más en la literatura que en la pintura, como sería lógico suponer, ya que Salarrué se vio toda su vida más como artista plástico que como escritor. Estas circunstancias están marcadas por un hecho que el autor no alcanzó a dimensionar a su regreso: la virtual inexistencia de un sistema de galerías y marchantes que le aseguraran un mínimo de estabilidad material. Esta deberá buscarla de otra forma.

Si bien era imposible sobrevivir como pintor, el desarrollo del periodismo durante la década de 1920 le permitía obtener al menos algunos ingresos como escritor. No hay que olvidar que Salarrué, por el lado materno, provenía de una familia que estaba en buen predicamento con la comunidad intelectual salvadoreña. Su tía, Luz Arrué de Miranda, había sido seleccionada como poetisa salvadoreña emblemática por Román Mayorga Rivas en su *Guirnalda Salvadoreña*. La madre también había publicado algunos versos al uso de la época en suplementos literarios durante su juventud. De niño, el propio Salarrué había publicado algunas de sus composiciones escolares en la sección juvenil del *Diario del Salvador* del mismo Mayorga Rivas.

A su regreso al país tiene que revivir su vocación literaria y colaborar con artículos, cuentos y relatos a diversos periódicos. Entre ellos colabora con *Patria*, dirigido por Alberto Masferrer. Miembro del equipo de ese diario es también Alberto Guerra Trigueros, poeta y amigo del autor. Gracias a ese trabajo continuo tenemos como resultado la década más activa y original de la vida literaria de Salarrué. Entre los años de 1925 se publican títulos como: *El Cristo negro*, *El señor de la Burbuja*, *O'Yarkandal*, *Remotando el Uluán*, *Cuentos de barro*, *Conjeturas en la penumbra*. Asimismo, hay fuertes evidencias que permiten conjeturar que libros de fecha posterior de publicación como *Trasmallo*, *Eso y más* y *Cuentos de cipotes*, datan de ese entonces.

Esta abundante obra representa tanto una gran diversidad de intereses como un proceso paulatino de depuración de la escritura. Tenemos una alegoría teosófica escrita a la manera de las leyendas románticas (*El cristo negro*), una especie de novela de educación siempre de tema teosófico (*El señor de la burbuja*), relatos maravillosos (*O'Yarkandal* y *Remotando el Uluán*), cuentos fantásticos (*Eso y más*) y relatos de índole vernácula (*Cuentos de barro*, *Cuentos de cipotes* y *Trasmallo*).

Esta última vertiente interesa desde el principio de su madurez literaria a Salarrué. Sharon Young nos hace mención de un primer título hoy perdido, *Rastrojos*, que Salarrué habría escrito directamente inspirado por Ambrogi. Al parecer, pese a que el libro habría recibido la opinión favorable del mentor, el autor estaba aún insatisfecho y prefirió engavetarlo.

Cuentos de barro tiene —podemos suponer, al menos— una gestación relativamente larga. Sus relatos fueron publicados individualmente en diversos periódicos y revistas nacionales. Los primeros indicios de publicación datan de 1928. Salarrué publicó varios relatos en una publicación nacional titulada *Revista Excelsior*. Algunos de estos relatos aparecen bajo el acápite de “Cuentos de barro”, otros aparecen sólo con su título. Llamen la atención dos títulos publicados como “Cuentos de barro” (“El beso enjuncado”, “El entierro del juneral”) que fueron excluidos de la edición definitiva y de las publicaciones posteriores.

En 1931 aparecen publicadas dos entregas de *Cuentos de barro* en *Repertorio americano*, prestigiosa revista de circulación latinoamericana publicada en Costa Rica, bajo la dirección de Joaquín García Monge. Gabriela Mistral, quien habría conocido a Salarrué en su visita al país el año anterior, fue quien recomendó su publicación y encabezó la primera entrega con una nota elogiosa. Allí aparecen títulos como “La petaca”, “Semos malos” y “Bruma” en su versión casi definitiva —salvo por algunos detalles secundarios—, así como un cuento que sería posteriormente recogido en *Trasmallo*.

No es aventurado suponer que para ese entonces, los relatos de la colección definitiva estaban concluidos o muy avanzados en su elaboración. Sin embargo, la edición definitiva no aparece sino hasta 1934, bajo el sello de una tal Editorial La Montaña, al parecer una invención efímera para encubrir una autoedición. Esta primera edición viene ilustrada con unos hermosísimos grabados de José Mejía Vides, pintor algo más joven que Salarrué y que compartía su interés por expresar artísticamente la identidad nacional. Esta edición es, por cierto, bastante buena y, salvo por algunos anacronismos ortográficos, es la mejor y más confiable de cuantas se han hecho sobre este libro.

