

El primer Dalton

Referencia de pasos (1961-1964)*

LUIS MELGAR BRIZUELA
Departamento de Letras
Universidad de El Salvador

RESUMEN: El autor plantea una periodización de la obra del autor salvadoreño Roque Dalton. En el presente texto, que es un capítulo de su tesis doctoral presentada al Colegio de México, se pasa revista a la etapa inicial de Dalton, que abarca los años 1961-1964, esto es, entre el apareamiento de La ventana en el rostro y Los testimonios.

ABSTRACT: The author divides the works of the Salvadoran poet Roque Dalton in periods. In this text, which is a chapter of a doctoral thesis delivered to the Colegio de México, the author reviews the initial stage of Dalton's poetry, which engulfs the years 1961 and 1964, this is, starting with the publication of La ventana en el rostro and concluding with Los testimonios.

1. Exilio y triunfos

En enero de 1961, tras la llegada al gobierno de un Directorio Cívico-Militar de tendencia conservadora, Roque Dalton y otros izquierdistas que el nuevo régimen consideraba peligrosos para la estabilidad nacional, fueron expulsados del país. Fue el resultado de su abierta participación en actividades contrarias al gobierno anterior, del coronel Lemus, y de sus publicaciones de inspiración socialista.

* Fragmento del primer capítulo de *Las brújulas de Roque Dalton*, tesis doctoral presentada por el autor al Colegio de México.

Entonces, Roque Dalton viajó a México, donde permaneció durante ese mismo año. Tuvo que interrumpir la carrera de Derecho en la Universidad de El Salvador, cuando le faltaba poco tiempo para concluirla y ejercía ya algunos trabajos de litigante, a los cuales se refiere en partes de su novela. La formación de abogado dejó como huella más honda en su obra un rechazo declarado a esta profesión, que expresa sobre todo en la serie de textos titulada “Facultad de Derecho”, de *Un libro levemente odioso*, donde cuenta algunas de sus experiencias como defensor, y califica a los juriconsultos, entre otras cosas, de “buitres incómodos, gordas putas togadas, cigüeñas minuciosas, tortugas cebadas con anís del mono...” (1988: 35).

La gran ciudad de México lo impacta, siente en ella la soledad del exilio y lo impresionan diversos cuadros típicos del capitalismo subdesarrollado de aquella época. En lo intelectual y literario tuvo dos experiencias valiosas: estudiar por el trecho del año algunas materias de Antropología y Etnología,¹ y relacionarse con escritores mexicanos de pensamiento izquierdista, entre ellos Efraín Huerta, Telma Nava, Juan Bañuelos, Eraclio Zepeda y Margarita Paz Paredes, con quienes alivió el dolor del exilio en tertulias literarias y noches de bohemia.

Lo entusiasmaron los temas nahuas y mayas, que conoció en sus estudios etnográficos y visitas a sitios arqueológicos. Percibió su trascendencia y entendió, a la vez, la marginación de lo indígena por parte de la cultura dominante. Por otro lado, continuó en la militancia política, como miembro del Partido Comunista Salvadoreño. Fue nombrado en calidad de “Delegado fraterno” a la “Conferencia Latinoamericana por la Soberanía y la Paz”, celebrada en la ciudad de México ese mismo año;² y viajó por primera vez a Cuba, también en representación de su partido.

Las experiencias vividas en la capital mexicana dieron como fruto numerosos poemas que integró a los dos principales libros producidos en esta etapa: *El turno del ofendido* (1962) y *Los testimonios* (1964). Pero el triunfo principal, como poeta, en el México de 1961, fue la publicación de su primer libro formal: *La ventana en el rostro*, resumen de su creación más juvenil, es decir, la habida entre los 20 y los 25 años de edad (1955-1960).

2. Estudio de *La ventana en el rostro*

El libro consta de 57 poemas, la mayoría breves. Fue publicado en

México por Ediciones De Andrea, en la Colección *Los presentes*. El prólogo es de Mauricio de la Selva, un escritor salvadoreño radicado en México, quien participó en los primeros momentos de la Generación Comprometida y figuró entre los autores de la antología *Poetas jóvenes de El Salvador*³.

