

**El «regionalismo»  
en *Cuentos de barro*  
de Salvador Salazar Arrué  
(Salarrué)**

Marta Sánchez Salvà



Tesis de maestría en Español y Estudios Latinoamericanos

Departamento de Lenguas Extranjeras

Facultad de Humanidades

Universidad de Bergen

Primavera de 2014

Als meus ocellets.

# Índice

---

---

Agradecimientos	3
Lista de figuras	4
Sumario/Abstract	5
<b>1. Introducción</b>	<b>6</b>
1.1. Tema: El «regionalismo» en <i>Cuentos de barro</i> de Salarrué	7
1.2. Justificación del tema y objetivos	7
1.3. Planteamiento del problema	8
1.4. De Salarrué, política y literatura	9
1.5. <i>Cuentos de barro</i> : “un programa abierto”	12
<b>2. Estado de la cuestión</b>	<b>15</b>
2.1. <i>Cuentos de barro</i> y el costumbrismo	18
2.2. <i>Cuentos de barro</i> y el criollismo o regionalismo	22
2.2.1. La maraña conceptual: criollismo, regionalismo, mundonovismo	22
2.2.1.a. La supuesta sencillez estilística de la literatura criollista o regionalista	26
2.2.1.b. La supuesta regionalidad de la literatura criollista o regionalista	26
2.3. Revisando la estética de <i>Cuentos de barro</i>	27
<b>3. Consideraciones teóricas y metodológicas</b>	<b>33</b>
3.1. La naturaleza de la experiencia estética	33
3.2. La pérdida de la función comunicativa de la experiencia estética	36
3.3. El modelo de conducta comunicativa en <i>Cuentos de barro</i>	45
<b>4. Análisis de <i>Cuentos de barro</i></b>	<b>47</b>
4.1. Se abre la «Tranquera»	49
4.2. Categorizando <i>Cuentos de barro</i>	52
4.2.1. ‘Cuentos de animales’	54
4.2.1.a. Lectura de «De caza»	54
4.2.1.b. Modelo de conducta lectora en ‘Cuentos de animales’	59
4.2.2. ‘Cuentos de niños’	66
4.2.2.a. Lectura de «El circo»	68
4.2.2.b. Modelo de conducta lectora en ‘Cuentos de niños’	73
4.2.3. ‘Cuentos de pasión’	79
4.2.3.a. Lectura de «La brusquita»	79
4.2.3.b. Modelo de conducta lectora en ‘Cuentos de pasión’	89
4.2.4. ‘Cuentos de hombres’	92
4.2.4.a. Lectura de «La botija»	93
4.2.4.b. Modelo de conducta lectora en ‘Cuentos de hombres’	101
4.3. De vuelta a la «Tranquera»	104
<b>5. Conclusiones</b>	<b>106</b>
Bibliografía	109

## Agradecimientos

---

---

En primer lugar, quiero agradecer al profesor Jon Askeland de la Universidad de Bergen su constante optimismo y flexibilidad con mi trabajo. Sus comentarios y recomendaciones teóricas como tutor de esta tesis han sido de gran valor. De no haber sido por su curso sobre literatura centroamericana, quién sabe si habría descubierto *Cuentos de barro*. Por todo ello, gracias.

En segundo lugar, deseo mostrar mi gratitud a Walter Menjívar de la Asociación Jovesolides El Salvador por ofrecerme su ayuda durante la planificación de mi trabajo de campo. Al tener que cancelar mi visita a El Salvador al último minuto, nunca tuvimos la oportunidad de hablar de cosas y de vidas. Espero que algún día suceda.

En tercer lugar, estoy agradecida a los profesores Ricardo Roque Baldovinos y Rafael Lara-Martínez por ser tan amables de enviarme unos artículos, y al Museo de la Palabra y la Imagen por mandarme varios listados del contenido del legado de Salarrué que espero consultar en estudios futuros.

En cuarto lugar, decir que si no hubiera conocido a mi amiga Pilar no estaría yo escribiendo esto. Tal vez seguiría leyendo los lomos de los libros. Eternamente agradecida. Un fuerte abrazo a los dos.

Finalmente, gracias a mi marido Ståle por seguir leyendo y comentando mis trabajos. Gracias por tus ideas y referencias literarias. Gracias por alimentarme y sacar a pasear a Birger diariamente durante los últimos cuatro meses. Gracias por tu estoicismo. Y por tu amor incondicional. Te quiero, tontito. Y gracias a mi hijo Birger por al fin dejarme escribir y dormir por las noches. Valió la pena no ir a El Salvador.

## Lista de figuras

---

---

<b>Figura 1.</b> Datación de 13 de los 33 <i>Cuentos de barro</i> de la edición príncipe de 1933	13
<b>Figura 2.</b> Datación de 15 relatos publicados bajo el título <i>Cuentos de barro</i> pero no incluidos en el libro	13
<b>Figura 3.</b> Discusión mediática acerca del trabajo de Rafael Lara-Martínez sobre Salarrué	15
<b>Figura 4.</b> Recursos estilísticos modernistas y vanguardistas en <i>Cuentos de barro</i>	29
<b>Figura 5.</b> Polaridad de la obra literaria según W. Iser	34
<b>Figura 6.</b> Recreación de sentido guiada por componentes estructurales del texto según W. Iser	35
<b>Figura 7.</b> Tendencias de la experiencia estética según H. G. Jauss	46
<b>Figura 8.</b> Categorización de <i>Cuentos de barro</i> según relaciones de dominación	53

## Sumario

---

---

Esta tesis es un estudio de una de las obras literarias más conocidas en el El Salvador: *Cuentos de barro* de Salvador Salazar Arrué (también conocido como Salarrué). Los códigos del supuesto género regionalista en el cual la obra suele ser inscrita son puestos en cuestión. Desde una perspectiva fenomenológica, se examina de qué manera las expectativas sobre el género regionalista limitan la recepción de *Cuentos de barro*. Una lectura de cuatro relatos sin la lupa regionalista revela un horizonte literario del texto más vasto del que algunas de las críticas suponen. Se trata de un estudio que elabora un juicio estético de *Cuentos de barro* a la luz de las potencialidades de la obra y de las diversas recepciones que ha tenido entre estudiosos de la literatura.

## Abstract

---

---

This thesis is a study of one of the most known literary works in El Salvador: *Cuentos de barro* by Salvador Salazar Arrué (also known as Salarrué). The so-called regionalist genre by which these short stories are usually defined is here disputed. From a phenomenological approach, the present work examines how the expectations created by the regionalist genre limit the reception of *Cuentos de barro*. A reading of four of these stories without the regionalist lens reveals a wider horizon in the literary text than the one supposed by some critics. The present study develops an aesthetic judgment of *Cuentos de barro* in light of the potentiality of the work and the receptions of different literary scholars.

# 1. Introducción

---

---

Los sistemas de clasificación son a veces arbitrarios y suponen consecuencias negativas para la recepción de lo que intentan clasificar. Pongamos el ejemplo de las categorías musicales en las tiendas de música. Las más habituales son los estilos musicales como rock, blues, jazz, clásica, etc. Una categoría interesante es la de «música del mundo», bajo la cual hay artistas de los estilos más variados. Lo único que tienen en común es que proceden de diferentes lugares del mundo. Sin embargo, más allá del desorden, encontramos a menudo a más artistas de regiones del hemisferio sur que del norte. Una clasificación de este tipo no es neutral. Los que más venden en los países del norte parecen ser los afortunados en términos publicitarios; el resto, termina en una especie de limbo comercial que difícilmente contribuye a su conocimiento y apreciación.

En el mundo literario sucede el mismo problema de organización arbitraria. En los manuales de historia de la literatura existen categorizaciones dudosas. Entre las corrientes estéticas modernas —romanticismo, realismo, naturalismo, modernismo, etc. — hallamos la etiqueta «regionalismo». Al contrario del resto, ésta última no obedece a un estilo literario, sino a uno temático-geográfico. Consecuentemente, autores y textos de estilos dispares son agrupados bajo una categoría que acaba confundiendo —criollismo, novela de la tierra e indigenismo son a veces sinónimos de regionalismo, otras veces, subcategorías—. El peligro está, pues, en que el lector dé por sentada la validez de la clasificación y, como resultado, se acerque a un texto con unos lentes poco apropiados. Como la «música del mundo» de la industria musical, el texto regionalista es rezagado a un apartado de la historia de la literatura que no consigue reflejar su mérito literario.

Esta problemática es el trasfondo del presente trabajo. Y, en primer plano, se encuentra una de las obras literarias más populares de El Salvador: *Cuentos de barro* (1933) de Salvador Salazar Arrué, más conocido con el pseudónimo de Salarrué. Son cuentos populares en el sentido de ser queridos por los salvadoreños en general, y por tratar temas relativos a las clases populares. Fuera de El Salvador, si Salarrué es conocido será gracias a unas pocas antologías de cuentos latinoamericanos en las que es posible dar con un cuento de los suyos junto a narraciones de Rulfo o de Cortázar. No obstante, en manuales introductorios a la literatura universal o a la literatura latinoamericana —aquellos que supuestamente forman a las generaciones futuras— Salarrué aparece raramente mencionado. De constar, como es el caso de algunos libros de historia de la literatura, suele ser en el apartado sobre regionalismo.

### **1.1. Tema: El regionalismo en *Cuentos de barro* de Salarrué.**

*Cuentos de barro* es definida como una obra regionalista (Lara-Martínez, 1991; Ramírez, 1984), criollista (De Mora, 1998; Menton, 1985), vernácula (Ramírez, 1985), de un costumbrismo vernáculo (Rodríguez, 2004), la “culminación de un arte narrativo de tipo costumbrista, localista o folklórico” (Lindo, 1969: XXXV), la culminación y superación del costumbrismo (Cañas Dinarte et al., 2007: 409), y como “una combinación personal y acertada de realismo, costumbrismo, de apasionado interés por la sustancia humana del campesino centroamericano” (Monges y Farina de Veiga, 2001: 182). Son descripciones que tienen lo regional en común, pero con implicaciones estéticas diferentes. Este embrollo conceptual pasa a menudo desapercibido. Considero que es necesario poner en cuestión el regionalismo como un enfoque válido para la valoración de *Cuentos de barro*. Con esta finalidad examinaré las categorías costumbrismo, regionalismo y criollismo con las que esta obra suele ser caracterizada. A través del análisis de los relatos mostraré cómo estas calificaciones suponen una barrera para la comprensión de *Cuentos de barro*.

Otro problema de la mirada regionalista es la carga negativa que puede llevar implícita. Sucede que los textos ambientados en zonas rurales, lejos de los centros literarios cosmopolitas, son susceptibles de ser valorados en términos de exotismo y sabor local. Así sucede en la descripción del crítico literario José Miguel Oviedo sobre *Cuentos de barro*: “parece simple y muestra a veces rezagos del más convencional nativismo” (2002: 545). En la percepción de los salvadoreños también encontramos una valoración de inferioridad. La distancia entre el español de la literatura clásica y el habla popular de *Cuentos de barro* contribuye a que sea vista como una obra literaria “fácil” sobre gente sin educación (López Rojas, 2010: 3). Estas representaciones de lo vernáculo apoyan la creencia común que las académicas Fetterley y Pryse afirman existe sobre textos regionalistas estadounidenses: que sus personajes no poseen ningún conocimiento que valga la pena transmitir a las generaciones futuras, negando así a lo regional su universalidad (2003: 248). Con el objetivo de rebatir percepciones de este tipo, pretendo mostrar a través del análisis de *Cuentos de barro* las cualidades que la convierten en una obra merecedora de ser conocida por generaciones futuras.

### **1.2. Justificación del tema y objetivos.**

Mi primer contacto con *Cuentos de barro* sucedió en un curso de literatura centroamericana, en la Universidad de Bergen, a través de la lectura de «Semos Malos» —el más difundido internacionalmente de sus relatos—. El texto fue introducido como regionalista, sin embargo,



mi desconocimiento sobre los elementos regionales no limitó el placer de la lectura. Es más, el léxico indígena y el paisaje, aunque desconocidos, los experiencé como una efectiva banda sonora; no desviaron mi atención de la trama pero afectaron profundamente mi percepción. En cuanto a la temática, identifiqué ideas familiares pero no menos complejas y trascendentales. Sorprendida, me pregunté por qué esto es definido como regionalista. Mi actitud mostraba que estaba atribuyendo indirectamente un valor negativo al concepto de regionalismo. Esta caracterización limitante no extraña tanto si se tiene en cuenta la etimología de la palabra región: refiere al trazo de líneas rectas que, al fin y al cabo, lo que hacen es establecer límites o fronteras.

En un contexto globalizado en que lo regional y lo universal suponen a veces miradas incompatibles, no es sorprendente la escasa atención que se le ha dedicado a *Cuentos de barro* fuera de Centroamérica. Por esta razón el presente estudio resulta casi obligatorio. Una obra de semejante magnitud no tiene nada que envidiar a muchas de las que sí aparecen en los manuales de literatura latinoamericana. Mi objetivo es, por una parte, contribuir al rescate de *Cuentos de barro* del olvido internacional. Por otra parte, considero necesaria la corrección de algunas caracterizaciones e interpretaciones poco apropiadas que existen de esta obra.

### **1.3. Planteamiento del problema.**

El manifiesto regionalista que el brasileño Gilberto Freyre hizo público en 1926 en el Congreso Regionalista en Recife, muestra que el término regionalismo fue definido en Brasil en contraposición a la capital y a los extranjerismos culturales que imponía al resto del país (Freyre, 1976; citado en Rama, 1989). Este hecho indica que no se trata necesariamente de un concepto impuesto por críticos literarios de mentes eurocéntricas. El problema yace en las diferentes connotaciones que la literatura regionalista o criollista ha ido adquiriendo. Con esto no estoy criticando la elección del significante «regionalista» para designar aquellas literaturas con afán de demarcarse de los procesos modernizadores y alentar la cultura local. Mi juicio se dirige a los críticos literarios que contribuyeron a la creación de significaciones depreciativas sobre lo regional como temática de la literatura.

Estos nuevos significados no dejan de ser concebidos bajo el dominio epistemológico europeo. Concretamente, la dicotomía universal-regional —que reserva la última para lo anecdótico incapaz de universalidad— descansa sobre la supuesta validez de la literatura europea como literatura universal. El esfuerzo de unos autores latinoamericanos por destacar lo americano se ve contrarrestado por la hegemonía europea que a través de los críticos literarios sigue dictando qué vale la pena leer y qué no. En este sentido, la clasificación de

escritores bajo la categoría regionalista o criollista no resulta inocua. O, como Eduardo Mendieta señala, “todo sistema de clasificación y diferenciación, representa un acto de violencia epistemológica, metafísica e incluso fenomenológica” (1998: 151). De ahí la importancia de insistir en que *Cuentos de barro* no sean leídos como una obra regionalista o criollista.

El presente trabajo, además de querer ser una respuesta a esta violencia epistemológica, pone en cuestión los códigos del supuesto género regionalista. Desde una perspectiva fenomenológica, examinaré de qué manera las expectativas sobre el género regionalista limitan la recepción de *Cuentos de barro*. Quitándome los lentes del regionalismo, es decir, suspendiendo la percepción hegemónica sobre la literatura regionalista, analizaré cuatro cuentos de barro con la finalidad de demostrar que las categorías regionalismo y criollismo no valen para describir ni la estética ni la temática de *Cuentos de barro*. Mis lecturas de los relatos revelan un horizonte literario del texto más amplio del que algunas de las críticas suponen.

Se trata de un estudio que elabora un juicio estético de *Cuentos de barro* a la luz de las potencialidades de la obra y de las diversas recepciones que ha tenido entre estudiosos de la literatura. La construcción retórica de los textos y los modelos de conducta lectora implícitos en ellos descubren el contenido social que una parte de la crítica dice echar de menos en *Cuentos de barro*.

#### **1.4. De Salarrué, política y literatura.**

Salvador Efraín Salazar Arrué, conocido como Salarrué, nace en la ciudad de Sonsonate, El Salvador, en 1899. Es hijo de un trabajador de aduanas, quien acaba desentendiéndose de la familia, y de una madre de ascendencia vasca e intelectual. El mantenimiento de la familia recae sobre la madre, aunque eso no supone un obstáculo para que Salarrué reciba una educación privada. No acaba sus estudios secundarios de comercio, y opta por la pintura. A través de contactos que la familia conserva logran una beca para que reciba formación plástica en los EE.UU. A los tres años, en 1919, regresa a El Salvador y ante la poca demanda de pinturas, combina retratos por encargo con la redacción de artículos para periódicos salvadoreños. En 1923 se casa con Zélie Lardé, de padres franceses, con quien tiene tres hijas.

En el círculo de amistades que Salarrué frecuenta se habla de arte y de filosofías orientales. Es concretamente a partir de la teosofía que el autor “organiza su propia cosmovisión filosófica y religiosa a la que se mantendrá fiel toda su vida y la que, en

repetidas ocasiones, servirá de material de inspiración para su obra” (Roque Baldovinos, 1998: 118). Además del misticismo oriental, su obra también se ve influida por un interés en la naturaleza y la cultura autóctona. Esto ha llevado a estudiosos de su obra literaria a dividirla en dos vertientes: una cosmopolita, otra regionalista (De Navascués, 2002); una universal, otra criollista (De Mora, 1998); una universalista, otra folklórica (Martínez Gómez, 1992); una cosmopolita, otra vernácula (Ramírez, 1985).

Entre sus amistades es percibido, en palabras del mismo autor, como alguien que está “siempre en la tierra del ensueño, en ese mundo irreal a donde los golpes de la marea aquí abajo no llegan” (Salarrué, 1998: 131). La marea que Salarrué menciona en su famosa carta «Mi respuesta a los patriotas» —publicada en 1932 en el semanario costarricense *Repertorio americano*— refiere a la matanza de 1932 de miles de campesinos bajo el mando del Presidente y general Maximiliano Hernández Martínez. Según el autor, sus amigos le pidieron burlonamente que se pronunciara, por patriotismo, sobre los acontecimientos. A lo que él responde:

[...] me he quedado perplejo y me he sentido luego como incomprendido, tenido como un ser vago e inútil, de un mundo problemático. Y me he indignado en mi dignidad de hombre y he alzado mi grito de protesta como voz en el desierto escribiendo esta respuesta a los patriotas sin nombre...

Yo no tengo patria. Yo no sé qué es patria. ¿A qué llamáis patria vosotros los hombres entendidos por prácticos? Sé que entendéis por patria un conjunto de leyes, una maquinaria de administración, un parche en un mapa de colores chillones. Vosotros los prácticos llamáis a eso patria. Yo el iluso no tengo patria, no tengo patria pero tengo terruño (de tierra, cosa palpable). No tengo El Salvador (catorce secciones en un trozo de papel satinado); tengo Cuscatlán<sup>1</sup>, una región del mundo y no una nación (cosa vaga). Yo amo a Cuscatlán. Mientras vosotros habláis de la Constitución, yo canto a la tierra y la raza: La tierra que se esponja y fructifica, la raza de soñadores creadores que sin discutir labran el suelo, modelan la tinaja, tejen el perraje y abren el camino. Raza de artistas como yo, artista quiere decir hacedor, creador, modelador de formas (cosa práctica) y también comprendedor.

[...] Capitalistas embrutecidos, perezosos y bribones muestran sus caras abotagadas y crueles a no menos crueles comunistas, pedigüenos, sórdidos y rapaces. Mientras estos dos bandos en todos sus grados de intensidad se gruñen unos a otros, nosotros los soñadores no pedimos nada porque todo lo tenemos. [...] El indio del arado y la cuma que hace el paisaje agrario bajo el sol crudo, está satisfecho de hacer vivir con sus manos toscas y renegridas, manos de Dios, a un

---

<sup>1</sup> Nombre indígena de la región.

pueblo entero que se entrega a una locura llamada política, que no sólo es infructuosa sino dañina” (1998: 131-132).

El antropólogo y lingüista salvadoreño Rafael Lara-Martínez lleva unos años señalando el mito que se ha creado alrededor de la carta, de la figura del autor y de *Cuentos de barro*. Su crítica se dirige a la izquierda intelectual actual por ver en Salarrué a un héroe defensor de los valores indígenas en contra del régimen político autoritario del general Maximiliano Hernández Martínez (2013b: 81-261).

La crítica y percepción popular relacionan la obra de Salarrué, y su famosa respuesta a los patriotas, con un neutralismo político o, en su defecto, con un espíritu de denuncia del régimen. Según Lara-Martínez, Salarrué ni fue un actor neutral dedicado al arte por el arte, ni un artista comprometido con la denuncia de la política del general Martínez (2013b: 245). Contrario a la creencia popular, el martinato<sup>2</sup> no fue un sistema político enemigo de los valores culturales nativos. Así lo demuestra el análisis que el académico hace de documentos y revistas de los años treinta que enseñan el interés oficial por promover una política cultural indigenista (2011b: 183-205).

Lara-Martínez argumenta que Salarrué y el general Martínez compartían “un mismo espíritu intelectual” (2013b: 100) y que al inicio del martinato existía un interés oficial en que la política cultural coincidiera con la imaginación poética de Salarrué (2013b: 96). Analizando la revista de la década de 1920 en la que Salarrué era director artístico, Lara-Martínez avista los rasgos que más tarde definirían el proyecto artístico de nación bajo el martinato: anti-imperialismo, proto-feminismo, una espiritualidad de influencia oriental, y el surgimiento de lo popular y el paisaje nacional como temática en la literatura y las artes plásticas (2013b: 312). La idea de una nación mestiza se fragua tanto en pintura como en literatura. Lara-Martínez comenta el caso de la edición príncipe de *Cuentos de barro* (1933) en la que los textos de Salarrué aparecen con ilustraciones de José Mejías Vides. Este pintor indigenista comparte con Salarrué (pintor y escritor), y con otros artistas salvadoreños de entonces, una espiritualidad del arte que supone, según Lara-Martínez, la idealización del indígena y su negación como sujeto político (2006: 4).

La tesis de Lara-Martínez ha de entenderse en el presente trabajo en términos de una nueva significación en la recepción de la obra de Salarrué. Su trabajo destaca la función de *Cuentos de barro* en la construcción de una identidad nacional bajo un régimen autoritario.

---

<sup>2</sup> Refiere al período 1931-1944 durante el cual el general Maximiliano Hernández Martínez gobernó El Salvador.

De esta manera, erige una nueva concepción de *Cuentos de barro* como una obra regionalista que contiene una mirada mestiza despolitizante del indígena.

El mismo Lara-Martínez parece extrañarse ante el hecho de que *Cuentos de barro* haya sido bien acogido por intelectuales de diferentes ideologías políticas (2013b: 219). El escritor salvadoreño Álvaro Rivera Larios atribuye la susceptibilidad con la que han sido interpretados y usados por progresistas y reaccionarios a la ambigüedad de estos textos (2012: 8). También es mi parecer que la ambigüedad, junto a la ironía, son constantes en *Cuentos de barro* que cuestionan una interpretación con una lupa política principalmente interesada en las simpatías políticas del autor y/o del receptor. Es uno de los propósitos de esta tesis mostrar cómo *Cuentos de barro* se resiste a lecturas maniqueas.

### **1.5. *Cuentos de barro*: “un programa abierto”.**

La primera edición de *Cuentos de barro* contiene grabados del pintor José Mejías Vides y data de 1933<sup>3</sup>. No obstante, algunos de los relatos fueron publicados anteriormente en revistas junto a ilustraciones de diferentes artistas. En varias ocasiones se ha señalado la tarea pendiente de localizar y recuperar parte de la obra de Salarrué. Rafael Lara-Martínez está dedicándose al rescate de estos textos. Así lo indicó en su serie de cuatro artículos *En el despegue literario del martinato: Cuentos de barro sin censura* (i-iii) (2012g; 2012f; 2012e; 2012d), que fueron más tarde publicados junto a otros ensayos bajo el título *Del Silencio y del olvido* (2013). En éste último incluye una lista bibliográfica de revistas de las décadas de los 20 y 30 en las que aparecen algunos de los relatos de barro que más tarde constarían en el libro *Cuentos de barro*. En las recopilaciones existentes sobre la obra salarrueriana no se encuentra información sobre las publicaciones seriadas de los cuentos. La labor de rastreo de Lara-Martínez resulta valiosa para obtener una mejor comprensión de la creación del escritor. Las fuentes primarias y la datación de los cuentos que ha reunido hasta ahora se muestran en la figura 1. Su investigación, además, informa de la existencia de otros relatos no incluidos en la edición del libro pero que fueron publicados con la fórmula “Cuento de barro” antecediendo el título (véase la figura 2). Esto parece indicar que dichos relatos podrían haber sido en su origen e intención “Cuentos de barro” a pesar de no figurar en la edición del libro. Según Lara-Martínez, el descubrimiento de varios cuentos confirma que “el proyecto de cuentos de barro es un programa abierto y a la espera de una edición crítica definitiva” (2013b: 91).

---

<sup>3</sup> Salarrué. *Cuentos de barro*. San Salvador: Editorial La Montaña, 1933.

«La botija»	<i>Repertorio Americano</i> , 10 de octubre de 1931; <i>Boletín de la Biblioteca Nacional</i> , 10 de mayo de 1932.
«Semos malos»	<i>Revista Excelsior</i> , No. 25, 1 de diciembre de 1928; <i>Repertorio Americano</i> , 10 de octubre de 1931.
«De pesca»	<i>Revista Excelsior</i> , No. 72, 26 de octubre de 1929.
«Noche buena»	<i>Revista Excelsior</i> , No. 28, 22 de diciembre de 1928; <i>Revista Excelsior</i> , No. 81, 28 de diciembre de 1929.
«El contagio»	<i>Revista Excelsior</i> , No. 88, 15 de febrero de 1930.
«El entierro (del juneral)»*	<i>Revista Excelsior</i> , No. 89, 22 de febrero de 1930.
«¡Hasta el cacho!»	<i>Revista Excelsior</i> , No. 92, 15 de marzo de 1930.
«El sacristán»	<i>Revista Excelsior</i> , No. 98, 26 de abril de 1930; <i>Repertorio Americano</i> , 24 de octubre de 1931.
«El viento»	<i>Repertorio Americano</i> , 10 de octubre de 1931.
«La brasa»	<i>Repertorio Americano</i> , 10 de octubre de 1931.
«La repunta»	<i>Repertorio Americano</i> , 24 de octubre de 1931.
«La brusquita»	<i>Repertorio Americano</i> , 24 de octubre de 1931.
«El negro»	<i>Repertorio Americano</i> , 27 de febrero de 1932.

\* En la edición príncipe de 1933 aparece bajo el título «El entierro».

Figura 1. Datación de 13 de los 33 *Cuentos de barro* de la edición príncipe de 1933 (Lara-Martínez, 2013b: 115-163).

«El beso enjuncado» <sup>1</sup>	<i>Revista Excelsior</i> , No. 5, 14 de julio de 1928.
«El sembrador»	<i>Revista Excelsior</i> , No. 29, 29 de diciembre de 1928.
«El velorio»	<i>Revista Excelsior</i> , No. 32, 19 de enero de 1929.
«El peretete»	<i>Revista Excelsior</i> , No. 33, 26 de enero de 1929.
«La tísica»	<i>Revista Excelsior</i> , No. 35, 9 de febrero de 1929.
«Los gringos»	<i>Revista Excelsior</i> , No. 41, 23 de marzo de 1929.
«El casorio»	<i>Revista Excelsior</i> , No. 42, 30 de marzo de 1929.
«El patrón»	<i>Revista Excelsior</i> , No. 71, 19 de octubre de 1929.
«El beso»	<i>Revista Excelsior</i> , No. 73, 2 de noviembre de 1929.
«El soldado de Chankaka»	<i>Revista Excelsior</i> , No. 76, 23 de noviembre de 1929.
«Benjasmín»	<i>Cypactly</i> , 8 de diciembre de 1931.
«El damo»	<i>Cypactly</i> , 20 de marzo de 1932.
«El cheje»	<i>Cypactly</i> , 22 de junio de 1932.
«Curada» <sup>2</sup>	<i>Repertorio Americano</i> , 8 de agosto de 1933.
«Balsamera» <sup>3</sup>	<i>Repertorio Americano</i> , 9 de marzo de 1935.

<sup>1</sup> Es publicado como «El beso» en la serie de relatos *Eso y más* (1940).  
<sup>2</sup> Incluido en la colección de cuentos *Trasmallo* (1954).  
<sup>3</sup> Aparece en la novela *Catleya Luna* (1974).

Figura 2. Datación de 15 relatos publicados bajo el título *Cuentos de barro* pero no incluidos en el libro (Lara-Martínez, 2013b: 115-163).

Mi presente estudio de *Cuentos de barro* tiene que ser entendido como un acercamiento al libro *Cuentos de barro* publicado en 1933. Concretamente, cualquier cita y comentario de la obra hace referencia a la cuarta edición (1962) con las ilustraciones originales de José Mejías Vides. Como en todas las ediciones, ésta también consta de la dedicatoria a Alice Lardé de Venturino, la nota introductoria «La tranquera» del autor, 33 relatos, y el «Vocabulario de modismos del lenguaje cuscatleco empleados en este libro».

Los cuentos que Lara-Martínez ha rescatado del olvido los tengo aquí en cuenta de la misma manera con la que a veces acudo a otras obras del autor para confirmar alguna interpretación.

## 2. Estado de la cuestión

---

Por tratarse de unos de los escritores más consagrados de El Salvador, llama la atención la escasez de estudios sobre la obra de Salarrué. Esta especie de olvido ha sido remediado poco a poco a través de esfuerzos personales e institucionales. Pasan 19 años después de la muerte del autor para que su legado de poemarios, cartas y obras inéditas sea rescatado de la humedad de su estudio. En 1994, Maya Salazar, una de las hijas del autor, entrega legalmente las pertenencias materiales al pintor Ricardo Aguilar. Durante ocho años dirige Aguilar la Fundación Salarrué, pero debido a la falta de apoyo económico cede el legado al Museo de la Palabra y la Imagen (MUPI) en 2003 (Rivera, 2005). En 2013 el legado es incorporado al Registro Memoria del Mundo de El Salvador.<sup>4</sup>

[“¿Perdonamos al general?”](#) (M. Huevo Mixco) *Laprensagrafica.com*, 1/9/2011.  
[“¿Y si condenamos a Salarrué?”](#) (Á. Rivera Larios) *Elfaro.net*, 5/3/2012.  
[“Cuentos de barro sin la censura del siglo XXI”](#) (R. Lara-Martínez) *Elfaro.net*, 5/6/2013.  
[“Debatiendo a Salarrué en el siglo XXI”](#) (A. Rivera Larios) *Elfaro.net*, 12/6/2013.  
[“¡No se «peleyen»!”](#) (N. López Rojas) *Diario digital contraCultura*, 20/6/2013.  
[“Peléyense bien”](#) (A. Rivera Larios) *Elfaro.net*, 15/7/2013.  
[“Salarrué ante el tachón del siglo XXI”](#) (R. Lara-Martínez) *Elfaro.net*, 23/7/2013.  
[“Peliémonos, pues”](#) (A. Rivera Larios) *Elfaro.net*, 29/7/2013.  
[Entrevista a R. Lara-Martínez](#), *Laprensagrafica.com*, 15/9/2013.  
[“Ofensas y calumnias del doctor Rafael Lara Martínez”](#) (R. Lindo) *contraCultura*, 18/9/2013.  
[“El archivo de «las calumnias»”](#) (R. Lara-Martínez) *contraCultura*, 18/9/2013.  
[“Réplica a Rafael Lara-Martínez”](#) (C. Ábrego) *contraCultura*, 20/9/2013.  
[“¿Por qué discutimos sobre Salarrué?”](#) (Á. Rivera Larios) *Elfaro.net*, 4/10/2013.  
[“Del silencio o del olvido \(o Los espectros del patriarca\)”](#) (C. G. López Bernal) *Elfaro.net*, 18/11/2013.  
[“Entre silencios y espectros”](#) (R. Lara-Martínez) *Elfaro.net*, 3/12/2013.

Figura 3. Discusión mediática acerca del trabajo de Rafael Lara-Martínez sobre Salarrué.

Paralelamente a esta tarea de conservación, la obra de Salarrué es revitalizada, en primer lugar, en 1999, con la compilación en tres volúmenes de su narrativa en ocasión del centenario de su nacimiento. En segundo lugar, la labor investigativa llevada a cabo por Rafael Lara-Martínez sobre la obra salarrueriana, y que data desde finales de la década de los

---

<sup>4</sup> Contendio del legado de Salarrué: unos 400 documentos de producción literaria (artículos, ensayos, poemas, cuentos y novelas), 1.300 cartas de correspondencia particular (enviadas y recibidas entre 1921 y 1975), una biblioteca personal de 2.000 títulos, 108 piezas de la obra plástica del artista (pinturas, bocetos, dibujos y esculturas), 300 piezas de obras creadas por su esposa y sus hijas (pinturas, dibujos y producción literaria), objetos, fotografías, obras de arte y registros sonoros (MUPI, 2013).



80, es un vivo ejemplo del interés recobrado por Salarrué. Sus trabajos de los últimos años, desde el 2011 hasta hoy concretamente, no han dejado de crear polémica y debates en los medios. Basta con echar un vistazo a los artículos de opinión escritos por intelectuales salvadoreños al respecto (figura 3), para ver que Salarrué está más vivo que nunca. Por último, aunque no menos importante, hay que nombrar la traducción al inglés de *Cuentos de barro* que Nelson López Rojas llevó a cabo en 2010 para su tesis doctoral. La edición bilingüe resulta ser una gran ayuda para romper la barrera que puede suponer el léxico nativo rural de los cuentos. Es también valiosa por su contribución a la difusión internacional de *Cuentos de barro*.

A pesar de las pasiones que la obra de Salarrué pueda suscitar, académicamente ha sido poco estudiada. No es aquí la intención ofrecer un inventario de los trabajos existentes; para ello recomiendo consultar la lista que Ricardo Roque Baldovinos incluye en el prólogo a la *Narrativa Completa I* del escritor (1999: XXXII-XXXIV) y seguir las publicaciones de Rafael Lara-Martínez. Me interesa más bien destacar aquellos relevantes para esta investigación.

Donde más se cubre la obra de Salarrué es en los prólogos a antologías escritos por los autores Hugo Lindo (1969) y Sergio Ramírez (1977), y por el académico Ricardo Roque Baldovinos (1999). Se trata de trabajos que abarcan toda la obra salarrueriana para clasificarla por géneros o vertientes, y donde se describen los elementos estéticos más relevantes de cada libro. Son contribuciones valiosas que todo estudioso de Salarrué debe tener en cuenta. No obstante, son prólogos y, por lo tanto, de naturaleza introductoria.

Otro trabajo que también comprende toda la obra del autor es la tesis doctoral *Fantasy and Reality in Salarrué* de Sharon Young Cherry (1977). Este estudio carece de un planteamiento explícito del problema a investigar, sin embargo los capítulos y las secciones apuntan a una meta clasificatoria y descriptiva. Encontramos descripciones formales y temáticas de los libros que estudios posteriores sobre Salarrué deberían considerar. Sin embargo, la incorporación de toda la creación salarrueriana como material empírico supone un enfoque que antepone la síntesis al detalle. Resulta ser otro estudio de carácter más bien introductorio.

Como ya se ha podido ver, Rafael Lara-Martínez es el que más ha escrito sobre Salarrué. Su producción abarca ensayos con diferentes enfoques: la simbología alegórica de los textos fantásticos y del pensamiento de Salarrué (1991); la relación entre naturaleza y cultura en *Cuentos de barro* (2002); la sexualidad y el poder en la obra salarrueriana (2010a; 2010b; 2012a; 2012b); y los compromisos políticos del autor (2011a; 2012c; 2013b). En

cuanto al material analizado, ha tratado varias obras de Salarrué como *Cuentos de barro*, *Cuentos de cipotes*, *Íngrimo* y *La sed de Sling Blader*. Para la presente investigación, los ensayos que resultan más relevantes son aquellos que conciernen *Cuentos de barro*. Su acercamiento es histórico-antropológico con un enfoque en la función de los textos. El propósito de sus publicaciones es el rescate de la memoria histórica salvadoreña. Por lo que a Salarrué respecta, a menudo se centra en mostrarlo en relación a la matanza de 1932, pero la metodología que adopta para hacerlo es a veces dudosa. La rigurosidad con la que busca fuentes primarias contrasta con su manera de establecer relaciones de causa-efecto. Sus interpretaciones, con un estilo más bien libre de reunir citas de diferentes fuentes y de hacerlas dialogar entre ellas, consiguen en muchos de los casos que el lector se pierda, recele de su validez, o ambas cosas.<sup>5</sup> Ejemplo de esto es la siguiente combinación del cuento de barro «La botija» y la carta «Mi respuesta a los patriotas» para destacar la equivalencia de pensamiento entre partidarios del Martinato —y por consiguiente, de la matanza (tal como Lara-Martínez lo ve)— y Salarrué:

Habría un sumo interés porque la política de la cultura concuerde con la imaginación poética salarrueriana y la teosófica. En el mismo número fundacional del *Boletín*<sup>6</sup>, aparece el relato «La botija», incluido un año después en *Cuentos de barro*. Empecinado en trabajar la tierra, como «el indio del arado y de la cuma», «satisfecho» en su quehacer creativo, el héroe de barro jamás se entregaría «a la locura llamada política» cuyo disfraz «comunista» de justicia «habla de degollar» («Mi respuesta», *Repertorio Americano*, enero de 1932). (Lara-Martínez, 2013b: 96).<sup>7</sup>

El primer problema de esta formulación es que la intertextualidad pasa desapercibida a quien no ha leído «La botija». El segundo está en que Lara-Martínez identifica al héroe ficticio del relato con el Salarrué histórico. Con este juego lleva al personaje del cuento a pronunciarse y justificar el hecho real de la matanza. Teniendo en cuenta que «La botija» —publicado por *Repertorio Americano* en octubre de 1931— fue escrito antes que la matanza y la carta, se puede afirmar que la tergiversación de Lara-Martínez también es temporal. El uso de estas técnicas resulta además discutible para defender una tesis. Que el *Boletín de la Biblioteca Nacional* —revista simpatizante del régimen del general Martínez— publicase «La botija» justo después de la matanza del 32, no implica que Salarrué lo hubiera escrito teniendo en mente la construcción de la nación desde un espacio político-institucional. La perspectiva de

---

<sup>5</sup> Sobre la falta de rigor del método de Lara-Martínez léase la crítica del historiador salvadoreño Carlos Gregorio López Bernal (2013).

