
Devenir-terruño: vitalismo y activismo en *Cuentos de barro* de Salarrué

Becoming-*Terruño*: Vitalism and Advocacy in Salarrué's *Cuentos de barro*

MARTA S. SALVÀ

Universidad de Bergen, Noruega
marta.salva@protonmail.com

Resumen: La animación del paisaje autóctono es una de las marcas distintivas del clásico *Cuentos de barro* (1933) de Salarrué. A diferencia de las lecturas que interpretan su lirismo como un reflejo del estado interior de los personajes humanos, este artículo detalla cómo los elementos naturales que componen el terruño adquieren vida propia. En esta lectura, el incesante “devenir-niño” (Deleuze y Guattari) del autor salvadoreño da lugar a una naturaleza verdaderamente vital que desestabiliza las distinciones y jerarquías que operan entre lo humano y lo no humano. La vitalidad en *Cuentos de barro* confiere a esta obra regionalista un carácter excepcional dentro del canon nacional. Con base en la centralidad que Salarrué concedió a la educación de las generaciones jóvenes en El Salvador, se discute asimismo cómo su acercamiento al terruño en *Cuentos de barro* puede leerse como un activismo por el devenir educativo de la nación.

Palabras clave: Salarrué, terruño, vitalismo, devenir, regionalista

Abstract: This essay counters previous readings which interpret the characteristic animation of the native landscape in Salarrué's *Cuentos de barro* (1933) as reflections of the inner state of the human characters. Instead, it details how the natural elements constituting *el terruño* in these short stories take on a life of their own. In this interpretation, the Salvadorean author's ceaseless “becoming-child” (Deleuze and Guattari) gives rise to a truly vital nature, destabilizing the distinctions and hierarchies which operate between the human and the non-human. The vitality in *Cuentos de barro* gives this regionalist work an exceptional character within the national canon. Based on the centrality that Salarrué granted to the education of young generations in El Salvador, this article also discusses how his approach to *el terruño* in *Cuentos de barro* can be read as advocating a change in the educational future of the nation.

Keywords: Salarrué, *Terruño*, Vitalism, Becoming, Regionalist

Recibido: febrero de 2022; **aceptado:** abril de 2022.

Cómo citar: Salvà, Marta S. “Devenir-terruño: vitalismo y activismo en *Cuentos de barro* de Salarrué”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 43 (2021): 159-174. Web.

En la literatura centroamericana de las primeras décadas del siglo xx se produjo un giro hacia el paisaje regional y la noción del terruño. En este proceso de reivindicación de la autoctonía, la crítica conviene en el punto de inflexión que Luis Salvador Efraín Salazar Arrué, también conocido como Salarrué, estableció con la lírica animación del paisaje en *Cuentos de barro*.¹ No obstante, su característica antropomorfización de la naturaleza se ha venido leyendo como una metáfora del estado de ánimo de los personajes y, de este modo, se ha pasado por alto la vitalidad y significancia que el terruño adopta en la obra del escritor salvadoreño. Mediante una nueva lectura del clásico *Cuentos de barro*, este artículo propone leer la mirada vitalista que Salarrué ofrece del terruño como el resultado de un devenir-niño; un vitalismo que revela una visión que vincula todos los cuerpos, humanos y no humanos, como partes de la naturaleza. A lo largo de las próximas páginas, se delinean las técnicas que abren esta obra literaria a la experiencia del niño, se analiza cómo desestabilizan la razón adulta que jerarquiza entre cuerpos humanos y no humanos, y se muestra cómo el devenir-niño está relacionado con un activismo estético-didáctico por la transformación de las generaciones jóvenes en El Salvador de la década de 1930.