La obra alterna temas líricos y sociales, una característica de los escritores de su promoción, como lo hemos señalado en el capítulo anterior. Entre los primeros sobresalen el amor: "Mía junto a los pájaros" (pp. 97-99), "Hora de la ceniza" (pp. 23-24), "Y sin embargo, amor" (pp. 29-30); recuerdos de sus colegios:⁴ "Antimatemática" (pp. 90-91), "Referencia de pasos" (pp. 58-59); viajes: "Tres días sin ti" (pp. 94-96), escrito en Praga, 1957; momentos de soledad, desazón o llanto: "Estudio con algo de tedio" (pp. 15-16), "Mi dolor" (pp. 27-28), "Odiar el amor" (p. 26); o simplemente situaciones y sensaciones personales: "El cínico" (p. 25), "La ducha" (pp. 34-35), "La ropa" (pp. 36-37).

En cuanto a los temas sociales, podemos distinguir dos líneas: la que trata sobre la poesía misma o el compromiso del escritor: "Por qué escribimos" (pp. 72-73), "Preguntas para vivir" (p. 46), "La poesía" (p. 38), "Hablando para mí" (pp. 56-57); y la que aborda cuestiones históricas o de denuncia social. En esta última aparecen dos series: "Poemas de la cárcel" (pp. 109-125), que son siete textos acerca de sus dos presidios (1959 y 1960); y los ocho "Cantos a Anastasio Aquino", que formaron parte de los *Dos puños por la tierra*, obra publicada en conjunto con el poeta guatemalteco Otto René Castillo.

En número menor se encuentran también algunos poemas que integran lo personal y lo social, un rasgo realmente innovador en la poesía de los comprometidos: lo íntimo llevado al interés colectivo, y, a la inversa, lo político-revolucionario permeando las relaciones de pareja u otros tópicos de la vida emocional. Esa combinatoria confiere al poema una mayor energía comunicativa. De ellos sobresalen: "Oíd" (pp. 47-49), cuya referencia a la madre contiene el verso que da título al libro, y "Poems in law to Lisa", los cuales poseen una gran riqueza de imágenes y contrastes.

La ventana, sin ser una de las obras maestras de Dalton, pues mucho habría de crecer aún en los años siguientes, ofrece un muestrario amplio de la nueva poética salvadoreña. Analizaremos en seguida, con mayor detenimiento, los "Cantos a Anastasio Aquino", por el valor modélico

que tienen en el sentido de nación; y, complementariamente, para comparar esta con otras temáticas, “Oíd” y “Por qué escribimos”.

2.1. Los “Cantos a Anastasio Aquino”

Tenía Roque veinte años cuando escribió estos cantos, premiados a nivel centroamericano. Con ellos comenzó a figurar como el poeta joven más notable del momento. Están dedicados al historiador y teórico marxista Jorge Arias Gómez (1923-2002), vinculado a la Generación Comprometida y amigo de Dalton, quien publicó por esas mismas fechas una investigación sobre el movimiento armado de Anastasio Aquino, su contexto histórico-social y sus causas.⁵ Son textos breves que exaltan la figura del cacique nonualco y lo ponderan como modelo de lucha revolucionaria.

La estructura métrica no presenta sorpresas; se mantiene en los cánones del verso libre empleado por los antecesores de la Generación y por Pablo Neruda: dominancia de heptasílabos, endecasílabos, alejandrinos y eneasílabos.⁶ A pesar de ese esquematismo, llaman la atención algunos juegos paralelísticos bien determinados, especialmente para sostener un tono épico. El primer segmento del primer canto, “Orígenes”, es un buen ejemplo de ello:

Tu pie descalzo ante la dura tierra: barro en el barro.
Tu rostro unánime ante el pueblo: sangre en la sangre.
Tu voz viril de campo enardecido: grito en el grito.
Tu cuerpo, catedral de músculo rebelde: hombre en el hombre...
(1961: 76)

Podemos observar aquí que la primera parte de cada verso es un endecasílabo, un eneasílabo o un alejandrino, mientras que la segunda parte (después de la cesura marcada por los dos puntos), es en todos los casos un pentasílabo llano. Estos rasgos métricos mantienen un paralelismo total con los rasgos gramaticales y léxico-semánticos (el posesivo inicial *tu*, en disposición anafórica que contribuye a un ritmo bastante regular; la adjetivación, y la duplicación del sustantivo en los pentasílabos finales mediante la preposición *en*). Las elipsis verbales —otra invariante en el segmento— remarcan la sustantividad con que se describe al héroe indígena.