<sup>6</sup> En el que un intelectual comprometido con el martinato elogia la obra de Salarrué. No incluyo este inciso entre corchetes en la cita para evitar confusión.

<sup>7</sup> También disponible en Lara-Martínez (2012f: 3-4).

Lara-Martínez muestra la *función* que los textos de Salarrué pudieran tener en un contexto político determinado. No obstante, del uso que se hiciera de ellos no es posible deducir que los cuentos de barro hubiesen sido concebidos y escritos con la finalidad de contribuir a un *proyecto* político-cultural de nación.

Para el presente estudio, la importancia de la obra de Lara-Martínez yace no tanto en las conclusiones en sí mismas, como en su significación dentro de la historia de la recepción de *Cuentos de barro*. En otras palabras, en esta investigación no me interesa discutir la veracidad de afirmaciones como que Salarrué y el general Martínez compartieran la misma ideología, o que Salarrué colaborara activamente con un régimen autoritario. La trascendencia del trabajo de Lara-Martínez se halla más bien en la influencia que pueda ejercer en el lector de *Cuentos de barro*. El estilo enrevesado de sus argumentos ciertamente limita la difusión de su obra — dirigida básicamente a intelectuales de izquierda—, sin embargo, la simbología que usa no pasa desapercibida tan fácilmente. Concretamente, en la portada de su última compilación de ensayos, la supersposición de las imágenes del general Martínez y de Salarrué emiten un mensaje simple y efectivo: la identificación del autor con el dictador. Ante esta significación, existe la posibilidad de que el lector se acerque a *Cuentos de barro* con un prejuicio ideológico que limite el placer de la lectura.

Y es que no hay que infravalorar el poder persuasivo que ciertas significaciones y clasificaciones puedan ejercer sobre el lector. Que *Cuentos de barro* sean calificados de costumbristas, criollistas o regionalistas supone reconocer en ellos un modelo estético determinado que, además de orientar —o desorientar en algunos casos— al crítico literario, fija el horizonte de expectativas del lector, para bien o para mal.

### **2.1. *Cuentos de barro* y el costumbrismo.**

En su artículo *El criollismo salvadoreño en los años 20: Salarrué*, Carmen De Mora (1998) discute acerca de cómo clasificar la obra del autor. Sostiene que la estética de *Cuentos de barro* pertenece al criollismo que se cría en El Salvador en de la década de los 20. Dejando la cuestión del criollismo para retomarla más adelante, veamos primero cómo De Mora aborda el tema de la estética literaria. Aunque no sea su objetivo, su contextualización temporal y geográfica de la obra de Salarrué pone en evidencia la inexactitud con la que a veces *Cuentos de barro* son calificados de costumbristas. De hecho, incluso el mismo Salarrué no muestra desacuerdo en que se clasifiquen como costumbristas. En una entrevista manuscrita en 1974 (Montúfar, 2006) se le pregunta al autor:

Entrevistadora: ¿Cuál fue la razón por la que usted escribió cuento costumbrista?

Salarrué: *Amor al Terruño y su gente y una natural inclinación a esa modalidad.*

Sin embargo, el escritor nunca se preocupó por cuestiones de género literario, ni teorizaciones al respecto. La siguiente pregunta en el cuestionario así lo demuestra:

Entrevistadora: ¿Cuáles cree que son los aportes que dio el costumbrismo en nuestro país?

Salarrué: *No estoy seguro. Tal vez una amalgama de lo anecdótico con lo poético.*

Para discutir sobre la estética de *Cuentos de barro* hay que interrogar la naturalidad con la que han sido llamados costumbristas. Roque Baldovinos (2011a) también advierte de lo habitual, pero erróneo, que es inscribir *Cuentos de barro* dentro del costumbrismo.

Reemprendiendo el ensayo de De Mora, resulta interesante que contraste *Cuentos de barro* con *El libro del trópico* (1907/1918) de Arturo Ambrogi. Además de ser una de las obras representativas del costumbrismo salvadoreño, se trata de un libro que dejó una marca en Salarrué sobre la idea del terruño, su tierra natal (Cea, 1976; citado en Roque Baldovinos, 1999: vi). El mundo rural y la naturaleza son, como en *Cuentos de barro*, los protagonistas en este libro de relatos y estampas costumbristas. No obstante, las diferencias estéticas se hacen evidentes al comparar los estilos narrativos de ambos autores. Veamos el ejemplo de dos cuentos que De Mora menciona para demostrar la distancia entre Ambrogi y Salarrué. Elijo dos fragmentos que se hacen fácilmente comparables por transcurrir en el “ojo de agua”<sup>8</sup> y describir el encuentro de jóvenes adolescentes:

[...] Detrás de un zarzal, irrumpe un silbido. En seguida, otro. La muchacha suspende la operación de colmar su cántaro. Yergue la cabeza. Pasea la vista por todos lados, entre inquieta y recelosa. De pronto, salta un mozo por sobre el zarzal. Para saltar, ha tenido que apoyarse en una rama. Se adelanta, sonriente, a la muchacha, que, tranquila ya, le espera sonriente también, y coquetuela. Conversan de pie, en voz queda. Muy juntitos el uno del otro. Los labios del gañán se pegan hartito al oído de la moza. Ella mueve la cabeza, como diciendo que *no*, ese *no* sobreentendido de la mujer que accede. De pronto, él se agacha, y tomando el tarro abandonado, acaba de llenar el cántaro. Lo levanta en vilo y se lo coloca en

[...] La *chucha* se puso a ladrar. En el recodo de la barranca apareció un hombre montado a caballo. Venía por la luz, al paso, haciendo *chingastes* el vidrio del agua. Cuando la Juana lo conoció, sintió que el corazón se le había ahorcado. Ya no tuvo tiempo de escaparse; y, sin saber por qué, lo esperó agarrada de una hoja. El de a caballo, joven y guapo, apuró y pronto estuvo a su lado, radiante de oportunidad. No hizo caso del ladrido y empezó a *chuliar* a la Juana con un galope incontenible como el viento que sopla. Hubo defensa claudicante, con noes temblones y jaloncitos flacos; después ayes, y después... El *ojo diagua* no parpadeaba. Con un brazo en los ojos, la

<sup>8</sup> Manantial en forma de pileta o cuenca natural, según el glosario de modismos que Salarrué incluye al final de *Cuentos de barro*.

la cabeza a la muchacha. En seguida los dos, emparejados, se pierden por un senderito que va hasta un mangal. Y antes de perderse de vista tras los matorrales, todavía se alcanza a ver al muchacho, que pegadito al flanco de la muchacha, secretéale al oído, y a la muchacha que mueve la cabeza, como diciendo que *no*.

«Aspectos de la siesta» en *El libro del trópico* (1907/1918). (Ambrogi, 2004: 65-66).

Juana se quedó en la sombra.

«La honra» en *Cuentos de barro* (1933). (Salarrué, 1962: 18-19).

En primer lugar, el relato de Ambrogi se muestra más inmóvil que el de Salarrué en cuanto que las acciones de los personajes son descritas objetiva y mecánicamente. Los personajes son anónimos y sus sentimientos quedan tipificados por la cotidianeidad de la situación. La narración de «La honra» es en cambio dinámica y contiene elementos que crean tensión. La muchacha se convierte aquí en la Juana, de quien el narrador nos transmite su estado interior. El uso de tropos literarios como el símil, la personificación y la elipsis estimulan el ímpetu en la trama. Roque Baldovinos ya ha señalado la elipsis como uno de los recursos narrativos que distancian *Cuentos de barro* de las descripciones estáticas de los cuadros de costumbre (2011a: 4).

En segundo lugar, mientras que la escena costumbrista de Ambrogi no deja lugar para dudas interpretativas, la de Salarrué deja al lector ante las puertas de la ambigüedad. O como dice el escritor Hugo Lindo: “Ambrogi dice todo lo que pretende decir. Salarrué, en cambio, debe ser leído en las líneas y entre las líneas” (1969: LXXXII). Resulta interesante que este pasaje de «La honra» sea interpretado a menudo como una violación sexual, cuando es perfectamente posible leer la “defensa claudicante, con noes temblones y jaloncitos flacos” como “ese *no* sobreentendido de la mujer que accede”. El hecho de que la Juana se quede en la sombra también referiría a la pérdida de la honra y a la vergüenza que siente al respecto; al fin y al cabo se trata de una relación sexual fuera del matrimonio y por tanto rechazada moralmente en su sociedad. Esta es, pues, una muestra de la complejidad que el cuento de barro esconde, y sería por tanto inexacto calificarlo de costumbrista.

Sería sin embargo injusto e impreciso destacar únicamente la inmovilidad de la literatura de Ambrogi como el único rasgo definidor de su estilo. Frente a las descripciones fotográficas de otros escritores, la estética de Ambrogi contiene descripciones de la naturaleza de un lirismo que se presenta como precursor del de Salarrué. Veamos como ambos autores describen la orilla del mar bajo la sombra y la bruma respectivamente:

[...] En la sombra, esa misma arena parece teñirse del color de las hojas que la abrigan y cuya sombra recoge y succiona. Y en esa misma sombra, junto a los sauces, los *barillos* y los *madrecacaos*, la red intrincada de las algas se extiende a flor de agua, como vaporosa madrileña de encajes de un malaquita diáfano. Entre los frondosos berros, en medio del hervidero de la *espuma de sapo*, asoman las filudas piedras cubiertas de limo, que semejan cabezas de ahogados que la corriente no ha logrado arrastrar y ha arrojado a la orilla.

«La pesca bajo el sol» en *El libro del trópico* (1907/1918). (Ambrogi, 2004: 75).

[...] El agua gris, perdida en el cielo gris, era casi invisible. Dulcemente batía la orilla como si la besara. En aquella orilla oscura parecía *finar* el mundo suspendido sobre un *presepio* de tristeza.

«Bruma» en *Cuentos de barro* (1933). (Salarrué, 1962: 65).

Lo que primero llama la atención es la brevedad del fragmento de Salarrué. Si Ambrogi es conocido por unas descripciones prolongadas que son más típicas del modernismo —veinte años antes de la publicación de *El Libro del trópico*, Arturo Ambrogi era conocido en América como el benjamín del modernismo—, el cuento de barro se le contrapone por su síntesis. Aun así, los relatos de Salarrué presentan rasgos modernistas. Como ejemplo, en el texto de arriba encontramos el recurso de la sinestesia, confundiendo el sonido con el tacto del beso de la orilla personificada. La personificación de la naturaleza es otra figura a la que ambos autores suelen recurrir. En los casos que comparamos aquí, las animaciones de las piedras de Ambrogi y del agua de Salarrué reproducen imágenes con una profundidad que suele estar ausente en las descripciones costumbristas.

Otro elemento definidor de la literatura de ambos autores es el uso del habla popular. En las descripciones anteriores encontramos en cursiva ejemplos de expresiones, referencias a la fauna autóctona, y transcripciones de la oralidad del lenguaje coloquial —en general, mucho más abundantes en Salarrué que en Ambrogi—. Por el contrario, en el costumbrismo salvadoreño el uso del habla nunca se deja confundir con el discurso del autor. Escritores costumbristas como José María Peralta Lagos y Francisco Herrera Velado limitan el uso del habla cotidiana a los diálogos, y las descripciones las escriben en un español culto.

Teniendo en cuenta las diferencias y similitudes mencionadas, no es arriesgado mantener que en *Cuentos de barro* hay elementos que no solo culminan el arte costumbrista, como Lindo afirma, sino que, como consta en el *Diccionario de la literatura centroamericana*, lo supera.<sup>9</sup> Por una parte, *Cuentos de barro* continúa con el lirismo que a

<sup>9</sup> Referencias ya citadas en la página 7.

veces se asoma en *El libro del trópico*, aunque lo eleva y lo anima mediante una síntesis que transmite de forma más efectiva las emociones de los personajes. También prosigue con el uso que hace Ambrogi del habla popular en la voz narradora, pero con más vehemencia. Por otra parte, la ambigüedad de los relatos de barro deja claramente atrás el estilo poco complejo de *El libro del trópico* y del costumbrismo en general.

## **2.2. Cuentos de barro y el criollismo o regionalismo.**

Los *Cuentos de barro* no han sido únicamente percibidos como textos costumbristas. Como ya mencioné en el primer capítulo, los han encajado en las categorías del criollismo y el regionalismo. Las literaturas calificadas así, y que fueron escritas durante las primeras cuatro décadas del siglo XX, son a menudo vistas como rezagadas (Herrera, 2009: 15) o como “una marca de época, como un objeto de tesis, como una tendencia menor, o, si se quiere, apenas como una especie de protocorriente literaria” (Giardinelli, 1998: 61). Aunque contienen una variedad de autores de estéticas diferentes, se suele criticarlos por su visión o paternalista (Oviedo, 1998: 27), o populista (López Alfonso, 1998: 119), o por su apariencia de autenticidad en las descripciones de los indígenas (Rodríguez-Luis, 1990: 43) que no hacían sino esconder las reclamaciones de los propios escritores mestizos de clase social ascendente (Rama, 1989: 141-142). *Cuentos de barro* no se escapa de la lupa ideológica de la crítica posmoderna, como veremos más adelante. Su definición como una obra criollista o regionalista, y la carga negativa implícita que estas categorías conllevan, puede condicionar el horizonte de expectativas del lector y, por consiguiente, condenar el texto a su incompreensión. Tampoco ayuda que no haya una clara definición de la literatura criollista o regionalista, la cual suele ser interpretada como un movimiento estético a pesar de referir a criterios temáticos en lugar de formales.

### **2.2.1. La maraña conceptual: criollismo, regionalismo, mundonovismo.**

El problema que se encuentra al indagar sobre los rasgos definidores de la literatura criollista o regionalista es la diversidad terminológica que hay para referir a veces a lo mismo. Cualquiera que se haya interesado alguna vez por profundizar en esta cuestión se identificará fácilmente con los comentarios críticos del investigador Bernal Herrera:

[...] las incertidumbres frente al movimiento no son el producto de teorías encontradas, sino de la ausencia de teorización e interpretaciones de conjunto. Pensemos, por ejemplo, en su identificación onomástica, que hace que clasificaciones como regionalismo, mundonovismo y novela de la tierra puedan o no ser vistas como equivalentes, o en lo ambiguo de las relaciones

de estas con tendencias como el indigenismo, todas ellas taxonomías temáticas que pueden o no ser total o parcialmente agrupadas en el denominado criollismo. Éste, a su vez, se supone unificado por su énfasis en temas locales, pero si de temas locales se trata, ¿por qué excluir los temas urbanos locales? ¿O es que hay un criollismo urbano? El listado de problemas teóricos y críticos aun inexplorados por la crítica puede extenderse fácilmente (2009: 21).

Por lo que a Hispanoamérica refiere, lo que unos investigadores llaman criollismo (Arrom, 1971; Menton, 1985), otros dicen mundonovismo (Franco, 1970) y neocriollismo (Grossmann, 1972), primer regionalismo (Oviedo, 2002), regionalismo o primera generación indigenista (Rama, 1989). A veces el criollismo es visto como una versión local del regionalismo (Barrientos, 2009). En Brasil también suele haber confusión con respecto a las categorías del sertanismo y el regionalismo (Coelho Gomes, 2009: 48-56). Como consecuencia, se hace difícil ubicar el origen cronológico del fenómeno escurridizo en cuestión.

Para ir simplificando un poco, considero sinónimos el criollismo y el regionalismo porque de las fuentes consultadas se deduce esta equivalencia. La diferencia está en que el término criollismo literario surge a finales del siglo XIX, mientras que el regionalismo hace referencia a determinadas literaturas a partir de la década de 1910. El mundonovismo, aunque acuñado en 1917 por el chileno Francisco Contreras, puede extenderse tanto al criollismo como al regionalismo en cuanto a que refiere a la misma actitud: crear una literatura con pretensiones de universalidad adaptada al espíritu y al medio americanos. Este afán viene con los procesos modernizadores, las olas inmigratorias del campo a la ciudad, el expansionismo económico y político de los EE.UU. y, con ello, la amenaza deculturadora que estas transformaciones suponían para la sociedad nacional. Frente al impacto modernizador, lo criollo como expresión de lo nacional americano cobra importancia en el terreno de las artes.

### **2.2.1.a. La supuesta sencillez estilística de la literatura criollista o regionalista.**

A finales del siglo XIX e inicios del XX los críticos observan una producción de textos que se alejan del estilo modernista hispanoamericano que había imperado hasta entonces. Las narraciones provienen de la observación directa del entorno americano y son susceptibles de ser identificadas con la idea de nación. Siguiendo a Oviedo, los elementos definidores de esta literatura son:

el paisaje local, la tipicidad de la naturaleza y su influjo sobre sus personajes (indios, mestizos, guachos, llaneros, campesinos) [...] el hombre como un reflejo de su medio, espacio geográfico inconfundible al adherirle notas costumbristas, dialectales y folklóricas (1998: 27).



En términos maniqueos, este proceso se suele describir como un cambio en la mirada del artista que pasa de la admiración por lo europeo a la contemplación de lo americano, lo autóctono. Los autores que escriben sobre su entorno pasan a ser vistos como reaccionarios del modernismo literario y son denominados criollistas por la crítica. Esto conlleva el desacierto de asociarlos con un tipo de escritura realista y técnicamente menos elaborada que la modernista. Tal como Fernando Burgos señala, los críticos llegaron a identificar el criollismo con “una simple fotografía localista” (1998: 41).

El interés por lo autóctono y el uso de recursos modernistas no son sin embargo incompatibles. El modernista José Martí ya lo demostró en *Nuestra América* (1891), antes de que José Enrique Rodó publicara el ensayo *Ariel* (1900), en el que con un estilo modernista contrapone el utilitarismo imperialista norteamericano al esteticismo deseable de América Latina. El interés por lo americano y las técnicas modernistas se dieron ambos en los autores que Henríquez Ureña sitúa en la segunda etapa del modernismo, y que consistió en captar “la vida y el ambiente de los pueblos de América, traducir inquietudes, sus ideales y sus esperanzas [...] sin abdicar por ello de su rasgo característico principal: trabajar el lenguaje con arte” (1954: 31-32).<sup>10</sup> El criollismo, por lo tanto, en lugar de surgir como opositor al modernismo hispanoamericano proviene más bien de él; concretamente de la fase a veces llamada mundonovista del modernismo, durante la cual se utilizan distintos registros —como el documentalismo del realismo, el enfoque social del naturalismo y las técnicas del modernismo— para mostrar al hombre americano en su medio (Oviedo, 1989: 25).<sup>11</sup>

A medida que nos adentramos en las décadas de 1920 y 1930, este sincretismo estético que parece ser el criollismo, y al que también se le refiere como regionalismo, empieza a incluir elementos vanguardísticos. Si concebimos el vanguardismo en términos ortodoxos — como el rechazo vanguardista europeo a las estéticas existentes y como un movimiento compuesto por diferentes “escuelas” que explicitan sus principios estéticos a través de manifiestos—, la combinación de técnicas vanguardistas con el realismo del regionalismo

---

<sup>10</sup> En El Salvador encontramos a finales del siglo XIX autores como Arturo Ambrogi que empiezan a mostrar interés por lo americano al deambular por las calles de la capital para plasmar en crónicas modernistas sus impresiones sobre el avance de la modernidad. A pesar del eurocentrismo cultural de los escritores modernistas, la crónica les permitía ofrecer un retrato de la cotidianeidad que inevitablemente visibilizaba los cambios radicales que la sociedad salvadoreña sufría (Roque Baldovinos, 2009: 22-23). Esto muestra que ser modernista no excluía el interés por lo autóctono —contrario a lo que a veces se supone sobre el origen de la escritura criollista como una reacción al modernismo—.

<sup>11</sup> Por supuesto, esto no implica que el americanismo literario se hubiera iniciado con los modernistas. A partir de la primera mitad del siglo XIX el romanticismo hispanoamericano ya muestra esa búsqueda de una literatura nacional. Sobre manifestaciones indirectas de americanismo literario antes de la emancipación cultural véase por ejemplo *Raíces del americanismo literario* (Carilla, 1968).

podría sonar contradictoria. Si por lo contrario tenemos en cuenta el vanguardismo heterodoxo, como Bernal Herrera hace, la obra de determinados escritores regionalistas cobra más matices:

El ala heterodoxa agrupa, en cambio, aquella producción que exhibe el impulso renovador, experimental y rupturista del vanguardismo literario, pero no sigue las recetas formales ni la gesticulación de las vanguardias europeas. Esta postulación de una “ala heterodoxa” va más allá de un mero reacomodo de las vanguardias hispanoamericanas, pues al ampliar el concepto mismo de vanguardia, su corpus pasa a incluir textos cuya pertenencia ha sido debatida, cuando no rechazada. El corpus vanguardista ya no se restringirá a los textos hispanoamericanos que cumplan con los parámetros de alguna vanguardia europea, debiendo reflexionarse sobre las características propias de la producción vanguardista local (2009: 12).

*La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes, *Cuentos de barro* (1933) de Salarrué, *Los Sangurimas* (1934) de José de la Cuadra y *El infierno verde* (1935) de Marín Cañas son ejemplos de obras adscritas al criollismo o regionalismo pero que presentan registros escriturales modernistas y vanguardistas (Herrera, 2009: 22). El realismo, contra el cual la vanguardia ortodoxa se rebela, es incluido y reformulado por la vanguardia heterodoxa. Viene a ser un ejemplo de la operación que el crítico Ángel Rama apunta se produjo entre los escritores regionalistas latinoamericanos: “echar mano de las aportaciones de la modernidad, revisar a la luz de ellas los contenidos culturales regionales y con unas y otras fuentes componer un híbrido que sea capaz de seguir transmitiendo la herencia recibida” (Rama, 1989: 29).

Este aspecto sincrético no suele venir implícito en la percepción del criollismo o regionalismo porque se trata de una categoría que refiere a una temática más que a una estética literaria. A menudo, los críticos literarios hacen clasificaciones del cuento hispanoamericano con criterios más bien inconsecuentes al mezclar el estético-formal de las categorías del cuento costumbrista y el cuento vanguardista, con el temático del cuento regional o criollista (p. ej.: Leal, 1971; Veiravé, 1976). José Miguel Oviedo señala como incorrecta esta tendencia a interpretar el criollismo como un movimiento literario, pues refiere a autores que aspiraban a una literatura nacional que al mismo tiempo trascendiese lo local para convertirse en universal: “Sin otra precisión conceptual más allá de esos términos han sido llamado ‘criollistas’ narradores realistas, naturalistas, regionalistas, sociales, indigenistas, etc. Estéticamente, no hay forma de agruparlos” (Oviedo 2002: 200). Esta diversidad sin embargo no ha parado el afán clasificador de los críticos. Y en el proceso, como enseño a continuación, han dejado un rastro más desconcertante que esclarecedor.

### **2.2.1.a. La supuesta regionalidad de la literatura criollista o regionalista.**

Otra asunción que suele hacerse en relación al criollismo o regionalismo es su carácter rural. Lo más habitual es asociarlo con paisajes rurales, ya sea la selva, el llano, la pampa, la sierra, el sertão de Brasil, etc. No obstante, encontramos que en Chile aludía asimismo a los problemas que las urbes sufrían como consecuencia de las inmigraciones y el crecimiento poblacional (Latcham, 1956: 23). El criollismo de Mariano Latorre sobre arrieros y bandidos de la cordillera, chilotes y maulinos, y los indios del sur, convivió con el criollismo urbano de Manuel Rojas y su representación de individuos marginales. En Argentina por ejemplo, el criollismo también se manifestó en la literatura urbana, creándose una tensión entre la temática ruralista de una literatura popular concentrada en la imagen del gaucho —como en la obra de Benito Lynch y Ricardo Güiraldes— y una vanguardia que en reacción al criollismo imperante, como es el caso de Roberto Arlt, redefinía el sujeto argentino en términos urbanos (Sarlo, 1982: 59-60). De esta manera, la literatura criollista no sólo presenta el sincretismo estético mencionado anteriormente, sino también un sincretismo ambiental:

[...] cuando se habla de la naturaleza o paisaje como referente inmediato del criollismo, el significado es el de todo el universo que lo significa, es decir, no sólo geografía y vegetación sino seres humanos, tipos, habla, costumbres, y verbalización psicológica de ese ámbito, por lo cual el paisaje urbano también quedaba potencialmente incluido en la óptica criollista (Burgos, 1998: 41).

Una definición del criollismo incluyente del paisaje rural y el urbano sugiere la pregunta sobre los límites entre la literatura criollista o regionalista y la llamada cosmopolita. El crítico literario Seymour Menton (1985) organiza su antología del cuento hispanoamericano por movimientos literarios entre los cuales constan el criollismo y el cosmopolitismo —este último abarcando el surrealismo, el cubismo, el realismo mágico y el existencialismo, es decir, el vanguardismo—. Llama la atención su nota a pie de página en la que, por una parte, apunta la equivalencia del cosmopolitismo al término universalismo y, por otra parte, justifica su inclinación por el primero “para no insinuar que el criollismo carece de valores universales” (Menton, 1985: 8). Este inciso de Menton no carece de fundamento. Sucede que a veces la literatura criollista ha sido vista carente de universalidad:

A partir de 1910 surgen en Hispanoamérica nuevas tendencias literarias. Los cuentistas se dividen en dos grupos; uno de ellos refina los procedimientos técnicos de los criollistas pero retiene la temática y el mundo ambiental americano; el otro rechaza tanto la temática como los procedimientos de los criollistas para crear ambientes cosmopolitas y tratar asuntos y temas universales. Para estos escritores de cuentos artísticos la forma deja de ser —como lo era para los modernistas— el elemento principal del cuento. Su interés se centra, más bien, en dar expresión a

su mundo personal. El suyo es, sin embargo, un mundo que refleja lo irracional, lo onírico, lo ilógico. Los conflictos en estos cuentos artísticos nunca son sociales o políticos. Son personales. No se presenta, como en los cuentos criollistas, lo externo de los personajes sino sus problemas psicológicos. A veces, este cuento tiende a lo poético; el estilo ya no es realista; predominan ahora los rasgos impresionistas, a veces los surrealistas. (Leal, 1971: 69).

En este fragmento, el crítico mexicano Luis Leal contrapone el cuento postmodernista al cuento criollista que él denomina de segunda generación. Al hacerlo está estableciendo las siguientes equivalencias:

<b>Cuento postmodernista:</b> Ambiente cosmopolita Mundo psicológico de los personajes Conflictos personales Temas universales Cuentos artísticos
--

<b>Cuento criollista:</b> Ambiente americano Mundo exterior de los personajes Conflictos sociales o políticos Temas no universales (regionales) Cuentos no artísticos (realistas)
--

Esta dicotomía temática establece una contradicción innecesaria e inexistente. Porque ¿quién dice que no haya universalismo en los conflictos sociales entre personajes de una comunidad ya sea ésta rural o urbana? Y de tratarse de la relación entre el hombre y la naturaleza, ¿es el paisaje geográfico, es decir el mundo exterior de los personajes, la medida de este supuesto continuo entre universalismo y regionalismo? La simple respuesta es no, porque “el hombre sigue siendo la medida”, como dice Rudolf Grossmann en referencia al “paisaje interior” del hombre que la literatura criollista ofrece al narrar la lucha de los personajes con la naturaleza (1972: 480). Y si es el hombre, o paisaje interior del personaje, el trasfondo de estas literaturas ¿acaso la dualidad universalismo/regionalismo no se desvanece por superflua?

A modo de resumen, pues, y para ir concluyendo, cabe destacar el sincretismo que envuelve la literatura criollista o regionalista. Es sincrética en dos aspectos: en el plano formal, al incluir técnicas de diferentes estéticas literarias; y en el plano ambiental en el sentido de abarcar diversas paisajísticas, tanto la rural como la urbana, ambas reflejadas en el paisaje interior de los personajes. Así, el criollismo o regionalismo literario resulta ser un término tan comprensivo que su eficacia clasificatoria debe ser puesta en duda.

### **2.3. Revisando la estética de *Cuentos de barro*.**

En referencia a la estética de *Cuentos de barro*, Bernal Herrera sostiene que representa el nudo gordiano conceptual que hay alrededor de las categorías del criollismo y el regionalismo

(2009: 30). Plantea las siguientes preguntas que resultan apropiadas ante la falta de teorización sobre el tema:

Una obra sobre un tema regional escrita con técnicas vanguardistas, ¿es regionalista por el tema, o vanguardista por la escritura? (Herrera, 2009: 22); [sobre los experimentos vanguardistas en la obra del costarricense Max Jiménez, contemporáneo de Salarrué] ¿responden a una tradición literaria nacional [...] o se visualizan mejor y adquieren más sentido al interior del vanguardismo regional, inserto a su vez en el hispanoamericano y occidental? (Herrera, 2008: 127).

Estas preguntas conllevan otras sobre cómo clasificar la historia de las literaturas, si por corrientes estéticas —como el vanguardismo— o por temáticas referentes a procesos sociales y políticos — como sería el criollismo o regionalismo literario y su relación con la definición de la identidad americana—. Obviamente para dar con las respuestas se requiere un estudio que va más allá del alcance del presente. Sin embargo, no deja de ser interesante plantear lo mismo para el caso de *Cuentos de barro* y su futura recepción. Porque en la medida que el concepto literario del criollismo o regionalismo siga relacionándose unidimensionalmente con una estética realista, es más acertado situar *Cuentos de barro* dentro del vanguardismo.

Soy de la misma opinión que Bernal Herrera en que *Cuentos de barro* deberían ser vistos como una manifestación de la vanguardia heterodoxa hispanoamericana. Heterodoxa en el sentido de no dar la espalda por completo a las tradiciones literarias del realismo y el modernismo, aunque replanteándolas en combinación con recursos estilísticos vanguardistas. Concretamente, considero que esto se traduce en el uso de una sensorialidad típica del modernismo, junto al vanguardismo de imágenes y metáforas insólitas que convierten los aspectos mundanos del realismo en extraordinarios.

Como vanguardistas son los *Cuentos de barro* definidos, por ejemplo, por Gilberto Mendonça Teles y Klaus Müller-Bergh (2007) al incluirlos en su historia crítica sobre la vanguardia latinoamericana, y por Luis Leal al presentarlos bajo el cuento vanguardista (1971). Pero si la concepción del criollismo de este último es disputable —tal como indiqué en la sección anterior—, también lo es su opinión sobre la distancia entre el narrador y los personajes de *Cuentos de barro*:

[Salarrué] hace uso de personajes y ambientes nativos, pero da a sus “cuenteteres”, como él mismo los llama, una forma poética [...] imita con éxito el modo de hablar de los campesinos. Pero sabe darle a sus relatos un aire poético que los aleja del cuento criollo típico. Sus ambientes y personajes reflejan notas de un incipiente realismo mágico. Lo único que distingue a Salarrué de cuentistas posteriores como Asturias, Rulfo y Carpentier es la distancia que media entre el

autor-narrador –nunca cuenta en primera persona– y sus personajes, vistos desde afuera. Salarrué no logra colocarnos dentro de la mente de los personajes (Leal, 1971: 84-85).

Aunque Leal reconozca en “el aire poético” de *Cuentos de barro* el logro estético que suponen, no consigue relacionar el uso de los recursos estilísticos con su finalidad. Pasa por alto que, al igual que los modernistas hispanoamericanos, Salarrué produce impresiones sensoriales a través de símbolos que reflejan el estado anímico de los personajes, las cuales suele combinar con otras figuras retóricas produciendo asociaciones a veces insólitas. Lo que a primera vista parece una descripción desde fuera, una mirada más detenida revela cómo el mundo interior de algunos personajes es sugerida. Y digo sugerida, y no más, porque *Cuentos de barro* son cuentos breves y sutiles. No obstante, como mostraré en el análisis detenido de algunos de los relatos (véase capítulo 4), el propósito de los tropos en la mayor parte de los cuentos es el de trabajar la percepción del lector. A veces se trata de provocar un puro deleite sensorial, aunque abundan los casos en los que el lector es manipulado retóricamente dentro de una atmósfera de expectativas que en los finales tienen que ser reformuladas.

Y lloraron los ladrones de cosas y de vidas, como niños de un planeta extraño. («Semos malos»)

[...] de un golpe clavó con furia el *corvo* en el tronco del *carago*. Cayeron *jlores*. («La brusquita»)

Contestaban las ruedas de las carretas noctámbulas, en los baches del lejano camino. («La petaca»)

A la par de las yeguas de viento, iban las yeguas de sangre, atropellándose unas con otras [...] («El viento»)

En el *tranquil* de la mañana una garza pasó, empujando, ya sin *juerzas*, la *inmensidá*. («La estrelleamar»)

Fue aquella barranca como una guarida de rayos en brama, despedazándose unos a otros a mordidas por la hembra, aquella raya oscura trazada firme en la montaña por el puñal de los siglos. («La chichera»)

En aquel callar de tren descarrilado, los árboles se *oiban shushushar* con un frescor melódico de pasadero de acequia. Viraba el mundo de bordo, como para echar el ancla en el *tranquil projundo* del corazón. («La tinaja»)

Figura 4. Recursos estilísticos modernistas y vanguardistas en *Cuentos de barro*.

En la figura 4 reúno algunos ejemplos de los recursos estilísticos presentes en *Cuentos de barro*. Además de la sensorialidad modernista, cabe destacar las técnicas vanguardistas

típicas del expresionismo: el dinamismo de las humanizaciones de la naturaleza; el manejo poco convencional de las palabras al sustantivar verbos y al transponer a los objetos adjetivos tradicionalmente destinados para describir el humano; y metáforas complejas que en algunos casos se vuelven crípticas (Grossmann, 1972: 488-494). No es mi intención comentar aquí las citas sino simplemente anticipar el vanguardismo de *Cuentos de barro*. Aunque todas requieren ser contextualizadas y analizadas para captar su significado, aisladamente siguen teniendo valor estético.

Definir *Cuentos de barro* como cuentos vanguardistas es importante no sólo para visibilizar el hito estético que suponen; lo es también para evitar la crítica sobre la autenticidad de las descripciones de los personajes indígenas que comenté al inicio de la sección 2.2. La representación de los indígenas en la literatura despierta siempre debates acerca de su fidelidad. Ya en 1928 José Carlos Mariátegui advierte sobre el sentimentalismo del criollismo y sus descripciones pintorescas del indio:

La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla. (2006: 288-290).

De este modo, la autenticidad de un texto con personajes indígenas es puesta inmediatamente en cuestión cuando el autor es criollo o mestizo. Salarrué no es una excepción. Se trata de nuevo de la crítica de la distancia entre el autor, el narrador y sus personajes, aunque ahora a nivel del lenguaje. Por una parte tenemos al escritor nicaragüense Sergio Ramírez (1985: XIV) que considera que los personajes de *Cuentos de barro* se nos muestran “desde dentro”:

[...] los cuentos buscan en un siguiente plano lograr una identificación de lenguaje popular, habla campesina matizada de valores arcaicos, voces indígenas, deformaciones fonéticas y neologismos que resultan de la propia invención del autor, para designar lugares y cosas, situaciones; la invención del lenguaje trata de totalizar una apropiación desde dentro de los personajes, como si la única manera de interpretar el mundo en palabras, para un campesino, fuera desde una textura lírica (1985: xvi).

Por otra parte, la académica Ileana Rodríguez enjuicia la mirada “desde fuera y desde arriba” del autor. Al reproducir el habla del indígena, afirma Rodríguez, el letrado destina al indio a “repetir los mismos errores de su léxico” promoviendo de esta manera “su ridiculización” (2004: 4). Una de las críticas más habituales que se hacen a los escritores regionalistas e indigenistas se dirige al plano de la lengua, concretamente al uso de comillas estigmatizadoras

para las formas dialectales. De acuerdo a Sheila Candelario, en *Cuentos de barro* Salarrué marca su distancia intelectual del campesino con el uso “formulaico” que resulta de intercalar el léxico rural en itálicas en un texto narrado en español literario (2001: 67). Es exacto afirmar que las cursivas exponen la diferencia entre un registro escrito y otro hablado. Su efecto, sin embargo, no es el que Candelario sugiere, y mucho menos el burlón del que Rodríguez habla. El contraste idiomático no encara al lector con una disyuntiva irreparable de clase social.

La supuesta superioridad de la clase social de Salarrué se desdibuja si tenemos en cuenta que el léxico autóctono y la oralidad no se limitan a los diálogos entre los personajes de *Cuentos de barro*. Un ejemplo entre los tantos es el siguiente fragmento del cuento «Esencia de ‘azar’»: “La Toya abrió también la ventana; y, cogiendo la escoba del rincón, empezó a barrer con el polvo de *tiste* de los ladrillos, las tiras de género, las briznas de *tusa*, los pelos de *elote* y uno *quiotro* papel” (Salarrué, 1962: 70). El narrador, aunque escribiendo en español estándar, intercala en su discurso modismos americanos y habla sincopada de una manera que resulta más natural que artificial. Lo mismo sucede en el discurso del autor que puede leerse en el prólogo «Tranquera» de *Cuentos de barro*, donde Salarrué se compara a un alfarero y comenta al lector sobre el proceso de escritura de los textos: “Después de la hornada, los más rebeldes salieron con pedazos un tanto crudos; uno que otro se *descantilló*; éste salió medio rajado y aquél *boliado dialtiro*; dos o tres se hicieron *chingastes*” (Salarrué, 1962: 9). Es significativo que Salarrué utilice expresiones orales dirigiéndose directamente al lector, quien en la década de 1930 era mayoritariamente criollo y estaba acostumbrado al español literario. En el prólogo no produce ni contradicción ni contraste con el cuerpo de los cuentos, no se revela como el letrado que falsea las historias de mestizos e indígenas a través de sus narraciones. Nos revela, más bien, un arte poética que se distancia del cánón literario vigente:

Nada son entre los miles de cuentos bellos que brotan día a día; por no estar hechos en torno, van deformes, toscos, viciados; porque ¿qué saben los nervios de línea pura, de curva armónica? ¿Qué sabe el rojizo tinte de la tierra quemada de lakas y barnices?; y el palito rayador, ¿qué sabe de las habilidades del buril?...” (Salarrué, 1962: 10).

Al identificarse con el alfarero, cuyo arte de raíces precolombinas<sup>12</sup> contrapone al espíritu racionalizador de la modernidad, Salarrué invierte para el lector su concepción de lo popular. No es el escritor letrado de la crítica que Ángel Rama hace a los escritores regionalistas, sino su heredero y transformador que, según el mismo Rama, “se ha reintegrado a la comunidad lingüística y habla de ella, con desembarazado uso de sus recursos idiomáticos” (1989: 41-

---

<sup>12</sup> Hallazgos de alfarería en El Salvador dan cuenta de la destreza indígena con la arcilla (Barberena, 1914 : 221).