Este proceso de génesis de *Cuentos de barro* nos muestra a un escritor tremendamente activo, pero ya maduro y exigente con su arte literario.



Tal vez sirva de polo de comparación, la escritura todavía vacilante y las soluciones narrativas un tanto intempestivas de su primera novela, *El señor de la Burbuja* (libro del que hay razones para suponer que sea incluso anterior a *El Cristo negro*), para ver el salto de cualidad que supone la densidad lírica y economía narrativa de *Cuentos de barro*.

Para entender los hallazgos literarios de este libro, es útil comenzar despejando otro malentendido o, mejor dicho, error frecuente: definir a Salarrué como escritor costumbrista. En el ámbito nacional y latinoamericano, la generación inmediatamente anterior a Salarrué había manifestado un gran interés por dirigir su quehacer artístico a captar las peculiaridades nacionales. En buena medida, esto representaba una reacción frente al afán de los modernistas de participar, de pleno derecho, en una cultura cosmopolita universal, definida, en gran parte, por la sensibilidad francesa finisecular. Como resultado, el espacio experiencial inmediato se vuelve objeto de representación estética. Y este espacio estaba marcado por un claro predominio de la vida rural y la pervivencia de patrones cultu-

rales heredados de la colonia y de tiempos aún más remotos.

Es así como tiene auge un género literario tomado directamente de la tradición literaria romántica española: el cuadro de costumbres. Recordemos, para traer a cuenta el ejemplo más ilustre, los artículos de Mariano José de Larra. El cuadro de costumbres es un género híbrido, a medio camino entre la prosa argumentativa y la ficción. Se caracteriza, además, por tener un tenue, virtualmente ausente, dinamismo, resultado de privilegiar la descripción por encima de la narración. En realidad, el cuadro de costumbres es ocasión para mostrar simultáneamente el virtuosismo estilístico del autor y para enunciar directamente su crítica social. Esta suele tener dos vertientes. Por un lado, la denuncia liberal de los atavismos bárbaros y retrógradas que lastran el arribo a la modernidad de nuestros países; aunque también la nostalgia conservadora por la disolución de un mundo más auténtico, por apegado a los procesos naturales.

La literatura salvadoreña cuenta, de su parte, con importantes cultivadores del cuadro de costumbres: José María Peralta Lagos, Francisco Herrera Velado y, casi contemporáneo de Salarrué, Alberto Rivas Bonilla. Aún cuando en todos ellos tenemos temas parecidos a los de Salarrué y una similar preocupación por captar el dialecto vernáculo del campesino salvadoreño; las diferencias de concepción estética son abismales. La mirada de los costumbristas es siempre la del intelectual ciudadano que se acerca, en el mejor de los casos, con una actitud de condescendencia benevolente al mundo a la vez bárbaro e idílico del campo. Esta distancia se manifiesta claramente en la relación que establecen entre el lenguaje literario y el habla popular. Generalmente el primero pertenece siempre al discurso autorial y se ajusta a la norma del español literario culto. El segundo lo encontramos en los personajes y concebido como una deformación, a veces simpática, a veces tosca, del primero. En resumen, el habla popular es inculta porque el pueblo carece de cultura, la cultura popular es barbarie e ignorancia que espera ser redimida por el saber civilizado.

Un cambio significativo en la concepción de lenguaje literario encontramos ya en Arturo Ambrogi, especialmente en su faceta costumbrista, representada principalmente por *El libro del trópico* y *El jetón*. En estos libros de Ambrogi, el discurso autorial, si bien se regía totalmente por la

norma culta, comenzaba a contaminarse deliberadamente por el habla popular. El autor comienza a explotar las posibilidades artísticas de la lengua vernácula y a proponer, implícitamente, un ideal nacional de síntesis entre lo culto y lo popular. Sin embargo, Ambrogi se queda corto en plantear grandes innovaciones en la estructura narrativa y, sobre todo, al estar cada vez más identificado con posiciones conservadoras y autoritarias, en la visión del campo y del campesino. La mayoría de sus relatos —con la excepción notable de “El jetón”— carecen de dinamismo narrativo y están montados sobre esquemas estereotípicamente melodramáticos. Esto último pone en evidencia la relativa falta de reflexividad de Ambrogi sobre el quehacer del narrador. Recordemos que Ambrogi, modernista tardío, proviene de una concepción de literatura donde el eje central es el estilo, el bien decir.