El terruño como activismo

El terruño abre *Cuentos de barro* con la dedicatoria a la cuñada de Salarrué, la intelectual Alice Lardé de Venturino, quien años previos se había casado con un chileno y establecido fuera del país: “En fraternal afán por devolverle el terruño perdido” (Salarrué, *Cuentos de barro* 7). El terruño que el escritor expresa desear restituir con su colección de relatos puede leerse como la tierra que Lardé de Venturino dejó atrás; más específicamente, la tierra de su infancia en la que el impacto de los procesos modernizadores era sobre todo visible en la ciudad. Así se desprende del despliegue que Salarrué lleva a cabo de la naturaleza autóctona y las costumbres en el campo en este libro. El salvadoreño rural de los personajes, junto a la puerta rústica que inaugura el prólogo titulado “Tranquera”, anticipa el protagonismo de un mundo rural todavía poco afectado por las incursiones de la vida urbana de inicios de siglo. Entre los personajes se hallan el labriego, el cura de pueblo, la partera, el *sobador* (curandero) y, entre las escenas, el entierro, la procesión, la pesca y la caza. La vida urbana irrumpe en las escenas del campo en pocas ocasiones, pero cuando lo hace se siente de forma alienante: de la capital proviene la prostituta del cuento “La brusquita”, lugar que la emborracha y la maltrata; al migrar a San Salvador, el protagonista de “Serrín de cedro” acaba en la cárcel tras una lucha callejera; en “En la línea”, el tren pasa por la estación del campo como una ciudad errante que quiebra la paz y la soledad. Aunque las acciones de algunos de los personajes rurales están lejos de ser idílicas, en general, las descripciones de la naturaleza reflejan la idealización del campo que era común en las décadas de 1920 y 1930 entre

¹ En su introducción a la *Antología del cuento centroamericano* (1984), Sergio Ramírez califica a Salarrué como “el fundador del cuento regional y el maestro de esta forma [que produjo] una escuela de cuentistas en Centroamérica” (36-38).

escritoras y escritores centroamericanos de origen urbano deseosos de escapar la enajenación que causaban los procesos modernizadores. En este sentido, el terruño en la dedicatoria implica cierta nostalgia por el recuerdo de una tierra natal apenas afectada por la vida moderna, un terruño que en la obra de Salarrué ejerce de territorio tanto físico como otro de naturaleza temporal: el de la niñez o la infancia.

Si bien, como se mostrará, la noción del terruño cobró en *Cuentos de barro* una mirada infantil única, la importancia que el autor concedió a la infancia no fue casual. De hecho, estaba en plena sintonía con otra tendencia produciéndose entre los intelectuales de la época que apostaban por la figura del niño como el futuro propulsor de la nación. Y es que la inevitabilidad de los procesos modernizadores hacía necesario encauzarlos de tal modo que permitieran a las élites políticas e intelectuales salvadoreñas construir un país emancipado del imperialismo político y cultural de Estados Unidos y Europa, respectivamente. Con altos índices de analfabetismo y con un sentido de la identidad nacional todavía débil entre la población, El Salvador se encontraba en la década de 1920 en plena construcción de la nación. El arte y la literatura contribuyeron a conferir al país la identidad nacional todavía por configurar adoptando un carácter político-didáctico enfocado en el niño. *Leer y escribir* (1915) y *El Minimum Vital* (1929) de Alberto Masferrer insistían en los derechos del niño a una vida íntegra y en la cultura del libro como punto de partida para hacer un pueblo. En *Mitología de Cuscatlán* (1919), Miguel Ángel Espino proponía revivir la mitología ancestral como una literatura infantil nacional, una *paideia* para nacionalizar la enseñanza (véase Alvarenga 37-42).² Tal como indica su etimología, el centro de esta *paideia* (παιδεία) era el niño (παις) y su formación como futuro hombre y ciudadano de la nación.

La revista *Espiral* en la que Salarrué fungió como director artístico, también hizo pública su preocupación por la situación marginal de los niños salvadoreños. En 1922, la sección editorial llamaba la atención al mundo del niño, ya fuese denunciando la mortalidad infantil, recordando la valiosa e ignorada labor del maestro de escuela o alentando al padre de familia en la educación de su hijo como una obra de arte suprema.³ Diez años más tarde, los términos paidología y puericultura formaban parte del discurso de la *Revista del Ateneo de El Salvador*. Entre el reiterado interés por la educación de las niñas y los niños salvadoreños en varios de los artículos de la edición de 1932, el hermano marista Anacleto Court definía la paidología como “[l]a ascensión del niño a la belleza del hombre perfecto” y aducía la estética como elemento educador de “la vida moral y artística del niño” (27-28). Como se verá, el carácter de ascensión que la misión educadora del arte debía tener según Court estaba también presente en los escritos de Salarrué.