Otro caso notable de paralelismo es todo el canto cuarto, “Pausa para el machete”, en que alternan versos endecasílabos y alejandrinos (a excepción del tercer verso, que es un dodecasílabo, o más bien, la

yuxtaposición de un pentasílabo y un heptasílabo), también de tono épico, articulados a una estructura gramatical y semántica invariante, y de nuevo con elipsis del verbo:

Cuerpo inmortal de rayo descendido.
Río de libertad, hierro insurgente.
Ala llena de sol, estría de la luna.
Hielo sexual, metal interhumano... (80)

Sin embargo, la posible monotonía rítmica se rompe frecuentemente con versos del todo libres, o mediante la yuxtaposición de líneas muy extensas a líneas muy breves. Dentro del tono panegírico que predomina en estos cantos, la construcción deíctica pronominal y verbal privilegia la segunda persona singular: “desde que *tú naciste* se ha hecho necesario apellidar la lucha / y ponerle *tu* nombre...” (Canto primero: p. 76).⁷

Las formas verbales pretéritas se articulan en varias partes con formas del futuro, connotando la utopía de la justicia social:

Has nacido
para desentrañar la solución del odio...
que nos dará la dicha así,
sencillamente,
como se da la mano,
la tierra,
la esperanza... (Canto 1º: p.77)

Otras veces, con un aire más narrativo, la *deixis* se centra en una tercera persona que puede corresponder a los dioses y héroes aliados de Anastasio, o a sus enemigos de clase:

Tláloc, con su voz húmeda,
hizo bullir las venas ancestrales de tu pueblo dormido...
una risa feudal enmarañada *puso* firma al puñal.
Decretó muerte,
saña verbal, insulto obligatorio.
Te *introdujo* en un saco. Te *tiró* al mar
cerca de la resaca más espesa. (Canto 5º: p. 82)

Al final de la serie, en el poema “Invocación”, la *deixis* se desplaza a la primera persona plural, un *nosotros* que representa en primer lugar a los revolucionarios, y luego, al pueblo:

Andábamos amando las viejas oropéndolas,
buscando establecidas mariposas
entre las sederías insondables ...
El pueblo ahí.
Nosotros con los ángeles. (canto 8º: p. 86).

En los últimos versos, el sentido de la lucha de clases desemboca en un *nosotros* de clara exhortación:

...y que todos los nuevos,
los campesinos sólidos, los obreros en pie,
los que *estudiamos* para el pueblo,
nos aunemos arduosamente
en las jornadas agitadas de la lucha
y *terminemos* de construir tu gran mañana. (p. 87).

La visión de mundo que encontramos en los “Cantos a Anastasio” es una utopía socialista inspirada en la rebelión de los nonualcos: construir el “gran mañana” que proponía el cacique indígena, o sea, recuperar la tierra y los medios de producción para los campesinos, obreros y sus intelectuales. Hay en estos textos un renovado simbolismo de la lucha de clases salvadoreña centrado en el epónimo *Anastasio Aquino*. Por eso se lo erige en “Padre de la Patria” y en “camino”. Los dos últimos versos de toda la serie son: “Anastasio Aquino, / camino” (p. 87).

Por eso, también, el canto primero lo llama “Anastasio Izalco, Lempa Aquino” (p. 76), fundiéndolo con otros dos símbolos principales de la nacionalidad: el volcán de Izalco, de tradición mítica para los nahua-pipiles, y el río Lempa, el mayor del país, límite fronterizo entre el Señorío de Cuzcatlán y el territorio de los lencas (que ocupaba la parte oriental, colindando con Honduras).

El epónimo es exaltado en función de una convocatoria a la insurgencia. El canto final lo postula como el que viene “desde el centro” y “desde las proyecciones de la Historia”, y lo llama:

Padre de la Patria.
Comandante de la Patria.
Corazón rebelde de la Patria.
Honor, decoro, altiva dignidad, puño gigante
de la Patria... (p. 86)

A este sentido nuclear que organiza las estructuras significativas de los Cantos, se asocian varios otros temas: la injusticia secular que han padecido los indígenas (“dolor en los cañales explotados / sobre el dolor de tus hermanos”, Canto 2º: p. 78); la naturaleza asociada a la lucha y la esperanza (“y una explosión de amates sublevados / te llenó de esperanzas el camino”, Canto 3º: p. 80); la continuidad histórica de la lucha de Aquino en una larga lista de mártires de 1932 y 1944, entre ellos Farabundo Martí, Feliciano Ama y Víctor Manuel Marín (Canto 7º: p. 84).