43). Como se percibe en la cita de Sergio Ramírez, más que imitar el habla autóctona, Salarrué la usa como base para crear una lengua literaria en la que el español culto, los modismos cuscatlecas y los neologismos del autor se articulan produciendo un universo lírico.

Es por lo tanto a partir del lenguaje y su elaboración estética que se descubre la forma más apropiada de clasificar *Cuentos de barro*. Al reconocer que no se trata de una pura imitación del lenguaje oral, se concede que el realismo en estos “cunteretes” —los que Salarrué define en el apéndice del vocabulario como “un objeto sin importancia”, “una cosa indefinible”— no consiste en ofrecer una imagen fiel del mestizo salvadoreño. Como enseñaré en el capítulo 4, no estamos ante una obra realista con pretensiones de objetivismo, sino ante una expresión del estado del alma del hombre atrapado en relaciones de dominación.

### 3. Consideraciones teóricas

---

El polifacético George R. Stewart escribió en 1948 una ponencia sobre el enfoque regional a la literatura en los cursos académicos. En ella distingue la literatura regional por provenir de un ambiente y un modo de vida específicos de una región. Aunque reconozca que en cierto sentido todos los autores son regionales, diferencia la literatura regional de aquellas literaturas “más distantes”. Como ejemplo de ello comenta lo siguiente:

[...] I find myself distrusting the fundamental cultural goodness of a Californian who moves merely in such company as that of Homer and Dante and Shakespeare, without having read such works as *The Luck of Roaring Camp*, *The Jumping Frog*, *Death Valley in '49*, *Mountaineering in the Sierra Nevadas*, and *The Octopus* (Stewart, 1948: 374).

Contrapone lo que a menudo se llama literatura universal a la regional —en este caso sobre California—, a veces referida como literatura de sabor local. El problema de esta última yace, según él, en que el estudiante que no es del lugar del que se ha escrito un texto —o que no lo conoce— no siente el vínculo emocional en la lectura que el lector que conoce la región en cuestión (Stewart, 1948: 371-374). La región y la temporalidad, entre otras cosas, suponen barreras para la comprensión de un texto regional y de no ser superadas reducen la lectura a un acto puramente literario (Stewart, 1948: 374).

Si traspasamos el enfoque de Stewart a la cuestión del regionalismo en *Cuentos de barro*, se puede decir que conocer la majestuosidad de los volcanes, el silencio de las montañas y la violencia de las crecidas de las quebradas en El Salvador es sin duda provechoso para la lectura. Saber de la estratificación social del país, de las herencias indígenas e hispanas, y del mestizaje es indispensable para entender los cuentos. Sin la comprensión del lenguaje local la lectura resulta poco coherente. Y sin tener una idea de los cambios que la modernidad supuso para la sociedad salvadoreña, el lector puede ser incapaz de captar la función de *Cuentos de barro*. Todos estos factores son decisivos en la comprensión de la obra y, sin embargo —y en mi caso como lectora no salvadoreña— el vínculo emocional al que Stewart refiere parece provenir de elementos no regionales: la humanidad del asesino, la inocencia del niño, la altivez del hombre, la fuerza de la atracción erótica, el abismo de la montaña, el sonido del silencio o el transcurso del tiempo.

#### 3.1. La naturaleza de la experiencia estética.

El enfoque de Stewart parte de la preocupación de *qué* sabemos, o no, del mundo o de un tex-

to, mientras que el acercamiento que considero más adecuado para discutir *Cuentos de barro* es uno fenomenológico, interesado en el *cómo* llegamos a saber sobre un texto. No conocer la región que inspira *Cuentos de barro* no tiene porque condenar el lector a un acto que Stewart llama, sin más especificaciones, puramente literario. Como no desarrolla esta idea sólo puedo conjeturar al decir que parece referir a una concepción pasiva del proceso de recepción, donde el texto es leído, y su contenido absorbido, o no, por el lector o receptor. Esta visión de la lectura no tiene en cuenta el papel que el lector juega en producir el significado del texto.

Si atendemos a cómo el lector se acerca a una obra descubrimos que, a pesar de no tener conocimiento de primera mano sobre el espacio representado, es capaz de crear ilusiones sobre aquello que le es poco familiar o desconocido (Iser, 1988: 221). El texto contiene un *horizonte* que, según el filólogo alemán H. G. Jaus, puede ser deducido por el lector (1992: 17). Este horizonte refiere a una manera determinada de ver el mundo con la que el lector entra en comunicación. La experiencia que el lector obtenga de la lectura dependerá de su propio horizonte social —de su visión del mundo condicionada por unos conocimientos determinados, entre ellos, una expectativa concreta sobre la obra regionalista— en relación dialéctica con el horizonte literario interno. Lejos de ser una recepción pasiva del texto, la experiencia estética consiste en un movimiento pendular entre las expectativas del lector y las del texto, entre la forma de mirar propia y la ajena (Jaus, 1992: 121). Esta relación entre el texto y el lector no equivale a una comunicación entre objeto y sujeto, sino a una relación intersubjetiva que se produce dentro del mismo lector en cuanto a que temporalmente piensa los pensamientos del autor (Iser, 1988: 226). Esta libertad del intérprete sin embargo tiene límites, como veremos a continuación. De lo contrario, como señala el filósofo H. G. Gadamer, habría “la tentación constante de entresacar de la lectura del texto y de las resonancias que en nosotros despierta, aquello que con mayor disposición se aviene a las propias ideas [...]” (1985: 445).

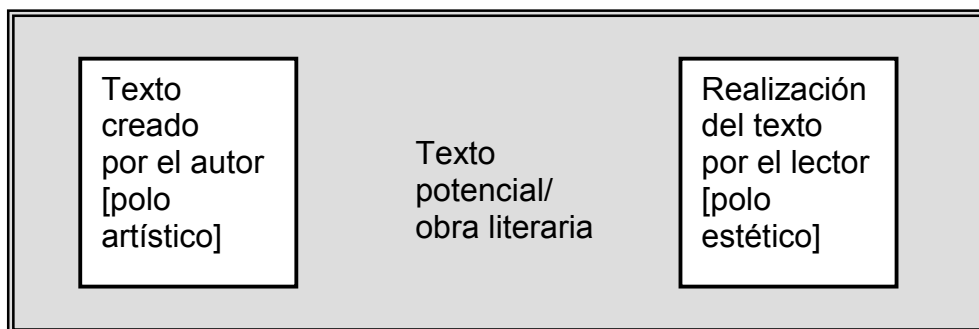


Figura 5. Polaridad de la obra literaria según W. Iser (el cuadro es mío).

En su exposición del enfoque fenomenológico a la lectura, el teórico literario Wolfgang Iser (1988) diferencia el texto creado por el autor de la realización del texto llevada a cabo por el lector. El primero sólo cobra vida al ser realizado por el lector a través de un proceso que depende de las preconcepciones del individuo —o del horizonte social siguiendo la terminología de Jauss— en interacción con elementos estructurales dentro del texto —o del horizonte literario interno—. Es este último el que impone límites al subjetivismo arbitrario del lector. Como indico esquemáticamente en la figura 5, la obra literaria se encuentra entre estos dos polos, el artístico y el estético, sin coincidir ni con el texto —porque sólo cobra vida con la participación del lector— ni con la realización del texto —que está sujeta a las preconcepciones del lector (Iser, 1988: 212). Se trata de un texto potencial que va más allá de las realizaciones selectivas producidas por diferentes lectores o, también, por el mismo individuo en sus diversas lecturas del mismo texto (Iser, 1988: 216-217).

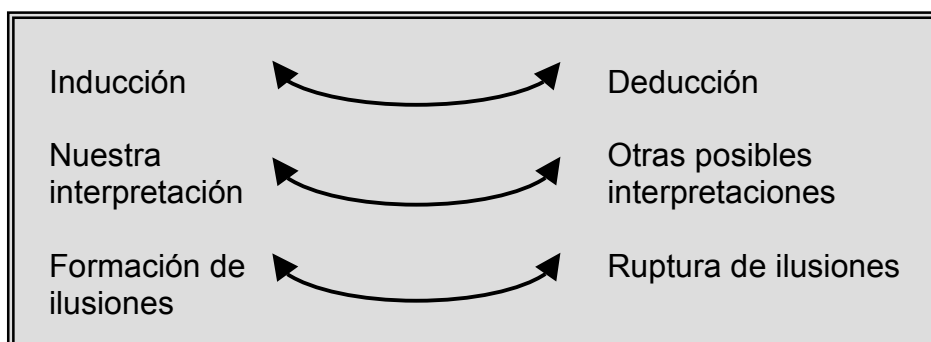


Figura 6. Recreación de sentido guiada por componentes estructurales del texto según W. Iser (el cuadro es mío).

Iser refiere a la realización del texto como una recreación de sentido (véase la figura 6) que el lector lleva a cabo durante la lectura y que consiste en un vaivén entre las ilusiones que se forma —para crear cierta consistencia de aquellos aspectos del texto que son poco familiares— y las nuevas posibilidades interpretativas que van surgiendo durante la lectura (Iser, 1988: 222). La formación de ilusiones y la interpretación del lector es opuesta por la polisemia del texto que se abre a nuevas interpretaciones (Iser, 1988: 220). Así describe este juego entre inducción y deducción:

The act of recreation is not a smooth or continuous process, but one which, in its essence, relies on *interruptions* of the flow to render it efficacious. We look forward, we look back, we decide, we change our decisions, we form expectations, we are shocked by their nonfulfilment, we question, we muse, we accept, we reject; this is the dynamic process of recreation (Iser, 1988: 223).

De este modo las interpretaciones del lector son guiadas por elementos del texto como patrones y temas literarios, referencias al contexto social y al contexto histórico, y estrategias consistentes en enfrentar lo familiar a lo desconocido a través de las cuales el lector es preparado para una re-orientación al ver que sus asunciones son negadas por el texto (Iser, 1988: 223). Las lecturas subjetivas del lector son canalizadas por el autor con la ayuda de recursos que llevan al lector a identificarse con determinados personajes, dándole así la oportunidad de experimentar lo desconocido y estimular una actitud o un modelo de conducta determinado.

Esta recreación de sentido a través de la cual el lector realiza el texto muestra cómo el receptor, lejos de ser el pasivo contemplativo de la estética clásica, se convierte en co-creador de la obra. El modo en que esta recreación es llevada a cabo revela la naturaleza comunicativa, o social, de la experiencia estética que se supone es la lectura.<sup>13</sup> Este proceso no condena al lector de *Cuentos de barro* que desconoce la cultura salvadoreña a la incompreensión del texto, sino que lo lleva a buscar y crear sentido de aquello que le es poco familiar o extraño. Como Jausss indica, “la mirada humana, por su propia naturaleza y por interés, no se conforma con lo que se le ofrece de inmediato y está expuesta a la seducción de lo ausente y a extraer lo todavía oculto” (1992: 121). O como dice Aristóteles sobre la imitación: “[...] si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución, o por el color o por alguna cosa semejante” (1974: 136). El lector de *Cuentos de barro* puede obtener placer del modo en que Salarrué dispone el texto: sin seguir un patrón claro como el del costumbrismo, con paradojas y elipsis que piden la imaginación del lector para llevar a cabo la interpretación del texto.

### **3.2. La pérdida de la función comunicativa de la experiencia estética.**

El teórico literario Antonio García Berrio usa el concepto de *tradicionalidad* para referir al contexto que contribuye a la constitución de una tradición literaria en forma de convenciones y principios sobre lo literario y lo poético (1989: 298-305). Estos sistemas de valores son consensos sociales acerca del valor poético de las obras literarias que varían a lo largo de la historia. Si traspasamos esto al caso de la recepción de *Cuentos de barro*, hay que tener en cuenta la manera en que las convenciones sobre el género regionalista pueden influir a la hora de valorar la obra. Estas convenciones forman parte del horizonte del lector en forma de

---

<sup>13</sup> Para referir al aspecto comunicativo de la lectura, Jausss acude a la terminología de la tradición del placer estético, y lo llama *conversión poética de la aisthesis*; es decir, la actividad productora (*poiesis*) de reconocerse uno mismo en la capacidad de ser otro (aisthesis) a través de la identificación con normas de conducta dispuestas en el texto (catarsis) (Jausss, 1992: 73-78).

expectativas que, en relación dialéctica con el horizonte literario del texto, pueden cumplirse o no a lo largo de la lectura. Mientras este proceso se mantenga comunicativo, el lector no caerá en posturas estéticas maniqueas, es decir, su juicio estético sobre el texto provendrá de la experiencia de balancearse entre sus expectativas y las del texto, entre su identidad y su alteridad, entre la autosatisfacción y la satisfacción ajena (Jauss, 1992: 73, 78). El problema se produce con aquellas críticas que, más bien que reflejar esta operación, provienen de una conducta estética placentera unilateral.

Así sucede cuando los prejuicios sobre la estética y la temática regionalistas forman parte del horizonte del lector que se acerca a *Cuentos de barro*. La experiencia estética de estos lectores puede reducirse:

- a. al simple placer de la emoción encontrada en la identificación con unos personajes de unos cuentos que relatan la vida salvadoreña, o
- b. a una pura reflexión sobre si la representación de esos personajes corresponde con el contexto social del lector.

La primera actitud hace referencia al lector que lee *Cuentos de barro* como una simple mimesis de las costumbres salvadoreñas y que en el proceso obtiene placer por la proximidad que encuentra entre el mundo ficticio del libro y el mundo real. La experiencia del segundo lector, por lo contrario, proviene de una lectura preocupada por la distancia que pueda existir entre la representación que Salarrué ofrece de los personajes indígenas y sus equivalentes en el mundo real. Esta postura halla el placer en el autoplacer que conlleva confirmar a través de la lectura de *Cuentos de barro* determinadas ideas preestablecidas del lector. Ambas actitudes resultan incapaces de abrirse a la experiencia dialéctica de la lectura por permanecer en uno de los polos que configuran el movimiento de vaivén de la experiencia estética del lector:

[...] lo que constituye la satisfacción característica en el estado móvil de toda identificación estética no es el simple abandonarse a una emoción, ni tampoco la serena reflexión sobre ella, sino el movimiento de vaivén, el continuo diferenciarse de la experiencia ficticia y el probarse a sí mismo en el destino del otro (Jauss, 1992: 251-252).

Las lecturas de *Cuentos de barro* como una obra costumbrista que reproduce fielmente escenas de la vida campesina parecen inclinarse hacia uno de estos polos, el de ponerse en el lugar del otro y quedarse en la identificación emocional con los personajes, sin el distanciamiento suficiente para la reflexión sobre las propuestas de identificación planteadas por el autor a través del texto. Esta postura está representada en aquellos comentarios sobre el libro que destacan su simplicidad narrativa. Ejemplos de esta experiencia lectora son las

críticas de José Miguel Oviedo (2001), Nicasio Urbina (2004), y de Juan José Colín y Lourdes Yen (2009) que pueden encontrarse en la lista de las recepciones de *Cuentos de barro* que presento en cuadros en las páginas siguientes. Son breves interpretaciones sin desarrollar, lo que hace que la postura del crítico sea solamente entrevista. No obstante, los tres casos aparecen en textos que intentan ofrecer una visión global o de la literatura hispanoamericana o de la centroamericana, y por lo tanto ejercen una influencia basada en la experiencia del “especialista” literario. A partir de sus críticas, el lector se acercará a *Cuentos de barro* con dos ideas desacertadas: que es una simple mimesis del mundo campesino salvadoreño construida con una retórica sencilla.

Por otra parte, las lecturas llevadas a cabo con la idea de que el costumbrismo o el regionalismo de *Cuentos de barro* es paternalista y simplifica la realidad campesina rechazan las propuestas de identificación del autor y su experiencia estética se basa en ponerlas en evidencia. Este lector se resiste a probarse en el destino de los personajes y a participar activamente en la constitución de lo imaginario. Para el periodista León Pacheco (1934), los “rumores de poeta” que idealizan al indio en *Cuentos de barro* suponen un problema en la representación de las realidades económicas. El crítico literario Seymour Menton (1964) considera que Salarrué saborea exóticamente el habla del campesino, en el sentido de ofrecer una visión que simplifica lo indígena. El comentario del historiador Jorge Arias (1972) también refiere a la distancia entre el autor ciudadano y el mundo rural que intenta representar. La preocupación por la lucha de clases y la pobreza en la sociedad salvadoreña, lleva a historiadores y críticos literarios a reprochar a Salarrué que no toque el problema social (López Vallecillos, 1969), que no ligue la violencia directamente a la lucha de clases (Candelario, 2001), o que no tenga intención política (Leal, 1966). La académica Ileana Rodríguez condena la mirada criolla de Salarrué por condenar al indio a la falsa conciencia (2004). La fama de “adormilado” mencionada en «Mi respuesta a los patriotas» que Salarrué nos dice tener entre su círculo de amigos empañan las críticas del poeta Roque Dalton (1968) y del crítico literario Enrique Anderson Imbert (1956). Contemplación y sonambulismo son los términos usados para referir a la manera que Salarrué tiene de captar la realidad. La crítica del antropólogo y crítico literario Rafael Lara-Martínez (2013) pone en cuestión la percepción de *Cuentos de barro* como un “retrato fidedigno de la cultura campesina popular”. Su acercamiento no es literario, sino histórico. Es decir, su interés yace en denunciar la contribución de *Cuentos de barro* en crear un simulacro de la verdadera identidad salvadoreña. Este tipo de críticas suponen un obstáculo al lector de *Cuentos de barro* en el

sentido de prepararle para llevar a cabo una lectura principalmente sociológica de la obra literaria.

Entre estos dos polos de la crítica, hay un grupo intermedio que parece aceptar sin problemas la fusión de la realidad con la ficción. No extraña el hecho de encontrar entre este grupo a los escritores. Claudia Lars (1934), Salvador Cañas (1950), Roque Dalton (1968) —la ambivalencia de su comentario lo coloca en dos grupos—, Hugo Lindo (1969) y Sergio Ramírez (1977), cada uno, a su manera, destaca la síntesis creadora de Salarrué. En la misma línea, son las críticas de algunos académicos como Sharon Young Cherry (1977), Hebes Monges y Alicia Farina de Veiga (1986), Pedro Shimose (1989), Teodosio Fernández, Selena Millares y Eduardo Becerra (1995), Carmen de Mora (1998), Ricardo Roque Baldovinos (1999) y Martha Elena Munguía Zatarain (2002).

Son las críticas unilaterales<sup>14</sup> de *Cuentos de barro* basadas en prejuicios y convenciones de género literario —representando los dos polos de la crítica— las que resultan deficientes para valorar estéticamente la obra. La convencionalidad, insiste García Berrio, no determina por completo la obra literaria porque los elementos que son esenciales en la producción de lo poético son absolutos y universales (1989: 299). La arbitrariedad del consenso social que orienta la recepción de un texto en un momento histórico determinado es contrarrestada por universales antropológico-imaginarios que expresan impulsos y símbolos trascendentales (1989: 472). La falta de atención a los universales psicológicos de algunas de las críticas de *Cuentos de barro* descubre la necesidad de tratarlos en este trabajo.

#### **Recepciones de *Cuentos de barro*:**

Año: 1934

Autor: León Pacheco

Fuente: «Los Cuentos de barro de Salarrué» (*Repertorio Americano*, 9 de junio de 1934)

“Al abrir los Cuentos de barro nuestro deseo fue el de encontrar en sus páginas lindamente impresas e ilustradas el estudio emotivo de las realidades económicas que son las que nos preocupan cuando pensamos en el porvenir del indio. Pero pronto penetramos, pisando un barro húmedo, en una tierra poblada de rumores de poeta, donde los hombres aparecen idealizados por la muerte, por el amor, por el dolor” (citado en Lara-Martínez 2013b: 166).

Año: 1934

Autora: Caludia Lars

Fuente: «El último libro de Salarrué» (*Repertorio Americano*, 9 de junio de 1934)

“Me hace vivir mi tierra salvadoreña [...] con manos de Dios más que de artista, toma el

<sup>14</sup>Al igual que un autor puede decidir no escribir dentro de un canon literario determinado, se encuentran receptores más resistentes que otros a las convenciones y a los prejuicios.



### **Recepciones de Cuentos de barro:**

barro de la tierra y modela los muñecos que a su soplo creador se convierten en los hombres y en las mujeres que hacen el paisaje agrario, la tragedia múltiple y la poesía infinita de un país y de una raza” (citado en Lara-Martínez 2013b: 166).

Año: 1950

Autor: Salvador Cañas

Fuente: «Salarrué o la fantasía profusa» (*Repertorio Americano*, 15 de julio de 1950)

“En *Cuentos de Barro* describe con maestría y aboceta los aspectos psicológicos de sus personajes con la misma maestría. Las leyendas, costumbres, supersticiones, historias y hasta las especiales expresiones de nuestros indios se realizan y magnifican sin perder valor realístico a través del temperamento prodigioso. El artista penetra y siente la tragedia de aquellos seres, y sin bordar literatura tendenciosa, la expresa vívida y dolorosamente. La escasa alimentación, la vivienda estrecha y pestífera, el salario infeliz, la ignorancia, provocaron el grito en más de algún cuento del libro en referencia. Aunque Salarrué fraternice con las regiones estelares del ensueño y la serenidad, esto no lo incapacita para interpretar el dolor de esta clase desventurada. La realidad de estos seres la convierte en su propia realidad para expresarla sinceramente. *Cuentos de Barro* ejemplariza en la literatura centroamericana. Encierra pasión, dolor, anhelo contenido, esperanza lejana y poesía de tierra pródiga” (1950: 125).

Año: 1956

Autor: Enrique Anderson Imbert y Lawrence B. Kiddie

Fuente: *Veinte cuentos hispanoamericanos del siglo XX*

“Neither his pictures nor his stories are content to be realistic. What is of greatest value in Salarrué is precisely the energy with which he projects himself on the real world and deforms it. His style could be called ‘expressionistic.’ [...] “Salarrué composes his stories so cleanly and so sharply that he leaves aside all that could be called politics or sociology. He observes reality without being a realist, and he envelopes it in a magic halo or mist. He is like a sleepwalker who observes with open eyes yet does not really see the world about him” (1956: 72-73).

Año: 1964

Autor: Seymour Menton

Fuente: *El cuento hispanoamericano*

“A primera vista los Cuentos de barro parecen tener un regionalismo exagerado. Si lo tienen, pero al combinarlo con un estilo vanguardista, Salarrué logra ciertos efectos artísticos que traspasan las fronteras nacionales” [...] “El uso de letras cursivas para las formas dialectales cuando aparecen en la prosa del autor indica que éste las está saboreando como elemento exótico” (1985: 276-277).

Año: 1966

Autor: Luis Leal

Fuente: *Historia del cuento hispanoamericano*

“[...] imita con éxito el modo de hablar de los campesinos. Pero sabe darle a sus relatos un aire poético que los aleja del cuento criollo típico. Sus ambientes y personajes reflejan notas de un incipiente realismo mágico. Lo único que distingue a Salarrué de cuentistas posteriores como Asturias, Rulfo y Carpentier es la distancia que media entre el autor-narrador —nunca cuenta en primera persona— y sus personajes, vistos desde fuera. Salarrué no logra colocarnos dentro de la mente de los personajes. Aunque la pintura es objetiva, es también poética, ya que el autor selecciona de la realidad aquellos detalles que reflejan lo poético. Tampoco aparece, como en los escritores mencionados, la intención política o de crítica social” (1971: 84).

### **Recepciones de Cuentos de barro:**

Año: 1968

Autor: Roque Dalton

Fuente: Prólogo a *Cuentos de Salarrué*

“Es cierto, según todos los datos, que Salarrué no se propone en su *Cuentos de Barro*, un testimonio global de la realidad campesina de El Salvador. Lo que en todo caso logra es una síntesis poética (acciones típicas de personajes típicos) de una realidad que la historia ha vuelto de pronto dantesca y a la cual el autor se ha acercado con inocencia y amor. La actitud de Salarrué era la del contemplativo, pero la realidad observada estaba en tal forma apelmazada con sangre, que a cada momento surge en sus pequeñas historias, junto a la pureza original y telúrica de los seres que la anima, la cuajarada de la barbarie y de la violencia” (1978: 8).

Año: 1969

Autor: Hugo Lindo

Fuente: Prólogo a *Salarrué. Obras Escogidas*.

“[...] culminación de un arte narrativo de tipo costumbrista, localista o folklórico” [...] “ese final sorpresivo, artero, traidor, marca y señal de la gran cuentística de todos los tiempos, suele asumir en Salarrué una calidad determinada. Y es aquí en donde el aspecto técnico se conjuga con el sustancial. Porque dicha calidad es la ternura. Una honda ternura. Una ternura sin orillas, inmensamente abarcadora. Un océano de comprensión, de perdón, que pasa como una mano sagrada bendiciendo al ser y su acontecer” (1969: XXXV, LXXXIV).

Año: 1969

Autor: Ítalo López Vallecillos

Fuente: «Palabras en un homenaje. Salarrué» (*La Pájara Pinta*, septiembre de 1969)

“En su prosa impregnada de imaginación, el indio aparece desnudo, triste, supersticioso; no toca él el problema social; está así al margen de la explotación de que es víctima el campesino salvadoreño” (Lara-Martínez 2013b: 175).

Año: 1972

Autor: Jorge Arias Gómez

Fuente: *Farabundo Martí*

“A lo sumo, la vida en el campo inspiraba a los ciudadanos pequeñas acuarelas literarias costumbristas, como los *Cuentos de barro*” (citado en Candelarío, 2001: 89, nota 59).

Año: 1977

Autor: Sergio Ramírez

Fuente: Prólogo a *Salarrué. El ángel en el espejo*

“ [...] los cuentos vernáculos de Salarrué no sólo penetran un plano real y concreto por debajo de la superficie metafórica de su construcción, sino que logran deslindar y reproducir verdaderas relaciones sociales, conflictos de dominio: el personaje de *Cuentos de barro* es el indio de Izalco, dueño de un habla vernácula que Salarrué tamiza a través de un filtro poético, de unas costumbres y unas creencias que afloran en los relatos[...]” (1985: XVI).

Año: 1977

Autora: Sharon Young Cherry

Fuente: *Fantasy and Reality in Salarrué*

“Critics consistently mention Salarrué’s aversion to politics and the absence of explicit social issues in his works [...] Nonetheless, the leitmotiv of poverty and suffering constitutes an indirect criticism of social injustice in all Salarrué’s regional collections” [...] “the Indian and mestizo characters seem real enough with regard to their problems and way of life, yet, in a sense, they are dehumanized through constant comparison to animals, plants, and minerals. As a theosophist, Salarrué sees them on a lower rung of

### **Recepciones de Cuentos de barro:**

the evolutionary ladder, and, therefore, not far removed from animals in their understanding of the forces of the universe and their own destiny in it [...] The author's attitude toward them, however, is never condescending nor critical; rather, it is compassionate and fatalistic" (1977: 68-69, 257).

Año: 1986

Autores: Hebes Monges y Alicia Farina de Veiga

Fuente: *Antología de cuentistas latinoamericanos*

"En realidad, la cuentística de Salarrué es una combinación personal y acertada de realismo, costumbrismo, de apasionado interés por la sustancia humana del campesino centroamericano, donde el soporte, la organización misma del proceso creativo es el habla campesina, popular, usada a veces como metáfora, siempre como asunción de una única forma de comunicación y trasmisión de valores" (2001: 182).

Año: 1989

Autor: Pedro Shimose

Fuente: *Historia de la literatura latinoamericana*

"A través de sus «cuenteteres» —como él denominaba sus narraciones— transfigura el paisaje rural, retrata a los campesinos salvadoreños en su dimensión espiritual y elabora un lenguaje literario trabajado sobre diálogos, dichos populares y el habla coloquial [...] su prosa poética transmuta la realidad en visión alucinada y misteriosa" (1989: 259).

Año: 1995

Autores: Teodosio Fernández, Selena Millares y Eduardo Becerra

Fuente: *Historia de la literatura hispanoamericana*

"Las coordinadas estéticas dentro de las que se mueven las obras de Demetrio Aguilera Malta y José de la Cuadra [cuyas obras se consideran como manifestaciones iniciales de una visión de la realidad americana en la que ésta se erige en ámbito dominado por fuerzas irracionales de raíz telúrica, por supersticiones y leyendas que dibujan un territorio primitivo donde dominan los instintos y donde las presencias mágicas piden un acercamiento poético y no meramente realista y testimonial] fueron bastante habituales, por las mismas fechas, en algunos novelistas de áreas del continente donde la pluralidad étnica definía las claves de un mestizaje erigido en emblema de una América inédita. Salarrué ofrece en el *Cristo Negro* y *Cuentos de barro* un buen ejemplo de esta orientación" (1995: 336-338).

Año: 1998

Autora: Carmen de Mora

Fuente: «El criollismo salvadoreño en los años 20: Salarrué» (*Anales de Literatura Hispanoamericana*, 27)

"No creo exagerado considerar al escritor salvadoreño uno de los primeros exponentes de los escritores transculturadores en el sentido utilizado por Ángel Rama: aquéllos que recuperan asuntos, formas discursivas y sistemas peculiares de una determinada región cultural americana sin renunciar a las aportaciones modernizadoras de las nuevas corrientes y experimentaciones estéticas a partir del vanguardismo" [...] "El criollismo de Salarrué es, en suma, fruto de una tradición cultural muy arraigada en El Salvador y también de una búsqueda de identidad que rebasa los límites de lo nacional y ahonda en lo espiritual humano. De ahí su esfuerzo por comprender en profundidad el mundo indígena al que culturalmente no pertenecía" (1998: 167-168, 176).

Año: 1999

Autor: Ricardo Roque Baldovinos

Fuente: Prólogo a *Narrativa completa de Salarrué*

"[...] en la obra literaria llamada costumbrista, Salarrué es un heterodoxo. A diferencia

### **Recepciones de *Cuentos de barro*:**

de los cultivadores de esta tendencia literaria, donde la forma aparece claramente supe-  
ditada al contenido, hay en libros como *Cuentos de barro* y *Cuentos de cipotes* una  
búsqueda a través del lenguaje, la búsqueda de una síntesis entre lo europeo y lo nativo  
que se cristaliza en nuevas maneras de hablar, pero, especialmente, en nuevas maneras  
de contar y de escribir. En resumen, no encontramos en Salarrué una escritura naïve,  
sino a un literato muy claro de su oficio y de su misión en la cultura de un país en  
formación” (1999: XIV).

Año: 2001

Autor: José Miguel Oviedo

Fuente: *Historia de la literatura hispanoamericana*

“Es cierto que su realismo de ambiente campesino y de sabor popular parece simple y  
muestra a veces rezagos del más convencional nativismo. Sin embargo, en otras partes de  
su obra no se detiene en el mundo objetivo y la solidaridad con los pobres de la tierra”  
(2002: 545).

Año: 2001

Autora: Sheila Candelario

Fuente: *Representación de lo irrepresentable: Violencia, muerte y la guerra en El Salvador*

“[...] se recoge la esencia de lo que observa aquél que es testigo contemplativo de muertes  
injustificadas y sólo puede valerse del lenguaje para canalizar el horror de su  
cotidianeidad“ [...] “La muerte y el dolor del indio no proviene de fuentes extra-comunales  
o abusos de un orden jerárquico sobre impuesto. La violencia surge mayormente como  
parte inseparable de la convivencia familiar o las relaciones comunales del campesino”  
[...] “La violencia en *Cuentos de Barro* no está directamente ligada a la lucha de clases, la  
búsqueda e implementación de justicia se materializa a través de acciones personales”  
(2001: 69, 70, 71).

Año: 2002

Autor: Rafael Lara-Martínez

Fuente: «Salarrué. Estética, picaresca y recreación del vernáculo» (*Las identidades de El  
Salvador*)

“[...] el proyecto estético de Salarrué nos entrega una topo-grafía, una escritura del  
espacio poético de Cuzcatlán, en conformidad a una triple dimensión visual, olfativa y  
acústica. El sabor de las cosas del terruño nos resulta aún terreno inexplorado. Y, en fin,  
el tacto, manifiesto a través de la sexualidad, exhibe el lugar idóneo de inscripción de la  
violencia masculina sobre el cuerpo de la mujer. *Cuentos de barro* es uno de los primeros  
libros en los cuales se desarrolla el potencial sensitivo del territorio patrio, para la  
edificación de una geo-grafía poética propia” (2002: 46).\*

(\*Sigo la paginación de la versión que me fue enviada electrónicamente por el autor)

Año: 2002

Autora: Martha Elena Munguía Zatarain

Fuente: «La construcción del universo poético en *Cuentos de barro* de Salarrué» (*Istmo* 3)

“Si el canon literario no se forjara sólo desde los centros económicos y culturales  
hegemónicos, seguramente los cuentos de Salvador Salazar Arrué, Salarrué, estarían  
siempre presentes en las antologías de literatura hispanoamericana, figurarían en primer  
lugar en las historias literarias, hubieran merecido mucha más atención crítica de la que  
se les ha brindado hasta ahora. En condiciones desventajosas, de aislamiento, de  
menosprecio hacia las periferias culturales, la obra de Salarrué resiste el paso del tiempo,  
asoma de vez en cuando en alguna antología —la de Seymour Menton, por cierto— pero  
se extraña en la más voluminosa de Fernando Burgos y en otras” [...] “estos textos  
encierran esa fuerza creadora que da una nueva perspectiva del mundo, una nueva  
visión” [...] “Profundamente arraigados en su tiempo, en su espacio, en su cultura,  
emergen estos cuentos casi mudos, apenas hechos palabra y hablan de la pobreza, de la

### **Recepciones de Cuentos de barro:**

desposesión, de la desolación, de la desesperanza que es tan universalmente compartida. El lenguaje que resuena en estos cuentos emerge como el espacio de tensión para hacer crecer una imagen compleja, y contradictoria del infortunio pero también de la posibilidad de la belleza, de la ternura y de la redención del ser humano” (2002: 1-2).

Año: 2004

Autora: Ileana Rodríguez

Fuente: «Convergencias disciplinarias y solidaridades letradas translocales: “Indios’ Modernos” y literatura costumbrista: el caso de Salarrué» (*Istmo* 8)

“Es una mirada desde fuera y desde arriba. No es por tanto centroamericana en el sentido que esta palabra podría abarcar la totalidad de una comunidad, sino foránea, trans-, marca indeleble que dejan los imaginarios coloniales en los blancos criollo letrados, patrón literario que mira los espacios indígenas como sobrantes, y que hace de los “Indios” cuerpos exiliados y trashumantes, algaretos e indeseables” (2004: 4).

Año: 2004

Autor: Nicasio Urbina

Fuente: «Salarrué» (*Encyclopedia of Latin American and Caribbean Literature 1900-2003*)

“[...] a collection of simple narratives about the Izalco Indians in Sonsonate province. Love, death, injustice and destiny are his favourite motifs. He used colloquial language and regionalisms for characters who speak candidly, creating an atmosphere at once magical and cruel” (2004: 520).

Año: 2007

Autores: Carlos Cañas Dinarte et al.

Fuente: *Diccionario de la literatura centroamericana*

“Salarrué culmina y supera, al mismo tiempo, la vertiente costumbrista en Centroamérica” (2007: 409).

Año: 2009

Autores: Juan José Colín y Lourdes Yen

Fuente: «A Survey of Central American Literature: Writing from the Heart of the Americas» (*World Literature Today*, 83, 5)

“This writer was one of the earliest promoters of the so-called nueva narrativa in Latin America and was one of the founders of a new Central American narrative as well, called costumbrismo. In addition, Salarrué is considered one of the greatest exponents of cuzcatleca narrative. In his collection *Cuentos de barro* (1933), the author identifies with the everyday life of rural areas and the world of agriculture” (2009: 36).

Año: 2010

Autor: Nelson López Rojas

Fuente: *Translating Salarrué: Cultural Evolution, Memory and De-Exotization from the Massacre of 1932 to the Negation of Indigenous Ancestry in the Salvadoran Spanish of Today*

“[...] tales of resistance as an instrument for social change” [...] “Salarrué mocks the official censorship by reproducing rural speech. He disguises his political-social critiques as plain writing transcribing the way peasants speak and granting their rural speech the same linguistic status as urban speech” [...] “his stories cannot be grouped under a single style whether it be *regionalismo* or *costumbrismo*” (2010: 1, 9).

Año: 2013

Autor: Rafael Lara-Martínez

Fuente: *Del silencio y del olvido*

“Existe una paradójica consonancia de pensamiento entre el juicio estético conservador

### **Recepciones de Cuentos de barro:**

que recoge el *Boletín de la Biblioteca Nacional* y *La República. Suplemento del Diario Oficial* en 1932 con el dictamen de los poetas comprometidos con la izquierda revolucionaria desde el decenio de los sesenta. La afamada ruptura de la generación comprometida, hacia los cincuenta y sesenta, declara su continuidad con el pasado, con la década de los treinta. Para ambas posiciones el indigenismo del martinato representa un neto rescate de la identidad nacional y un retrato fidedigno de la cultura campesina popular, al igual que una exaltación artística del terruño” [...] “Este simulacro compartido no revela el escondrijo. No revela que ‘no hay arte por el arte’, sino que el ‘arte puro’ se halla a ‘su servicio’, al auxilio de su majestad: la política en curso [...] En Salarrué, todo arte está comprometido *espiritualmente* ‘a la solución de los problemas mundanos’” (2013b: 57, 245).

### **3.3. El modelo de conducta comunicativa en *Cuentos de barro*.**

Para descubrir la universalidad de *Cuentos de barro* voy a prestar atención a los personajes, concretamente a las expectativas asociadas a sus roles. Han pasado más de 80 años desde la primera edición, con lo cual las expectativas del lector actual serán algo diferentes a las del lector de la década de 1930, lo que hay que tener en cuenta a la hora de interpretar algunas expectativas que hoy en día serían fácilmente criticadas. Teniendo esto en mente, voy a analizar la manera en que Salarrué juega con las expectativas del lector para provocar una determinada actitud ante los personajes que puede ser transpuesta al mundo real. El modelo de conducta que los *Cuentos de barro* buscan en el lector se basa en una actitud creadora de normas. Si atendemos a la división que Jauss hace de las funciones del arte, comprenderemos mejor a qué refiere esta conducta creadora de normas.