² De una manera esencialista, se quería hacer espacio en la nación para lo indígena, tal como se desprende del título del libro de Espino en el que Cuscatlán refiere a la provincia de la etnia pipil que, a la llegada de los españoles en 1524 al territorio de la actual república de El Salvador, se extendía unos 7000 kilómetros cuadrados y abarcaba varios pueblos tributarios de la capital (véase Amaroli 41-51).

³ Véanse los segmentos “Crisis del hogar” (“Nuestro criterio” 9), “Los maestros de escuela” (“Nuestro criterio” 4) y “Mortalidad infantil” (“Nuestro criterio” 2).

El resultado de esta *paideia* nacional se encuentra a finales de la década de 1930 en el óleo *Escuela bajo el amate* (1939) de Luis Alfredo Cáceres Madrid. Pintura, literatura, ruralidad, infancia y educación convergen en la imagen de un amate en el campo bajo el cual un maestro junto a niños y niñas leen *Leer y escribir* de Alberto Masferrer, *Las voces del terruño* (1929) de Francisco Miranda Ruano, *Jicaras tristes* (1930) de Alfredo Espino, *Estrellas en el pozo* (1934) de Claudia Lars y los *Cuentos de cipotes* (1945) de Salarrué.⁴ Es decir, la escuela lleva a los pueblos el pensamiento y la literatura de la nación, un modo tanto de acabar con el analfabetismo como de incluir a las niñas y los niños del campo en la comunidad nacional. El mismo año de creación de este lienzo, también aludiendo al amate “como el árbol nacional” y como “la escuela rural al aire libre de un pueblo pobre”, salía el primer número de *Amatl: Correo del Maestro* que Salarrué dirigió (“Un buen título” 2). Revista de educación publicada por el Ministerio de Instrucción Pública y destinada a “la casa sagrada de la Escuela, hasta los más apartados rincones del terruño”, *Amatl* se proponía fomentar el “constante mejoramiento individual y colectivo” estimulando la intuición “tan poco activa en el término medio de los educadores [de entonces]” (“*Amatl*, qué es” 5-6).⁵ En este sentido, el terruño para Salarrué significaba un compromiso con el devenir educativo de la nación, el cual ejerció desde su práctica como escritor de ficción, así como desde su participación en periódicos y revistas nacionales de la época.⁶ Se trataba de un activismo dirigido a la juventud y a educadores. Entre los contenidos del primer volumen de la revista *Amatl*, estaba la nota introductoria que había escrito un año antes para *El educador frente al psicoanálisis* (1938) de Lorenzo Vives. La centralidad de la experiencia del niño es indudable en este texto en el que Salarrué afirmaba que la tarea del maestro debería consistir en “ayudar al niño para que no se extrav[iara] en el perdidero fatal”:

Avido [sic] al oído, el ojo abierto como una flor, el niño va entrando, con sed de saber, en el mundo multicolor y multiforme, *tal si quisiera recordar*. Este es el niño, el futuro superhombre. Mas, entre el niño y el superhombre hay un perdidero, un camino de extravío que lleva a un triste paraje sin salida, lleno de fango, en donde los pies se pegan y se está dando vueltas en un solo punto. Este es EL HOMBRE. Allí parece apagarse la sed de saber y la certeza de ignorar; se hace sordo el oído y torpe el ojo: es un

⁴ Antes de su compilación y edición en forma de folleto por la Editorial Nosotros en 1945, algunos de los *Cuentos de cipotes* fueron publicados durante la década de 1930 en el diario *Patria*, lo cual explica que aparezcan en la pintura de Cáceres Madrid que data 1939.

⁵ La correspondencia de Salarrué revela las trabas institucionales con las que el autor se encontró durante la corta vida de esta revista. Sobre ello, véase “Salarrué. El artista en la dictadura” de Miguel Huezco Mixco (152-154).