Salarrué, en *Cuentos de barro*, no sólo lleva hasta nuevas fronteras la síntesis entre la norma literaria culta y el habla popular, sino que plantea una manera novedosa de narrar, de contar, de configurar artísticamente la realidad campesina salvadoreña. El discurso autorial de *Cuentos de barro* recurre sistemáticamente al discurso indirecto libre. No sólo tenemos un lenguaje culto salpicado de palabras populares, sino una especie de contrapunto entre las palabras del narrador y las de los personajes. Pero su juego estilístico llega aún más lejos. Frecuentemente se ha señalado la densidad lírica, la frecuencia de tropos y otras figuras literarias, en el lenguaje de *Cuentos de barro*; en esto se aleja de la norma en la narración, que tiende a preferir la parquedad y la transparencia en el lenguaje en orden a facilitar el flujo de la acción. Pues es importante notar también que Salarrué elabora estos juegos literarios tomando indistintamente como materia prima el lenguaje culto y el habla popular. Más aún, los personajes de *Cuentos de barro* son capaces de emitir expresiones poéticas. “la flauta no tiene nada: soy yo mismo, mi tristura..., la color...” concluye el negro Nayo al tratar de explicar su excepcional talento para la música. Tenemos así una forma muy clara de dignificar a la gente humilde, de revelarlos dotados de sensibilidad, de capacidad artística. Esto no es de extrañar, recordemos que para Salarrué la vida campesina indiferenciada culturalmente y apegada a los ritmos naturales se encuentra próxima al ideal moderno de las vanguardias de fundir arte y vida.

También es notable la novedad en la construcción narrativa de *Cuentos de barro*. Lo primero que salta a la vista es que en lugar de recurrir a largos y previsibles desarrollos melodramáticos como el Ambrogi de *El libro del Trópico*, Salarrué busca la síntesis, la máxima economía narrativa y la sorpresa. En ello manifiesta que tiene ya un dominio de la forma del cuento moderno —del *short story*— que implica un alto grado de conciencia sobre los procedimientos narrativos.

Algunos críticos han señalado que algunos “cuentos de barro” adolecen de la inmovilidad que hemos apuntado en los cuadros de costumbres. Esto es cierto en algunos de ellos, pero no en los más memorables. Pensemos en “La botija”, “Semos malos”, “Nochebuena”, “La honra”, “Hasta el cacho”, “La repunta”. Ellos no sólo son cuentos modernos por derecho propio, sino que lo son de manera muy original. La manera de narrar se apoya sobre dos procedimientos donde captamos su vocación de síntesis. Salarrué le concede un gran peso a la escena. Los diálogos de los personajes son centrales en la acción. Los complementa con descripciones donde se busca principalmente crear con pocas pinceladas los escenarios. El segundo procedimiento es la elipsis. Segmentos importantes de la acción son omitidos, apenas insinuados. Caso paradigmático es el del que acaso sea su mejor cuento “Semos malos”. Logra crear con éxito un clima trágico al elidir las escenas truculentas.

Estos procedimientos sintéticos contribuyen también a elevar la complejidad de los relatos y enriquecer sus posibilidades de connotación. A diferencia del cuadro de costumbres, donde el sentido suele estar preestablecido y hasta enunciado explícitamente, los *Cuentos de barro* se convierten en sí en complejas construcciones metafóricas que admiten varios niveles de lectura.

Tomemos, como ejemplo, “La botija”. Una lectura superficial de este cuento puede llevarnos a concluir que Salarrué suscribe la lectura liberal y etnocéntrica del problema indígena: el indio postrado en la pereza milenaria sólo podrá redimirse si se imbuye de valores occidentales y burgueses. Así, José Pashaca buscando luca logra darle sentido a su existencia y ser útil a la comunidad. Una lectura más atenta, en cambio, puede llevarnos en dirección opuesta. En primer lugar debemos subrayar que los personajes de este relato son efectivamente indígenas de Izalco, con apellidos propios de la región Isho, Pulunto, Pashaca. Pero son

indígenas que han perdido el nexo con el pasado, con la tradición. La botija representa, pues, menos el afán de lucro que el reencuentro del mito, su renacimiento. El gesto final del personaje, cuando se siente al borde de la muerte de enterrar "su" botija, representa la convicción que sólo dotando de nueva vida los mitos de los ancestros se podrá transmitir sentido a la generaciones posteriores.

Este ejemplo nos ayuda a ilustrar que la búsqueda y los hallazgos literarios de Salarrué resultan de un propósito más hondo. La renovación literaria se concibe como elemento integrador de un

proceso más amplio de renovación de la cultura y la nación que supone necesariamente el reconocimiento de los sectores excluidos y la recuperación de los saberes ancestrales a punto de ser borrados por un proceso de modernización que Salarrué visualiza como errado y perverso. Podemos concluir, pues, que el proceso de búsqueda artística de Salarrué no es irrelevante ni indiferente para su tiempo, ni ha perdido totalmente actualidad para el momento presente.

Ricardo Roque Baldovinos