El machete aparece resaltado en la semántica de los Cantos por una serie de metáforas, como acabamos de ver. Es así convertido en símbolo de la lucha de clases: siendo un instrumento de trabajo y de pelea, aquí es rememorado y propuesto para la nueva insurrección. Rememorado, porque de hecho fue el arma más numerosa que emplearon los no-nualcos en el alzamiento de 1833; propuesto, porque se convoca a los campesinos de entonces (1955-1961) a rebelarse con él, “río de libertad, hierro insurgente” (p. 80).

Otro tema sobresaliente es el ataque al clero conservador y al uso represivo de signos religiosos:

Además el dolor también danzaba en derredor de las camándulas,
el dolor también mostraba su barriga obscena
al pie de las iglesias y los curas (canto 3º: p.79).

De forma similar se denuncia a los poetas indiferentes o cobardes:

...para decirle al soldado, al cura,
al *poeta repleto de soledades sórdidas*,
a todo aquel que se quedó en la noche...
(Canto 1º: p. 77)

Y que tu ejemplo altivo
haga hallar el camino a los poetas cobardes.
(Canto 8º: 87)

Los “Cantos a Anastasio” implican una toma de posición francamente subversiva de parte del poeta, un belicismo proletarista. No admite medias tintas: o se está con el pueblo, o se está contra él. Esta visión antagónica, de clase contra clase, está marcada por una antítesis global: Aquino es aquí el representante de la lucha contra el sistema dominante y todas las referencias históricas están dadas como partes de esa oposi-

ción. Por ejemplo, el Canto segundo, “Dolor antiguo” (p. 78), se opone el Canto tercero, “Contra el dolor antiguo” (p. 79); al Canto sexto, “Anastasio Aquino, tu muerte...” (p. 83), se opone el Canto séptimo, “Anastasio Aquino, tu vida...” (p. 84), etc.

El momento histórico-político en que se dan a conocer los “Cantos a Anastasio” los hacía en verdad pertinentes al ascenso de la lucha de clases que se venía dando en el país, como lo hemos explicado en el capítulo anterior. De ahí que fueran premiados en el seno de la Universidad Nacional, institución donde para entonces crecían los movimientos estudiantiles de izquierda en alianza con las luchas obreras, bajo la influencia del Partido Comunista.

A su vez, ellos servirían de referente para nuevas obras de escritores de la Generación: *Anastasio Rey* (drama, 1970), de Napoleón Rodríguez Ruíz h., uno de los más cercanos a Roque, y *La balada de Anastasio Aquino*, de Matilde Elena López (drama, 1978), así como ensayos e investigaciones sobre el mismo tema, alentados por la izquierda.

La influencia de Neruda se hace sentir en el título y la tónica de “Cantos”, igual que en la forma de los versos. Además, el segmento dedicado al machete, va precedido por un epígrafe del poeta chileno: “Bastión perdido, cimitarra ciega”, cuya estructura métrica y gramatical retoma Dalton en esta parte (“Miembro vertiginoso, playa pura”, etc.).

Ahora bien, debemos señalar un rasgo étnico-ideológico muy importante en estos Cantos, puesto que son la primera muestra significativa del indigenismo de Dalton y de su Generación. Si se comparan con los textos indigenistas de Salarrué y Geoffroy Rivas, salta a la vista una diferencia de enfoque: están escritos desde fuera de la cosmovisión indígena, no penetran en el sentido étnico propio de los pueblos originarios de Cuscatlán. Anastasio figura en los Cantos como un líder revolucionario, como un símbolo de la lucha de clases en la perspectiva clásica del marxismo-leninismo al cual se adscribía Roque. Pero desde dentro de la etnia nonualca o de las organizaciones indígenas que aún existen en El Salvador como remanentes de los pueblos autóctonos, Aquino no era, o no es, visto así.

El Departamento de Letras de la Universidad de El Salvador ha obtenido, como parte de sus recopilaciones e investigaciones de la tradición oral popular, numerosos relatos sobre Aquino en la zona nonualca

(Departamentos de San Vicente y La Paz, región paracentral del país), donde aún existe la memoria colectiva acerca de él. En tales relatos no predomina una visión política, de clases, sino una mitología de raíz nahua-pipil: Anastasio es recordado como un brujo o *chamán* que luchaba contra los blancos mediante procedimientos y saberes propios de su raza. Por ejemplo, según esa tradición, se convertía en serpiente o en venado (nahuales de Cuscatlán), para despistar a las fuerzas del gobierno, y se internaba por pozas y cuevas encantadas cuyos secretos sólo conocían él y sus más cercanos lugartenientes; o escalaba las montañas con agilidad pasmosa, haciendo uso de poderes mágicos.⁸

Salarrué y Geoffroy, a quienes he señalado como modelos de un segundo indigenismo salvadoreño, sí lograron penetrar en la cosmovisión de los nahua-pipiles de Cuscatlán o de Mesoamérica en general, en su espiritualidad e idiosincrasia. Dalton y otros de su generación, en cambio, los ven como parte de las clases sociales explotadas por el capitalismo, y, por tanto, como potenciales agentes de una lucha revolucionaria, aunque a este respecto es necesario distinguir más detenidamente los aportes de cada autor.