En la figura 7 reúno los posibles efectos que el arte puede tener según Jauss (1992: 243-298). Señala tres tendencias de la experiencia estética: una negativa, una positiva y otra que llama comunicativa. La tendencia negativa refiere a la función transgresora de normas sugerida por el texto, concretamente, por las acciones de los personajes. El autor prepara el camino para que el lector se identifique con personajes cuyos roles niegan la ideología dominante. Se trata de una estrategia de protesta contra el *status quo* que reorienta al lector hacia nuevos horizontes. En cuanto a su contraria, la tendencia positiva de la experiencia estética consiste en aquella en que el lector se identifica con personajes que sancionan las normas de mayor aceptación social. En este caso las expectativas del horizonte social del lector se ven confirmadas. Entre estas dos funciones, afirma Jauss, “hay toda una serie de posibilidades de los efectos sociales del arte, que, a menudo, no se tienen en cuenta y que pueden denominarse *comunicativas* en el sentido social de «creadoras de normas»” (1992: 243). Esta estrategia intermedia se apoya en la creación de personajes cuyos roles, además de

negar las normas dominantes, posibilitan solidarizarse con lo marginado a través de la creación de nuevas normas sobre lo que habitualmente es reprimido.

<b>Actitud</b>	<b>Identificación</b>	<b>Función</b>
Positiva	Roles que confirman normas	Cumplidora de normas
Comunicativa	Roles que autorizan normas	Creadora de normas
Negativa	Roles que niegan normas	Transgresora de normas

Figura 7. Tendencias de la experiencia estética según H. G. Jauss (el cuadro es mío).

Tal como enseñaré en el análisis (capítulo 4), la mayoría de los roles en *Cuentos de barro* son de los que justifican la consideración de aspectos que en el momento de producción del texto o eran marginados o estaban ausentes en la literatura. Esta representación de lo reprimido resulta ser la vía que conduce al lector a experimentar la universalidad de *Cuentos de barro*.

## 4. Análisis de *Cuentos de barro*

---

*Cuentos de barro* empieza con la dedicatoria a Alice Lardé de Venturino, una cuñada intelectual del autor que tras casarse con un chileno pierde la nacionalidad salvadoreña. Desde Argentina envía una carta a Salarrué datada el 17 de enero de 1928 manifestando su desespero ante tal injusticia:

Usted no sabe cuánto amo a mi Patria [...] ¡Soy salvadoreña!, ¡soy salvadoreña! Que mi grito tremendo llegue hasta el corazón de mi patria y al ser conmovido por él, griten los salvadoreños en mi nombre que reformen la ley, aboliendo esta cláusula que hace perder a la mujer su derecho de nacionalidad patria [...] (Cañas Dinarte, 2006: 4).

Cinco años más tarde, Salarrué le dedica *Cuentos de barro* “en fraternal afán por devolverle el terruño perdido” (1962: 7). Más allá de cuestiones jurídicas, en este intercambio encontramos los términos patria y terruño que, altamente subjetivos, confieren identidad a la persona. Por entonces, el concepto de identidad nacional está siendo reformulado por los intelectuales salvadoreños:

La cultura finisecular estaba totalmente sometida a los cánones europeos en boga; en consecuencia, no daba espacio al indígena, ni del pasado, ni del presente. Tampoco se estaba en capacidad de mostrar una cultura propia. Apareció entonces un grupo de intelectuales interesados en “rescatar”, —más bien en inventar— el “alma nacional”, es decir lo indígena, “lo nuestro”. A esta tarea se abocaron personajes como Miguel Angel Espino, María de Baratta, Juan Ramón Uriarte; estos fueron los más militantes, pero contaron con la colaboración indirecta de Alfredo Espino, que poetizó el paisaje nacional, Arturo Ambroggi, Francisco Herrera Velado, y Salarrué, que incorporaron definitivamente al campesino y al indio en la literatura nacional (López Bernal, 2011: 138).

De diferente manera, estos intelectuales producen trabajos con una determinada visión de la sociedad multirracial salvadoreña. La fórmula del mestizaje que se adopta resulta asimiladora de una tradición indígena que es reinventada por esta clase media criolla (véase p. ej. Roque Baldovinos, 2011b; Lara-Martínez, 2007a, 2007b, 2007c). Estas articulaciones de identidad nacional mestiza borran el conflicto entre despojadores y desposeídos con raíces en los tiempos coloniales, e idealizan y despolitizan al indígena para integrarlo en una visión armónica con los intereses de la clase intelectual. Mientras tanto, el estado de pobreza de la población indígena es evidencia de la exclusión que sigue sufriendo por los poderes hegemónicos, los que por entonces protegen los intereses de la oligarquía criolla cafetalera:



Desde finales del siglo XIX, las tierras altas del occidente de El Salvador y sus pueblos indígenas, habían sido sometidos a intensas presiones de transformación. Los indígenas perdieron sus tierras comunales por medio de decretos gubernamentales en la década de 1880, aunque, incluso recibieron parte de sus tierras bajo la forma de propiedad privada, la mayoría de las principales tierras para café pasó a ser propiedad de ladinos especuladores y de hacendados capitalistas. Hacia 1920, muchos campesinos del occidente salvadoreño, no tenían suficiente tierra para subsistir, y muchos de ellos se convirtieron en dependientes a tiempo completo de los salarios en las plantaciones de café (Ching, 2011: 67-68).

Con la crisis de 1929 y la bajada del precio del café, la desigualdad no hace más que acrecentar. El proletariado se empobrece agudamente, obreros y campesinos empiezan a organizarse pronunciando el enfrentamiento entre clases sociales. Ese mismo año el periodista y ensayista Alberto Masferrer publica su *Minimum Vital* donde establece las bases para una reforma social que recomienda “un límite para el que domina [...] y para el que trabaja, para el que carece, un mínimo” (1971: 58).<sup>15</sup> Se trata de una doctrina pragmática, un “remedio de urgencia”, ante “esta hora de odio y de codicia extremos, de concupiscencia enloquecida y de miseria exasperada” (Masferrer, 1971: 58). Su visión de la lucha de clases entre capitalistas y comunistas es similar a la de Salarrué, para ambos autores la represión y el odio que estos bandos generan implica distanciarse del camino espiritual del hombre (Masferrer, 1971: 56; Salarrué, 1998).

Para Salarrué, el artista (léase criollo) no difiere del campesino o del artesano en cuanto a que los ve como una “raza de soñadores creadores que sin discutir labran el suelo, modelan la tinaja, tejen el perraje y abren el camino” (1998: 131). Este camino no es el del progreso técnico que va a llevar a una sociedad con mejoras materiales, más bien, debería entenderse como progreso espiritual. Por lo tanto, juzgar la obra de Salarrué en términos de clase social supondría imponer unas lentes incapaces de captar el mundo de *Cuentos de barro*. Sin la suspensión de los prejuicios de una crítica académica resuelta a enfocar esta obra con una lupa marxista, el texto será condenado por perpetuar la condición subalterna del campesino. Una valoración justa de la obra pide que la perspectiva del autor no sea anulada, sino comprendida. Adentrémonos, pues, con este lema, en el mundo de *Cuentos de barro*.

---

<sup>15</sup> “El *Minimum Vital* dice al trabajador, al proletario, al asalariado: confórmate con lo imprescindible; conténtate con que se te asegure aquello indispensable, sin lo cual no podrías vivir; esfuérzate para erigir sobre esa base mínima el edificio de tu holgura y de tu riqueza, y así ascenderás o descenderás según tu esfuerzo, según tu disciplina, según la firmeza de tu voluntad. Y al poseedor, al rico, le dice: consciente en que haya un límite para tu ambición, conténtate con que se te dé libertad para convertir en oro el árbol y la piedra, pero no la miseria, no el hambre, no la salud, no la sangre de tus hermanos. Traza una línea máxima a tus adquisiciones, y no pases de ahí, para que no te desvele el odio de tus víctimas; para que te dejen gozar en paz, riendo y cantando, de lo que atesoraste” (Masferrer, 1971: 56).

#### 4.1. Se abre la «Tranquera».

Al abrir el prefacio (titulado «Tranquera»<sup>16</sup>) traspasamos una frontera marcada por una puerta rústica que deja el mundo urbano a nuestras espaldas. En la ilustración de José Mejía Vides vemos una tranquera rodeada de exuberante vegetación y dos mujeres de espalda cuyas cabelleras y vestimentas sugieren un origen indígena. En el texto, se van desplegando labores, objetos y animales característicos del campo: una puerta con trancas, molenderas, cargadores de cacaxte, jarritos, vasijas, gallos, cabras. El autor se compara al alfarero de Ilobasco, pueblo de El Salvador conocido por su producción artesanal de artículos de cerámica entre los cuales encontramos figuras que representan la naturaleza y labores tradicionales de los salvadoreños:

Como el alfarero de Ilobasco modela sus muñecos de barro: sus viejos de cabeza temblona, sus jarritos, sus molenderas, sus gallos de *pitiyo*, sus chivos patas de clavo, sus indios *cacaxteros* y en fin, sus batidores panzudos; así, con las manos untadas de realismo; con toscas manotadas y uno que otro sobón rítmico, he modelado mis Cuentos de Barro.

«Tranquera» (Salarrué, 1962: 9).

Pitiyo: pito muy agudo.

Cacaxtero: cargador de cacaxte. Cacaxte: armazón de varas que sirve al indio para llevar frutas, granos, alfarería. El cacaxte va forrado por dentro como una caja y se carga a la espalda, sosteniéndolo con un cincho (mecapal) sobre la frente.

Batidor: pequeña vasija de barro cocido.

Además de ruralismo, la labor del alfarero también denota un aspecto productivo, modelador. El rol creador del autor queda claro en el uso de las manos para hacer del barro sus muñecos. Se nos presenta, además, como un artista de estilo tosco y rítmico. Es una imagen engañosa porque, como veremos más adelante, los *Cuentos de barro* están lejos de haber sido escritos con poco cuidado; su ritmo al igual que su simbolismo revelan dedicación. Esta formulación del autor puede verse como la falsa modestia a la que los autores tradicionalmente han recurrido en los prólogos para presentar su obra. La supuesta tosquedad del creador resulta en unas criaturas imperfectas:

Después de la hornada, los más rebeldes salieron con pedazos un tanto crudos; uno que otro se *descantilló*; éste salió medio rajado y aquél *boliado dialtiro*; dos o tres se hicieron *chingastes*. Pobrecitos mis cuentos de barro...

«Tranquera» (Salarrué, 1962: 8-9).

<sup>16</sup> Según la definición del autor incluida en el glosario al final del libro: Puerta de corral, hecha con trancas. A partir de ahora, si no se indica lo contrario, las explicaciones de vocablos en cursiva referirán a la lista de modismos hecha por el autor.

Descantillarse: ladearse, torcerse.  
Boliado: roto del vuelo o borde. Astillado.  
Dialtiro: de una sola vez, por completo.  
Chingastes: pedazos, trizas. Chingastiar: hacerse pedazos, gotear.

Sin abandonar la metáfora del artista como creador, el discurso dicotómico que sigue a continuación contrapone dos maneras de crear que artísticamente pueden ser leídas del siguiente modo: la una como el canon artístico impuesto por una tradición racionalista (de la “línea pura” y “curva armónica”), sintética ( con “lakas y barnices”) y tecnificada (con el “buril”); la otra, no estando conforme con la primera, aboga por un estilo más libre (hecho con los “nervios”) que recurre a elementos naturales (“tinte de la tierra quemada”) y técnicas manuales (“el palito rayador”). Adoptando esta última, el autor dice valerse de su alma para llevar a cabo su acto creador:

Nada son entre los miles de cuentos bellos que brotan día a día; por no estar hechos en torno, van deformes, toscos, viciados; porque, ¿qué saben los nervios de línea pura, de curva armónica? ¿Qué sabe el rojizo tinte de la tierra quemada, [sic] lakas y barnices?; y el palito rayador, ¿qué sabe de las habilidades del buril?... Pero del barro del alma están hechos; y donde se sacó el material un hoyito queda, que los inviernos interiores han llenado de melancolía. Un vacío queda allí donde arrancamos para dar, y ese vacío sangra satisfacción y buena voluntad.

Allí va esa hornada de *cuentereetes*, medio crudos por falta de leña: el sol se encargará de irlos tostando.

«Tranquera» (Salarrué, 1962: 9).

“Cuento” y *cuentereete*: un objeto sin importancia. Cosa indefinible.

En forma de preguntas retóricas, Salarrué pone en duda el concepto tradicional de belleza apelando a lo deforme y lo viciado. Es decir, al contrario de lo que el gusto general impone, lo feo, lo marginado, también puede ser bello. Hay además un aspecto de antiintelectualismo en su postura al inclinarse por la espontaneidad de los nervios frente a la perfección de la línea pura, por la naturalidad de la tierra frente a la artificialidad de los barnices, por el primitivismo del palito frente a la sofisticación del buril. Cuando escribe que el sol será el que irá tostando sus *cuentereetes* medio crudos, se puede interpretar como la confianza del autor en que, con el tiempo, sus cuentos ganarán el aprecio de los lectores; lo cual es otra manera de decir que un día la percepción de lo bello cambiará y entonces el valor de sus cuentos imperfectos será reconocido.

Su preocupación por las emociones de los nervios y del alma podría apuntar a una estética expresionista, cuya mirada subjetiva intenta revelar lo espiritual, lo invisible a la

mirada racional. En este sentido también podrían entenderse los *cuentereques*, que, como el autor define, refieren a una cosa indefinible e, irónicamente, sin importancia. En *Cuentos de barro* la palabra *cuentereque* sólo aparece dos veces más. En el cuento «La botija» el *cuentereque* alude irónicamente a “un objeto sin importancia” encontrado en la arada que resulta estar hecho por los antepasados, y que acaba generando en el protagonista una búsqueda que lo transforma espiritualmente. El *cuentereque* en «La petaca» cobra la acepción de “cosa indefinible” al tratarse de una joroba que la protagonista nunca ha podido verse en el espejo. La joroba le afecta en forma de un malestar indefinible (“sentía que algo le pesaba en las espaldas”). En este relato el *cuentereque* también gesta la metamorfosis de la protagonista. El cambio que sufre tras quedarse embarazada de una violación cobra la imagen más grotesca que pueda encontrarse en el libro: “Más que cruz, hacía una equis, con la línea de su cuerpo y la de las *petacas*”. Junto a la caricatura y la sátira, lo grotesco es una de las técnicas usadas en la literatura expresionista. La espiritualidad típica del artista expresionista se traduce en su obra en forma de distorsiones y disonancias para cautivar por completo al lector o espectador (Weisstein, 1973: 42). Su característico interés en representar las emociones del alma se materializa en «La petaca» con el símbolo de la cruz como martirio. Ese malestar indefinible que crea la joroba en primer lugar, al igual que el malestar que provoca la aparición del sapo de piedra en «La botija», es lo que hace de los *cuentereques* una forma de expresar y visibilizar lo indefinible.

Con diferentes manifestaciones, el malestar es una constante en *Cuentos de barro*. Se trata de un malestar que entiendo en términos freudianos, esto es, un sentimiento que se produce al no poder acceder a lo deseado ya sea por culpa del propio cuerpo, del mundo exterior todopoderoso, o a partir de las relaciones con otros humanos (Freud, 1984: 111). Incluso en aquellos relatos sin contenido sexual o violento que pudieran parecer simple estampas costumbristas —como «Bajo la luna», «La casa embrujada», «El circo», «El entierro», «Esencia de ‘azar’», «En la línea», «El negro», «La respuesta», «Virgen de Ludres» y «La Ziguana»—, y en los que el humor parece ser la única finalidad —como «El sacristán» y «El mistiricuco»—, el malestar sigue manifestándose de diferentes maneras. Esta expresión del malestar es, en mi opinión, lo que hace de *Cuentos de barro* una obra universal, capaz de despertar entusiasmo y ser comprendida más allá de fronteras culturales y geográficas. Y en la ejecución de esta expresión yace su vanguardismo.

## 4.2. Categorizando *Cuentos de barro*.

En este capítulo analizaré cuatro cuentos de barro que considero representan las temáticas que van repitiéndose a lo largo del libro y que tienen que ser vistas en términos relacionales, es decir, ancladas en relaciones de poder. De esta manera espero poner en evidencia aquellas críticas según las cuales *Cuentos de barro* no tratan el problema social. Básicamente, las relaciones de dominación que encontramos en los cuentos son las siguientes: entre el hombre y el animal —a lo que referiré por razones prácticas y sin afán clasificador como cuentos de animales—, entre el adulto y el niño (‘cuentos de niños’), entre el hombre y la mujer (‘cuentos de pasión’), y entre el hombre y la sociedad (‘cuentos de hombres’). Hay que decir que estas relaciones o categorías tienen una finalidad analítica y no siempre la una anula a la otra, en muchos de los cuentos encontramos que se solapan. En la figura 8 ofrezco una vista esquemática de las categorías y el reparto de los cuentos.

Las siguientes secciones están divididas en base a estos grupos de cuentos. Cada una de ellas consta de tres apartados. Al inicio, ofrezco una descripción de la categoría de cuento en cuestión, además de los criterios usados para elegir el texto a analizar en profundidad. En segundo lugar, procedo a mi lectura del relato con dos objetivos en mente: primero, ir señalando las técnicas de construcción que conforman la estética del cuento; y segundo, destacar lo más indefinible del texto para mostrar cómo el sentimiento de malestar —normalmente perceptible en la atmósfera del cuento y en algún personaje— proviene de determinadas costumbres y convenciones sociales. Por último, discuto el modelo de conducta que se espera del lector para ese grupo de cuentos. Debe comprenderse que, por razones de espacio, no todos los textos pertenecientes a cada categoría pueden ser comentados.

Por lo que refiere a la presentación, varias aclaraciones son necesarias. En primer lugar, los fragmentos de relatos a analizar aparecen enmarcados y con fondo gris junto a las definiciones de algunas de las palabras que en el texto están en cursiva —y que así constan en el texto original—. Siguiendo los mismos criterios que el autor en su vocabulario de modismos al final del libro, las palabras de fácil comprensión no son incluidas. En segundo lugar, de no estar enmarcada una cita larga de un relato del autor se debe a que no es material de análisis. En último lugar, a lo largo del capítulo figuran marcados en amarillo los neologismos que he identificado en los textos analizados. La finalidad no es comentarlos, sino mostrar visualmente al lector un aspecto vanguardista del lenguaje de *Cuentos de barro*.

Prefacio: «Tranquera»		
Categoría 'cuento'	Relación de dominación	Cuentos incluidos
'Cuentos de animales'	Animal-hombre	«De pesca» «Virgen de Ludres» «El viento» <b>«De caza»*</b> «El sacristán» «La botija» «La estrellema» «El mistiricuco»
'Cuentos de niños'	Niño-adulto	«Noche Buena» «La repunta» <b>«El circo»*</b> «La petaca» «El maishtro» «La honra» «Hasta el cacho» «Semos malos»
'Cuentos de pasión'	Mujer-hombre	«La honra» <b>«La brusquita»*</b> «El Contagio» «El padre» «La tinaja» «Hasta el cacho» «El brujo» «Serrín de cedro»
'Cuentos de hombres'	Hombre-sociedad	<b>«La botija»*</b> «Semos malos» «La casa embrujada» «Bajo la luna» «El sacristán» «La brusquita» «Bruma» «Esencia de 'azar'» «En la línea» «El entierro» «Hasta el cacho» «La Ziguanaba» «Serrín de cedro» «La estrellema» «La brasa» «La respuesta» «La chichera» «El mistiricuco» «El brujo» «El negro»

\* Cuentos analizados en profundidad.

Figura 8. Categorización de *Cuentos de barro* según relaciones de dominación.

#### 4.2.1. ‘Cuentos de animales’.

Los cuentos de animales no tienen que entenderse en la línea de los *Cuentos de la selva* (1918) de Horacio Quiroga, por dar un ejemplo, donde los animales son los personajes principales que aparecen en situaciones alegóricamente humanas y el hombre, de aparecer, tiene un rol secundario. Los ‘cuentos de animales’ en *Cuentos de barro* tratan siempre la relación entre el hombre y el animal. Los animales no hablan, sin embargo, esto no les impide que reaccionen a la conducta del hombre. Aunque algunos cuentos sean susceptibles de ser interpretados como una alegoría de las relaciones humanas, la importancia de esta categoría yace en que el papel del animal pide que sea acercado teniendo en cuenta las expectativas que su rol crea en la sociedad, y cómo éstas son cumplidas, o no, en el cuento. El animal aparece como el igual del hombre —a veces como su nahual<sup>17</sup>— y en su relación puede aparecer, o no, como el dominado. Incluyo bajo este grupo de cuentos «De pesca», «Virgen de Ludres», «El viento» y «De caza». En «El sacristán», «La botija», «La estrellema» y «El mistiricuco» encontramos a hombres en plena práctica de sus creencias, y por ello pertenecen principalmente a la categoría ‘cuentos de hombres’; no obstante, los que provocan el desenlace de estos cuentos son animales. He seleccionado «De caza» como caso a analizar porque es el relato con animales en el que más se desarrolla su relación con el humano. Otro criterio del que me valgo para la elección es el vanguardismo del cuento. Se trata de un texto que muestra cómo la representación de una escena típicamente costumbrista, como la caza, va más allá de ofrecer una copia fiel de la realidad. El resto de cuentos de animales son comentados selectivamente para ofrecer una panorámica del modelo de conducta que se espera del lector en relación al rol del animal en *Cuentos de barro*.

##### 4.2.1.a. Lectura de «De caza».

El cuento «De caza» es encabezado por una ilustración de dos hombres con sombrero agachados con escopetas al pie de un árbol que, junto al título, informa de una acción que puede ser vista asépticamente como una actividad de subsistencia o como un acto de persecución y captura. El inicio del relato revela la segunda de estas miradas:

Al **pie** del **palón** quemado, que era como una astilla de noche en medio del llano **pelón**, donde la rastrojera tenía un dorar de *kakevaca*, los dos tiradores se acurrucaron, agarrados a las escopetas; y allí, **sumergidos** en el agua grata de aquella **sombra** de **esqueleto**, **descansaron** de matar.

<sup>17</sup> En las mitologías mesoamericanas, el nahual refiere al animal protector del cual el hombre obtiene su personalidad y rasgos físicos.

«De caza» (Salarrué, 1962: 157).

Palón: (aumentativo de palo). Arbolón.

Pelón: con el cabello corto.

Kakevaca: estiércol del ganado.

(La negrita es mía).

Encontramos a dos cazadores de escopeta que se nos presentan como matadores. La carga negativa del hecho de *descansar de matar* —frente a la acepción más neutral *descansar de cazar*— resulta significativa porque establece como punto de partida una relación de dominación brutal. La atmósfera desoladora creada por el esqueleto de un árbol solitario y carbonizado promueve un sentimiento de muerte. En la versión en inglés, el traductor salvadoreño Nelson López Rojas apunta en una nota a pie de página que, de acuerdo a su madre, la quema del monte la noche anterior a la caza era habitual para no dejar refugio alguno al venado (2011: 159). Esta práctica explica el árbol quemado, además de reforzar la asimetría entre cazador y presa. En el escenario los cazadores llevan un tiempo matando bajo el sol y necesitan descansar. El contraste visual entre la luz dorada del sol y la sombra del árbol se traduce, a través de una sinestesia, en una sensación corporal térmica que resulta de identificar la sombra con un *agua grata* que alivia en los cazadores el calor del sol. Las aliteraciones del fonema oclusivo /p/ y el fricativo /s/ sugieren, respectivamente, la sonoridad del chispeo del fuego y la de la brasa cuando apagada con agua. Se podría decir que el relato empieza con cierta disonancia entre un malestar por la muerte cercana y un bienestar por el cobijo contra el sol.

El medio día *caiba* de lado, por ser verano. Del cielo blanco bajaba, ondeante, una atarraya de plata caliente. Las montañas, a lo lejos, sedeaban azul-violeta. Sobre el llano, en el aire, y en sombra sobre el suelo, la *zopilotada* volteaba: mariposones negros, quemándose la vida en la llama del sol.

«De caza» (Salarrué, 1962: 157-158).

Atarraya: (RAE) red redonda para pescar.

Sedear: (RAE) limpiar alhajas con la sedera.

Sedera: (RAE) escobilla o brocha de cerdas.

Zopilotada: grupo de zopilotes o buitres.

A continuación vemos con más precisión el paraje abrasador del cual los hombres se resguardan. Para describir la sensación de calor el narrador acude a una combinación complicada de figuras retóricas. El bochorno del aire es descrito metafóricamente como una *atarraya de plata caliente*. Establece así una asociación entre las ondas del calor en el cielo



blanco y las ondas plateadas de una atarraya al caer. Luego hay otra identificación que parte de la atarraya como alhaja. Personifica a las montañas *azul-violeta* y las presenta sedeando, es decir, limpiando la atarraya. Pero es más, el texto no dice que las montañas sieden la atarraya sino que *sedeaban azul-violeta*. El adjetivo que describe las montañas es desplazado a la posición de objeto directo. De esta manera, *a lo lejos*, el efecto ondeante del aire caliente muestra los colores de las montañas como si hubieran sido aplicados con brocha o sedera.<sup>18</sup> Finalmente, junto al calor canicular, la idea de la muerte vuelve a aparecer con la imagen de los zopilotes negros atraídos inevitablemente a los cadáveres como las mariposas a la luz. Hasta aquí, es importante destacar el grado de experimentación retórica que, algunas veces, hace difícil distinguir una personificación de una metáfora o de una visión, y que se encuentra más acorde con el simbolismo moderno que con la estilística del costumbrismo.

El viejo Calistro se entretenía en *puyar* con un palito la pechuga gris del conejo muerto. El *chele* Damacio *jumaba* lentamente el descanso.

—Tá gordo este baboso. Y se riye, el hijuepuerca.

—¡Ajú!... de satifecho...

—Te lo cambeyo por las cinco palomas.

—¡No joda, compadre!, ¿cinco cartuchos por uno, no?

—Pero hijo, tentá, tentá...

Le hundía los dedos huesudos en la piel suave, que se escurría rugosa.

—Tres le doy, compa.

—¡Achís!...

«De caza» (Salarrué, 1962: 158).

Puyar: (RAE) herir con puya (punta acerada que en una extremidad tienen las varas o garrochas de los picadores y vaqueros, con la cual estimulan o castigan a las reses).

Chele: blanco, claro de color.

Jumar: fumar.

En este fragmento se introducen los personajes principales del cuento: un conejo muerto que enseña los dientes en forma de sonrisa, el viejo Calistro y el más joven Damacio. Por sus sombreros, sus nombres españoles, su color de piel —de piel más blanca el segundo— y su habla sincopada y modificadora de la fonética del español estándar, se deduce que se trata de dos individuos indígenas o mestizos. Mientras que Damacio se fuma metonímicamente el descanso —se invierte la causa del descanso por el efecto de fumar—, Calistro puya el conejo muerto, acción que podría ser vista como un acto inocente para pasar el tiempo pero que apunta a lo contrario si se tiene en cuenta lo anteriormente mencionado sobre la visión de cazar como una relación de dominación. En el diálogo puede percibirse cómo los animales

<sup>18</sup> Esta complejidad retórica es susceptible de otras interpretaciones, como muestra el caso la traducción inglesa: “In the distance the mountains were polished like violet-blue jewels” (López Rojas, 2011: 159).

son tratados como mercancía. No conformándose con el conejo como sustento, el viejo Calistro intenta cambiarlo por las cinco palomas de Damacio, atribuyéndoles de esta manera un valor de cambio. La magnitud del intercambio viene dada por el número de cartuchos utilizados para la caza. Con la agilidad del buen vendedor Calistro le invita a que toque el producto, a lo que Damacio responde con un regateo que no satisface al viejo. La gordura del conejo es aquí atribuida, como Damacio señala, a la satisfacción de haber comido bien.

A lo lejos se oyó un disparo. Luego otro. El silencio del mediodía se desgarraba, como una película de coágulo sobre un estanque; poco a poco las desgarraduras iban cerrándose, hasta que la *cerrazón* de calma recobraba su pesantez.

—Esos han de ser Mateyo y Julián.

—O Filadelfo, que agarró dése lado.

—Palomas han destar matando, los babosos.

—No creya, compa: en esa montañita hay mucho conejo.

Náufrago, en el viento *perezón*, llegó un grito.

—¡Aijaaa!...

Luego palabras, con las letras borradas.

—¿Qué dice, oyó?

—Es Mateyo.

«De caza» (Salarrué, 1962: 158).

La discusión se ve interrumpida por dos tiros. La sonoridad es representada simbólicamente a través de una imagen visionaria que compara cosas sin semejanza evidente: el silencio con una película de coágulo que se desgarrar sobre el agua. Es una imagen que además crea una sinestesia que visualiza la resonancia de los disparos y la forma en que el eco desaparece para retornar a la calma. En cuanto a la acción, descubrimos que hay más hombres cazando, sin embargo, la distancia impide saber con exactitud de quién se trata y qué está intentando comunicar.

El *chefe* Damacio dejó la escopeta apoyada en el morral; se puso en pie; hizo una concha con la mano y gritó engallado:

—¡Ooiii!... ¡Mateyóoo!...

Bien distintas llegaron del monte estas palabras:

—¡Aivelvenado!...

El viejo Calistro se puso en pie.

—¿Bran hallado venado esos desgraciados, hombré?

—Lo vienen sabaniando.

Se *óiba* quebrazón de ramas y *choyeo* de hojarascas.

—Aprepárese, compa, que viene por aquí.

—¿Nos tarán tirando esos jodidos, vos?

—No creya, pueden ber desescondido algún cabrón desos.

La *tronazón* de ramas venía cerquita, por la ceja del monte. El viejo Calistro

corrió a todo correr, haciendo sonar los cartuchos de la bolsa. El *chele liba* a la zaga.

Un último grito, cercano, se oyó:

—¡Ai va, O!...

«De caza» (Salarrué, 1962: 159).

Sabanear: (RAE) recorrer la sabana donde se ha establecido un hato, para buscar y reunir el ganado, o para vigilarlo.

Choyeo: frotamiento, rozamiento.

Ahora las palabras del tercer cazador anunciando la llegada de un venado se acercan con más claridad. La espera es descrita a través del suspense de los gritos de los hombres, los crujidos de las ramas y el sonido del chocar de los cartuchos dentro de la bolsa. El hecho de tratarse de un venado, en lugar de palomas o de un conejo, aumenta la expectación en los cazadores.

**Bruscamente**, con **irrumpe** de **ventarrón**, **volante** como **sombra** de **raudo gavián**, un **venado** **brotó**, eléctrico, del ramazal al rastrojo, **tamborileando** su terror en el suelo **polvoso** y tirándose al *descampado* como a la muerte. Detrás de él venía la bala. Humo, gritos, polvo, hojas al viento. El venado se hundió en la cueva del eco, arrebatado por un terror avaro. En el suelo, y en su propia sangre, se devanaba el viejo Calistro comiéndose la tierra caliente, a bocaradas, bajo el sol.

«De caza» (Salarrué, 1962: 159-160).

**irrumpe**: neologismo. (El marcado es mío).  
(La negrita es mía).

Finalmente aparece el venado violenta y rítmicamente reiterando el fonema /B/. La velocidad del suceso reúne elementos que hacen escalar la intriga: entre los ruidos del trote, de un disparo, de gritos, y la imagen casi congelada de la polvareda con hojas en suspensión, el ciervo entra y sale de la escena, perdiéndose con el eco. En un último tirón de suspense, el autor no nos enseña la bala dando al viejo Calistro. De este modo resulta más sorprendente encontrarlo encogiéndose en un charco de sangre.

Mateyo, al darse cuenta, tiró la escopeta y huyó por el bosque. Los otros dos se miraban, aterrados, a uno y a otro lado de aquel abismo de agonía. El polvo se *bía* ido asentando. De bruces en los terrones ennegrecidos por la sangre, el cuerpo del viejo se estremecía, intermitentemente. Cuando quedó al fin quieto, ya nadie había alrededor; sólo al pie del *palón* quemado que era como una astilla de noche en medio del llano *pelón*, el conejo sedoso y tranquilo se *reiba*, mostrando al cielo sus afilados diente-cillos roedores, de *satisfecho*...

«De caza» (Salarrué, 1962: 160).

El perpetrador involuntario de la herida no se responsabiliza y desaparece. Los otros cazadores abandonan con miedo al moribundo. Irónicamente, el viejo Calistro acaba muriendo solo, a diferencia de lo que habría ocurrido de haber sido el venado en su lugar, quien, como mercancía valiosa, habría perecido rodeado de cazadores aguardando su muerte como zopilotes. La segunda ironía yace en que la *zopilotada* no anuncia —como dan a pensar al lector el dibujo, el título y el inicio del relato— la muerte de un animal, sino la de un cazador. Al final es el viejo Calistro quien, ahora sumergido en su propia sangre en lugar del agua grata de la sombra del árbol, descansa, eternamente, de matar. La tercera ironía está en que bajo el *palón* se queda el conejo con sonrisa burlona. Su reír cobra una nueva connotación al final del cuento dando a entender al lector que su satisfacción y gordura provienen de saciar no ya su hambre sino su apetito justiciero.

Salarrué usa la ambigüedad como fórmula para jugar con las expectativas del lector. La ambivalencia entre la sensación de un calor irresistible y la sensación de alivio de la sombra, la contraposición del bienestar del descanso al malestar asociado al acto de matar, la incertidumbre que traen los gritos desde lejos, además de la confusión que se crea en el momento en que el venado aparece, son técnicas con las que el autor mantiene al lector en una zona de suspense y ambigüedad. Las posibilidades significativas del texto piden al lector su contribución en el proceso de interpretación, al final del cual el giro irónico de la situación le obliga a reformular sus asunciones. Las expectativas del lector actual en cuanto al rol del animal y el cazador en la sociedad posiblemente sean diferentes a las de un lector de la década de 1930. La sensibilización sobre los derechos de los animales ha ido en aumento, de tal manera que el lector tal vez no se sorprenda fácilmente por la inversión que el significado del título sufre al final del cuento. No obstante, las imágenes del terror eléctrico del venado y de la sonrisa grotesca del conejo apelan a emociones violentas universales en las que lectores de diferentes épocas y lugares pueden sentirse identificados. Esta estrategia, de presentar al animal con los mismos sentimientos de terror y satisfacción vengativa del humano e inmerecedor de ser tratado como una mercancía, parece tener como finalidad el querer provocar un cambio de las normas dominantes que conciernen a los animales y su rol en la sociedad.

#### **4.2.1.b. Modelo de conducta lectora en ‘Cuentos de animales’.**

Rafael Lara-Martínez ha discutido la simbología del venado en la obra de Salarrué. En Mesoamérica el ciervo es el doble animal del grupo social, que en este caso referiría, según el lingüista, al grupo indígena de los Izalco de El Salvador. En el mito de creación de los Izalco

aparece un cazador que mata al venado estableciendo así, afirma Lara-Martínez, el paso de la caza a la agricultura, es decir, un nuevo período histórico en el que:

[l]a humanidad renovada emerge de los huesos de la extinta, a la cual le ha sido transmitida la fuerza sexual del cazador. La renovación significa, entonces, la producción de una sociedad mestiza, donde la primacía del conquistador se reafirma a través de un doble acto de violencia; el asesinato del venado, de la población masculina y la apropiación sexual de su componente femenino (1991: 18).

En la alegoría que Lara-Martínez ve en la obra de Salarrué, el venado representa al Izalco mientras que el cazador es el ladino, la sociedad mestiza de El Salvador; y, concretamente, la muerte del venado simboliza el exterminio de los Izalco en 1932 (1991: 19). En su análisis menciona los relatos «Tocata y fuga» y «El venado» —incluidos en 1960 en *La Espada y otras narraciones* de Salarrué— como ejemplos en los que aparece la antítesis entre las categorías del cazador y el venado, y del último texto destaca que se trata del “único lugar en la cual la figura metafórica del Izalco no muere acribillado” (1991: 22). Como Lara-Martínez correctamente señala, en «El venado» Salarrué procede a dar una solución al problema de la violencia —entendiendo aquí la crueldad del humano en general, y no necesariamente la del criollo salvadoreño hacia el Izalco— apelando a la vida a través del control de la pulsión de muerte (1991: 37). Cuando el cazador tiene al venado en la mirilla de su arma, su belleza le produce un placer estético que le lleva al acto creador de cambiar el arma por una cámara fotográfica. En el cuento de barro «De caza» ni aparece este mensaje conciliador ni el venado resulta aniquilado. Existe, sin embargo, la intención de hacerlo —tal como indica la bala que recibe el viejo Calistro—, pero no es indicio suficiente para validar la alegoría de Lara-Martínez. Al fin y al cabo, la postura de inferioridad del animal frente al hombre cazador siempre será susceptible de ser leída como la represión y marginación de un grupo indígena por el sector dominante de una sociedad. Tomar este paralelismo por descontado supone desatender las señales en el texto que apuntan hacia otra interpretación.

Cojamos la figura del conejo burlón como ejemplo. Si intentara validar la interpretación simbólica de Lara-Martínez, podría establecer una relación con el conejo de la mitología maya que ayuda a los dioses gemelos Hunahpú e Ixbalanqué en su batalla contra el mal del inframundo. En este caso, el conejo del cuento de barro podría verse como el ayudante de la comunidad de los Izalco representada en el venado. Sin embargo, no quedaría clara la función del tema de la mercantilización de los animales evidente en el diálogo entre el viejo Calistro y Damacio. Además, la simbología del conejo en América Central sugiere más

bien la picardía del conejo embaucador de los cuentos del Tío Coyote y Tío Conejo, visualizada en el relato de Salarrué en la sonrisa burlona del conejo. Esta figura, de la que se encuentran analogías en el folklore y mitologías de todas las épocas, es conocida como *trickster*, y definida por Carl Gustav Jung como “a primitive ‘cosmic’ being of *divine-animal* nature, on the one hand superior to man because of his superhuman qualities, and on the other hand inferior to him because of his unreason and unconsciousness” (Jung, 2011: 473). En un efecto grotesco, el conejo, aunque muerto, sigue sonriendo presagiando su venganza con los cazadores. Con la traición característica de los impulsos agresivos del hombre, el conejo le impone la muerte por su prepotencia con la caza y su consumo del animal.

En *Cuentos de barro* encontramos otros relatos en los que los animales tienen un rol esencial: «De pesca», «El viento» y «Virgen de Ludres». En el primero, dos indios y un perro están en un bote pescando cuando, de repente, un tiburón muerde el anzuelo:

—¡A la ronca, mano, es tiburón!  
—¡Y del fiero, vos!  
—¿Lo encaramamos?  
—¡Déjelo dir, chero, nos puede joder al chuchol!  
—¿Guá perder mi anzuelo?...  
—¿Qué siarremedia?

«De pesca» (Salarrué, 1962: 39).