⁶ Salarrué tuvo una presencia constante y prolija en la prensa. Sus contribuciones comprendieron ilustraciones, artículos, relatos y poemas en revistas, periódicos y suplementos salvadoreños. Fungió como director artístico de *Espiral: Revista del hogar* entre 1922 y 1923; colaboró intermitentemente con el diario *Patria* desde 1929 hasta 1938, donde ejerció como jefe de redacción en 1933 y brevemente en 1935 (véase Cuéllar Barandiarán 107-212); fundó y dirigió la revista cultural *Amatl: Correo del maestro* (1939-1940); y publicó en revistas salvadoreñas como el *Boletín de la Biblioteca Nacional*, *Cypactly*, *Excelsior*, *Germinal*, así como en el costarricense *Repertorio Americano*.

sendero de regresión hacia la bestia; se estanca el alma y no continúa el fluir de su linfa sino cuando se decide el regreso, *cuando se vuelve a niño*, y, como tal, se emprende la jornada de ascensión. (Nota 8-9; énfasis añadido; M.S.S.)

Como en la paidología del hermano Court, la jornada de ascensión del niño al hombre perfecto, o al superhombre para Salarrué, también estaba ligada a la experiencia estética. Ahora bien, lo que distinguía el activismo de Salarrué era su radicalidad. La vuelta al niño del adulto educador –y, por tanto, de los jóvenes estudiantes que Salarrué proponía– planteaba desaprender la mirada común característica del adulto. Esto permite concretar la tarea del autor como una labor orientada a trascender los límites perceptivos del hombre de su época. Y es que más que un lugar, el terruño para Salarrué era un activismo; un devenir relacionado con volver la mirada al pasado para retornarla hacia el futuro. De acuerdo con ello, el presente artículo identifica el devenir-terruño en *Cuentos de barro* con la posibilidad de iniciar en sus lectores y sus lectoras esa jornada de ascensión que Salarrué detallaba en la cita de arriba; un cambio de percepción que, de producirse colectivamente, conduciría a formar una nación en la que tanto el niño como el adulto vivirían en armonía con la naturaleza.

El devenir-niño como catalizador de una mirada vitalista

El concepto de devenir, y de devenir-niño particularmente, permite descubrir cómo el vitalismo en *Cuentos de barro* hace sentir otra mirada diferente de la creada con base en el racionalismo occidental. En el prólogo a *Cuentos de cipotes* (cipote significa niño en nahuatl),⁷ Salarrué proporcionó la clave para construir una nación sin las jerarquías heredadas de la Ilustración. Consistía en un movimiento que desarticulaba la mirada que mantenía al adulto en su estado de dominación epistemológica sobre el resto del mundo:

En cada adulto hay un niño de recuerdo, como en cada niño hay un adulto de esperanza. Allí duermen casi todo el tiempo. El cuento de cipotes es la magia que provoca al adulto que hay en el fondo del niño para consolar al niño que hay en el fondo del adulto. Este es el profundo misterio de los estúpidos cuentos de *cipotes*. (Salarrué, *Cuentos de cipotes* 14)

Salarrué estableció aquí la continuidad niño-adulto-niño, que bien se puede describir en sentido opuesto como adulto-niño-adulto, para que en esta construcción visual las entidades niño y adulto dejen de existir por separado. En su lugar, el movimiento toma protagonismo y provoca que la imagen adulto-niño-adulto se deshaga de la concepción temporal lineal al tirar hacia dos direcciones a la vez. Este comportamiento proyecta lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari llaman “línea o bloque de devenir”, que no es otra cosa que una zona de proximidad en la que no hay puntos de origen y fin, sino un flujo en el medio que, en este caso, hace al niño y al adulto indiscernibles (véase *Mil mesetas* 293). Se

⁷ El nahuatl era la lengua de la etnia pipil perteneciente a Los Izalcos, una de las provincias que se establecieron en el territorio de la actual república de El Salvador a raíz de las migraciones nahuas desde el centro de México entre 900 y 1200 d.C. (véase Amaroli 41-49).

trata de una simultaneidad que rehúye el presente, un devenir-niño que revela resistencia a lo unidireccional y a lo fijo; un devenir temporal en el que, pasado y futuro, niño y adulto se confunden *ad infinitum*. El devenir, tal como Deleuze y Guattari advierten, no produce otra cosa que el devenir en sí mismo; es decir, que tiene su propia realidad (véase 244). En otras palabras, devenir-niño en Salarrué no implicaba que el adulto se volviese niño, sino que emprendiera un proceso de volver su mirada mayoritaria hacia la minoritaria del niño.