2.2. "Oíd"

Aunque no es éste un poema religioso, su tono bíblico es notorio desde el título. Como en una predicación, un *yo* se dirige a un *vosotros* en modo imperativo. La función conativa se establece en "Oíd" desde los primeros versos: "Oíd todos vosotros, / los que cual bendición contra la noche reciben mi palabra..." (p. 47). La misma estructura deíctica prosigue en todo el texto, repitiéndose al inicio de cada segmento el mandato "Oíd", hasta tres veces, dirigiéndose a destinatarios muy diversos, como para significar que la voz del poeta debe llegar a todos los seres humanos: "aquellos a quienes insulté con la más clara verdad", "aquellos a quienes herí con mi amor caminante" (*Ibid.*)

En el capítulo anterior de esta tesis reproduce el segmento referido a las mujeres que ha amado, como ejemplo de la riqueza de imágenes con que evoca el placer del cuerpo femenino ("ríos de carne que alguien detuvo para calmar mi sed", etc.

Difícil de seguir en la conexión que haya entre unos y otros destinatarios del mandato "oíd", como si los fuera escogiendo más bien al azar, el poema empero suscita un sentido de incomunicación, un reclamo a todos los seres, tanto a los que le hayan sido propicios como a los que se le hubieran mostrado adversos:

Oíd,
oíd,
duros amigos que despreciaron mi ternura...
locos, queridos locos, amantes de las flores y los vicios...
enemigos altivos a quienes quise querer...

El clímax se da casi al final, cuando se dirige a su madre, segmento en que encontramos el título del poemario:

madre,
mi madre a gritos desde mis apresurados naufragios,
madre, mi madre madre,
la única bella sombra
capaz de odiar a todo el que me cerró con motivos
*la ventana en el rostro...*⁹

La significación del segmento está intensificada por la reiteración de la palabra *madre*, lo cual manifiesta otro tópico autobiográfico, que ya hemos señalado anteriormente: la devoción a la progenitora, cuya mención se da en numerosos poemas. La condición de hijo “natural” o “ilegítimo”, que en los ambientes donde el poeta se educó era vista de reojo, le pesaba sin duda alguna, tanto como la ausencia del padre, a quien se refiere muy pocas veces en su obra, más bien con reticencia: “mi padre, o un padre, en fin, sin posesivos”, (en “La ducha”, p. 34). En “Oíd”, el padre no aparece. La referencia a la madre constituye un punto álgido en la sensibilidad del escritor, de ahí que la designe como “la única bella sombra” frente al rechazo, aún justificado, de otras personas. Sin embargo, también ella es destinataria de su grito: “oíd”; también ella ha de recibir su palabra “cual bendición contra la noche”.

En este poema, pues, el autor expresa intensamente su desazón y su grito, sus amores y sus quejas. Aunque predomina el sentimiento lírico, también lo social asoma:

canallas constructores
de la desesperación viajando en los relojes;
cuchillos que evité,...
hurgadores piratas del llanto de los tráfugas...

El final es contundente, compulsivo, como si la fuerza del reclamo pudiera asegurarle una respuesta positiva de los destinatarios:

oíd,
oíd,
oíd mi último grito,
el desatado acento de mis ríos más duros,
el pabellón sonoro más mío y entrañable...

Se trata, en mi análisis, de uno de los mejores poemas de Dalton, sobre todo por la riqueza de las imágenes, que ya he comentado, y la audacia con que se erige en la voz que todos deben atender, porque es una bendición contra la noche (el mal); porque en su grito se entrega del todo, así a los amigos como a los enemigos, a las mujeres amadas, a la madre, a los canallas, a los locos... Implícitamente, el texto abre una significación metapoética: la poesía no se oye; el grito de los poetas no es bien percibido. "Oíd" deviene así un manifiesto poético, un reclamo a la sociedad.