La decisión de dejar libre al tiburón parte del temor a que se coma al perro —aunque queda patente que uno de ellos no tiene miedo a la presa—. A continuación, el tiburón hace volcar el bote y vemos “grandes rosas de espuma [...] empurpurando la plata mansa”. A la sangre, le sigue el silencio. Mientras que los vecinos del lugar van lanzando hipótesis sobre la identidad de los gritos oídos, y el lector se pregunta sobre el resultado de los acontecimientos, se llega al clímax del cuento:

De pronto, se vio una estela que flechaba hacia la orilla. Todos quedaron en suspenso. Un perro negro llegaba jadeante, aclarando el misterio de la tragedia. Salió de un último pechazo a la orilla; meneó el rabo; se sacudió bruscamente la gloria del sol, y no dijo nada.

«De pesca» (Salarrué, 1962: 40).

La aparición del perro, además de revelar lo sucedido, manifiesta la ironía del asunto. El débil se salva y mueren los que la sociedad autoimpone como superiores. En cierto sentido, la altanería del hombre es transpuesta al perro en forma de mudez, como la risa antropomorfizadora del conejo en el cuento «De caza», como en un *ya te lo dije*.

Otro ejemplo de la ambivalencia en la relación hombre-animal aparece en «El viento». En este relato Salarrué eleva la problemática un grado más en abstracción. Aquí no hay un tono vindicativo como en los cuentos anteriores, sino uno que invita a la reflexión. Un perro con una pita, o cordel, en el cuello aparece perdido en medio de una marea de viento. El dolor y la soledad del grito lastimero del perro que busca a su amo contrasta con la alegría de unas yeguas rebeldes desbocadas contra el viento “como si quemaran su *libertá*”. El símbolo de la pita como ausencia de libertad es reforzado con una personificación: “La pita suelta lo seguía dócil”. En su mansedumbre, el perro siente desamparo donde otro animal vería liberación. La pérdida de libertad yace en su domesticación. Lo mismo representa la mudez del perro en *Cuentos de barro* —del perro que “no dijo nada” en «De caza» y del perro mudo en «La brasa»—. Al calificar al perro de mudo se le atribuye simbólicamente una capacidad humana que perdió al someterse al humano. Al final de «El viento» aparece el amo del perro perdido:

Entre madejas de polvo y cáscaras doradas, apoyado al *tanteyo* en el palo y al *tanteyo* la mano en el cielo, el viejo ciego topó a una alambrada y llamó ya sin esperanza:

—¡Mirto, Mirto!...

«El viento» (Salarrué, 1962: 117).

Aquí es posible leer que el hombre no sólo busca al perro, sino que, además, también él está perdido. Al igual que con la mudez del perro y su simbolización de la pérdida de libertad, el lector puede interpretar la ceguera del viejo como la ausencia de la capacidad de ver el mundo libremente fuera de la domesticación impuesta por las normas sociales. Como enseñaré en el análisis de otros relatos, esta interpretación es corroborada por el acercamiento del autor a los temas de la sexualidad e identidad en *Cuentos de barro*.

La identificación del humano con el animal también ocurre en el cuento «Virgen de Ludres», en el que una mujer le pide a la virgen de los enfermos que mantenga vivo al último de sus cerdos. En su súplica la mujer omite la identidad del receptor, de modo que el lector es llevado a creer que se trata de su hijo: “[...] ha caído el otro con un dolor, el mismo del muerto; aléntalo, madre, por el amor de Dios”. Sólo al final se nos es revelado que son los *cuchitos* que se están muriendo. La asunción del lector en cuanto a que se trata de un niño revela la rareza que supondría rezar por la salud de un cerdo. Tal rareza, o suceso inesperado, toma protagonismo en el cuento para transformarse en un modelo de conducta que desea solidarizar al lector con el animal.

Hasta aquí hemos visto en «De caza» y «De pesca» casos en los que la soberbia del hombre —quien se ve con el derecho de matar a otro animal— es pagada con la muerte. El paralelismo entre la figura del perro perdido y el hombre ciego en «El viento» parece poner al hombre en su lugar vaciándolo de su superioridad con el animal. Y en «Virgen de Ludres» encontramos una reformulación del modelo de conducta hegemónico reflejado en los dos primeros relatos. Dicho de otra manera, las expectativas del lector asociadas a la relación hombre-animal en *Cuentos de barro* —confirmadas en los roles del cazador y del pescador— se ven negadas por los textos, y reformuladas a través de la incorporación del animal como el igual del hombre. Esta relación de igualdad se entrecruza en «La botija» y «El sacristán» donde los protagonistas aparecen con el espíritu y los rasgos de sus nahuas —el guas y el murciélago, respectivamente—. Si el animal muere, el hombre también ha de perecer.

Fuera de *Cuentos de barro* se pueden encontrar otros ejemplos —en Salarrué— en los que el lector es preparado para rechazar, o reflexionar, una determinada práctica con animales que es aceptada socialmente. En «Trasmallo» —aparece en la colección de relatos *Trasmallo* (1954)— el tema de la libertad<sup>19</sup> de los animales es planteado en el final del texto con la imagen del enrejado de la cárcel: “Era *mesmamente* un trasmallo para hombres. Detrás estaba el mar abierto de la libertad. La ley *colaba* a sus espaldas como un tiburón implacable” (Salarrué, 1999b: 431). A la luz de tal semejanza establecida al final, la labor del pescador Clemente Murillo cobra una nueva connotación que anteriormente sólo había sido sugerida en la referencia a su trasmallo como “cortina de la muerte”. El paralelismo evocado entre la ley como un tiburón implacable y el efecto arrasador del trasmallo dirige ahora al lector hacia una lectura crítica del relato. Las últimas palabras del preso mirando las rejas (“¡Pobres pejes!...”) confirman la concepción de la pesca con redes como un acto que reprime la libertad de los peces.

En «El sembrador» —relato publicado bajo el subtítulo “Cuentos de barro”<sup>20</sup> pero no incluido en el libro— es donde se hace más evidente el rechazo de la crueldad del hombre con el animal. Don Nicho Nolasco es de oficio matador de reses. El personaje es presentado con rasgos ambivalentes: es un tipo femenino con “voz dulce de marica” y “un pecho peludo, grasoso, chichón y un abdomen de tres pisos”; es “embajador del Demonio” y reza “todas las mañanas con fervor por la prosperidad de su negocio” (Lara-Martínez 2013b: 183-184). Don Nicho ha contratado a un “nuevo asesino” quien a la hora de llevar a cabo su labor se lo piensa dos veces:

---

<sup>19</sup> El relato también pide una reflexión sobre la libertad del hombre en relación a los instintos.

<sup>20</sup> Listado y datado en la figura 2 (pág. 13).



—Pero María Santísima, y ¿no sos vos el que dicen que has matado a cuatro endeviduos?

—¡Ai tiene; endeviduos, es una cosa, bestias es otra! Me apodaron el Sembrador porque he sembrado a cuatro con un puñal. Cuatro, pero mis asemejantes.

—¡Pero no sias bruto!

—Pues bruto seré quizás, mesmamente por eso no lo mato. Será tal vez el güey mi asemejante pues es bruto como yo.

—Tiás cobardado, oyó. Aprende a sangre friya, mirá...

El matador quitó de manos del asesino el puñal y lo hundió por lujo en un ojo del buey que berrió temblando de dolor y de horror.

—¡No siá bandido!...

El matador siguió riendo y probó en el otro ojo del buey.

—Aprendé a sangre friya, baboso...

El Sembrador no pudiendo resistir arrancó el puñal de manos del amo y se lo metió hasta el mango en las paletías. Cayó de bruces Don Nicho para no levantarse más.

Ya en la cárcel el asesino decía:

—Esa vez si que meramente sentí que sembraba en el lomo diaquel ingrato para floriaran justicias...

«El sembrador» de Salarrué (Lara-Martínez, 2013b: 184).

Rafael Lara-Martínez destaca de este texto el hecho de que el embajador del demonio sea un homosexual: “La homofobia del relato la manifiesta la saña sádica y asesina del protagonista afeminado contra los animales en el matadero de su posesión” (2013b: 132). Considero que la feminidad del personaje tiene que ser vista en relación a la ambivalencia con la que es definido. Al igual que el lector —al menos el del primer tercio del siglo XX— no espera de una persona creyente un comportamiento asesino, tampoco es probable que asocie la crueldad a la feminidad. Esto no significa que en la práctica no se den tales combinaciones. De hecho, es lo que el relato nos está diciendo, que se puede ser católico, homosexual, y a la vez ser cruel. Es mi parecer que la feminidad de Don Nicho debería ser entendida como una pieza más dentro del plan del autor para jugar con las expectativas del lector, de quien, en este caso, no se espera un rechazo de su homosexualidad, sino de su sadismo.<sup>21</sup>

En este cuento la relación paradójica que la sociedad dominante establece entre la bestialidad de los animales y la sensibilidad del humano es, por una parte, invertida. La brutalidad procede en este caso del hombre matador de reses, mientras que el asesino de hombres es quien muestra conmiseración. El hombre manifiesta su barbarie en el maltrato del animal. Y una vez más, encontramos al perro como su correlato: “[...] diambulaban perros grandes, gordos y untosos como el amo” (Lara-Martínez 2013b: 183). La obesidad de ambos

<sup>21</sup> En el cuento de barro «El beso» —no incluido en la edición príncipe— los dos hombres protagonistas enemistados concluyen el relato con una acción conciliadora que connota, sin intención peyorativa, un beso.

—probablemente debida a un alto consumo de carne del matadero— sugiere el traspaso de la línea que separa la subsistencia característica del mundo animal de la glotonería humana, la supervivencia de la prosperidad. Por otra parte, en la identificación del asesino compasivo con el buey (“Será tal vez el güey mi asemejante pues es bruto como yo”) el hombre se erige como un igual del animal eliminando, de este modo, la oposición hegemónica entre ellos. Mientras que la conducta del matador contiene las bases para que el lector la rechaze, la del hombre fraternal propone una nueva forma de relación entre hombre y animal.

Para concluir el análisis de los relatos con animales, no es arriesgado afirmar que en *Cuentos de barro* la percepción dominante del hombre como un ser superior al animal se presenta como un tema a ser reflexionado y reformulado. El humano es representado en la mayoría de los casos como un ser soberbio, aunque de una manera muy sutil —exceptuando «El sembrador»—. La cotidianeidad de situaciones como la caza y la pesca, junto al desenfado de los diálogos en un dialecto regional contribuyen ingeniosamente a que durante el proceso de lectura el lector se identifique fácilmente con los personajes. No obstante, al llegar al final del cuento, cuando las expectativas del lector no son cumplidas, el tono burlón obliga no sólo a volver a interpretar el texto sino paralelamente a reflexionar sobre los valores del mismo lector, que al fin y al cabo son los que dirigen en primer lugar las expectativas de la lectura. Esta burla que el autor ejerce sobre el lector ha sido referida por dos autores de manera distinta. En su antología de Salarrué, Hugo Lindo la describe acertadamente como un ejemplo de traición narrativa “[...] que toma al lector por la espalda y le clava el puñal de una emoción imprevista” (1969: LXXXIII). En su intento de establecer correspondencias entre la literatura de Salarrué y su contexto histórico-social, Rafael Lara-Martínez afirma que el cuento de Salarrué es una celada la cual, en relación a la simbología que mencioné más arriba, atrapa al lector incapaz de leer más allá de la literalidad del texto:

Resulta conveniente utilizar su mismo lenguaje metafórico y considerar que el cuento es la carnada que el cazador-tigre, Salarrué, ha depositado para atrapar al lector-venado. Si este último cae en la celada, se convertirá en víctima del escritor y nunca podrá trascender el nivel del significante del texto. Creerá que la palabra “venado” remite a un “ciervo” real; es decir, interpretará la metáfora a la letra. Por consiguiente, se volverá prisionero de una imagen sonora sin arraigo histórico real (1991: 27-28).

Tal como discutí anteriormente, no hay indicios suficientes para validar la tesis de Lara-Martínez sobre la equivalencia entre el símbolo del venado y la situación de los Izalco. No obstante, considero relevante su comentario en cuanto a que insiste en la relación entre ficción e historia, sólo que en este caso la dicotomía cazador-venado no simboliza la represión de un

grupo indígena marginado en la sociedad sino la usurpación de la libertad del animal llevada a cabo en una sociedad y en un momento histórico más amplios que El Salvador de la década de 1920. Como dice el protagonista de *El señor de La Burbuja* (1927): “el destino de las bestias lo hacemos los hombres [...] Desde que el hombre mató para comer, empezó su desgracia” (Salarrué, 1999b: 105).

#### 4.2.2. ‘Cuentos de niños’.

Por lo que a los ‘cuentos de niños’ se refiere, dos aclaraciones son necesarias. En primer lugar, no hay que confundir este tipo de cuentos con el estilo de los *Cuentos de cipotes* (1945/1961) de Salarrué en los que es el niño quien cuenta para el adulto. La relación entre autor, narrador y lector es menos compleja en los ‘cuentos de niños’. Se trata de textos con un narrador adulto de historias adultas para adultos y con niños como personajes principales. En segundo lugar, hay que especificar qué se entiende aquí por niño. Al ser una categoría social, es de esperar que exista disparidad de criterios entre culturas y entre periodos históricos a la hora de definir qué significa ser niño. Para el académico Richard L. Browning, por ejemplo, quien escribe en la década de 2000, las chicas que aparecen en los cuentos «La honra», «El Contagio», «El padre», «El maishtro» y «La petaca» corresponden a la categoría niñez (2001: 59-60, 89-90). En el mundo de *Cuentos de barro*, sin embargo, la delimitación del concepto no es obvia. En los tres primeros las protagonistas se presentan en plena pubertad: Juanita en «La honra» aparece “*chapudita*”<sup>22</sup> corriendo por el llano “apagándole los ojos al viento”, gritando de alegría, “enredándose en su risa”, agitada, se espía en el espejo y “como se quería, cuando a solas, se dejó un beso en la boca”; La Cande en «El Contagio» tiene unos quince años (“era *quinzona*”), es “*chapuda*”, “deja a ratos de moler y se come las uñas”, “le ondeya el pecho como a las palomas”, “se chiqueya”<sup>23</sup>, sin querer; se mira nel espejo”, “a ratos, da brincos de escalofriyo”, “se le van los ojos, coge juego”<sup>24</sup> a cada rato, le pica la palmelamano”; La Chana en «El padre» es “una cipota chulísima” que “en un dos por tres se había hecho mujer”, “de la mañana a la tarde echó rollo, se *cantonio*”<sup>25</sup> y le brillaron los ojos”, llevaba “el tacón muy encumbrado”, usaba “papeles colorados para untarse los labios” y “jabón diolor”, y andaba “suspirando muy duro”. En los tres casos, las chicas tienen una experiencia sexual de un tipo u otro. De modo que, en base a la pubertad y a la sexualidad que va con ella, incluyo estos tres textos bajo la categoría ‘cuentos de pasión’.

---

<sup>22</sup> Persona de muy buen color.

<sup>23</sup> Del verbo chiquearse, contonearse, cimbrear el cuerpo.

<sup>24</sup> Huelgo.

<sup>25</sup> Por contonearse, caderear.

En cuanto a «El maishtro» y «La petaca», no queda tan claro si se trata de niñas o de muchachas en edad adolescente. En «El maishtro», de “la niña Meches” sabemos que es la vecina del protagonista, “hija del agente del ‘Diario’”, que tiene “cara buenota de luna negativa”, y que es “joven” y “chula”. La palabra niña indica que es virgen, tal como el autor especifica en el glosario, aunque no es garantía de su niñez ya que en «El padre» aparecen dos viejas acompañadas del mismo adjetivo.<sup>26</sup> Para aclarar la edad de la niña es necesario distinguir el discurso del narrador de la mirada del personaje masculino del cuento, según el cual la niña es “chulísima”. El narrador, por el contrario, usa el aumentativo poco sensual “buenota”, y en relación al tapial detrás del cual la niña suele hablar al hombre escribe metafóricamente al inicio del relato: “Junto al tapial de la casa vecina, crecía la parra de jazmín, anidada toda ella, anidada y dormida en el *tapexco*<sup>27</sup> de bambú”. Con esto se puede concluir que Meches todavía no ha roto la cáscara de la niñez. A pesar de que la niña acabe encontrándose en una situación con el hombre cargada de sensualidad —aspecto característico de los ‘cuentos de pasión’—, este relato aparecerá bajo ‘cuentos de niños’.

María, la protagonista de «La petaca» es adolescente porque sabemos que puede quedarse embarazada pero, por lo demás, no presenta ningún otro rasgo de los que caracteriza la mocedad en *Cuentos de barro*. Se trata de una chica bonita aunque su boca “no se había hecho para el beso”. En su belleza y tristeza es comparada a la virgen, y en su bondad a una santa. Tiene una joroba y el cuerpo endeble. Su mansedumbre (es “mansita”) la lleva a estar “un grado abajo de los suyos”. La candidez de María es argumento suficiente para verla como niña en lugar de adolescente. De ahí que decida encajar este relato en la categoría ‘cuentos de niños’.

Tras este largo inciso, podemos proceder a clasificar los ‘cuentos de niños’. Éstos son: «La petaca» y «El maishtro», tal como acabo de indicar, «Noche Buena», «La repunta», «El circo»; además de «La honra», «Hasta el cacho» y «Semos malos» que, a pesar de contener una trama que los engloba en otras categorías de cuentos y de tener niños en roles secundarios, no dejan de encerrar una visión determinada del niño y el adulto. La elección de «El circo» como relato a analizar aquí en profundidad no ha sido fácil. La agencia del niño, frente a su pasividad como víctima, ha sido al final el criterio que he seguido. Esta capacidad del niño de enfrentarse al mundo y a su relación con el adulto en la que éste define las reglas del juego aparece en tres cuentos. En «La honra» y «Hasta el cacho» el niño tiene un papel

---

<sup>26</sup> El hecho de que aparezca sin cursiva en el caso de Meches —y en cursiva refiriendo a las viejas— es tal vez suficientemente esclarecedor para el lector salvadoreño.

<sup>27</sup> Lecho de varas.

secundario —aunque indispensable en los finales—; en el «El circo», en cambio, los niños son los verdaderos protagonistas. En el análisis de este texto mostraré la visión del niño frente a la del adulto en un escenario que por su popularidad despierta fácilmente determinadas expectativas en el lector. Las estrategias usadas por el autor para describir este mundo ponen en entredicho las calificaciones que le puedan ser atribuidas del género costumbrista.

#### 4.2.2.a. Lectura de «El circo».

El título sitúa al lector en los mundos del espectáculo y de la infancia. El relato empieza cuando entrada la noche, tiempo asociado al placer y a los sueños:

Se azuló la noche. En medio del solar oscuro, el circo era como una luna desinflada. Parecía la *chiche* de la noche, *onde* mama luz el cielo. Un chilguete manchaba de norte a sur el espacio y las gotitas *zarpiaban* el horizonte hasta la *oriya* del mundo.

«El circo» (Salarrué, 1962: 137).

Chiche: seno, pecho, mama.  
Zarpiar: rociar.

Al contrario de la imagen romántica de la carpa en la noche que vemos en el dibujo de Mejía Vides, la carpa del circo se presenta en el texto como una luna desperfecta. Su decadencia, sin embargo, contrasta con el resplandor que emana hacia el espacio, el cual establece una conexión maternal a la vez que sensual entre la mama del circo y el cielo. La descripción visual del rayo de luz extendiéndose en la noche a los confines del mundo provee una atmósfera de transcendencia.

Mito y Lencho, los dos hermanitos, miraban asombrados, por un *juraco*, cómo aquel *ñor* que le decían Irineyo Molina, se *bía* hecho payaso en un dos por tres. *Taba* sentado en un cajón, *jumándose* un *puro*, y con cara enojosa de hombre. Por el hoyito se *véiya* bien que le daba la luz de un *carburo* en la cara *chelosa* de harina. Abajo, junto a la *goliya* plisada, asomaba el cuello *prieto* de su propio cuero. Más allá, el negro Jackson sembraba una estaca, con una almágana. A cada golpe de *juelgo*, la estaca se hundía un jeme. Recostado en unos *lazos*, templados como cuerdas de violón, estaba un volatín.

«El circo» (Salarrué, 1962: 137-138).

Juraco: agujero, hoyo. (Portugués *buraco*).  
Jumar: fumar.  
“Carburo”: 1. Mechero de acetileno. 2. Palabrería vacua.  
Chele: blanco, claro de color.  
Prieto: negro, oscuro, moreno.  
Juelgo: huelgo.  
Lazo: cuerda larga.

Los personajes principales son introducidos con la curiosidad que suele llevar a los niños a aprender del mundo de los mayores a través de un agujero. Así se establece una clara división entre la esfera del adulto y la del niño. El otro lado de la tela revela a los dos hermanos cierto desconcierto. La apariencia y la actitud de un tal Irineyo Molina desafina con la imagen que ellos esperan de un payaso. En su lugar, presencian cómo la magia del anonimato de una máscara sonriente se convierte en la cara humana de un hombre enfadado fumando un puro. El asombro de los muchachos sugiere la actividad del payaso como un arte que, en sus mentes, no puede aprenderse “en un dos por tres”. En su primer encuentro con el circo, secretamente a través de un agujero, los hermanos parecen atisbar cierto fraude. No obstante, esto no disminuye su deseo de seguir mirando.

—Apartáte, baboso.  
 —Peráte, quiero ver.  
 —Te vuá zampar una ganchada, Chajazo.  
 —¡Achís!, sólo vos querés mirar...  
 —A yo no mián dejado...  
 —¡Baboso, baboso, ayí entró una piernuda vestidedorado. Sestá componiendo la atadera.

La *cipotada* ondeó, como un tumbo de carne; reventó en empujones y se vació sobre la carpa, derrumbando al lado *diandentro* un rimero de sillas. La *cipotada* se dispersó a la carrera, haciendo sonar con sus talones la panza de tambor del descampado. Se confundió entre el *güevaso e gente* silbando y riendo. Un *sapurrucó* en camiseta, con unos grandes *gatos* que parecían de madera, salió *encachimbado* por debajo de la lona, con un acial en la mano. Llegó hasta el andén, mirando de *rijo*; escupió un salivazo con tabaco, y se metió *otragüelta* por debajo. Dos o tres *chiflidos* le condecoraron el *fundiyó*.

«El circo» (Salarrué, 1962: 138).

Cipote: niño, muchacho. Cipotada: grupo de cipotes.

Güevaso: 1. Golpe o contusión. 2. Golpe, en el sentido de hacinamiento o multitud.

“Sapurrucó”: (adj.) bajito, de escasa estatura.

“Gato”: biceps.

Encachimbado: furioso.

Güelta: por vuelta.

Chiflar: silbar.

Fundillo: (RAE) trasero.

Otros niños se van sumando a los hermanos formando un jolgorio de quejas por no poder acceder al mismo tiempo al agujerito. De repente, la aparición de una mujer con vestimenta llamativa y enseñando las piernas crea una oleada de cipotes contra la carpa. La asociación que Salarrué establece aquí se pierde en la traducción del libro al inglés —ya sea por pasar desapercibida o por razones de traducción—. Los movimientos de la cipotada como un trozo de carne elevándose, reventando y vaciándose sobre la carpa hace referencia al goce

sexual de la masturbación. El disfrute acaba tirando unas sillas al suelo y causando la salida del enano —personaje típico del circo—, quien con su furia y su látigo revela la amenaza del mundo del circo y del adulto. Los niños, sin embargo, corresponden con silbidos guasones.

El humo de los candiles y de los puestos de *pupuseras* ponía llanto en los ojos de aquella alegría. La manteca, *riciën* echada en las *sartenas* de las pasteleras, se *oiba* escandalosa, como cuando *meya* el tren. Las garrafas, en los mostradores de los *chinamos*, parecían *jícamas* de vidrio, que se bieran convertido en cocos. El *guaro* clarito temblaba adentro y dejaba *descurrir* su *tujito embolón*.

«El circo» (Salarrué, 1962: 138-139).

Pupuseras: la que hace pupusas. Pupusa: tortilla de maíz rellena.

Mella: cambio semántico: el sonido del tren (López Rojas, 2011: 139).

Chinamo: rancho de palma que abriga una venta de feria.

Jícama: tubérculo grande, muy blanco y azucarado.

Guaro: aguardiente de caña.

Tujito: por tufito, de tufo.

Embolalar: emborrachar. Embolón: embriagante.

La siguiente escena es la que se acerca más a una descripción literaria costumbrista aunque su sensorialidad, más típica del modernismo, no debe pasar inadvertida. La experiencia táctil de las lágrimas producidas por el humo de hacer pupusas, el sonido del borboteo de la manteca, la visión cristalina de las garrafas, y el olor del aguardiente transmiten todas ellas sensaciones al paladar típicas de las ferias salvadoreñas.

Las gentes iban entrando, guasonas, al circo. Daban su tiquete y levantaban la *cortinenca* de *añididos*, *onde* había unas letras que *naide* entendía, porque *naide leyiya* en el pueblo.

Una bandita descosida empezó a sonarse, allí dentro, debajo *diaquel* gran pañuelo. La *buyanga sizo* mayor, y las gentes empezaron a codearse por entrar a coger puesto.

«El circo» (Salarrué, 1962: 139).

Cortinenca: aumentativo de cortina.

■ : neologismo. (El marcado es mío).

A través de la gran cortina hecha de remiendos y la desarmonía de la pequeña banda de música, el circo vuelve a manifestar como al inicio del texto un aire decadente. El autor acude al campo semántico de la tela (cortina, añadido, banda, descoser, pañuelo) para referir a ambos aspectos. La música suena como si se limpiara las narices con la carpa. Su efecto crea más bullicio entre el público —una experiencia musical lejana a la de encantamiento que sufren los bandidos en el relato «Semos malos»—. El papel redentor del arte de la música

sugerido en un cuento, se transmuta aquí en barato entretenimiento como escape de la pobreza. No es difícil que acuda a la mente del lector la expresión *pan y circo* para las masas, sólo que en este caso ninguno de los dos es gratuito. El circo, además, parece costar lo suficiente como para que los miembros pequeños de algunas familias queden excluidos.

Por tercera vez sonó la campanilla; aquella campanilla que daba *güeltegatos* de plata en la *aljombra* de la ansiedad. Un silencio profundo se agachaba, cargado de corazones, como una rama de mango. De una patada se abrió el telón de los secretos; una pelota de colores vino rodando hasta el centro del picadero, y, con un grito de sollozo burlón, el payaso se irguió amelcochado, bonete en mano, con algo de *piñata* y algo de barrilete. De golpe se descolgó, en el redondel, la cortina de tablitas del aplauso.

Güeltegatos: “vueltas de gato” (vueltas de carnero, saltos mortales).

Amelcochar: (RAE) acaramelarse, derretirse amorosamente, mostrarse extraordinariamente meloso o dulzón.

«El circo» (Salarrué, 1962: 139).

La gran expectación del público es transmitida con elaboradas personificaciones y asociaciones: la inquietud del público como una alfombra sobre la cual el inicio de la función va anunciándose en forma de una campana dando volteretas mortales que sugieren las de los acróbatas del mundo del circo; la ilusión en los corazones de la gente reflejada en el peso de una rama de mangos que desciende con la progresiva extinción de la bullanga. Sucede a menudo que al leer *Cuentos de barro* detenidamente su lirismo parece querer escapar de la prosa para convertirse en verso. En el fragmento de arriba la sintaxis pareciera ser usada como encabalgamientos en un poema: con oraciones largas imponiendo el efecto rítmico duradero de las volteretas de la campanilla y el de la pelota acercándose al centro de la escena; con secuencias menores produciendo el efecto sincopado del abrupto aplauso.

Vestidos a medias y de medias, los volatines y volatinas, en escuadrón, avanzaron marciales, con los brazos cruzados sobre el pecho y sonriendo con sonrisa postiza. Detrás, en dos *caballencos* ahumados como los del *carrusel*, que llevaban colas de gallo en la frente, venían las *masonas*, vestidas de *espumesapo* y sentadas, con una nalga, en el *mero chunchucuyo* de los caballos. Cerrando *chorizo*, iba un *chele* vestido *dentierro*, con un *chiliyo* bien largo; y un viejo bigotudo, jalándole las narices a un pobre oso medio *bolo*. Más detrás iban los *guachis*, con *cotonos* de colores llenos de *chacaleles*. La música sonaba, toda ella, *chueca* y destemplada, como *mocuechumpe*.

«El circo» (Salarrué, 1962: 139-140).

“Masona”: amazona.

Espumesapo: “espuma de sapo”.

Chunchucuyo: trasero de las aves.



“Chorizo”: cerrar chorizo, terminar la fila.

Chele: blanco, claro de color. Por extensión, se aplica a los extranjeros del Norte, a los rubios en general.

Chiliyo: látigo.

“Bolo”: borracho, ebrio.

Guachi: (de guachimán, corrupción del inglés watchman, vigilante o sereno). Criado uniformado.

Cotón: especie de camisa o chaqueta de algodón.

Chacalele: botón grande.

Chueca: floja, torcida.

Mocuechumpe: moco de chompipe. Chompipe: pavo común.

**■** : neologismo. (El marcado es mío).

(La negrita es mía).

La decadencia que hasta aquí sólo se había asomado, se muestra ahora en toda su crudeza. Los secretos del circo que tan impacientes tenía al público, desvelan al lector un mundo desnaturalizado. La espontaneidad que suele atraer a los niños está ausente en el avanzar militar y en la sonrisa forzada de los equilibristas. Los caballos han perdido su identidad: parecen de mentira como los del carrusel; con plumas de gallo como ornamentos y con traseros de aves, van metamorfoseándose. La degradación del animal continúa con la borrachera inducida del oso y el látigo del hombre vestido fúnebremente que avanza el maltrato físico. De nuevo la música no suena a música, sino a moco de pavo; aunque la aliteración del fonema /tʃ/ más bien sugiere los chasquidos de un látigo en acción.

En aquel pueblo de niños, sólo los *cipotes* se *bían* quedado *ajuera*. *Ispiaban* por *onde* podían, subiéndose algunos hasta las puntas de los cercanos *jocotes*, contentándose con ver el bailoteo de uno *quiotro* trapo de color, o el relámpago misterioso de las lentejuelas en las mecidas de los trapecios.

Los niños *ajuera*, los grandes adentro... El circo era como la *felicidá*, que se la cogen aquellos que menos la quieren. Los *cipotes* se *conjormaban* viendo la *alegriya* luminosa, por un hoyito, entre tablas y piernas oscuras. Mito y Lencho, los dos hermanitos, se *bían* retirado *dionde bían* miradores, porque les *taban* rompiendo toda la camisa. Sin embargo, cada granizada de aplausos los empujaba de nuevo a la carpa. De *chiripa* se hallaron un juraquito *bajero*, que los otros no *bían* *incontrado*. Con el dedito *inano* lo jueron haciendo más grande, y miraban por turnos.

Jocote: fruta amarilla o roja del jocote –árbol terebintáceo parecido al jobo–, cuya forma y tamaño recuerda la ciruela.

«El circo» (Salarrué, 1962: 140).

Si para el lector el ambiente resulta deprimente, para los niños el elemento festivo yace en las lentejuelas de las trapecistas, las nalgas de las amazonas y las piernas de las volatinas. En un mundo al revés, el adulto se apropia del placer del entretenimiento que había

sido concebido para los niños, quienes a su vez se ven relegados a observadores de un espectáculo con actos más aptos para mayores que menores. Aunque a pesar de su marginación, los niños se muestran ingeniosos a la hora de saborear clandestinamente lo prohibido.

Cuando más extasiados estaban, mirando, *mitá* y *mitá* que la *piernuda* caminaba sobre el alambre como sobre el viento, un *guachi*, con una tablita, los cogió de *culumbrón*, soñadores e indefensos. Les dio con todas sus *juerzas*, el bandido *jalacolchones*; y ellos, dando alaridos, salieron corriendo y sobándose la nalga, ardida como con plancha caliente. Fueron a contarle a la *mama*; y la *mama*, cogiéndolos debajo de sus alas desplumadas, maldijo al miserable:

—¡Desgraciado, quiá de pagarlas un diya en los injiernos!

Lencho rumió, en su corazón de niño perdonero, aquella frase; y, tras un rato de silencio, preguntó:

—Mama, ¿yen el injierno habrán hoyitos para mirar lo que andan haciendo en el cielo?...

«El circo» (Salarrué, 1962: 140-141).

De *culumbrón*: (RAE) (El Salv.) de rodillas, con los codos apoyados sobre el suelo y con las nalgas hacia arriba.

*Jalacolchones*: en la versión inglesa traducido como “who loved to pull hair” (López Rojas, 2011: 142).

*Jalacolchones*: neologismo. (El marcado es mío).

En el último fragmento del relato encontramos a los cipotes en su momento más vulnerable: soñando ante la visión de unas piernas de mujer. Cuando finalmente consiguen un lugar desde el cual participar —desde un espacio marginado— de lo que le es negado, su ingenio es castigado físicamente por un adulto. Los hermanos huyen hacia su madre, quien los recibe protectoramente bajo unas alas desplumadas que sugieren años de trabajo y sacrificios. El hecho de que la madre no esté en el circo extiende la exclusión social del circo a una parte de la población adulta. El resentimiento de la madre ante el trato vejatorio del guarda del circo a sus hijos contrasta, sin embargo, con la actitud perdonera de uno de ellos, quien, con capacidad de reflexión, establece una asociación entre el circo, el mundo adulto y el cielo, y entre el exterior de la carpa, el mundo infantil y el infierno. En su ponderación de las cosas, e identificándose con el desgraciado en los infiernos de la exclamación de la madre, el niño se solidariza con el marginado social deseándole la posibilidad de poder al menos seguir soñando.

#### 4.2.2.b. Modelo de conducta lectora en ‘Cuentos de niños’.

Como en el cuento «De caza», encontramos en «El circo» una exposición ambivalente de la atmósfera. El mundo inocente del entretenimiento alegre y luminoso que llena de expectativas

a los niños se opone al mundo menos armónico de los adultos. La magia y espontaneidad que los cipotes sienten ante la presencia femenina contrasta con la decadencia y la agresividad de algunos de los personajes del circo. Aquí también, las contraposiciones son compuestas con sutileza. Tal vez de ahí que Hugo Lindo considere «El circo», junto a otros relatos, un cuento juguetón e intrascendente (1969: LXXXII). El tema de los animales, por una parte, puede pasar fácilmente desapercibido. La metamorfosis que los caballos sufren pide una lectura detenida, mientras que los látigos de los domadores pueden parecer neutrales, un componente más que se espera encontrar en el circo. Hasta cierto punto, el texto permite al lector identificarse con la ilusión y el aplauso del público, trasladándolo a su propia experiencia infantil de un mundo festivo en el que el circo va acompañado del ambiente exterior de la feria con colores y olores perdurables en la memoria. Pero la descripción del uso degradatorio del oso borracho para el entretenimiento del humano induce al lector a una actitud compasiva con el animal y de rechazo hacia esa actividad. Subliminalmente, la música destemplada dispone al lector a percibir el ambiente de forma desabrida.

Por otra parte, mientras que la cuestión de la exclusión de los niños no puede pasar inadvertida al lector, la manera en que es expresada puede que no sea valorada. La inversión simbólica del cielo por el infierno se produce en dos sentidos. En primer lugar, para el niño la carpa representa el cielo en cuanto que allí dentro se obtiene la felicidad. Aparece así la primera paradoja ante el lector que contrapone la creencia común según la cual los niños van al cielo al hecho de hallar los cipotes afuera de ese cielo y los adultos adentro. Esta lectura dirige el lector hacia el rechazo de la exclusión social que los adultos ejercen sobre los menores. En segundo lugar, la narración de lo que transcurre en la carpa, de lo cual los cipotes sólo vislumbran, es llevada a cabo por un adulto que destaca la poca autenticidad de ese mundo. Al lector le revela una representación del circo que paradójicamente carece de las virtudes que podrían vincularlo al mundo celestial. De este modo el lector es llevado a identificarse con los niños no sólo por su marginación, sino además por ser auténticos en su espontaneidad y por ser los que, aun sin saberlo, alcanzan la felicidad. Se trata de un mundo al revés: el cielo es decadente, tentador y represor, y el infierno desinhibido y placentero; las mujeres celestiales seducen, y los cipotes pecadores se explayan; el adulto excluye y reprime al niño, y éste a su vez contesta con actitud perdonera. Al invertir jerarquías y valores, los opuestos en cuestión son despojados de su coraza social produciendo el efecto de poner en evidencia su origen caprichoso. El crítico literario Mikhail Bakhtin define mejor este proceso al referir a la obra del humanista Rabelais:

In the struggle for a new conception of the world and for the destruction of the medieval hierarchy, Rabelais continually used the traditional folklore method of contrast, the ‘inside out’, the ‘positive negation’. He made the top and the bottom change places, intentionally mixed the hierarchical levels in order to discover the core of the object’s concrete reality, to free it from its shell and to show its material bodily aspect — the real being outside all hierarchical norms and values (1984: 403)

La descripción visionaria de la cipotada reventona muestra los personajes marginados fuera de su represión. En el éxtasis del niño soñador el lector adulto se enfrenta a una imagen de él mismo que tal vez había olvidado. En términos del autor se podría decir que “el adulto de esperanza” que hay en el niño se encuentra aquí con “el niño universal”, o “el niño de recuerdo”, escondido en el adulto (Salarrué, 2010b: 14). La marginalidad del niño causada por el mayor, por el mero hecho de ser adulto, se desintegra momentáneamente para equiparar el uno al otro.

Esta efímera fusión de horizontes también sucede paradójicamente en «El maishtro». Lo que fácilmente podría ser censurado por el lector como un acto de pederastia, el autor lo invierte y, con mucha eficacia, consigue que fugazmente hombre y niña coincidan:

—No me chiste; dígame la suerte.

Volvió a mirar, pasó el índice muy suave y lentamente por la página trémula. Como si hubiera echado raíces, por las piernas le subía de la tierra dulce savia, que embriagaba como vino. Llegaba al corazón y hacía marea. Todo el mundo se deshacía alrededor como una nube; sentía que iba a florecer palabras de amor. Ella comprendía y, sin embargo, estaba clavada sin remedio. Ya a punto de hablar, le detuvo el clarín de un gallo. Las cosas se cuajaron en torno. Volvió a sentirse calvo, viejo y pobre. De sus ojos cayó a la palma de la mano una lágrima gruesa.

—¡Queseso!...

Reaccionó bruscamente, tragó saliva; volvió a correr por sus dientes una miel paternal y dijo, señalando con firmeza:

—Eso, eso, hija mía..., es el río del tiempo...

«El maishtro» (Salarrué, 1962: 155-156).