En referencia *al pequeño Hans*, un niño de cinco años cuya fobia a los caballos fue estudiada por Sigmund Freud, Deleuze y Guattari describen el acercamiento del devenir-niño de este modo:

Cuando el pequeño Hans habla de un “hace-pipí”, no se trata de un órgano ni de una función orgánica, sobre todo se trata de un material, es decir, un conjunto de elementos que varía según sus conexiones, sus relaciones de movimiento y de reposo, los diversos agenciamientos individuados en los que entra. ¿Una niña tiene un hace-pipí? El niño dice sí, y no por analogía [...] Evidentemente, las niñas tienen un hace-pipí, puesto que efectivamente hacen pipí: funcionamiento maquínico más que función orgánica [...] ¿Una locomotora tiene un hace-pipí? Sí, en otro agenciamiento maquínico distinto. (*Mil mesetas* 260)

El ejemplo del pequeño Hans y los ensamblajes (o agenciamientos) –que producen lo que podemos calificar de una visión enredada– da una idea del carácter desterritorializador del devenir-niño. Hans no repara ni en los órganos (o su función orgánica) ni en su semejanza (o analogía), sino en su expresión (o funcionamiento), en el *hacer pipí*, desplazando de esta forma las funciones que la mirada mayoritaria del adulto impone, por ejemplo, a la locomotora. El devenir-niño se parece a la experiencia del niño, ese sentir infantil del mundo que no jerarquiza entre cuerpos animados y no animados ni entre sus partes, sino que establece relaciones entre ellos. Para los filósofos franceses, el devenir-niño consiste en un proceso de devenir minoritario del hombre. Sucede así porque parten del hecho de que el hombre, entendido como varón, es culturalmente mayoritario por excelencia, esto es, constituye el estándar –o entidad molar, en palabras de Deleuze y Guattari– con el que se mide el universo y sobre el cual la mayoría se basa: “blanco, macho, adulto, ‘racional,’ etc., en resumen, el europeo medio cualquiera, el sujeto de enunciación” (*Mil mesetas* 291-92). Por ende, desterritorializar implica abandonar el territorio del hombre blanco, viril, adulto y racionalista. Frente a esta mirada mayoritaria, Salarrué ofreció en *Cuentos de barro* un mundo lleno de vitalidad en el cual los cuerpos humanos y no humanos se encontraban en permanente interacción. De esta manera, el terruño perdido expresado en la dedicatoria del libro referiría al que pierde el infante a medida que adopta el modo de pensar del adulto y se distancia de lo no humano. El terruño perdido sería el pasado desde el cual el niño se identificaba como un animal más entre los otros, como un cuerpo más entre los demás. Entonces, el devenir-terruño implicaría el devenir-niño de la nación: volver, para cada uno de los adultos, hacia la mirada del niño que fueron para deshacerse de la mirada racionalista y, a continuación, ver el mundo con ojos que reconectaran la animalidad del humano con el resto de la naturaleza.