2.3. "Por qué escribimos"

Mientras en el poema anterior, "Oíd", hay un manifiesto poético implícito, en este otro el manifiesto es explícito, tanto por el título mismo como por el mensaje del texto: escribir para el futuro del país, para las generaciones que vienen, según la visión de mundo del autor: la utopía socialista.

Macrosintácticamente, "Por qué escribimos" está organizado en cinco segmentos. Los tres primeros muestran un paralelismo gramatical y semántico acerca de la relación entre el escribir y la conflictividad social del país. Comparemos los primeros versos de esos tres segmentos: "Uno hace versos y ama", "Uno tiene en las manos un pequeño país", "Uno se va a morir".

El pronombre indeterminado "uno" como sujeto de la tercera persona singular expresa una reticencia: se evita hablar en primera persona, que es en este caso el sujeto real del enunciado: yo hago versos, yo tengo un país, etc. Podemos suponer que el autor selecciona esta forma indeterminada por modestia o para abrir la significación a un sentido colectivo, puesto que, de acuerdo con el título, va a explicar por qué "escribimos" *nosotros*, es decir, él y otros más.

En esa parte del texto se establece la situación causal del hacer versos, principalmente en el segundo: el pequeño país que "uno tiene en las manos" (en la propia escritura) es descrito mediante metonimias y antítesis a través de una extensa enumeración:

horribles fechas,
muertos como cuchillos exigentes,
obispos venenosos,
inmensos jóvenes de pie
sin más edad que la esperanza...

La enumeración continúa: alternan los elementos negativos (“abogados traidores”) con los elementos positivos (“rebeldes panaderas con más poder que un lirio”), connotando las oposiciones sociales, la lucha de clases. Al final del segmento se menciona a la madre, entre aquello que “uno tiene”: “...madre, pupilas, puentes, / rotas fotografías y programas”.

Los dos primeros segmentos plantean la perspectiva del presente (hace versos, tiene un país); el tercero, la del futuro: la propia muerte y los hombres que vendrán:

Uno se *va a morir*,...
disperso *va a quedar* bajo la tierra
y vendrán nuevos hombres
pidiendo panoramas.

Los dos últimos segmentos plantean el efecto moral de la situación descrita: cuando los nuevos hombres pregunten “qué fuimos / quienes con llamas puras les antecedieron”, podrán tener una respuesta, desde ahora dada por un *nosotros*, en tono asertivo. El poema cierra así:

Bien.
Eso hacemos.
Custodiamos para ellos el tiempo que nos toca.

Este texto resume la visión poética de Dalton y la Generación Comprometida en su primera etapa: escribir conlleva una responsabilidad moral: custodiar el tiempo presente para los que vendrán, abrir para ellos el panorama del país, ahora lleno de “horribles fechas” y de conflictos no resueltos. Es, por tanto, una declaración de principios, una justificación de la denuncia y de la utopía que han asumido los poetas comprometidos. El ambiente cultural no les era favorable. Dominaba aún en la época (los años cincuenta) una visión esteticista de la literatura. Sus primeras publicaciones habían sido rechazadas por la cultura oficial como carentes de valor artístico y portadoras de doctrinas contrarias a la democracia. “Por qué escribimos” enfrenta tales cuestionamientos; asume la razón de ser de la nueva escritura: una ética social.

3. Valoración de *La ventana en el rostro*

El análisis que hemos realizado, a través de muestras modélicas, del primer libro de Dalton, nos lleva a reconocer como sus aportes principales: en la estructura formal, nuevos recursos deíctico-gramaticales que consolidan la dialogía iniciada en la década por la Generación Comprometida. Pero esta dialogía aún no se despliega como ocurrirá en libros posteriores, está apenas esbozándose en las formas, aquí tenues, de la interlocución, como en el poema "Domingo" (64) en que las partes del cuerpo del poeta le hablan a él desde su "población de temores": —*Callad ante la vida —me decía mi brazo / —apuñalad la risa desde su activa esperma —me gritaba un pulmón (¿o fue mi anillo?)* El empleo de guiones propios de los parlamentos dramáticos es un primer indicio de lo que más tarde serán sus "conversatorios" o textos teatrales en que la dialogía alcanza un máximo punto de realización.¹⁰

En lo semántico, lo nuevo es una visión de la poesía como compromiso moral en función de la lucha de clases y del amor social, que cobra fuerza por la fusión de elementos realistas y elementos líricos. La poesía declamatoria de la era modernista, centrada en la sonoridad (el ritmo, la rima, la estrofa clásica), va quedando atrás en virtud de la fuerza comunicativa que despliega esta otra escritura: un público diferente, asociado con los movimientos políticos, empieza a ser el interlocutor social de los escritores comprometidos.