En tal conjunción de espíritus —interpretación que no deja de ser discutible— se consigue la suspensión del juicio moral en el lector, aunque sólo sea por un instante. Es el momento en que el mal se convierte en bien y del que Salarrué hace uso en varios lugares de su obra —p. ej., en «Semos malos» y «El padre» de *Cuentos de barro*, en el relato «El niño diablo» de *Eso y más* y en la noveleta *El Cristo negro*—. Resulta interesante comentar «El maishtro» junto a «El padre» por contener similitudes. La relación simbólica entre la figura paterna del maestro (con “miel paternal”) y la niña reaparece en «El padre». En este texto un cura es descubierto

—sin información para el lector acerca de lo que pueda haber sucedido o no— con una joven sentada en su regazo cuyo “*cachete* rosado se posaba dulcemente en el *cachete* azul del cura”. Más tarde es interrogado por el obispo:

El obispo, de pie ante él, se enjabonaba las manos en su duda y en su rango. Pujó.  
Dos lágrimas corrían por las mejillas marchitas del padre. Repitió su excusa:  
—Un afán, un vago deseo de ser padre. Es como mi hija...  
Su voz era oscura.  
—Los niños despertaron siempre en mi alma una dulce inquietud...  
—¡Hm!...  
Apretó el obispo sus labios temibles y lanzó al cura su más irónica mirada. Pero ante él se irguió austero, nobilísimo y puro, el rostro del acusado, encendido en radiante sinceridad; irresistible en su sencillez: tal si el mismo Dios mirara por sus ojos húmedos, abatiendo al instante la austeridad, la insolencia y el rango.

«El padre» (Salarrué, 1962: 130-131).

Ambos sucesos en «El maishtro» y «El padre» podrían considerarse abusos de menores — escribo en condicional porque no se puede saber con certeza qué ocurre en el segundo— en los que el perpetrador es sujeto a la siguiente fórmula de la que habla el protagonista en «El niño diablo»:

[...] ¿qué tortura puede escogerse para un malvado, peor que aquella de llevarlo en medio de la santidad; qué llama quemaría mejor su conciencia emponzoñada que la llama del Amor; qué ambiente más insoportable podría darse al sensual y grosero que el ambiente de sutilidad, de elevación, emoción y pensamiento? (Salarrué, 1999b: 360).

La atmósfera de dulce embriaguez en la escena del maestro con la niña y la actitud de pureza del padre producen un efecto neutralizador de sus dudosas intenciones. La esencia de estas imágenes sólo puede ser captada si el lector renuncia a leerlas bajo la lupa realista.

No obstante, como norma, encontramos estudios que se acercan a *Cuentos de barro* con la visión unidimensional del texto como una reproducción de lo real. En su trabajo *Childhood and the Nation in Latin American Literature* (2001), Richard L. Browning destaca la pasividad de las niñas —el estar “clavada sin remedio” de la niña Meches y el silencio de La Chana al ser sorprendida con el padre— como señales de vulnerabilidad y abuso sexual. Con un enfoque en la relación de poder entre las políticas de la nación —encarnadas en la oligarquía— y los padres para controlar a los hijos y la familia, Browning declara:

Salarrué’s writing in this regard can be read as pointing up the dangers of the state’s use of such familial rhetoric, and of the oligarchy’s displacement of the family. It is significant that actual incest does not occur in the collection, only this spiritual incest. We believe that Salarrué sees

the latter as somehow more destructive due to its implications for the broader society; although the violation of trust inherent in real incest may be more significant on an individual or familial level, it is this spiritual incest which warns the reader of the falseness of the oligarchy's expropriation of familial roles, and of the weakness of the extrafamilial ties (2001: 60).

Estas afirmaciones requieren varios comentarios. Primero, en *Cuentos de barro* no hay evidencia suficiente de que Salarrué trate los roles del maestro y del cura como una expropiación del rol del padre llevada a cabo por la oligarquía. Aunque así pueda ser visto, no significa que esta interpretación sea la más acertada en ponderar los elementos de los textos que indican otros derroteros. Segundo, Browning expresa, sin demostrar, que el incesto espiritual produce, según Salarrué, consecuencias más graves para la sociedad que el incesto familiar. Tercero, cabe aclarar que, al contrario de lo que Browning cree, hay casos de incesto entre padre e hija —o hermano y hermana— en *Cuentos de barro*, concretamente uno real y uno imaginario. Como son acontecimientos muy bien maquillados por el autor, no es de extrañar que le pasen por alto al lector. Tal como se lee en la cita anterior de «El maishtro», el símbolo del gallo también está presente en «La petaca» y «El contagio». El incesto imaginario cometido por el padre de La Cande en «El contagio» se advierte en los cantos de unos gallos:

Don Nayo miraba alejarse a su hija. Pensó: “Es guapa, es güena, la chelona”; se sonrió, con sonrisa de arruga. Los gallos abrían a lo lejos fantásticas puertas; por ellas entró bruscamente un chorro de sol.

«El Contagio» (Salarrué, 1962: 81).

En «La petaca», cuando el padre de María la deja al sobador ocho días para que le quite la joroba, el narrador nos informa de “que era la primera vez que salía lejos, y que estaba con un extraño”. Si el incesto se insinúa en que tal vez no era la primera vez que estuviera con alguien que no fuera un extraño, más tarde es confirmado con el canto de gallos desconocidos antes de ser violada por el curandero: “Llegaba la noche y cantaban gallos desconocidos”. Dado que el gallo cacarea para anunciar el día, su canto conocido por la noche sólo puede referir al padre de María o a su hermano Lencho. El sometimiento físico de la niña es también reflejado en la descripción con la que su personaje es presentado al lector: “Siempre María estaba un grado abajo de los suyos. Cuando todos estaban serios, ella estaba llorando; cuando todos sonreían, ella estaba seria; cuando todos reían, ella sonreía; no rió nunca”. Unos puntos suspensivos omiten su abuso sexual: “Servía para buscar huevos, para lavar trastes, para hacer rír...”.

Hasta aquí, hemos visto como en «El circo» y «El maishtro» la exclusión del niño y la sumisión de la niña llevados a cabo por mayores son combinados con elementos más imaginarios que realistas, aunque no por ello sean menos reales. Más bien, la experiencia fugaz de estos momentos evoca instintos muy conocidos en el lector que sirven para identificarse o solidarizarse con el personaje en cuestión. Si en «El circo» es el niño quien perdona al adulto, en «El maishtro» es el lector quien lo hace. Si en el primero encontramos en el niño perdonero un modelo de conducta, en el segundo el lector se ve abocado a ponerlo en práctica. Esto no significa que todos los ‘cuentos de niños’ contengan estos mismos mecanismos. De hecho, en la mayoría de cuentos de este grupo la barrera entre el niño y el adulto parece infranqueable.

Los niños de *Cuentos de barro* experimentan rechazo social de diferentes maneras. El niño es víctima o del maltrato familiar o de la sociedad en general. Los cipotes en «El circo», a pesar de su exclusión, muestran una picardía que está ausente en el resto de los relatos, donde son representados como víctimas pasivas de la represión de los mayores. Los silbidos de la cipotada condecorando el trasero del enano del látigo son una manera de resistirse a la amenaza del adulto. Los abusos sufridos en los otros cuentos, sin embargo, no dejan margen al niño para oposición alguna. Una mirada a estos relatos descubre que en el mundo de *Cuentos de barro* el niño tiene que contribuir con algo que suponga valor para el mayor; y de hacerlo, su utilidad no es garantía de felicidad. Como vimos en «La petaca», además de sufrir varias violaciones, la niña es sometida a relaciones incestuosas. Al final, enferma, como ya no sirve para nada, no tiene más remedio que morir. En «La repunta», la *istúpida* niña Santíos recibe de su madre maltrato físico y exclamaciones del tipo “¡Quitá, endezuela emierda, bís nacido para muerta! Al no servir para nada, la niña no representa ningún valor para la madre. En el cuento «Noche Buena» dos hermanos de una familia pobre sufren el rechazo de un representante de la Iglesia, quien irónicamente les niega juguetes esa noche sagrada. Al no haber ido “a la doctrina”, a los cipotes no les toca juguetes. Como sucede en «El circo», la felicidad tiene en este mundo un precio. Por eso no deja de ser irónico que, a pesar de su exclusión, los niños consigan alcanzar su felicidad a través de un agujero; y que el maestro, el adulto con mayor cuota de felicidad en términos adquisitivos (“treinta colones mensuales, impagables”), sea incapaz de pagar su retorno a la juventud. Al fin y al cabo, el dinero no lo puede comprar todo.

### 4.2.3. ‘Cuentos de pasión’.

Los ‘cuentos de pasión’ refieren a aquellos en los que se produce un encuentro entre un hombre y una mujer cuya naturaleza varía entre el control de un deseo sexual y su consumación. Por mujer hay que entender adolescente o adulta. En esta clase de cuentos la deshonra de la relación sexual extramatrimonial recae como regla general sobre el personaje femenino: unas veces sucede de forma expresa como en «La honra» y «La tinaja», en «La brusquita» simplemente viene con el oficio al tratarse de una prostituta, y en «El Contagio» únicamente se apunta al temor de perderla. La relación entre el cura y la adolescente en «El padre» está escrita ambiguamente para que el lector suspenda su juicio moral hacia ambos personajes. Sin embargo, al ser sorprendidos mejilla a mejilla la deshonra recae en el párroco. La deshonra en «Hasta el cacho» también proviene de una relación extramatrimonial, pero como la mujer infiel murió el hijo es quien la hereda (Browning, 2001: 91). En «Serrín de cedro» un marido infiel arrepentido muere de decaimiento. Tanto en este cuento como en «El brujo» —donde, con finalidades sexuales, el personaje femenino es sujeto a magia negra— la mujer apenas aparece mencionada, lo que no resta valor a sus casos. No obstante, a la hora de seleccionar un relato a analizar de este grupo de cuentos, la mujer, a ser posible, debería tener voz. De los ‘cuentos de pasión’ «La honra», «La brusquita», «El Contagio», «El padre», «La tinaja», «Hasta el cacho» y «El brujo», las mujeres con más voz son la prostituta de «La brusquita» y La Cande en «El Contagio». Los padres de la última sienten temor a que la hija se “descantiye con algún malvado”, lo que la sitúa en primer lugar en una relación de dominación de género en la que la mujer es quien lleva la honra y la deshonra. Aunque, de hecho, la actitud de Cande es la de una joven liberada de convenciones. Por muy interesante que resultara su análisis, considero más oportuno «La brusquita» por ser un caso que se desvía de la norma en cuanto a que es el hombre la víctima de la mujer. Se trata además, a mi modo de ver, de uno de los relatos con más resonancias universales.

#### 4.2.3.a. Lectura de «La brusquita».

La ilustración de una mujer de rostro agradable introduce el texto. Con el título en diminutivo se indica con afecto que se trata de una prostituta —según el glosario del autor, *brusca* es un “término suave, casi cordial para designar a una ramera—. El oficio sugiere un mundo urbano que contrasta con el contexto en el que la historia transcurre. El relato empieza con una viva descripción del lugar basada en la personificación de fenómenos geológicos y elementos arquitectónicos. Para hacerse una idea aproximada de la vitalidad del escenario se puede



imaginar cómo resultaría su versión animada en la pantalla<sup>28</sup>: con un volcán trepando hacia el cielo, un rancho asomándose y mirando hacia abajo más allá de unos potreros y un río serpenteando, un pueblo de casas blancas con los ojos abiertos, y unos cerros en celo tropezando y encaramándose los unos con los otros:

El rancho de Polo quedaba allá donde empieza a trepar el volcán, al pie de unos *caragos floridos*, al *jaz* de la vereda que lleva *onde* Meterio Ramos, cerca del cantón Guaruma. Entre **pedrencos** morados, hecho con paja de arroz y palma, el rancho miraba *pa* bajo, *pa* bajo, por encima de los grandes potreros del Derrumbadero, hasta el río Guachote *quiba* haciendo *así, así*, hasta perderse en la montaña. Encorralado en un requiebre, entre *cocos* y platanares, estaba el pueblo. Eran todas las casitas blancas y estaban echadas con los ojos abiertos. Como ganado arisco en desparpajo, iban allá los cerros **atrompesándose** unos con otros, o encaramándose al *dir* de brama.

«La brusquita» (Salarrué, 1962: 53-54).

Carago, carao o caragüe: Árbol leguminoso, de hermosas flores, especie de guamo, que produce unas vainas largas y oscuras, con semillas planas y de fuerte olor, aunque muy dulces al paladar.

Jaz: (al jaz) Al haz, a la orilla.

Atrompezarse: tropezar.

Dir: ir.

**pedrencos**: neologismo. (El marcado es mío).

La impresión de realismo que produce la mención del lugar de Meterio Ramos, del nombre del cantón Guaruma, de la finca el Derrumbadero y del río Guachote, contrasta con la descripción más bien fantástica del paisaje.<sup>29</sup> No obstante, esta combinación va trazando efectivamente una geografía de aspectos emocionales. La reduplicación en el rancho que mira “*pa* bajo, *pa* bajo” produce una sensación de vértigo que, combinada con la vista de pájaro del río que “*haciendo así, así*” va corriendo hasta no poder verlo más, sugiere el aislamiento del protagonista. En un extremo encontramos al pie de un volcán y de unos caragos en flor, en un sitio empinado, el rancho de Polo. Para dar con la próxima alma, hay que bajar y tomar el camino en dirección al lugar de Meterio Ramos —no se deduce si se trata de otro rancho o de la finca el Derrumbadero—. Extensos pastos separan a Polo del pueblo. Y en la lejanía, al otro extremo, hay unos cerros en brama. Además de la soledad del protagonista, es posible inferir que es campesino, quizás de arroz y palma como los cimientos de su rancho.

<sup>28</sup>El vídeo de «El cuento del aprietacañuto geológico, la aparición del invisible y la diviata de los aterrados terrenos y terrícolas sin colas» de *Cuentos de cipotes* de Salarrué puede ser orientativo para imaginar este proceso: <http://www.youtube.com/watch?v=MwN0j3BxikM> (consultado 28 de abril de 2014).

<sup>29</sup> Si mis investigaciones son correctas, no existe ningún pueblo ni ningún río con estos nombres en El Salvador.

La *señá* Manuela, la partera, dejó el *guacal* de café en la hornilla apagada, sobre el polvito azul de la ceniza, y con un palito encendido *prendió* la *cabuya* de su cigarro. Con un ojo apagado por el humo, le dijo a Polo para cerrar plástica:

—Ve vos, yo sé lo que te digo: nuai más dolor quel de parir...

Polo asintió, con sencilla nobleza de *irnorante*. Se despidió la vieja y se fue; y el indio, que vivía solo allí, descolgó la guitarra, como quien apecha la tristeza sin temor; y *liayudó* al cielo a *dir* pariendo estrellas en la tarde.

«La brusquita» (Salarrué, 1962: 54).

Señá: señora.

Guacal o huacal: vasija cóncava y hemisférica, de jícaro, de arcilla o de metal.

“Prender”: encender.

Cabuya: cabo o colilla del cigarro (puro).

A continuación se introduce brevemente el personaje de la partera que tras una sentencia desaparece de la escena. No sabemos el motivo de su visita, aunque su aparición al final del relato parece indicar una relación amistosa con el protagonista. Es una mujer mayor que con aire de sabia afirma con convicción que no existe nada más doloroso que parir. Tampoco es posible saber si su aserción está basada en su propia experiencia como madre o como observadora de otras mujeres dando a luz. Independientemente de cuál sea el caso, la partera asocia el dolor a la mujer. Con “sencilla nobleza de *irnorante*”, sin reflexión alguna y por desconocimiento de este mundo femenino, Polo toma la lección como válida con un simple asentir con la cabeza. Inmediatamente después, el narrador nos informa de la raza india de Polo, y procede a desmentir a la partera al enseñar al lector a un hombre que en su tristeza y soledad impuestas —una carga que él “apecha” sin temor— ayuda al cielo parir estrellas.

La tristeza y la soledad de Polo son muy a la imagen del indio que se tiene en las primeras décadas del siglo XX. La tristeza es mencionada en varios cuentos de barro. José Pashaca en «La botija» es un indio triste; en «Bruma», el indio presenta además el mutismo como rasgo: “el negro Calistro calló *chachando*<sup>30</sup> su mutismo al de su *chero*<sup>31</sup>, como pa hacer un *tecomate*<sup>32</sup> de *tristura*”; el indio carbonero en «La brasa» vive lo más lejos posible de la civilización, “en la cumbre más cumbre del volcán, allá donde la tierra deja de subir buscando a Dios”, con “un perro mudo y una gran tristeza”, “viviendo como en un sueño” y “mirando el abismo, sin remedio”. En la misma línea de José Vasconcelos, quien concibe el indio como quien “vio perecer la Atlántida, pero guarda un quieto misterio en la conciencia” (1997: 79),

<sup>30</sup> Chachar: hermanar.

<sup>31</sup> Compañero.

<sup>32</sup> Calabaza doble, de dos bolas superpuestas, usada para llevar el agua al trabajo.

Salarrué escribe sobre el indio carbonero: “la brasa del corazón le iba devorando las entrañas; y aquel resplandor de misterio se le iba subiendo a la *conciencia*”. Teniendo en cuenta tanto las teorías raciales del momento en que los *Cuentos de barro* son escritos como la historia colonial del continente americano, no es arriesgado afirmar que Salarrué concibe al indio como el residuo de una poderosa civilización misteriosamente perdida que ha sido enmudecido por el sometimiento al blanco. La aparición del indio de barro en contextos aislados y silenciosos, además de su mutismo, que a veces es reflejado en la figura del perro mudo —refiriendo a la domesticación y la pérdida de libertad como mostré en el análisis de los ‘cuentos de animales’—, apuntan a una especie de estado de aletargamiento como el del carbonero en «La brasa» que vivía “como en un sueño”. Al encontrar al indio con los mismos rasgos —tristeza y mutismo— en varios relatos, se podría decir que cobra la forma de un personaje-tipo reconocible fácilmente por el lector. Sin embargo, el indio de barro no cumple la otra característica del personaje plano, esta es, la de no sufrir cambios a lo largo del texto (Forster, 2010: 106). Más bien sucede lo contrario, ya que estos cuatro relatos en cuestión —«La botija», «Bruma», «La brusquita» y «La brasa»— muestran al indio en un proceso de cambio difícilmente previsible por el lector.

Teniendo esto en mente y volviendo al texto de «La brusquita», el dolor de la mujer parturienta hallaría aquí su equivalente masculino en el dolor de ser indio. La “sencilla nobleza de *irnorante*” de Polo adquiere ahora las connotaciones de una raza percibida como inferior por el blanco: ingenuo, fiel e ignorante. El acto físico creador de la madre correspondería al espiritual del indio, quien con su guitarra acompaña la creación de la noche.

De allá de la carretera, de bien abajo, venía cargando con ella. La *bían arronjado diun utomóvil*. El *bía* visto el empujón y el *barquinazo*. Iban todos *bolos* y ella lloraba a gritos. Cayó en *pinganiyas*, y, dando una *güelthereta*, sembró la cara en el lodo y se quedó *aletiando*. El la *pepenó* y, como no había dónde, se la llevó cargando al rancho; cuesta arriba, cuesta arriba, *sudoso* y enlodado. Ella *sangriaba* y se quejaba. Por dos veces la *bía apiado* para que arrojara. Arrojava un *piro* espumoso y hediondo y *diay* se desmayaba.

«La brusquita» (Salarrué, 1962: 54).

Arronjar: arrojar. Dar un tirón.

Barquinazo: (RAE) batacazo.

Bolo: borracho, ebrio.

Pinganiyas: de puntillas.

Güelthereta: por voltereta.

Aletiar: aletear.

Pepenar: recoger.

Apiar: apear, detenerse.

Piro: desperdicios en la fabricación de alcohol.

Diay: “de ahí”, es decir luego, en seguida, después.

**Y**: neologismo. (El marcado es mío).

Tras un salto temporal hacia el futuro, la ciudad irrumpe en la vida del campesino. Sin más, vemos a Polo cargando con “ella”. Una serie de detalles lleva al lector a identificar el pronombre con la brusquita del título: es empujada de un automóvil y está borracha. Para el protagonista, sin embargo, tal como averiguamos más tarde, no se produce esta asociación. El narrador omnisciente, ahora fuertemente influido por el protagonista, nos relata la llegada de la prostituta usando “ella”, como si a momentos se tratara de la descripción del suceso hecha por Polo: “De allá de la carretera, de bien abajo, venía cargando con ella. *La bían arrojado diun utomóvil* [...] Iban todos *bolos* y ella lloraba a gritos [...] cuesta arriba, cuesta arriba, *sudoso* y enlodado. Ella *sangriaba* y se quejaba [...] Arrojava un *piro* espumoso y hediondo y *diay* se desmayaba”. El efecto resultante es el de un realismo que de alguna manera equilibra el lirismo literario del narrador. Éste último a veces informa del estado interior del personaje convirtiéndolo en un poeta, otras veces simplemente describe el entorno como mero observador. En el párrafo anterior, el narrador se distingue bien del protagonista en la metáfora de la brusquita de la ciudad aleteando como pez fuera del agua —un agua que es violenta y hedionda—.

Entró con ella apenas; la puso en la cama y empezó a lavarle la cara con un trapo mojado. A la luz del candil *vido*, al ir borrando, que tenía la cara *chula*. El pelo lo *andaba* al *jaz* de la nuca; era blanca y suavcita, suavcita como algodón de ceiba. Cuando abrió los ojos *vido* que los tenía *prietos* y *brillosos*, como charcos *diagua* en noche de relámpagos.

«La brusquita» (Salarrué, 1962: 54-55).

Vido: vio. Forma arcaica, corriente en El Salvador.

Chula: bonita.

Jaz: (al jaz). Al haz, a la orilla.

Prieto: negro, oscuro, moreno.

Como contraste, en este fragmento vemos que el lirismo de unos símiles pertenecen a la mirada de Polo, quien, tras haberse llevado a la brusquita al rancho para no dejarla tirada en la carretera, descubre la belleza de la mujer que poco antes había estado vomitando por el camino. A diferencia de la mujer india, la brusquita lleva el pelo corto y es blanca. Su blancura y suavidad es comparada al algodón. Al abrir sus ojos, el narrador transmite la imagen visionaria de Polo que, en un estilo modernista, identifica la emoción repentina que sufre con los relámpagos reflejados en la oscuridad de los ojos de la mujer. Tal vez sea esta la

razón por la que Polo decide acogerla y cuidar de ella.

Se quedó allí mientras se curaba. Había pasado una *goma feya*, que le bajó con *chaparro*. Con la sobada que le dio en la pierna, bajó la hinchazón. Podía apenas dar pasitos, renqueando y quejándose. Pasaba todo el día tirada boca arriba en la cama, descalza su blancura y triste el negror de sus ojos que le *sonreiban* agradecidos. Se dormía, se dormía..., y él la *veiya* desde el taburete, medio envuelta en el *perraje*, con el pelo en la cara, *acuchuyada* toda ella, dándole el redondo de su cuerpo con un abandono que le hacía temblar y *herver*. Cuando estaba *projunda*, él se acercaba y se inclinaba. *Güelia ansina* como una *jlór de no sé qué*, con un perfume que *mareya* y que dá *jiebre*. Pero Polo sabía, en su sencilla nobleza de *irnorante*, que *nuay* que *conjundir la caridá*...

«La brusquita» (Salarrué, 1962: 55).

“Goma”: malestar después de la borrachera.

Chaparro: aguardiente clandestino.

Perraje: manta de hilo de colores vivos, tejida en el país y de uso corriente como cobertor.

Acuchuyada: apelotonada, anidada, hecha un ovillo.

Güeler: oler.

Ansina: así.

*acuchuyada*: neologismo. (El marcado es mío).

Durante la convalecencia de la mujer, Polo ofrece los cuidados necesarios. Experiencia, también, la suavidad de esa blancura al masajearle la pierna. Medio desnuda, medio cubierta, el descuido de la brusquita al hacerse un ovillo dando la espalda al protagonista es visto por él con voluptuosidad. En su traducción al inglés, López Rojas interpreta erróneamente “dándole el redondo de su cuerpo con un abandono que le hacía temblar y hervir” como “giving her body the curves that had abandoned her. She shivered and boiled” (2011: 62). El abandono ha de ser entendido en el sentido de descuido, probablemente por estar acostumbrada a la presencia de hombres. Y en cuanto a quién tiembla y hierve, es Polo, no la brusquita. Es él quien apasionado espera a que la mujer se duerma para ir a olerla. El exótico perfume no hace sino excitarlo todavía más. A pesar de ello, Polo consigue controlarse para anteponer el altruismo a su egoísmo. En esta operación forzada de respeto, “su sencilla nobleza de *irnorante*” desvela, más bien, la dificultad en mantener tal nobleza. Polo no es ignorante ni de la sensualidad de la mujer blanca ni de la prudencia requerida para ejercer autocontrol.

—Usté, ¿diondés?

—¿Yo?..., de la capital...

—¿Por qué la embolaron y larronjaron?...

—Por bandidos que son. Les pegué en la cara y les dí de patadas y entonces me aventaron los malditos...

Polo quería decir algo, quería sacar *ajuera* el *ñudo* que se le bía hecho en la garganta; pero no salía: era como una espina de pescado y no salía más que por los ojos. Ella lo miraba sonriente. Para animarlo, le dijo:

—¿Qué no me mira que soy “**brusca**”?

El no comprendió aquel término urbano. ¡Ah, si lo hubiera dicho con P, qué feliz habría sido!

—¡Qué brusca va ser usté...!

Ella respetó aquello que creyó ser una ilusión de pureza. El sin duda la tomaba por *niña*.

«La brusquita» (Salarrué, 1962: 55-56).

“Niña”: (adj.) virgen.

“Brusca”: (Brusquita). (Sus.) Término suave, casi cordial para designar a una ramera.

**brusca**: neologismo. (El marcado es mío).

Finalmente presenciamos una conversación entre Polo y la mujer. A él le salen lágrimas en los ojos al escuchar a la brusquita contar el maltrato sufrido por los hombres. Su reacción contrasta con la sonrisa de ella. El mundo violento de la capital infunde a Polo tristeza. Para ella, viene con el oficio que él no adivina. La ignorancia del campesino sobre el significado del término urbano provoca una confusión en la comunicación. Por una parte, lo que Polo entiende por “brusca” puede ser una mezcla de acepciones, desde ser brusca en sus repentinos golpes asestados a los hombres, a ser de carácter desapacible, hasta asociarlo con el desperdicio de la cosecha. Sea cual sea, a los ojos de Polo, ninguna de las tres resulta acertada para describirla. Por otra parte, no sabiendo que Polo desconoce el sentido figurado de la palabra “brusca”, la mujer interpreta su negativa (“¡Qué brusca va ser usté...!”) como incredulidad. Pero el narrador advierte al lector de la discrepancia entre lo que ella cree —que Polo supone que ella es virgen— y la percepción de Polo: “ella respetó aquello que *creyó ser* una ilusión de pureza” (el énfasis es mío). Se trata más bien de una ilusión que ella proyecta sobre el campesino porque, aunque no sepamos qué piensa él realmente, el narrador nos dice que Polo se hubiera alegrado de saber que brusca significaba puta, o prostituta. Es decir, ella atribuye un halo de romanticismo a lo que en verdad esconde —por ignorancia— un deseo carnal. El malentendido crea una versión de la realidad en la que ambos personajes se ven como mejores de lo que son: él no se la imagina como prostituta y ella lo ve como un don quijote haciendo una dama de su dulcinea labradora. No obstante, en cuanto a la consecución de lo deseado, Polo no gana en ninguna de las dos versiones. En la real, su sentido moral le impide que se aproveche de la brusquita. En la ficticia, pierde toda posibilidad de ser compensado carnalmente ya que su ignorancia consigue cancelar la fórmula del sexo como mercancía de la otra realidad. Su ignorancia del mundo urbano consigue crear pureza donde

no la hay. En el rancho de Polo la brusquita encuentra un refugio de su propia vida.

Se separaron en el cruce de los caminos. Allá en el *plán*. Se miraron fijo un rato, mientras cantaban los *pijuyos*. Ella le cogió las manos y se las besó, se le *atrinquetió* en el pecho, y ligerito, le dio un beso en la cara y se alejó *renquiando*. El quedó como sembrado. Rígido como *brotón* de cerco, mirándola *dirse, pelona y chula*, chiquita y blanca. Cuando *descruzó*, lo *voltió* a *mirar* parándose un momento y le dijo adiós con los dedos. El, sin *juerzas* casi, le meció la mano.

«La brusquita» (Salarrué, 1962: 56).

“Plán”: llano.

Pijuyo: ave de canto muy dulce (onomatopeya).

Atrinquetear: apalancar, abrazar.

Renquear: (RAE) Andar o moverse como renco, oscilando a un lado y a otro a trompicones.

Brotón: poste de alambrada, que se siembra verde y que luego echa brotes.

Pelona: con el cabello corto.

“Voltiar”: volver.

 : neologismo. (El marcado es mío).

No se sabe cuánto tiempo ha pasado desde que Polo subió la brusquita a su rancho, y tampoco se dice qué dirección ha tomado su relación desde la conversación anterior; aunque la reacción de asombro de Polo ante la intimidad con la que ella se despide parece indicar que la pureza figurada de la brusquita sigue intacta. No obstante, no deja de ser un momento cargado de tensión por todo aquello que los personajes no se llegan a decir. La ambigüedad de la despedida deja abierta la imaginación del lector. Hay en el besar de las manos una ternura maternal que podría provenir de la gratitud hacia Polo por no haberla tratado como un objeto sexual. La ignorancia del campesino sobre ese mundo adulto tal vez le recuerde a la brusquita la inocencia infantil. Pero Polo no es un niño, o si ella le viera así, sería en cualquier caso un niño en un cuerpo de hombre cuyo pecho al que ella se abraza ahora quizás podría haberla albergado de no haber sido por su pureza. El lector se queda preguntándose varias cuestiones: ¿el sentimiento de Polo podría haber sido correspondido de no haber sido por el efecto purificador de su ignorancia? ¿Habría sido posible la correspondencia entre el hombre indio y la mujer blanca? ¿O estaban destinados a no entenderse? No hay respuestas evidentes. Pero a pesar de la indeterminación del texto, el lector puede identificarse en el sentimiento de Polo al ver la brusquita alejarse. Aunque tampoco queda muy claro en qué consiste exactamente ese sentimiento, su intensidad marcada con “sin *juerzas* casi” logra comunicar al lector un dolor casi indefinible. En un cruce de caminos, lector y personaje se funden para presenciar la soledad del abandono.

Sentado en la piedra, frente al rancho, miraba *baboso* y *juido* del mundo, cómo venían, por los potreros del Derrumbadero, los toros tardíos cabeceando y mugiendo, como si empujaran un trueno.

En la puerta del rancho la *señá* Manuela, la partera, cansada de hablar sola, se *encumbró* el último trago de café hundiendo la cara en el *guacal* y sentenció siempre *al igual*:

—Yo sé lo que te digo: nuay más dolor quel de parir...

Con sencilla amargura de *ignorante*, el indio dejó de hacer cruces en la arena, y de un golpe clavó con furia el *corvo* en el tronco del *carago*. Cayeron *jlores*.

«La brusquita» (Salarrué, 1962: 56-57).

“Baboso”: estúpido, idiota. (Insulto muy fuerte en El Salvador).

Juído: (“huído”) distraído, ausente, alelado.

Encumbrar: levantar, alzar.

Guacal o huacal: vasija cóncava y hemisférica, de jícaro, de arcilla o de metal.

“Corvo”: (sust.) machete.

Carago, carao o caragüe: Árbol leguminoso, de hermosas flores, especie de guamo, que produce unas vainas largas y oscuras, con semillas planas y de fuerte olor, aunque muy dulces al paladar.

Tras otro salto temporal indeterminado, encontramos a la partera hablando sola —tal vez filosofando— mientras que Polo, medio ausente, parece verse reflejado en unos toros que apenas se abren paso ante la descarga eléctrica de un trueno.<sup>33</sup> Para imaginar el estado mental del campesino es importante recordar que él nunca llega a averiguar que la mujer es prostituta —el narrador únicamente revela al lector cómo se habría sentido Polo de haberlo sabido—. De manera que ese trueno de cargas opuestas puede leerse en términos de los opuestos a los que Salarrué suele recurrir en otras obras suyas: ¿por qué siente tan mal hacer el bien? ¿Por qué, tras haber reprimido su deseo sexual para obrar respetuosamente, es premiado con ese dolor? En esta atmósfera de reflexión el personaje de la partera cobra un rol simbólico. Justo antes de las palabras de la *señá* Manuela, el machete de Polo dibuja con cruces su ignorancia en la arena. La repetición de la frase “Yo sé lo que te digo: nuay más dolor quel de parir...” sirve ahora de conducto para ayudar a Polo a parir su conocimiento de la verdad.<sup>34</sup> La reflexión de la mujer es replicada por el indio con ira; tal vez en desacuerdo —a lo mejor por anteponer el dolor de un momento al dolor de toda una vida—, tal vez con conformidad —quizás identificando el parto con una revelación sobre él mismo—. Y se llega, así, a uno de

<sup>33</sup> La identificación del hombre con el animal sucede a menudo en *Cuentos de barro*. Algunos personajes presentan rasgos animales, y a veces, como en este fragmento de «La brusquita», los animales en el paisaje son una imagen del estado interior de los personajes. Por ejemplo, como señala Browning, la ambivalencia de una construcción sintáctica en «Noche Buena» deja la posibilidad de que el lector relacione unos toros solitarios con la madre y los dos hijos del cuento (2001: 94).

<sup>34</sup> La partera despierta una asociación con el método socrático de la *mayéutica* (“dar a luz” en griego) a través del cual se da a luz a la verdad latente en la conciencia del hombre.



los actos más ambigüos en todos los cuentos de barro: “de un golpe clavó con furia el *corvo* en el tronco del *carago*. Cayeron *jlores*”.

La amargura del indio por haber dejado a la brusquita marcharse puede ser vista como pena y arrepentimiento. Consecuentemente, la pesadumbre lo lleva a lanzar con furia el corvo al árbol; acción que acaba metafóricamente con las flores como lágrimas. Sin embargo, esta interpretación iría en contra de una de las fórmulas de *Cuentos de barro*, esta es, que alguno de los personajes muestra evolución al final del relato. Hay más que simple pena en la acción de Polo. Su “sencilla amargura de *irnorante*” ha de ser vista irónicamente, tal como sucede con este tipo de frases clave que se repiten en estos cuentos —otra fórmula usada por el autor—. La complejidad de su amargura probablemente encierra sentimientos ambivalentes. Tanto la pena que causa al árbol llorar, como la aflicción por haberse dado cuenta —dejando así su ignorancia— del dolor en obrar bien. En este último caso, la violencia con la que clava el corvo en el árbol supondría una descarga de su pulsión sexual reprimida hasta ahora; con la caída metafórica de las flores como resultado. Pero estas interpretaciones no agotan las posibilidades.

La percepción que tiene la brusquita de la ignorancia de Polo está impregnada de sexualidad. El saber, en este contexto, equivale al saber sexual, mientras que la ignorancia representa la ausencia de sexualidad, esa ilusión de pureza que ve en él. Esta percepción parece estar representada en dos símbolos en el texto: el carago florido y el brotón de cerco, ambos estableciendo una frontera entre dos mundos. Al inicio del relato, leemos que los caragos floridos junto al rancho de Polo están “allá donde empieza a trepar el volcán”, como una frontera entre la soledad del indio y el resto de la civilización. El árbol florido también evoca la primavera, una época de crecimiento en que las flores todavía no han generado el fruto. Para quien nunca haya visto un carago (*Cassia grandis*) con sus frutos, vale la pena buscar una fotografía para observar la forma y proporción de las vainas que recuerdan a largos miembros masculinos. El estado de poca madurez sexual del protagonista también podría entreverse en la comparación que se establece entre Polo y un brotón (“Rígido como *brotón* de cerco, mirándola dirse, *pelona* y *chula*, *chiquita* y *blanca*”). Tal como indica el autor en la lista de modismos del libro, *brotón* refiere a un poste que se siembra verde y que más tarde echa brotes. En términos sexuales y reproductivos, es posible ver en la escena del indio clavando el corvo contra el carago florido una evolución y confirmación de su virilidad. La caída de la flor dará paso al fruto, tal como sucede en la labor del campesino, quien da vida a la naturaleza cíclicamente.

Un ejemplo de la visión de la virilidad del indígena que había en El Salvador en la década de 1920 la encontramos en Miguel Ángel Espino, uno de los intelectuales salvadoreños más deseosos en implantar una literatura educadora nacionalista impregnada de autoctonismo y con “un fermento de los viejos panales indígenas”:

El error ha sido juzgar la raza americana por los indios de la época colonial o post-colonial; raza degenerada, procedente de las escorias étnicas; perpetuadas por la supervivencia de los inútiles; la alta América, mental y físicamente murió cuando el estandarte de Castilla se implantó, sobre un charco de sangre, en el cementerio de la América libre, muerta con la agonía de los quetzales quichés. América gastó en la lucha por su libertad, durante sus años de fatiga, toda la vitalidad del continente. Todos los elementos viriles, todo lo capaz de ser grande, murió en aquella sublime lucha libertaria. Los ancianos, los niños y las mujeres, en poco número relativo, sobrevivieron a aquella hecatombe de sangre (1996: 21).

En esta imagen del hombre indio no hay espacio para inteligencia ni masculinidad. La “sencilla nobleza de *irnorante*” de Polo podría ser bien un reflejo irónico de esta visión del indígena. Desde este punto de vista, «La brusquita» ofrece una mimesis de la sociedad salvadoreña de principios de siglo XX en cuanto a que la unión de la mujer blanca con el hombre indio no es posible. Aunque este precepto no sea quebrantado por los personajes, el hecho de escribir sobre ello resulta transgresor. El rol del indio, además, presenta en el cuento una evolución que puede ser entendida como una negación de la idea dominante de raza que hay en la sociedad criolla. La identificación del lector con Polo podría contener la función de crear en el mismo lector una actitud de empatía con el indio en general. Aunque, más allá de la empatía, también puede suscitar la admiración por un hombre que impotente en la sociedad pero viril en la naturaleza se da cuenta de que su lugar está en la última, y como un dios lanzando su corvo certero hace que la naturaleza reviente en belleza.