Una visión vitalista de la nación

En un trabajo que trata la posible influencia del *Romancero gitano* (1928) en *Cuentos de barro*, Mar Gámez García describe estos relatos como cuentos “a medio camino entre la narrativa y la poesía” (232). Las animaciones de la naturaleza abundan en las páginas del libro de Salarrué dejando claro su acentuado lirismo: “En aquel callar de tren descarrilado, los árboles se *oiban shushushar* con un frescor melodioso de pasadero de acequia” (“La tinaja”);⁸ “Las hojas nadaban en los remansos de brisa, como pececitos oscuros” (“El contagio”); “El polvo, despertado bruscamente, se desperezaba y se echaba a volar, como un fantasma” (“Hasta el cacho”); “las corrientes que entraban al estero, fatigadas de ir buscando mundo, descansaban un momento, antes de regresar al mar abierto” (“De pesca”). Son ejemplos de personificaciones que hacen susurrar a los árboles, nadar a las hojas, que el polvo se desperece y el agua se fatigue. Es de esta forma que la vitalidad del paisaje se expresa. Sharon Young Cherry lee personificaciones como estas y otras transformaciones de la naturaleza en *Cuentos de barro* como un elemento de fantasía (véase 58). Aunque su estudio destaca algunos casos en los que humanos son confundidos con objetos o animales, se limita a describirlos en términos de ironía (véase 67-68). Carmen de Mora, en cambio, identifica con más detalle los cambios retóricos que sufre la naturaleza en *Cuentos de barro*, operaciones que, según ella, “remite[n] a las situaciones que padecen los personajes” cumpliendo así con la función de “anticipación metafórica” (174). Ciertamente en muchas ocasiones las figuras retóricas que implican cambios en los cuerpos o movimientos entre cuerpos contribuyen a crear tensión en la trama. Sin embargo, el vitalismo que circula en ellas queda socavado si se identifican como una propiedad “síglica” de la naturaleza, tal como de Mora lo hace (véase 172). Para captar el vitalismo es necesario dirigir la atención a la superficie del texto.⁹ Es decir, en lugar de preguntar qué representan simbólicamente las animaciones del paisaje del terruño en *Cuentos de barro*, cabe primero preguntar qué ponen estos movimientos en acción, qué prácticas y alianzas establece la animación de la naturaleza.

De la vitalidad que emana de y entre los actantes humanos y no humanos en *Cuentos de barro*, se desprende una visión de la naturaleza sin jerarquías entre los elementos que componen el paisaje y los seres que habitan en él. Se trata de un flujo que continuamente discurre creando diferentes ensamblajes en los que el humano resulta un actante más, junto a la materia, en la constitución y reconfiguración del mundo. Es decir, diferenciar entre paisaje y seres vivos

⁸ A partir de ahora, si no se indica lo contrario, el énfasis está en las citas de *Cuentos de barro* es de Salarrué; M.S.S.

⁹ En su introducción a la lectura superficial, Stephen Best y Sharon Marcus contraponen este método interpretativo que prioriza lo que está presente en el texto a la lectura sintomática que se centra en lo que está ausente. Si esta última favorece el significado reprimido que yace bajo el significado manifiesto, la lectura superficial trabaja lo perceptible y evidente en la superficie de los textos (véanse Best y Marcus 3-4). Paradójicamente, la peculiar vitalidad de la narrativa salarrueña que hasta ahora ha pasado inadvertida es visible en la superficie misma del texto, en los cuerpos y en su conducta.

pierde sentido en la obra del autor salvadoreño. Esta operación, que se aviene con lo que en las últimas décadas las ciencias humanas han venido llamando el descentramiento del humano, posiciona a Salarrué dentro de la literatura latinoamericana como una figura temprana de la mirada vitalista.

Entre la crítica se encuentran momentos que intuyen el vitalismo en la animación del paisaje en la obra salarrueña. Elena Salamanca, por ejemplo, afirma que, en su aproximación a la naturaleza, Salarrué “baj[a] la mirada, entr[a] a la naturaleza y se enfrent[a] a su paisaje y a su habitante [...] un acercamiento empático, que pondrá en sus textos todo el dolor y la crueldad del momento que a los indios y campesinos toca vivir” (49). El uso del término “empático” detecta una ausencia de jerarquías entre los personajes y la voz narradora que es sintomática de la ontología vitalista en *Cuentos de barro*. No obstante, es una lectura que limita su estudio al mundo humano y queda de este modo circunscrito a una visión antropocéntrica.