Resaltan también en *La ventana en el rostro*, como valores comunicativos: un nuevo sentido de nación, sobre todo en los "Cantos a Anastasio Aquino" y "Perennidad pipil" y los poemas de intención social; las imágenes vanguardistas, a veces complejas, no exentas de un cierto conceptismo, que integran elementos metafóricos, metonímicos y antitéticos, estos últimos con particular intensidad para el tema de la lucha de clases; y un tono antisolemne, antideclamatorio, que combina la sencillez con la audacia y, en ocasiones, con la ironía.

Con respecto a la ironía, uno de los distintivos principales en la poética de Dalton, en este primer libro puede advertirse que su peso es aún liviano. Si bien hay ya en la obra un tono de desenfado y ciertos toques de humor, predominan las connotaciones líricas o sociales "serias", a veces melancólicas. Como ejemplo de esa actitud entre festiva y burlesca sobresale el poema "Los locos" (17), una celebración de las diferencias con respecto a las convenciones o acartonamientos de la mayoría social.

El poeta asume para sí esa diferencia al incluirse entre los locos, una temprana muestra de la capacidad de reírse de sí mismo, la cual es una de las principales claves de su humor:

Todos extienden desde la misma garganta con que cantan
Sus nombres envidiables como banderas bélicas...

Pero los locos, ay señor...

Los pobres locos que hasta la risa confundimos

Y a quienes la alegría se nos llena de lágrimas...

(17)

Otra muestra de esa ironía incipiente son las alusiones que hace a sus maestros religiosos, en "Referencia de pasos", cuando recuerda lo que estos le dijeron "detrás de sus anteojos / canas barrigas y respetables apellidos... el no fornicar definitivo / (excepto con el profesor de Religión)" (59). En fin, en *La ventana en el rostro* ya marca ese tono "jodedor" que irá creciendo, afinando su puntería contra los males que el poeta encontraba en la sociedad.¹¹

En términos teóricos diríamos, aplicando a Lotman (1978: 105-122), que los principios constructivos del verso y del texto poético cambian en El Salvador a partir de este libro y de la antología *Poetas jóvenes de El Salvador* (1960), de José Roberto Cea. Se da una *prosaización* y una *nueva gramática* de la poesía: afloran lo dialógico y lo popular. El eje de la selección (paradigma) se carga de conceptos realistas, más cercanos a la vida cotidiana y a los problemas de las mayorías. El eje de la combinación (sintagma) se aproxima al habla común, al diálogo social, en virtud de las nuevas estructuras deícticas (pronominales, verbales) y de una figuración de ruptura, vanguardista y realista al mismo tiempo.

No todo fue innovación. En el nivel métrico conserva elementos de la tradición clásica, si bien siguiendo la tónica de los antecesores de la Generación y de la poesía de Neruda: abundancia de heptasílabos y endecasílabos; un poema en octosílabos ("Odiar el amor": p. 26); cierto lirismo heredado de la poética romántica o modernista, incluida la exaltación del rol del poeta frente a la sociedad, un tópico romántico que retomara Darío al decir "torres de Dios, poetas", y Dalton al exclamar: "los que cual bendición contra la noche reciben mi palabra" ("Oíd": 47); y algunas formas también tradicionales del código metafórico.

Pero, en general, lo novedoso fue notoriamente mayor que lo tradicional. El impacto del libro se manifestó en las respuestas a favor y en

contra. Según refiere el prologuista, Mauricio de la Selva, Miguel Ángel Asturias afirmó a propósito de *La ventana en el rostro*, que Dalton era “uno de los tres mejores poetas jóvenes con que cuentan actualmente los seis países integrantes de Centroamérica” (p. 10). Y otros escritores reconocidos a nivel internacional, como Ermilo Abreu Gómez, René Depestre y Juan Rejano, también elogiaron la obra. En la contraparte, el semanario oficial del arzobispado de San Salvador, *Orientación*, publicó acerca del libro una “indignada protesta por el aplauso y la aceptación de un esperpento de composiciones que no son poesía ni arte ni cultura, sino un lesa atentado contra lo más sagrado de nuestra civilización”.¹² Al decir “lo más sagrado” sin duda se referían los voceros católicos a las críticas que el poemario contiene respecto a las posiciones conservadores del clero, sobre todo de la alta jerarquía favorable al sistema capitalista. Tales reacciones de uno y otro lado, confirmaban la eficacia comunicativa de *La ventana en el rostro*. Fue el preludio de la obra total de Roque Dalton; abrió las líneas de su poética, que iría consolidándose en nuevos libros.