#### **4.2.3.b. Modelo de conducta lectora en ‘Cuentos de pasión’.**

Rafael Lara-Martínez ha señalado que la sexualidad en la obra de Salarrué, y en *Cuentos de barro*, está regida por la violencia (2010a). Una mirada rápida a los relatos incluidos bajo ‘cuentos de pasión’ confirma su tesis de la sexualidad como ejercicio del poder<sup>35</sup>. En las relaciones entre hombre y mujer, el primero ejerce su violencia o poder a través de:

---

<sup>35</sup> Bajo la sección de ‘cuentos de niños’ ya indiqué los criterios según los cuales «La petaca» y «El maishtro» no aparecen aquí mencionados. Esto no significa que no pudiesen ser analizados en estos términos.

\*El dinero (los hombres, supuestamente clientes, que arrojan a la prostituta del coche en «La brusquita»; cargado de dinero, Macario en «Serrín de cedro» abandona a su familia para llevarse a una brusquita a la capital).

\*La magia negra (los hermanos que quieren ganarse los favores de dos muchachas en «El brujo»).

\*La autoridad (del criollo sobre la india en «La honra»; la autoridad persuasiva de las manos alfareras del indio sobre su esclava en «La tinaja»; de la figura paternal del cura en «El padre»; de unos padres intentando regular la vida sexual de su hija en «El Contagio»).

Exceptuando a la mujer en «La brusquita», quien impone su visión asexual al indio, en el resto de los casos la víctima es la mujer.

De nuevo, en algunos cuentos el silencio y la ambigüedad del narrador ensanchan el margen del lector para llevar a cabo sus interpretaciones. Como ya mencioné en el segundo capítulo sobre «La honra»,<sup>36</sup> la violación sexual que muchos ven en el encuentro de la protagonista con un joven probablemente criollo, bien podría ser leído de otra manera. Lo que no significa que un análisis detenido de los símbolos no revele la versión de la violación como la más acertada. En «El padre», el momento entre el cura y la adolescente que se permite ver al lector (“la Chana estaba toda ella sentada en el padre”) puede ser enjuiciado como un caso de abuso de poder por parte del sacerdote o como un desafío a la norma que censura la relación entre adulto y adolescente. Como ya anoté en mis comentarios sobre «El padre» en la sección dedicada a ‘cuentos de niños’, Richard Browning considera el silencio de la chica señal de abuso sexual (2001: 59). A mi parecer no hay pruebas concluyentes al respecto. La chica, además, es descrita con un carácter que no se deja intimidar. Cuando el padre estaba enojado y la regañaba a ella por no tener a nadie con quien desahogarse la Chana “no se quedaba chiquita y le contestaba cuatro carambadas”. En «El beso» incluido en *Eso y más* (1940) —aunque ya publicado en 1928 como «El beso enjuncado» en la Revista Excelsior—, los protagonistas también son un cura y una adolescente pero en este cuento la voluntariedad de ambas partes en la consumación de su amor prohibido es hecho explícito. La posibilidad de que surja amor entre el adulto y la adolescente vuelve a ser tratado en «La hija» —relato que forma parte de *La espada y otras narraciones* (1960)—, donde las convenciones reguladoras “de los tontos del *qué dirán*” son rebatidas por el protagonista por existir solamente “en la mente del que tiene miedo, del desatrevido de romper la costumbre, la tradición, el convencionalismo regulador de muerte, medidor de impotencias” (Salarrué, 2010b: 156).

---

<sup>36</sup> En la sección 2.1. *Cuentos de barro* y el costumbrismo.

Donde con menos ambigüedad es tratado el tema de la liberación de convenciones sexuales es en el cuento de barro «El Contagio». La ilustración de Mejía Vides que encabeza el relato ya proporciona una imagen simbólica del carácter represivo de la domesticación: una mujer con un látigo está al lado de dos caballos, el uno blanco y el otro negro, posiblemente una yegua y un caballo. Este dibujo contrasta radicalmente con el de «El viento», donde las yeguas trotan desbocadas “como si quemaran su *libertá*”. En el texto de «El Contagio», por el contrario, las yeguas se van “aculando despacio contra la cerca”. A nivel menos simbólico, la preocupación de los padres de la protagonista por la posible pérdida de la honra de su hija representa la actitud amansadora. No obstante, a pesar de ello, la libertad sexual de la joven —su relación sexual antes de contraer matrimonio, concretamente— acaba siendo relativizada por sus padres —quien, al fin y al cabo, hicieron lo mismo— y validada a través de la institución mítica de *el contagio*.

La importancia de la honra y del rechazo de la consumación del deseo sexual fuera del matrimonio es puesta en evidencia en «La tinaja». El malestar reflejado en las palabras de la Pabla “¡Irte, irte de mi lado, engrato, que me bis arruinado!” pierde parcialmente el efecto —placer y malestar permanecen juntos— cuando la mujer se deja llevar por segunda vez por las manos alfareras del indio casado. En el “cuento de barro” «El casorio» no publicado en el libro<sup>37</sup>, el autor acude directamente a la ridiculización al juntar a un cura y a un indio que no logran entenderse. El indio va al párroco para hablar de su casamiento, y durante la conversación el cura le dice: “debes tener hijos para santificar el matrimonio”. Al cabo de un año el hombre vuelve a la iglesia —esta vez con una mujer y un crío— para finalmente hacer los arreglos del casorio. El indio había seguido al pie de la letra el precepto del cura. Y ante la ira del último, la mujer confiesa: “Y como él, Chico, nua tenido hijos nunca con sus traidas, miso tenerlo con el peche Tin...” (Lara-Martínez, 2013b: 192-193).

Este aspecto que encontramos en la mayoría de los ‘cuentos de pasión’ que es crítico con la pérdida de la honra descansa sobre una concepción de la sexualidad como goce. Esta visión aparece inevitablemente ligada a su opuesta, la de la sexualidad como ejercicio del poder que comenté al inicio. La conducta que parece esperarse del lector es una de escepticismo ante las normas reguladoras de la honra y creadoras de malestar. No obstante, es necesario matizar que el rol de la mujer en el mundo de *Cuentos de barro* está en gran medida reducido al de objeto sexual. Por una parte, los abusos a la mujer son evidenciados, mientras

---

<sup>37</sup> Listado y datado en la figura 2 (pág. 13).

que, por otra, su rol parece estar limitado a la esfera sexual. Más allá de ésta, la mujer apenas tiene presencia.

#### 4.2.4. 'Cuentos de hombres'.

He categorizado lo que llamo 'cuentos de hombres' donde se trata la relación entre el hombre y la sociedad. Por hombre no entiendo el genérico para referir al género humano, sino al individuo masculino. Es así, por una parte, porque en este grupo de cuentos la mujer está prácticamente ausente. En *Cuentos de barro* en general, la mujer con rol protagonista aparece como madre, como esposa o como amante o en situaciones cargadas de sensualidad. Fuera de estas esferas apenas contamos con su presencia. Por otra parte, refiero aquí a hombre para diferenciarlo de la categoría adulto de los 'cuentos de niños', bajo la cual encontramos tanto a hombres como a mujeres. Mi intención con esto es que los grupos de cuentos sean lo más excluyentes posible entre ellos. Por supuesto, la relación entre el humano y la sociedad existe en todos los relatos. De ahí la importancia de recordar la finalidad analítica de distinguir hombre de humano. En otras palabras, los cuatro grupos de cuentos que he clasificado son tipos ideales para facilitar el análisis, por lo tanto es de esperar que se produzcan solapamientos entre ellos.

Los 'cuentos de hombres' muestran cómo la vida de los hombres y sus relaciones sociales están determinados por algo más grande que ellos mismos. Las normas e instituciones que han creado se convierten en su jaula de hierro. Los efectos de la racionalización del proceso modernizador se asoman en casi todos los relatos del libro, pero en este grupo de cuentos es donde mejor se ven. La dicotomía tradición-modernidad es reflejada de diferentes maneras. El tema de la tiranía de la ciudad, frente a la vida más armónica del pueblo, se toca en «Serrín de Cedro», «Esencia de 'azar'», «En la línea» y «La brusquita». El encuentro entre dos visiones de lo sobrenatural aparece en «La casa embrujada», «Bruma», «El entierro» y «La Ziguana». El dominio del deber en la sociedad es puesto en duda en «Bajo la luna» y «La chichera». El dogmatismo y el utilitarismo de las creencias de los personajes en «El sacristán», «Hasta el cacho», «La estrellamar», «La respuesta», «El mistiricuco» y «El brujo» los convierte en sus víctimas. Se trata, para bien y para mal, de un mundo en proceso de cambio en el que el hombre no siempre se deja llevar por la corriente. En el transcurso de este proceso, y de diferentes maneras, algunos personajes se enfrentan al misterio del hombre. Entre ellos están los de «La botija», «Semos malos», «La brasa» y «El negro». He escogido el primero de estos cuentos para analizar con lupa. Los criterios que he seguido han sido básicamente tres. En primer lugar, es el texto que —junto a

«La brusquita»— mejor propicia el análisis de la identidad del indígena o el mestizo en el mundo de *Cuentos de barro*, además de la discusión de la crítica sobre la actitud paternalista del autor con sus personajes. En segundo lugar, el simbolismo en «La botija» es tan abarcador que se podría decir que contiene el resto de los cuentos de barro. Acerca de este relato, Rafael Lara-Martínez también ha afirmado que “enmarca la totalidad de las narraciones de *Cuentos de barro*” (2002: 40). Y por último, aunque no menos importante, en este relato el autor deja a la disposición del lector unos lentes con los que acercarse al libro.

#### 4.2.4.a. Lectura de «La botija».

El texto está encabezado por una ilustración de un campesino detrás del arado y dos bueyes. Como muchos de los grabados adjuntos a los cuentos de barro, éste también evoca un aspecto cotidiano —concretamente la faena campesina— que causa la impresión de realismo. El título, por lo contrario, introduce un elemento con cierto matiz fantástico. Según la lista de modismos que incluye el libro como apéndice, una botija es una “cántara de barro alargada, fuera de uso en esta época, utilizada por las generaciones pasadas para ocultar tesoros bajo tierra o en los muros de las casas”. El título proporciona información acerca del tema de la identidad, en cuanto a que la botija representa lo ancestral.<sup>38</sup> Asimismo, de su relación con tesoros se puede deducir una atmósfera de intriga. La botija desencadena acciones importantes en el relato.

El cuento empieza con una concatenación de frases —el complemento de lugar de la frase anterior pasa a ser el sujeto de la posterior, como una especie de uso continuado de anadiplosis— cuyo efecto es el mismo que el *pull back shot* (tiro de tiro) tiene en el cine:

José Pashaca era un cuerpo tirado en un cuero; el cuero era un cuero tirado en un rancho; el rancho era un rancho tirado en una ladera.

Petrona Pulunto era la *nana* de aquella boca:

—¡Hijo: abrí los ojos; ya hasta la color de que los tenés se me olvidó!

José Pashaca pujaba, y a lo mucho encogía la pata.

—¿Qué quiere, mama?

—¡Qués nicesario que tioficiés en algo, ya tas indio entero!

—¡Agüén!...

Algo se regeneró el holgazán: de dormir pasó a estar triste, bostezando.

«La botija» (Salarrué, 1962: 11-12).

Nana: madre.

<sup>38</sup> En 2009, por ejemplo, un campesino de un pueblo en Chalatenango encontró una vasija con cientos de monedas de plata, entre las cuales las más antiguas databan 1731 (Valencia Caravantes, 2009). Agradezco el envío de esta noticia a Walter Menjívar.

Lo primero que vemos es a José Pashaca echado sobre una piel de animal, luego el plano salta a un punto de vista más ancho para enseñar que está en un rancho, y finalmente que el rancho está en una ladera. José Pashaca aparece tirado, y desde cierta distancia podría parecer casi inconfundible con el cuero, animal todo él. Este inicio podría insinuar la pequeñez o insignificancia del protagonista vis-à-vis un paisaje prepotente.<sup>39</sup> Esta interpretación representaría la típica llevada a cabo con la lente regionalista que —por lo que respecta a la relación entre el hombre y la naturaleza— supuestamente revela al hombre como un reflejo de su medio, de una naturaleza indómita. Sin embargo, la naturaleza en *Cuentos de barro* suele ser más bien lo contrario, un reflejo del estado interior del humano —tal como vimos en la lectura de «La brusquita»—.

Petrona Pulunto es la madre de José. Ambos tienen apellidos nahuas, concretamente de la zona Izalco de El Salvador donde la estructura social de la población es mayoritariamente indígena.<sup>40</sup> Sus nombres, sin embargo, indican mestizaje, y por la forma de hablar se deduce que no son nahua-hablantes. José es definido como una boca, a través de una sinécdoque nombrando la parte por el todo. En esta escena José lucha por abrir los ojos, pero sólo consigue mover su pierna —la palabra pata nos vuelve a recordar a un animal—. La exclamación de la madre confirma la identidad indígena (o mestiza) de José, además de informar de que ha llegado a la edad de ponerse a trabajar. Recordando primero al lector el estereotipo del indio holgazán, el narrador desvela que el aviso de la madre origina un sentimiento de tristeza en José.

Un día entró Ulogío Isho con un **cuenterete**. Era un como sapo de piedra, que se había hallado arando. Tenía el sapo un collar de pelotitas y tres hoyos: uno en la boca y dos en los ojos.

—¡Qué feyo este baboso! —llegó diciendo. Se carcajeaba—; ¡meramente el tuerto Cande!...

Y lo dejó, para que jugaran los *cipotes* de la María Elena.

«La botija» (Salarrué, 1962: 12).

Cuenterete: un objeto sin importancia. Cosa indefinible.

Cipote: niño, muchacho.

**Ulogío**: neologismo. (El marcado es mío).

<sup>39</sup> Una técnica parecida es utilizada al inicio de «La brasa»: “En la cumbre más cumbre del volcán, allá donde la tierra deja de subir buscando a Dios; allá donde las nubes se detienen a descansar, Pablo Melara había parado su rancho de carbonero.”

<sup>40</sup> Pashaca, Pulunto e Isho —éste último llevado por otro personaje del cuento— son apellidos indígenas de Izalco que en la actualidad todavía existen (Leiva Masin, 2011: 169).

La introducción del cuenterete desencadena la historia del relato, aunque indirectamente, ya que José no reacciona aquí sino más tarde. Irónicamente, el cuenterete es algo sin importancia, antiguo, de piedra, cuya forma parece sugerir que es precolombino.<sup>41</sup> De Ulogío Isho sabemos que es campesino —estaba arando cuando dio con el cuenterete— e ignorante del valor de la pieza ya que la da a los niños para que jueguen con ella. Como nadie dice nada al respecto, podemos decir que, por extensión, el resto de personajes comparten esa ignorancia. Hasta que llega el anciano Bashuto.

Pero a los dos días llegó el anciano Bashuto, y en viendo el sapo dijo:

—Estas cositas son obra denantes, de los agüelos de nosotros. En las aradas se incuentran catizumbadas. También se hallan botijas llenas dioro.

José Pashaca se dignó arrugar el pellejo que tenía entre los ojos, allí donde los demás llevan la frente.

—¿Cómo es eso, ño Bashuto?

Bashuto se desprendió del puro, y tiró por un lado una escupida grande como un *caite*, y así sonora.

—Cuestiones de la suerte, hombre. Vos vas arando y ¡plosh!, derrepente pegás en la *huaca*, y yastuvo; tihacés de plata.

—¡Achís!, ¿en veras, ño Bashuto?

—¡Comolóis!

Bashuto se prendió al puro con toda la fuerza de sus arrugas, y se fue en humo. *Enseguiditas* contó mil hallazgos de *botijas*, todos los cuales "él bía prisenciado con estos ojos". Cuando se fue, se fue sin darse cuenta de que, de lo dicho, dejaba las cáscaras.

«La botija» (Salarrué, 1962: 12-13).

Catizumbada: (de catizumba) un montón, un gran número de.

Caites: sandalias de cuero crudo. Único calzado que usan los indios.

Huaca: (o guacal) tesoro enterrado en un cántaro o botija.

Botija: cántara de barro alargada, fuera de uso en esta época, utilizada por las generaciones pasadas para ocultar tesoros bajo tierra o en los muros de las casas.

Este anciano sabio de los tiempos de antes informa sobre las cosas que uno puede hallar arando. José es descrito de nuevo con rasgos animales y denotando ignorancia —tiene pellejo en lugar de frente—. Ante las palabras de Bashuto, José reacciona con sorpresa. Pero todavía no podemos saber si su interés reside en que existan botijas llenas de oro o en la idea de que esas botijas sean de sus antepasados. Con el recurso de la anáfora y la antítesis —Bashuto primero se desprende del puro y después se prende a él— se crea ahora un contraste que va de lo cotidiano a lo misterioso: el anciano pasa a hablar de las botijas de un modo sensorial —a través de la escupida sonora en forma de sandalia y la onomatopeya ¡plosh! de

<sup>41</sup> Tal vez una referencia al dios de la lluvia Tláloc, con ojos de sapo y cuyas vasijas eran enterradas con tesoros del mar en la ciudad de Tenochtitlan como ofrendas para mantener la fertilidad de la tierra. Su nombre denota estar "dentro de la tierra" (Read y González, 2002: 257).



cuando el arado da con el tesoro— a hacerlo en una atmósfera de misterio en la que casi desaparece entre el humo. Tras dar su testimonio, Bashuto finalmente desaparece dejando las semillas que darán algo nuevo.

Como en esos días se murió la Petrona Pulunto, José levantó la boca y la llevó caminando por la vecindad, sin resultados nutritivos. Comió *majonchos* robados, y se decidió a buscar *botijas*. Para ello, se puso a la cola de un arado y empujó. Tras la reja iban arando sus ojos. Y así fue como José Pashaca llegó a ser el indio más holgazán y a la vez el más laborioso de todos los del lugar. Trabajaba sin trabajar —por lo menos sin darse cuenta— y trabajaba tanto, que las horas coloradas le hallaban siempre sudoroso, con la mano en la mancera y los ojos en el surco.

«La botija» (Salarrué, 1962: 13).

Majonchos: (guineos majonchos) especie de plátanos de forma prismática más bien que cilíndrica.

Aquí el suceso relevante es la muerte de la madre. Hay que tener en mente que José actúa ante la muerte de la madre, y no tras saber de la existencia de botijas. La decisión de buscar botijas —cuyo grado de resolución viene indicado en la personificación de sus ojos y en la sinestesia que une vista y tacto— es una consecuencia. A partir de aquí se inicia una transformación, una búsqueda. José pasa de ser la “boca”, en la relación con su madre, a tener que ser el proveedor de sí mismo; proceso bajo el cual llega “a ser el indio más holgazán y a la vez el más laborioso”. Por segunda vez en el texto, el narrador se refiere a José como un holgazán. A continuación lo identifica con un piojo que mira tan de cerca la tierra como la caspa en el cabello:

Piojo de las lomas, **caspeaba** ávido la tierra negra, siempre mirando al suelo con tanta atención, que parecía como si entre los **borbullos** de tierra hubiera ido dejando sembrada el alma. *Pa* que nacieran perezas; porque eso sí, Pashaca se sabía el indio más sin oficio del valle. Él no trabajaba. Él buscaba las *botijas* llenas de *bambas* doradas, que hacen “¡plocosh!” cuando la reja las topa, y vomitan plata y oro como el agua del charco cuando el sol comienza a *ispiar* detrás de *lo del ductor Martínez*, que son los llanos que topan al cielo.

«La botija» (Salarrué, 1962: 13).

Bamba: moneda grande, de plata u oro.

Ispiar: espiar; o simplemente echar un vistazo.

**caspeaba**: neologismo. (El marcado es mío).

En este fragmento, aprendemos que el acto de arar tiene consecuencias trascendentales. Ahora el narrador narra desde el punto de vista del protagonista. A través del “*pa* que nacieran perezas” el narrador nos cuenta cómo se siente José: resentido por la

percepción dominante que hay en la sociedad criolla sobre el indio perezoso —la vastedad de este poder es transmitida con “los llanos que topan el cielo” del doctor Martínez—. Entonces descubrimos que, con orgullo, se sabe “el indio más sin oficio del valle”. Él siembra su alma para que nazcan perezas como él. De este modo, transgrede las reglas sociales: lo que proviene de un discurso basado en principios metonímicos —la pereza se asocia al indio por ser una parte de él— José lo invierte y lo sustituye por un discurso metafórico en el que la pereza la identifica como el símbolo de ser indio verdaderamente.<sup>42</sup>

Tan grande como él se hacía, así se hacía de grande su obsesión. La ambición más que el hambre, le había parado del cuero y lo había empujado a las laderas de los cerros; donde aró, aró, desde la **g**ritería de los **g**allos que se tragan las estrellas, hasta la hora en que el **g**üas ronco y lúgubre, parado en los **g**anchos de la ceiba, *puyar* el silencio con sus gritos destemplados.

«La botija» (Salarrué, 1962: 14).

Guas o guauce: ave crepuscular de canto triste.

Puyar: punzar como con una puya.

(La negrita es mía).

Aquí encontramos la segunda referencia acerca de la edad del protagonista. Sabemos de antes que no es un cipote —Ulogío deja el cuenterete a los cipotes para que jueguen y José no parece estar incluido—, y ahora nos dice el narrador que está creciendo. En cuanto a la búsqueda de José, se esconde tras ella una ambición que va más allá de la de trabajar para subsistir —como hace el indio subalterno—. José Pashaca trabaja incesantemente —intensificado con la reduplicación “aró, aró”— desde el amanecer hasta el atardecer, con el grito de los pájaros de fondo (aliteración marcada en negrita), para alcanzar un sueño. El canto del guas en el árbol sagrado de la ceiba tiene en común con José la perseverancia —está ronco— y la tristeza —su canto es normalmente triste—, lo que podría sugerir que se trata de su nahual, su animal guía y protector. En este caso, el mismo nahual aparece exhausto en su afonía —tal vez de gritar un malestar—, y su canto lúgubre parece indicar un presagio funesto.

Pashaca se peleaba las lomas. El patrón, que se asombraba del milagro que hiciera de José el más laborioso colono, dábale con gusto y sin medida luengas tierras, que el indio soñador de tesoros rascaba con el ojo presto a dar aviso en el corazón, para que éste cayera sobre la *botija* como un trapo de amor y ocultamiento. Y Pashaca sembraba, por fuerza, porque el patrón exigía los censos. Por fuerza también tenía Pashaca que cosechar, y por fuerza que cobrar el grano abundante de su cosecha, cuyo producto iba

<sup>42</sup> Distinción basada en lo *metonímico* y lo *metáforico* de Jakobson (1988: 57-61).

guardando despreocupadamente en un hoyo del rancho, *por siacaso*.

«La botija» (Salarrué, 1962: 14).

El sueño de José se nos presenta como algo precioso. De dar con la botija, la cubriría con amor, con su corazón. No busca, pues, el oro —de ser así, su reacción sería más bien de alegría—, sino la botija de sus antepasados. Esta idea viene reforzada por su despreocupación con el dinero que cobra por su cosecha. Al mismo tiempo que siembra, cosecha y cobra el fruto “por fuerza”, José ara por amor. Es sujeto forzado en lo primero, y sujeto libre en lo segundo. Es libre de la visión del colono, según la cual uno no puede sino relacionar los motivos de José con la riqueza material:

Ninguno de los colonos se sentía con hígado suficiente para llevar a cabo una labor como la de José. "Es el hombre de hierro", decían; "ende que le entró asaber qué, se propuso hacer pisto. Ya tendrá una buena huaca..."

Pero José Pashaca no se daba cuenta de que, en realidad, tenía *huaca*. Lo que él buscaba sin desmayo era una *botija*, y siendo como se decía que las enterraban en las aradas, allí por fuerza la *incontraría* tarde o temprano.

Se había hecho no sólo trabajador, al ver de los vecinos, sino hasta generoso. En cuanto tenía un día de no poder arar, por no tener tierra cedida, les ayudaba a los otros, les mandaba descansar y se quedaba arando por ellos. Y lo hacía bien: los surcos de su reja iban siempre pegaditos, *chachados* y *projundos*, que daban gusto.

«La botija» (Salarrué, 1962: 14-15).

Huaca: (o guacal). Tesoro enterrado en un cántaro o botija.

Chachar: hermanar.

**chachados**: neologismo. (El marcado es mío).

En el proceso transformatorio, mientras que José trabaja su milpa y la de los demás, los vecinos —al principio llamados “colonos”— viran respecto a la percepción de José. Se apartan el velo del utilitarismo para fijarse en lo bien que lo hace y el gusto que da verlo. Mientras tanto, José empieza a impacientarse ante la improbabilidad de dar con algo que es suyo por herencia pero que el destino parece negarle:

—¡Onde te metés, babosada! —pensaba el indio sin darse por vencido—: Y tei de topar, aunque no querrás, así mihaya de tronchar en los surcos.

Y así fue; no lo del encuentro, sino lo de la tronchada.

Un día, a la hora en que se *verdeya* el cielo y en que los ríos se hacen rayas blancas en los llanos, José Pashaca se dio cuenta de que ya no había *botijas*. Se lo avisó un desmayo con calentura; se dobló en la mancera; los bueyes se fueron parando, como si la reja se hubiera enredado en el *raizal* de la sombra. Los hallaron negros, contra el cielo claro, "*voltiando a ver al indio embruecado, y*

*resollando el viento oscuro* ”.

«La botija» (Salarrué, 1962: 15).

Embruecar: embrocar. Embrocar: (RAE) 1. Vaciar una vasija en otra, volviéndola boca abajo. 2. (Sal.) Dejar caer algo.

■: neologismo. (El marcado es mío).

El “ya no había botijas” desencadena la desesperanza con “un desmayo con calentura”. Al atardecer —con el cielo de color verde, muy al modo de la mirada expresionista más que realista— José vive una experiencia traumática. La búsqueda que había iniciado desfallece y para. José se deja caer y al doblarse en la manquera cae boca abajo, “embruecado” como una vasija, o botija. Aquí es interesante observar cómo la sombra de José cobra vida en forma de raíces. Tal vez al caerse transvasa su alma a la tierra y, como consecuencia, se crean raíces. En una atmósfera amenazadora, con aires de presagio, los bueyes, negros contra el cielo claro, resollan el viento oscuro.

José Pashaca se puso malo. No quiso que *naide* lo cuidara. "*Dende que bía finado la Petrona, vivía íngrimo en su rancho* ”.

Una noche, haciendo *juerzas de tripas*, salió sigiloso llevando, en un cántaro viejo, su *huaca*. Se agachaba detrás de los *matochos* cuando *óiba* ruidos, y así se estuvo haciendo un hoyo con la *cuma*. Se quejaba a ratos, rendido, pero luego seguía con brío su tarea. Metió en el hoyo el cántaro, lo tapó bien tapado, borró todo rastro de tierra removida; y alzando sus brazos de bejuco hacia las estrellas, dejó ir liadas en un suspiro estas palabras:

—¡Vaya: pa que no se diga que ya nuai botijas en las aradas!...

«La botija» (Salarrué, 1962: 15-16).

Íngrimo: completamente solo.

Matocho: matojo, matorral.

Cuma: especie de machete corto, curvado hacia delante en forma de pico de pájaro.

Bejuco: liana, enredadera flexible y fuerte.

José Pashaca se aproxima a su final, al que ha llegado solo. Su metamorfosis lo convierte en un ser difícil de entender y, por lo tanto, solitario. Como el destino parece no quererle conceder su sueño, en secreto, José lo crea. Tras haber enterrado su huaca, alza sus brazos vegetales hacia el cielo. Esta metamorfosis en las extremidades cobra sentido si la relacionamos con dos cosas anteriormente mencionadas. En primer lugar, vimos que el nahual de José estaba “parado en los ganchos de la ceiba”. La ceiba joven tiene en el tronco espinas que pueden recordar a la punta de un gancho. En segundo lugar, la sombra de José se enraiza en la tierra. Y ahora, sus brazos de bejuco apuntan hacia el cielo. Estos tres aspectos representan los tres niveles del universo que se comunican a través del árbol cósmico o árbol

del mundo (Kocyba, 2001: 67): el tronco de la ceiba en el mundo terrestre, sus raíces en el inframundo y sus ramas hacia el cielo. En su último suspiro, antes de fundirse con el cosmos, José Pashaca recrea la leyenda de la botija.

Si recapitulamos ahora, no sería inválido decir que José Pashaca era un indio adolescente triste, y apático, debido a un malestar que le creaba una sociedad en la que el indio es visto como un holgazán, o viceversa. El anciano Bashuto aparece como el arquetipo del viejo sabio, seduciéndole con la leyenda de las botijas. Sin embargo, no es hasta que muere la madre —y es forzado a perder definitivamente la inocencia— que da con la motivación, o necesidad, para emprender la búsqueda. Con la muerte de la madre su referencia de identidad más cercana desaparece dejándolo solo en una edad en la que la identidad del individuo está todavía en pleno proceso de formación. La botija —y las leyendas de sus antepasados— se le debe de presentar como una oportunidad para recuperar esa referencia identitaria perdida que es el mundo de la infancia que asocia a la madre. A lo largo de esta búsqueda, José cambia la percepción profundamente —hasta el punto de disponerse a cambiar el destino—. Al darse cuenta de que no hay botijas en este mundo desencantado, de que ni su madre ni el sueño de un mejor pasado son posibles, José Pashaca se concede, o gana, el derecho de soñar recreando la leyenda de la botija. La prueba de ello que entierra, junto a su metamorfosis en un árbol sagrado, reintroducen el mito y lo sagrado en un mundo regido por la ganancia.

La recreación de la botija, no obstante, no debería interpretarse como una vuelta a los orígenes. Algunos estudiosos de la obra de Salarrué han referido al mundo de *Cuentos de barro* de diferentes maneras. Según Rafael Lara-Martínez se trata de un mundo anclado en un pensamiento precapitalista “anterior a la domesticación o absorción de esa mentalidad mágica por una pujante racionalización, cientifización y desacralización del mundo” (2002: 44). Ricardo Roque Baldovinos apunta que para Salarrué “[e]l ideal está en la sociedad tradicional campesina e indígena, no tanto en los grandes imperios teocráticos, sino en las apacibles comunidades que sobreviven en una armonía primigenia con la naturaleza (1996: 21).<sup>43</sup> En cuanto al acto final de José Pashaca, Carmen De Mora señala que lo hace “para que la tradición evocada por el anciano Bashuto se cumpliera una vez más” (1998: 170). Estas tres afirmaciones son correctas, sin embargo, son susceptibles de ser usadas para argumentar que en «La botija» la mirada antimodernista está en el pasado. Por ello es importante recordar que

---

<sup>43</sup> La paginación corresponde a una versión previa enviada por el autor electrónicamente. La datación, sin embargo, al igual que su referencia en la lista bibliográfica, refiere a la versión publicada en la revista *Cultura*.

en el cuento ya no quedan botijas. La recreación de José Pashaca tiene que ser vista como un acto de resistencia, y por tanto esperanzador, en un mundo en el que la opresión del dominador es tan extensa como esos “llanos que topan el cielo” del doctor Martínez.

Este desafío al poder no es siempre visto como tal por los críticos. En su artículo *Convergencias disciplinarias y solidaridades letradas translocales: “‘Indios’ Modernos” y literatura costumbrista: el caso de Salarrué* la académica Ileana Rodríguez opina sobre la transformación de José Pashaca que el sentido de identidad le es impuesto ya que no se reconoce a sí mismo como lo que es, un trabajador inagotable:

Pues, no obstante que la idea de la riqueza heredada sea la que induzca al Indio José Pashaca al trabajo; la ignorancia convierte el trabajo labrado en el deseo de oro y, lo que es más importante, impide o borra la conciencia del trabajo agrario del trabajador indígena en el lector del cuento que sigue percibiendo al Indio no ya como un holgazán sino como un cretino [...] La moraleja del cuento de José Pashaca no es la pereza. La pereza es el pretexto, el punto de partida de una valoración que originada en la inactividad, desemboca primero en la estupidez y después en la falsa percepción de la persona (2004: 7).

Las conclusiones de Rodríguez están basadas en una lectura parcial. Parece incapaz de reconocer la ironía con la que el estereotipo del indio holgazán es representado. Con ello no quiero decir que sea tarea fácil, sino más bien lo contrario, ya que estamos ante un caso de ironía encubierta. Un aspecto básico de lo que el crítico literario Wayne C. Booth llama *ironía estable* es el hecho de tratarse de una ironía que el autor intencionadamente encubre para que el lector la reconstruya (1974: 6). Hay que reconocer que la simbología del cuento muestra una construcción compleja del protagonista que pone en entredicho la interpretación de José Pashaca como un indio perezoso. Sin embargo, la falta de atención a las señales sobre causa y efecto en la acción puede llevar a creer —como Ileana Rodríguez hace— que el personaje busca botijas para hacerse rico. La ambivalencia presente a lo largo de todo el texto hace posible varias lecturas. De ahí que se critique a veces a Salarrué por transmitir la mirada hegemónica, cuando de hecho se trata de su cuestionamiento.

#### **4.2.4.b. Modelo de conducta lectora en ‘Cuentos de hombres’.**

Como mencioné al inicio de esta sección, el cuento «La botija» encierra el mundo entero de *Cuentos de barro*. José Pashaca aparece al final como el árbol cósmico que representa el *eje del mundo* que atraviesa los tres universos. De este modo el personaje es sacralizado y se convierte en el depositario de un conocimiento que puede servir de guía —como unos

lentes— a los hombres. Su metamorfosis sucede en un presente en proceso de cambio con dos vías posibles:

a. Continuar dejándose llevar por los procesos modernizadores y las fronteras de raza:

\*Trabajar por deber → “Y Pashaca sembraba, por fuerza, porque el patrón exigía los censos («La botija»); “Llevaban tres horas pescando y no habían ajustado el *tanto* de rigor” («Bruma»); “Es que el deber, hermano... la vaina<sup>44</sup>...” contesta el cabo a uno de los sacadores<sup>45</sup> que le pide que los libere” («Bajo la luna»); “¡A la gran babosa, mi sargento, es bien jodida esta lagor!...” dice un chichero<sup>46</sup> tras un encuentro mortal con unos sacadores («La chichera»).

\*Soportar las consecuencias de la aglomeración urbana → la prostituta en «La brusquita» viene de la capital, donde la emborracharon y maltrataron; el viejo Jefe de Estación en «En la línea» “se preparó a recibir el convoy, la ciudad errante de los que no comprenden ni aprecian la paz y la soledad”; en «Serrín de cedro» Macario se va a El Salvador, “onde decían quera alegre con ganas y galán de vivir”, para acabar liándose a puñaladas con alguien, y luego ir a la cárcel.

\*Sufrir la tiranía de la razón, o superstición, en busca del beneficio propio<sup>47</sup> → al anteponer su honor al amor de su hijo bastardo, Pedrón de «Hasta el cacho» resulta víctima de su propio mal de ojo; en «El sacristán» y «La respuesta», los personajes ruegan por algo y sufren las acciones devastadoras de su dios; en «La estrellema» Luciano mata a su amigo por un amuleto; en «El mistiricuco» al atribuir a un buho sagrado el poder profano de la suerte, Moncho lo paga con la muerte; uno de los hermanos en «El brujo» acaba recibiendo el maleficio que había pedido para otro.

\*Vivir la opresión de la raza → la tristeza del indio (en «La botija», «La brasa» y «Bruma»); la tristeza del negro (en «Bruma» y «El negro»); el desencuentro entre la mujer blanca y el hombre indio («La brusquita»).

b. Abrazar una vida con amor:

---

<sup>44</sup> Dificultad, preocupación, molestia: “lata”.

<sup>45</sup> Fabricante clandestino de aguardiente.

<sup>46</sup> Miembro de la patrulla chichera encargada de perseguir el contrabando de aguardiente.

<sup>47</sup> Dentro de esta categoría se encuentran aquellos cuentos que de alguna manera reflejan el comportamiento de la mente animalizada tocada por el rayo de la razón, tal como diría el cura en «El niño diablo» (Salarrué, 1999b: 361): el asesinato de un padre y un hijo que los bandidos en «Semos malos» cometen con ánimo de lucro; el maltrato y abuso sexual que sufren las niñas respectivamente en «La repunta» y «La petaca» a causa de su discapacidad intelectual; la violación de la Juanita en «La honra».

\*Trabajar por amor → como José Pashaca («La botija»); el cabo perdonero de sus “hermanos” («Bajo la luna»).

\*Vivir en el campo → la cotidianeidad sensorial del pueblo en «Esencia de ‘azar’» —en los olores, los ruidos, y la muerte— ; cuando el tren se alejaba “la estación quedaba otra vez en el grato abandono del campo, solita a la sombra de la montaña, con sus plátanos de hojas dormilonas en la brisa, y sus *madrecacaos*<sup>48</sup> vestidos de encaje”, “se preparó a recibir el convoy, la ciudad errante de los que no comprenden ni aprecian la paz y la soledad” («En la línea»); desde la celda Macario “soñaba a veces con su casa en la montaña; oiba clarito el ‘¡Jrum...Jrum...Jrum!’ de la sierra; el grito de las loras; el crujido de las ramas y el ‘tak, tak’ de los chejes” («Serrín de cedro»).

\*Poner en duda la percepción hegemónica, y preservar la imaginación y lo sagrado → la recreación de la leyenda de la botija («La botija»); las versiones de los espíritus y de la luna encerrada sobre la casa embrujada ponen en evidencia la incredulidad del cura («La casa embrujada»); el poco ceremonioso trayecto del entierro del señor Justo (“aquel credo que seguía el entierro como una cola de moscarrones. De cuando en cuando se *trompezaba* alguien, y se oía un brusco: ‘piedra hijesesenta mil!...’ También se oía una que otra escupida, con su húmedo ¡jaashup!..., o la tos cascada de alguna vieja”); el miedo “eléctrico” a la Zigua<sup>49</sup> («La Ziguanaba»).

\*Liberarse de la raza y abrazar un destino creador → la conversión de José Pashaca; la música del negro que hunde a los vecinos “en la dulzura de un recordar sin recuerdos, de un retornar sin retorno” («El negro»); el canto conjurador de sirenas del negro Calistro («Bruma»).

Esta disyuntiva en la que algunos de los personajes de *Cuentos de barro* se encuentran es representada metafóricamente por la bruma: “En aquella *vagancia* de las cosas no se sabía si picaría un pez o si picaría un pájaro” («Bruma»). En este cuento, el negro y el indio van nadando desorientados por la bruma tras haberse caído de sus botes. Ño Vicente el ciego les dice “[v]an nadando al contra, hijós. Laguna adentro siogan; síganme a yo”. El instinto del ciego—“más seguro que la bruja<sup>50</sup> de los ductores, quiapunta al Norte”— representa la brújula tanto para los personajes como para el lector de *Cuentos de barro*. Más que la aplicación de la lógica dominante, es lo que nos dice el instinto lo que nos puede revelar la

---

<sup>48</sup> Árbol leguminoso, especie de guamo, que da flores rosadas y se planta para dar sombra a los cafetales.