El presente artículo, por tanto, retoma el aspecto vitalista de la obra salarrueña que se entrevé en algunos comentarios de la crítica. En las letras salvadoreñas de los primeros decenios del siglo xx que refieren al terruño, no es común esta vitalidad de la naturaleza típica de la producción estética de Salarrué. Aunque los elementos que componen el terruño en la poesía de Alfredo Espino —“el cantor del paisaje y de las cosas de Cuzcatlán” (Gallegos Valdés 149)— son a menudo animados o confundidos entre ellos, las transformaciones sólo son aparentes y producto de un lenguaje restringido: “que si no fuera”, “más bien parecen”, “así como cuando”, “simulando”, “finge”, “causa la impresión de”, “me da la sensación de que”, “cual si”, “que estuviera”, “dando a mi mente la ilusión de que”, “como que sí”, etc. (Espino 11-74). Asimismo, en *Las voces del terruño*, “el prosista lírico del paisaje” Miranda Ruano alude constantemente al terruño por medio de la experiencia de la voz narrativa (Gallegos Valdés 158). De ahí que Juan Felipe Toruño describa la prosa de Miranda Ruano en términos de panorama íntimo: “un terruño en síntesis de dolencia, de añoranza, de levedad, de música, de dolor y de fiestas que se tornaron pesadumbre” (295). Por lo tanto, al pasar por el filtro interior del narrador humano, en las descripciones de la naturaleza de Miranda Ruano no hay cabida para la agencia de la materia que se observa en la narrativa de Salarrué. Luego, en cuanto al panorama literario preocupado por la autoctonía salvadoreña, existen razones para sostener que la relación del terruño con la vitalidad de la materia, así como la visión enredada que comporta de los cuerpos humanos y no humanos, se da de manera extraordinaria en la obra de Salarrué.

En lugar de enfocar la naturaleza como paisaje o escenario, se entenderá materialmente de aquí en adelante; esto es, como todo aquello formado por materia indistintamente de su carácter humano o no humano, y orgánico o no orgánico. El análisis del cuento “La casa embrujada” mostrará de qué manera Salarrué desplegó vitalmente la relación naturaleza/humano en esta narración que concede especial protagonismo a una casa, vivienda característicamente humana. Al mismo tiempo, el motivo de la casa sirve para considerar el terruño en su aspecto de activismo político-didáctico dentro del marco de la nación

salvadoreña que, simbólicamente, puede leerse como *la casa* en la cual Salarrué lleva a cabo su activismo artístico. Para Deleuze y Guattari el arte empieza con la casa, concretamente con “el animal que delimita un territorio y hace una casa” (véase *¿Qué es?* 185-188). A partir del análisis de este cuento se discutirá quién hace –y mora– la casa salvadoreña.

El morador de la casa que da título al cuento “La casa embrujada” es la naturaleza. Es el único relato en *Cuentos de barro* en el que los personajes humanos tienen un papel secundario, lo cual tiene mucho simbolismo dado que la casa es la morada del humano por antonomasia. En este cuento, la vitalidad de la naturaleza se traduce en la invasión de la casa por elementos no humanos, un desplazamiento que resta protagonismo a un espacio humano. Al inicio del relato, el narrador repasa en cómo la maleza entre los árboles se ha ido apropiando de la vivienda:

La casa vieja estaba abandonada allí, en el centro del enmontado platanar. La breña *bía* ido *ispiando* por las claraboyas que los temblores abrieran para *ispiar* ellos. Tenía una mediagua *embruecadiza*, donde hacían novenario perpetuo los panales devotos. En los otros tres lados, ni una puerta; apenas un rellano de empedrado, ya perdido entre el *zacate* que *lambía* gozoso las paredes lisas: aquella carne de casa [...]. (Salarrué, *Cuentos de barro* 29)