NOTAS

- ¹ Cfr. “La vida escogida” en Horacio García Verzi *et al.*: *Valoración múltiple de Roque Dalton*, Casa de las Américas, La Habana, 1986: 36.
- ² Así lo refiere la periodista cubana Rita Ceballos Naredo, en apuntes sobre la vida de Dalton que me facilitó a través de la viuda de éste, Aída Cañas, en 1992. (Material inédito).
- ³ La edición consultada para este estudio es la de Editorial Universitaria, San Salvador, 1980.
- ⁴ La mayoría de estos textos muestran otro de los motivos del libro, el anticlericalismo de Roque en sus primeros años de militancia. “Referencia de pasos” (pp. 58-61), por ejemplo, retrata con marcada ironía su rechazo a los valores que le inculcaban en el Externado de San José, un colegio para la clase alta, que su padre le pagaba:
el preocuparse obligatoria y verbalmente por el prójimo
una vez por semana el no fornicar definitivo
(excepto con el profesor de religión) el diezmo inolvidable
el apartarse puro el huir bendito
del mundo y sus horribles pobres... (*Ibid.*)

- ⁵ Cfr. Arias 1956. Este autor publicó también un opúsculo: *En memoria de Roque Dalton* (1999), esbozo biográfico en que cuenta de su amistad con el poeta, las situaciones políticas que se vivieron en los años de surgimiento de la Generación Comprometida y la estadía de ambos en Praga.
- ⁶ Esta forma vérsica es común a todos los textos de *La ventana*, de modo que no insistiremos en ella al tratar sobre otros de sus poemas, a no ser que presenten al respecto algunos rasgos diferentes.
- ⁷ Las cursivas son mías. En adelante, utilizaré cursivas en las muestras para remarcar específicamente los segmentos, términos o frases de interés. De esta manera, a menos que se indique lo contrario, debe entenderse en cuanto a la autoría de las cursivas que son mías y no de Dalton.
- ⁸ Entre 1998 y 2000, un grupo de egresadas de la carrera de Licenciatura en Letras, de la Universidad de El Salvador, al cual asesoré, realizó su tesis de grado investigando la tradición oral sobre Anastasio Aquino en la región donde se dio su lucha insurreccional; en dicho trabajo pudo comprobarse lo aquí referido sobre la diferencia entre el enfoque de los relatos populares recopilados y la literatura escrita por autores de izquierda, como Dalton. Marta Alicia Mejía Henríquez y otras. *Anastasio Mártir Aquino. Símbolo de la salvadoreñidad*. Tesis, Universidad de El Salvador. San Salvador, agosto de 1998).
- ⁹ En cursivas en el original.
- ¹⁰ Entenderé por *dialogía* o *dialogismo*, en el sentido de Bajtin, la relación de contrapunto que se establece cuando hay una conciencia de la *otredad*: las marcas de la interlocución determinan una reciprocidad en el eje de la comunicación. La atención en otro que habla como una voz autónoma, diferente, opuesta a una(s) anterior(es) voz (o voces) es la clave del dialogismo estudiado por aquel teórico particularmente para dilucidar las estructuras de la novela Dostoievski. Adelante, en especial en el estudio del “conversatorio” en *Taberna y otros lugares*, retomaré estos conceptos. Cfr. Mijail Bajtin. *Problemas de la poética de Dostoievski*. FCE. México: 1986; ver, sobre todo, pp. 13, 60 y 66.
- ¹¹ Aplicando en parte a Kerbrat-Orecchioni, entenderé por *ironía* el tropo semántico-pragmático, de intención crítica y burlesca, que se produce como una antífrasis para involucrar al lector en la reconstrucción del sentido, pues lo que se dice no es lo que se quiere decir, siendo ese juego de apariencias (del decir) e inferencias (en el interpretar) lo que le da la gracia de la complicidad a esta figura. Véase de esta autora: “La ironía como tropo”, en: Varios. *De la ironía a lo grotesco. (En algunos textos literarios hispanoamericanos)*. UAM. México, 1992; 195-221.
- ¹² Cfr. solapa de *Los testimonios* (RD 1964).