<sup>49</sup> Según el autor: entidad mitológica, de la leyenda cuscatleca. La Ziguanaba es una mujer que vive errante, por las orillas de los ríos y manantiales. Simboliza casi seguramente el Espíritu del río.

<sup>50</sup> Por brújula.



verdad. El lector de «La botija» quizás vea en José Pashaca la ambición de la riqueza material (p. ej., Cherry, 1977: 62); aunque, de no desconfiar de su instinto, también le será posible poner en tela de juicio esa interpretación y buscar otra que mejor se adapte a la simbología del texto.

#### **4.3. De vuelta a la «Tranquera».**

Volvamos ahora a situarnos frente a la tranquera del prefacio para echar un último vistazo al mundo de *Cuentos de barro*. Tras los análisis y comentarios que he ofrecido, la actitud creadora del autor en «Tranquera» cobra nuevas connotaciones. Además de ser un manifiesto de la estética de sus cuentos, este texto también es revelador de los lentes con los que el autor ve la realidad. Sus pobres cuentos de barro son ahora sus pobres hombres de barro: “con pedazos un tanto crudos”, medio rajados, descantillados, “deformes, toscos, viciados”, algunos hechos trozos. Con el barro de la fantasía, el autor ha creado a estos hombres inmersos en relaciones de dominación. A través de las inversiones de los roles de los personajes, Salarrué imagina el tema milenario de un mundo al revés.

En «De caza» el cazador se convierte en la presa del conejo, esa figura del trickster que aparece en cuentos de diferentes partes del mundo y cuya posición de inferioridad —por ser más pequeño y más débil— ante sus antagonistas despierta asociaciones con la situación de grupos subalternos en la sociedad (Scott, 1990: 162-163). En este cuento el grupo subalterno es el de los animales, no como una metáfora del hombre sino el animal como ser igual al hombre.

En «El circo» se revela un mundo que se ha vuelto extraño, en el que el adulto disfruta de lo que en un principio había sido concebido para el niño. La percepción infantil de los protagonistas reproduce, diría Jauss, “el mundo en su carácter originario, devuelve a nuestra consciencia una realidad olvidada o reprimida” (1992: 43). Como en «De caza», este relato establece una identificación entre los personajes en ambos polos de la relación de dominación, entre el adulto y el niño, hechos ambos de carne.

La inversión que se produce en «La brusquita» consiste en plantear la posibilidad, aunque sea sólo por un instante, de que se produzca una relación sexual entre el hombre indio y la mujer blanca en una sociedad racista. La asexualidad con la que la mujer ve al indio contrasta con la percepción que se obtiene de él a través del narrador. Los rasgos comunmente asociados al indio —sencillez, nobleza e ignorancia— son puestos en entredicho

En cuanto a «La botija», José Pashaca invierte las relaciones de producción en el sentido de trabajar por amor en lugar de hacerlo por fuerza o para acumular dinero. La

ausencia del dueño de la tierra es llenada con la presencia de José arando en todas partes y a todas horas, como si él fuera el amo. El poco margen de libertad posible en una relación de explotación es aumentado al máximo. El trascendentalismo de la tarea de José lo pone por encima de su clase social de subalterno. Paradojicamente, su resolución de arar lo libera de su trabajo. El resultado de ello es otra inversión: sembrar esperanza donde no la había.

El realismo con el que el autor dice untarse las manos en el prefacio proviene de estas relaciones de dominación. Las inversiones, sin embargo, suponen la fantasía del autor. En su representación de un mundo al revés las expectativas iniciales del lector nunca se cumplen. Nada tiene que ver con el supuesto realismo de la literatura regionalista.

El universalismo de *Cuentos de barro* está en la ambigüedad de sus imágenes poéticas detrás de las cuales yace la esencia del huidizo y a veces indefinible misterio del hombre: una sonrisa misteriosa de un conejo muerto, un venado eléctrico en su terror, una cipotada reventando de placer, un machete arrojado al tronco de un árbol florido, unos brazos de bejuco alzados hacia las estrellas. El símbolo de lo reprimido y marginado aparece fugazmente en estos relatos breves.

Aunque el mundo de *Cuentos de barro* esté cargado de opresión y represión, las situaciones invertidas contienen a veces cierta esperanza por el mero hecho de dar pie a imaginar un futuro liberador. En este sentido, la tranquera que abre paso al universo de *Cuentos de barro* permanece siempre abierta. No se encuentra en los textos la ambición de mantenerla cerrada para proteger lo poco sagrado que queda de ese mundo. La mirada liberadora y creadora es la orientada al futuro.

## 5. Conclusiones

---

En este trabajo he intentado mostrar la complejidad temática y estilística que contiene *Cuentos de barro* con la finalidad de rebatir las críticas que sitúan esta obra dentro del género regionalista.

En el capítulo 2 he tratado de aclarar qué se entiende normalmente por regionalismo. *Cuentos de barro* han sido definidos como relatos regionalistas y como representantes del criollismo salvadoreño. Un examen de los usos de estos dos conceptos en la literatura existente revela la ausencia de criterios que delimiten su clasificación. Al respecto, he procedido a tratarlos como sinónimos en base a que ambos hacen referencia a la pretensión de escribir una literatura universal ambientada en el medio americano. Al explorar la poca y confusa información que existe sobre estas categorías, he ido poniendo en duda su validez. Primero, en cuanto a la asunción que suele hacerse del estilo sencillo de la literatura regionalista —visto como una reacción al modernismo hispanoamericano— he argumentado que el interés por lo americano no es específico de los textos calificados de regionalistas y, además, que varios de éstos han sido escritos con técnicas modernistas y vanguardistas. Segundo, la supuesta regionalidad, o ruralidad, de la literatura regionalista la he cuestionado arguyendo que hay casos de literatura urbana que también tratan lo autóctono. Finalmente, he señalado algunas contradicciones en la identificación que a veces se insinúa existe entre la literatura urbana o cosmopolita y el universalismo por una parte, y la literatura regionalista o criollista y la carencia de valores universales por otra parte.

En base a estas conclusiones y a la ineficacia del término regionalismo por referir vagamente a una temática de lo autóctono —paisaje, costumbres y dialectos— y al influjo de la naturaleza sobre el hombre, he procedido a revisar la estética de *Cuentos de barro*. En el mismo capítulo 2, he avanzado ejemplos de técnicas modernistas y vanguardistas de los relatos y he planteado definirlos como una obra vanguardista. Mi aserción al respecto es la siguiente: mientras que la literatura regionalista siga siendo asociada a una estética meramente realista, considero más adecuado situar *Cuentos de barro* dentro de la vanguardia heterodoxa hispanoamericana.

Acercarse a *Cuentos de barro* con la lupa regionalista, es decir, con la expectativa de encontrar una reproducción de las costumbres de una comunidad indígena o mestiza, limita la recepción de la obra. Así lo he expuesto en el capítulo 3, donde señalo que dentro de la historia de la recepción de *Cuentos de barro* parece haber dos tipos de actitud lectora extrema por lo que respecta a la comunicación entre la forma de mirar implícita en el texto y la del

lector. Ambas experiencias comentan el realismo del libro y su simplicidad. Ésta última significa para unas críticas la sencillez estilística y temática de la acuarela pintoresca, mientras que otras recepciones reprochan a *Cuentos de barro* su simplificación de la realidad social y económica. En tercer lugar existe un grupo de críticas que ven en esta obra una combinación de realismo y fantasía que parece apuntar a una experiencia estética menos unilateral que las anteriores y más abierta al horizonte literario del texto. En términos de conducta estética placentera, estas tres posturas podrían ser ilustradas a través de estas palabras de Goethe: “Hay tres tipos de lector: el que disfruta sin juicio; el que, sin disfrutar, enjuicia, y otro, intermedio, que enjuicia disfrutando y disfruta enjuiciando; éste es el que de verdad reproduce una obra de arte convirtiéndola en algo nuevo (Goethe y Sachsen, 1905; citado en Jauss, 1992: 78).

Partiendo de una concepción fenomenológica de la recepción, en el capítulo 4 he presentado mis lecturas de cuatro relatos de barro. Con fines analíticos, he clasificado en primer lugar todos los cuentos de barro en categorías que reflejan las temáticas de fondo que aparecen en el libro. Básicamente son cuatro: ‘cuentos de animales’, ‘cuentos de niños’, ‘cuentos de pasión’ y ‘cuentos de hombres’. Cada una de ellas contiene diferentes ejemplos de relaciones de poder, lo que pone inmediatamente en evidencia aquellas críticas basadas en la ausencia del problema social y económico en *Cuentos de barro*.

En segundo lugar, he seleccionado un texto de cada categoría para mostrar la complejidad retórica y temática de *Cuentos de barro*. El juego entre las expectativas del lector y las implícitas en el texto —en el que las primeras son negadas en varios momentos de la lectura, y por tanto forzadas a ser formuladas de nuevo<sup>51</sup>— ponen en duda el sencillo realismo que algunas de las críticas ven en *Cuentos de barro*. Cuando algunos de los personajes parecen ser representados como tipos, el texto acaba revelando lo contrario. La simplicidad de la costumbre se vuelve irreconocible en un mundo que se ha vuelto extraño. La sensorialidad e imágenes visionarias características del simbolismo moderno, junto a los neologismos y metáforas complejas al estilo vanguardista, también recomiendan que la calificación de *Cuentos de barro* como una obra regionalista de estética realista sea repensada.

En tercer lugar, atendiendo a cómo evolucionan los roles de los personajes y su posición en las relaciones de dominación, y cómo el texto prepara al lector para identificarse con algunos de los personajes, he delineado —usando la terminología de H. G. Jauss— la función de la experiencia estética de los cuatro relatos interpretados. Concretamente, he

---

<sup>51</sup> Tal como le sucede al protagonista de «La botija».

concluido que el efecto de estos textos es comunicativo en el sentido de que no sólo niegan la ideología dominante sino que, además, sugieren la creación de normas incluyentes de lo que hasta ahora ha sido marginado y reprimido.

Como mencioné al inicio del cuarto capítulo, una valoración justa de *Cuentos de barro* pide que la perspectiva del autor —el horizonte literario del texto, concretamente— sea tenida en cuenta a lo largo de la lectura. Si se parte, por ejemplo, de la crítica de Rafael Lara-Martínez según la cual la espiritualidad del arte de Salarrué implica una mirada mestiza que niega al indígena como sujeto político, será difícil para el lector reconocer en las acciones de algunos de los personajes actos de resistencia a esa misma mirada mestiza que los despolitiza. Que estos actos puedan ser vistos como simbólicos en el sentido de que no provocarían cambios reales en las relaciones de poder —pienso particularmente en el trabajar por amor de José Pashaca, que en el mundo real no supondría un mejoramiento de la explotación del campesino—, no debería restar importancia a la mirada inconformista implícita en el texto.

Espero, en definitiva, haber conseguido exponer la ambigüedad y la ironía distintivas de *Cuentos de barro* que hacen posible que el libro sea querido y criticado a la vez. Las posibilidades interpretativas la convierten en una obra que se abre a lectores de otros lugares y otros tiempos. El tratamiento furtivo del malestar del alma humana apresada por el mismo hombre debería elevar esta obra más allá de Centroamérica.

Las conclusiones de este estudio sugieren varias rutas interesantes a ser exploradas en futuras investigaciones. Primero, el elemento fantástico en *Cuentos de barro* invita a cuestionar la doble vertiente de la obra salarrueriana. Segundo, valdría la pena estudiar si existe una relación entre la estética vanguardista de *Cuentos de barro* y el realismo mágico. La posición de estos cuentos dentro de una zona estética fronteriza tal vez aportarían otra luz a lo que se entiende por realismo mágico. Y tercero, el tema del regionalismo y el embrollo conceptual alrededor de él demanda que sea atendido y aclarado.

## Bibliografía

---

---

- Ábrego, C. (2013) “Réplica a Rafael Lara-Martínez” en *Diario digital contrACultura*. 20 de septiembre de 2013. [En línea]. San Salvador, disponible en <http://www.contracultura.com.sv/replica-a-rafael-lara-martinez> [Consultado el 21 de septiembre de 2013]
- Ambrogi, A. (2004) [1907/1918] *El libro del trópico*. San Salvador: CONCULTURA.
- Anderson Imbert, E. y L. B. Kiddle (1956) *Veinte cuentos hispanoamericanos del siglo XX*. New York: Appelton-Century-Crofts, Inc.
- Arias Gómez, J. (1972) *Farabundo Martí: esbozo biográfico*. San José: Editorial Universitaria Centroamericana.
- Aristóteles (1974) *Aristotelous Peri poietikes: Aristotelis Ars poetica: Poética de Aristóteles*. Madrid: Editorial Gredos.
- Arrom, J. J. (1971) “Criollo: definición y matices de un concepto” en *Certidumbre de América: Estudios de letras, folklores y culturas*. Madrid: Gredos.
- Bakhtin, M. (1984) *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.
- Barberena, S. I. (1914) *Historia de El Salvador. Tomo I: Época antigua y de la Conquista*. San Salvador: Imprenta Nacional.
- Barrientos Tecún, D. (2009) “Un contexto de exclusiones: las cicatrices del siglo XX y el cuento regionalista centroamericano” en en Grinberg Pla, V. y R. Roque Baldovinos (eds.), *Tensiones de la modernidad: del modernismo al realismo*. Guatemala: F&G Editores.
- Booth, W. C. (1974) *A Rethoric of Irony*. Chicago: the University of Chicago Press.
- Browning, R. L. (2001) *Childhood and the Nation in Latin American Literature*. New York: Peter Lang.
- Burgos, F. (1998) “Reflexiones sobre el cuento criollista” en *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Número 27, pp. 35-58.
- Candelario, S. (2001) *Representación de lo irrepresentable: Violencia, muerte y la guerra en El Salvador*. Tesis doctoral. New York: Stony Brook University.
- Cañas Dinarte, C. et al. (2007) “Salarrué” en Chacón, A. (comp.), *Diccionario de la literatura centroamericana*. San José: Editorial Costa Rica.
- Cañas Dinarte, C. (2006) “Salarrué y sus amigos pintan un pequeño país: Las políticas culturales del martinato (1931-1944)” en *Istmo: Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. Número 13. [En línea]. Disponible en <http://istmo.denison.edu/n13/proyectos/salarrue.html> [Consultado el 28 de octubre de 2010]
- Cañas, S. (1950) “Salarrué o la fantasía profusa” en *Repertorio Americano*. Tomo XLVI, número 8. 15 de julio de 1950. [En línea]. San José, disponible en [http://www.ciiela.ucr.ac.cr/index.php?option=com\\_docman&task=cat\\_view&mp;gid=20&Itemid=15](http://www.ciiela.ucr.ac.cr/index.php?option=com_docman&task=cat_view&mp;gid=20&Itemid=15) [Consultado el 10 de octubre de 2011]
- Carilla, E. (1968) “Raíces del americanismo literario” en *Thesaurus*. Tomo XXIII, número 3, pp. 536-546. [En línea]. Disponible en [http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/23/TH\\_23\\_003\\_136\\_0.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/23/TH_23_003_136_0.pdf) [Consultado el 29 de enero de 2014]
- Cea, J. R. (1976) “Experiencias con Salarrué” (entrevista) en *Abra*. Número 9.
- Cherry, Sharon Young (1977) *Fantasy and Reality in Salarrué*. Tesis doctoral. Evanston: Northwestern University.

- Ching, E. (2011) "El levantamiento de 1932" en E. Rivera Orellana (ed.), *El Salvador: Historia mínima 1811-2011*. San Salvador: Editorial Universitaria.
- Coelho Gomes, L. (2009) *Literatura e identidades: o regionalismo de Hugo de Carvalho Ramos*. Tesis de maestría. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia.
- Colín, J. J. y L. Yen (2009) "A Survey of Central American Literature: Writing from the Heart of the Americas" en *World Literature Today*. Tomo 83, número 5, pp. 34-38.
- Dalton, R. (1978) [1968] "Prólogo" a *Cuentos de Salarrué*. La Habana: Edición Huracán.
- De Mora Valcárcel, C. (1998) "El criollismo salvadoreño en los años 20: Salarrué" en *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Número 27, pp. 161-176.
- De Navascués, J. (2002) "Las corrientes narrativas (II)" en Pedraza Jiménez, F. (ed.), *Manual de literatura hispanoamericana: las vanguardias*. Pamplona: Cenlit Ediciones.
- Espino, M. A. (1996) [1919/1926] *Mitología de Cuscatlán / Como cantan allá*. San Salvador: CONCULTURA.
- Fernández, T., Millares, S. y E. Becerra (1995) *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Ed. Universitas.
- Fetterley, J. y M. Pryse (2003) *Writing Out of Place: Regionalism, Women and American Literary Culture*. Urbana: University of Illinois Press.
- Forster, E. M. (2010) [1927] *Aspects of the Novel*. New York: RosettaBooks.
- Franco, J. (1970) *The Modern Culture of Latin America: Society and the Artist*. Suffolk: Penguin Books.
- Freud, S. (1984) [1930] "El malestar en la cultura" en Bardón, C. y E. Trías (eds.), *Sigmund Freud: Escritos de crítica de la cultura*. Barcelona: Editorial Laia.
- Freyre, G. (1976) [1926] *Manifesto regionalista*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de pesquisas sociais.
- Gadamer, H. G. (1985) "La inversión mitopoética en las Elegías de Duino, de Rilke" en Díez Borque, J. M. (coord.), *Métodos de estudio de la obra literaria*. Madrid: Taurus Ediciones.
- García Berrio, A. (1989) *Teoría de la literatura: (la construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra.
- Giardinelli, M. (1998) "Una meditación sobre el cuento criollista en la Argentina del fin del siglo XX" en *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Número 27, pp. 59-72.
- Goethe, J. W. y S. Sachsen (1905) *Goethes Werke: Abt. 4, Goethes Briefe*, Bd. 31. 2. November 1818 - 25. August 1819. Weimar: Böhlau.
- Grossmann, R. (1972) [1969] *Historia y problemas de la literatura latinoamericana*. Madrid: Ed. de la Revista de Occidente.
- Henríquez Ureña, M. (1954) *Breve historia del Modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Herrera, B. (2009) "Modernidad y modernización literaria en Centroamérica" en Grinberg Pla, V. y R. Roque Baldovinos (eds.), *Tensiones de la modernidad: del modernismo al realismo*. Guatemala: F&G Editores.
- Herrera, B. (2008) "Los estudios comparados y la literatura centroamericana" en Mackenbach, W. (ed.), *Intersecciones y transgresiones: Propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica*. Guatemala: F&G Editores.
- Huezo Mixco, M. (2011) "¿Perdonamos al general?" en *Laprensagrafica.com*. 1 de septiembre de 2011. [En línea]. San Salvador, disponible en <http://www.laprensagrafica.com/opinion/editorial/214967--iperdonamos-al-general.html>  
[Consultado el 2 de octubre de 2012]
- Iser, W. (1988) "The reading process: a phenomenological approach" en Lodge, D. (ed.), *Modern Criticism and Theory*. London: Longman.

- Jakobson, Roman (1988) "The Metaphoric and Metonymic Poles" en Lodge, D. (ed.), *Modern Criticism and Theory*. London: Longman.
- Jauss, H. R. (1992) *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus.
- Jung, C. G. (2011) *Four archetypes: mother, rebirth, spirit, trickster*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Kocyba, H. K. (2001) "Consideraciones críticas en torno al significado religioso de la ceiba entre los mayas" en González Torres, Y. (ed.), *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*. México, D.F.: Plaza y Valdés Editores.
- Lara-Martínez, R. (2013a) "Entre silencios y espectros" en *El Faro.net*. 3 de diciembre de 2013. [En línea]. San Salvador, disponible en <http://elfaro.net/es/201312/academico/14073/> [Consultado el 4 de diciembre de 2013]
- Lara-Martínez, R. (2013b) *Del silencio y del olvido. O los espectros del patriarca*. San Salvador: Fundación AccesArte.
- Lara-Martínez, R. (2013c) "El archivo de «las calumnias»" en *Diario digital contraCultura*. 18 de septiembre de 2013. [En línea]. San Salvador, disponible en <http://contracultura.com.sv/el-archivo-de-las-calumnias> [Consultado el 19 de septiembre de 2013]
- Lara-Martínez, R. (2013d) Entrevista en *Laprensagrafica.com*. 15 de septiembre de 2013. [En línea]. San Salvador, disponible en <http://www.laprensagrafica.com/2013/09/15/el-salvador-no-ha-destinado-suficientes-recursos-para-entenderse> [Consultado el 15 de septiembre de 2013]
- Lara-Martínez, R. (2013e) "Salarrué ante el tachón del siglo XXI" en *El Faro.net*. 23 de julio de 2013. [En línea]. San Salvador, disponible en [http://www.elfaro.net/es/201306/el\\_agora/12290/](http://www.elfaro.net/es/201306/el_agora/12290/) [Consultado el 9 de agosto de 2013]
- Lara-Martínez, R. (2013f) "Cuentos de barro sin la censura del siglo XXI" en *El Faro.net*. 5 de junio de 2013. [En línea]. San Salvador, disponible en [http://www.elfaro.net/es/201306/el\\_agora/12290/](http://www.elfaro.net/es/201306/el_agora/12290/) [Consultado el 10 de julio de 2013]
- Lara-Martínez, R. (2012a) "Dos cipotadas sobre el travestismo" en *Diario CoLatino. Tres Mil suplemento cultural* 1153. 16 de junio de 2012. [En línea]. San Salvador, disponible en <http://www.diariocolatino.com/es/20121130/tresmil/> [Consultado el 8 de agosto de 2012]
- Lara-Martínez, R. (2012b) "Salarrué: La soledad del travestismo" en *Diario digital contraCultura*. 18 de mayo de 2012. [En línea]. San Salvador, disponible en <http://www.contracultura.com.sv/narrativa/salarrue-la-soledad-del-travestismo> [Consultado el 23 de mayo de 2012]
- Lara-Martínez, R. (2012c) "El espantajo de Salarrué en honor al general Martínez" en *Diario digital contraCultura*. 22 de abril de 2012. [En línea]. San Salvador, disponible en <http://www.contracultura.com.sv/el-espantajo-de-salarrue-en-honor-al-general-martinez> [Consultado el 23 de mayo de 2012]
- Lara-Martínez, R. (2012d) "En el despegue literario del martinato. Cuentos de barro sin censura (iii/iii)" en *Diario CoLatino. Tres Mil suplemento cultural* 1141. 17 de marzo de 2012. [En línea]. San Salvador, disponible en <http://www.diariocolatino.com/es/20121130/tresmil/> [Consultado el 8 de agosto de 2012]



- Lara-Martínez, R. (2012e) “En el despegue literario del martinato. Cuentos de barro sin censura (iibis/iii)” en *Diario CoLatino. Tres Mil suplemento cultural* 1140. 10 de marzo de 2012. [En línea]. San Salvador, disponible en <http://www.diariocolatino.com/es/20121130/tresmil/> [Consultado el 8 de agosto de 2012]
- Lara-Martínez, R. (2012f) “En el despegue literario del martinato. Cuentos de barro sin censura (ii/iii)” en *Diario CoLatino. Tres Mil suplemento cultural* 1139. 3 de marzo de 2012. [En línea]. San Salvador, disponible en <http://www.diariocolatino.com/es/20121130/tresmil/> [Consultado el 8 de agosto de 2012]
- Lara-Martínez, R. (2012g) “En el despegue literario del martinato. Cuentos de barro sin censura (i/iii)” en *Diario CoLatino. Tres Mil suplemento cultural* 1138. 25 de febrero de 2012. [En línea]. San Salvador, disponible en <http://www.diariocolatino.com/es/20121130/tresmil/> [Consultado el 8 de agosto de 2012]
- Lara-Martínez, R. (2011a) “De la fascinación intelectual por el Fascismo” en *Diario digital contraCultura*. 8 de septiembre de 2011. [En línea]. San Salvador, disponible en <http://www.contracultura.com.sv/de-la-fascinacion-intelectual-por-el-fascismo> [Consultado el 8 de agosto de 2012]
- Lara-Martínez, R. (2011b) *Política de la cultura del Martinato*. San Salvador: Editorial Universidad Don Bosco.
- Lara-Martínez, R. (2010a) “Cipotadas del poder. Salarrué y la (homo)sexualidad masculina” en *Diario digital contraCultura*. 12 de noviembre de 2010. [En línea]. San Salvador, disponible en <http://www.contracultura.com.sv/cipotadas-del-poder-salarrue-la-homo-sexualidad-masculina/all-pages> [Consultado el 8 de agosto de 2012]
- Lara-Martínez, R. (2010b) “Salarrué. Incesto y erotomaquia” en *Suplemento cultural Tres Mil Veinte aniversario*. 23 de marzo de 2010. [En línea]. San Salvador, disponible en [http://tresmilveinteaniversario.blogspot.no/2010/03/salarrue-incesto-y-erotomaquia\\_23.html](http://tresmilveinteaniversario.blogspot.no/2010/03/salarrue-incesto-y-erotomaquia_23.html) [Consultado el 8 de agosto de 2012]
- Lara-Martínez, R. (2007a) “Indigenismo en pintura — Falso falsificador” en *El Faro.net*. 28 de agosto de 2007. [En línea]. San Salvador, disponible en [http://archivo.elfaro.net/Secciones/opinion/20060828/opinion4\\_20060828.asp](http://archivo.elfaro.net/Secciones/opinion/20060828/opinion4_20060828.asp) [Consultado el 8 de agosto de 2012]
- Lara-Martínez, R. (2007b) “‘Hombres de bronce’ — ‘Mujeres urracas’ Ambrogi— Invención del terruño” en *El Faro.net*. 9 de julio de 2007. [En línea]. San Salvador, disponible en [http://archivo.elfaro.net/secciones/Opinion/20070709/opinion6\\_20070709.asp](http://archivo.elfaro.net/secciones/Opinion/20070709/opinion6_20070709.asp) [Consultado el 8 de agosto de 2012]
- Lara-Martínez, R. (2007c) “‘El croar de un sapo’ María de Baratta y la invención del ‘indio’ salvadoreño” en *El Faro.net*. 26 de marzo de 2007. [En línea]. San Salvador, disponible en [http://archivo.elfaro.net/Secciones/opinion/20070326/opinion6\\_20070326.asp](http://archivo.elfaro.net/Secciones/opinion/20070326/opinion6_20070326.asp) [Consultado el 8 de agosto de 2012]
- Lara-Martínez, R. (2006) “De estética. Invención del canon pictórico salvadoreño” en *Istmo: Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. Número 13. [En línea]. Disponible en <http://istmo.denison.edu/n13/articulos/estetica.html> [Consultado el 8 de agosto de 2012]

- Lara-Martínez, R. (2002) “Salarrué. Estética, picaresca y recreación del vernáculo” en Rodríguez, A. (ed.), *Las identidades de El Salvador (Anuario de Investigaciones 2. Separata)*. San Salvador: Editorial Delgado.
- Lara-Martínez, R. (1991) *Salarrué o El mito de creación de la sociedad mestiza salvadoreña*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.
- Lars, C. (1934) “El último libro de Salarrué” en *Repertorio Americano*. 9 de junio de 1934. San José.
- Latcham, R. (1956) “La historia del criollismo” en Latcham, R., Montenegro, E. y M. Vega, *El criollismo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Leal, L. (1971) [1966] *Historia del cuento hispanoamericano*. México, D.F.: Ediciones de Andrea.
- Leiva Masin, J. (2011) *Los Izalcos: testimonio de un indígena*. San Salvador: Editorial Universitaria.
- Lindo, H. (1969) “Prólogo” a *Salarrué. Obras Escogidas*. San Salvador: Editorial Universitaria de El Salvador.
- Lindo, R. (2013) “Ofensas y calumnias del doctor Rafael Lara Martínez” en *Diario digital contrACultura*. 18 de septiembre de 2013. [En línea]. San Salvador, disponible en <http://contracultura.com.sv/respuesta-a-rafael-lara-martinez>  
[Consultado el 19 de septiembre de 2013]
- López Alfonso, F. J. (1998) “Aproximación a «Cuentos andinos»” en *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Número 27, pp. 111-123.
- López Bernal, C. G. (2013) “Del silencio o del olvido (o Los espectros del patriarca)” en *El Faro.net*. 18 de noviembre de 2013. [En línea]. San Salvador, disponible en <http://www.elfaro.net/es/201311/academico/13941/>  
[Consultado el 19 de noviembre de 2013]
- López Bernal, C. G. (2011) “El Salvador, 1811-2011: los avatares de la nación y los nacionalismos” en VV.AA., *El Salvador: Historia mínima*. San Salvador: Editorial Universitaria.
- López Rojas, N. (2013) “¡No se «peleyen»!” en *Diario digital contrACultura*. 20 de junio de 2013. [En línea]. San Salvador, disponible en <http://www.contracultura.com.sv/no-se-peleyen>  
[Consultado el 10 de julio de 2013]
- López Rojas, N. (2010) *Translating Salarrué: Cultural Evolution, Memory and De-Exotization from the Massacre of 1932 to the Negation of Indigenous Ancestry in the Salvadoran Spanish of Today*. New York: Binghamton University.
- López Vallecillos, I. (1969) “Palabras en un homenaje. Salarrué” en *La Pájara Pinta*. Septiembre de 1969. El Salvador: Editorial Universitaria.
- Mariátegui, J. C. (2006) [1928] *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Barcelona: Linkgua ediciones.
- Martínez Gómez, J. (1992) “Tres aproximaciones al cuento salvadoreño contemporáneo” en *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Número 21, pp. 203-214.
- Masferrer, A. (1971) *Obras escogidas de Alberto Masferrer*. San Salvador: Editorial Universitaria.
- Mendieta, E. (1998) “Modernidad, posmodernidad y poscolonialidad: una búsqueda esperanzadora del tiempo” en Castro Gómez, S. y E. Mendieta (coord.), *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: University of San Francisco y Miguel Ángel Porrúa grupo editorial.
- Mendonça Teles, G. y K. Müller-Bergh (2007) *Vanguardia latinoamericana: Historia, crítica y documentos*. Tomo I: México y América Central. Vervuert: Iberoamericana.

- Menton, S. (1985) [1964] *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Monges, H. y A. Farina de Veiga (2001) [1986] *Antología de cuentistas latinoamericanos*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Montúfar, J. (2006) “El manuscrito de Salarrué” en *ComUnica*. Año 3, número 12. [En línea]. San Salvador, disponible en <http://www.uca.edu.sv/virtual/comunica/archivo/nov032006/notas/nota17.htm> [Consultado el 6 de noviembre de 2012]
- Munguía Zatarain, M. E. (2002) “La construcción del universo poético de *Cuentos de barro* de Salarrué” en *Istmo: Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. Número 3. [En línea]. Disponible en <http://istmo.denison.edu/n03/articulos/universo.html> [Consultado el 8 de octubre de 2011]
- MUPI (2013) “El Legado de Salarrué ingresa al Registro de Memoria del Mundo” en *Museo de la Palabra y la Imagen*. 31 de mayo de 2013. [En línea]. San Salvador, disponible en <http://museo.com.sv/2013/05/el-legado-de-salarrue-ingresa-al-registro-de-memoria-del-mundo/> [Consultado el 14 de diciembre de 2013]
- Oviedo, J. M. (2002) [2001] *Historia de la literatura hispanoamericana. Vol. 3: Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Oviedo, J. M. (1998) “Reflexiones sobre el ‘criollismo’ y su desarrollo en Chile” en *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Número 27, pp. 25-34.
- Oviedo, J. M. (1989) *Antología crítica del cuento hispanoamericano. Del romanticismo al criollismo (1830-1920)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Pacheco, L. (1934) “Los cuentos de barro de Salarrué” en *Repertorio Americano*. 9 de junio de 1934. San José.
- Rama, A. (1989) [1982] *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- Ramírez, S. (1985) [1977] “Prólogo” a *El ángel del espejo y otros relatos de Salarrué*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Ramírez, S. (1984) “Introducción” a *Antología del cuento centroamericano*. San José, C. R.: Editorial Universitaria Centroamericana.
- Read, K. A. y J. J. González (2002) *Mesoamerican Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals, and Beliefs of Mexico and Central America*. New York: Oxford University Press.
- Rivera Larios, A. (2013a) “¿Por qué discutimos sobre Salarrué?” en *El Faro.net*. 4 de octubre de 2013. [En línea]. San Salvador, disponible en [http://www.elfaro.net/es/201310/el\\_agora/13542/](http://www.elfaro.net/es/201310/el_agora/13542/) [Consultado el 7 de octubre de 2013]
- Rivera Larios, A. (2013b) “Peliémonos, pues” en *El Faro.net*. 29 de julio de 2013. [En línea]. San Salvador, disponible en [http://www.elfaro.net/es/201307/el\\_agora/12814/](http://www.elfaro.net/es/201307/el_agora/12814/) [Consultado el 9 de agosto de 2013]
- Rivera Larios, A. (2013c) “Peléyense bien” en *El Faro.net*. 15 de julio de 2013. [En línea]. San Salvador, disponible en [http://www.elfaro.net/es/201307/el\\_agora/12659/](http://www.elfaro.net/es/201307/el_agora/12659/) [Consultado el 9 de agosto de 2013]
- Rivera Larios, A. (2013d) “Debatiendo a Salarrué en el siglo XXI” en *El Faro.net*. 12 de junio de 2013. [En línea]. San Salvador, disponible en

- [http://www.elfaro.net/es/201306/el\\_agora/12342/](http://www.elfaro.net/es/201306/el_agora/12342/)  
[Consultado el 10 de julio de 2013]
- Rivera Larios, A. (2012) “¿Y si condenamos a Salarrué?” en *Elfaro.net*. 5 de marzo de 2012. [En línea]. San Salvador, disponible en [http://elfaro.net/es/201203/el\\_agora/7856/](http://elfaro.net/es/201203/el_agora/7856/)  
[Consultado el 2 de octubre de 2012]
- Rivera, M. (2005) “Salarrué fue un gran buscador” en *Elsalvador.com*. 6 de febrero de 2005. [En línea]. San Salvador, disponible en <http://www.elsalvador.com/hablemos/2005/060205/060205-3.htm>  
[Consultado el 10 de septiembre de 2011]
- Rodríguez, I. (2004) “Convergencias disciplinarias y solidaridades letradas translocales: «‘Indios’ Modernos» y literatura costumbrista: el caso de Salarrué” en *Istmo: Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. Número 8. [En línea]. Disponible en <http://collaborations.denison.edu/istmo/n08/articulos/index.html>  
[Consultado el 28 de octubre de 2010]
- Rodríguez-Luis, J. (1990) “El indigenismo como proyecto literario: revaloración y nuevas perspectivas” en *Hispanamérica*. Número 55, pp. 41-50.
- Roque Baldovinos, R. (2011a) *Cuentos de barro, cultura popular y reinención nacional*. Manuscrito no publicado. [En línea]. San Salvador, disponible en [http://www.academia.edu/915258/Salarrue\\_cultura\\_popular\\_y\\_reinencion\\_nacional](http://www.academia.edu/915258/Salarrue_cultura_popular_y_reinencion_nacional)  
[Consultado el 8 de octubre de 2011]
- Roque Baldovinos, R. (2011b) *Poéticas del despojo: Mestizaje y memoria en la invención de la nación*. Manuscrito no publicado. [En línea]. San Salvador, disponible en [https://www.academia.edu/263845/Poetica\\_del\\_despojo](https://www.academia.edu/263845/Poetica_del_despojo)  
[Consultado el 8 de octubre de 2011]
- Roque Baldovinos, R. (2009) “Por una filosofía del hecho menudo: Ambrogi y la crónica modernista” en *Centroamericana*. Università del Sacro Cuore, Número 15, pp. 57-86. También disponible en [http://www.academia.edu/263848/Para\\_una\\_filosofia\\_del\\_hecho\\_menudo\\_Ambrogi\\_y\\_la\\_cronica\\_modernista](http://www.academia.edu/263848/Para_una_filosofia_del_hecho_menudo_Ambrogi_y_la_cronica_modernista)  
[Consultado el 14 de octubre de 2011]
- Roque Baldovinos, R. (1999) “Prólogo” a *Narrativa Completa I de Salarrué*. San Salvador: CONCULTURA.
- Roque Baldovinos, R. (1998) “Salarrué, una semblanza” en *Guaragao*. Número 3, pp. 116-124.
- Roque Baldovinos, R. (1996) “Reinventando la nación: cultura estética y política en los albores del 32” en *Cultura*. Número 77, pp. 31-52.
- Shimose, P. (1989) *Historia de la literatura latinoamericana*. Madrid: Editorial Playor.
- Sarlo, B. (1982) “Vanguardia y criollismo: la aventura de ‘Martín Fierro’” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Número 15, pp. 39-69.
- Salarrué (2010b) [1999] *Narrativa completa II*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.
- Salarrué (1999a) *Narrativa completa III*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.
- Salarrué (1999b) *Narrativa completa I*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.
- Salarrué (1998) [1932] “Mi respuesta a los patriotas” en *Guaragao*. Número 3, pp. 131-133.
- Salarrué (1962) [1933] *Cuentos de barro*. Con dibujos de José Mejía Vides. San Salvador: Dirección General de Publicaciones del Ministerio de Educación. Disponible en <http://ufdc.ufl.edu/UF00081446/00001/3>

- [Consultado el 14 de abril de 2014]
- Scott, J. C. (1990) *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven: Yale University Press.
- Stewart, G. R. (1948) "The Regional Approach to Literature" en *College English*. Volumen 9, número 7, pp. 370-375.
- Urbina, N. (2004) "Salarrué" en Balderston, D. y M. González (eds.), *Encyclopedia of Latin American and Caribbean Literature 1900-2003*. London: Routledge.
- Valencia Caravantes, D. (2009) "Campesino halla tesoro en Chalatenango" en *El Faro.net*. 29 de noviembre de 2009. [En línea]. San Salvador, disponible en [http://www.elfaro.net/es/200911/noticias/596/?st-full\\_text=all](http://www.elfaro.net/es/200911/noticias/596/?st-full_text=all)  
[Consultado el 25 de mayo de 2012]
- Vasconcelos, J. (1979) [1925] *The Cosmic Race (La raza cósmica): A Bilingual Edition*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Veiravé, A. (1976) *Literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Weisstein, U. (1973) "Expressionism: Style or Weltanschauung?" en Weisstein, U. (ed.), *Expressionism as an International Literary Phenomenon*. Paris: Didier.