La imagen de unas malas hierbas y unos terremotos asomándose a la casa con disimulo carece de la quietud o la inacción que una mirada antropocéntrica atribuiría a estos elementos. En su lugar, damos con una mirada vitalista que aprehende los elementos no humanos en estado de animación, confiriéndoles la capacidad de actuar y afectar: los terremotos agrietan el artefacto humano que es la casa; así como la “breña” crece curiosa por averiguar el interior de la estancia, su cuerpo va ocultando parte de las paredes; el “zacate” (un tipo de hierba) también va invadiendo la casa, concretamente un empedrado “ya perdido”, una de las pocas marcas humanas que quedan en el exterior. Al mismo tiempo que los actantes no humanos van borrando el rastro que el humano dejó en la casa, esta adquiere una dimensión carnal que evoca vida. La vitalidad de los actantes naturales incrementa cuando el cura abre la puerta de la casa: “el cadáver de la noche” se derrumba hacia afuera; una culebra sale como “un rayo de carne”; los sapos se marchan saltando “como piedras vivas”; unos murciélagos como hojas se vuelven a colgar del techo “como frutas pasadas” (*Cuentos de barro* 32).

Paradójicamente, el vigor de la casa, del viento y de las flores es contrapuesto a la muerte de la casa: “La casa vieja *taba dijunta, enderrepenete*” (*Cuentos de barro* 30). En su condición no ya solo de morada, sino también de obra humana, la casa es desligada del mundo humano. La tensión de la carne surge de una casa que “se encogía y pujaba” (*Cuentos de barro* 31). La casa humana es desterritorializada por la vitalidad de la hierba, del musgo en el tejado y los ladrillos; se ha convertido en una casa que “está incesantemente en trance de ser engullida por las fuerzas vegetales de un jardín desenfrenado”, para usar la descripción que Deleuze y Guattari dan de la casa en la pintura de Monet (*¿Qué es?* 182). Ahora emergen cualidades sensibles o –lo que ambos filósofos delinean como definitorio del territorio– “*sensibilia* que dejan de ser únicamente

funcionales y se vuelven rasgos de expresión” (*¿Qué es?* 186): la hierba *lame* las paredes, las gotas *caminan*, las hojas *hacen cosquillas*, las sombras *se mecen*, una teja *deserta* en el viento, las goteras *se vuelven* hongos, vemos toda una serie de elementos no humanos que interceptan con el territorio de la casa y en cuyas interacciones trazan una obra de arte total (*Cuentos de barro* 30-32).

Rafael Lara Martínez explica este tipo de desplazamientos como “un juego de orden especular” entre cultura y naturaleza, un movimiento doble en el cual la cultura humana se naturaliza (aquí la casa) y la naturaleza se culturaliza (por medio de las animaciones de los elementos no humanos) (143-53). Siguiendo esta lógica, el arte de Salarrué imita la naturaleza y esta, a su vez, la artesanía humana; como ejemplo de ello Lara Martínez destaca el juego especular entre dos relatos de *Cuentos de barro*. En “El mistiricuco”, cuyo título refiere al te-colote (una especie de búho), el árbol de la ceiba (árbol sagrado de los mayas) aparece como una construcción arquitectónica:

Cada arruga del tronco era como un nervio de montaña. En los nudos hechos por los siglos, había cabezas de monstruos terroríficos: pensativas gárgolas, no extrañas en aquella catedral de pájaros, románica en el tronco y bizantina en la copa. En el ábside roñosa tenía una ventana oscura, ojival, a la cual ponía vitral de verdes y brillantes hojas, una parásita prendida *guindo abajo*. (*Cuentos de barro* 165-166)

A esta escena, en la que el árbol presenta la huella del humano en diferentes formas arquitectónicas, Lara Martínez la contrapone a “su exacta réplica contrapuesta” en el cuento “El sacristán” (141). En este relato los elementos naturales se superponen a la obra manufacturada por el humano:

La casa del santo era un altar antiguo, de un dorado de *kakaseca*, ornamentado churriguerescamente con espirales terrosas, guirnalda de mugre, gajos de uvas, piñas, granadas, pájaros muertos, mazorcas de *máis* y rosas petrificadas. Tenía en la portada unos pilares como *pirulies*, unas columnitas de pan francés, unos capiteles de melcocha; y, por las paredes, hojas, hojas, bejucos; rueditas, *chirolas*, colas de alacrán y arañas de verdad. (*Cuentos de barro* 48)

De nuevo, como en la casa embrujada, los elementos no humanos —ahora en forma de excremento, tierra, mugre, frutas, aves, arácnidos, flores, hojas, bolitas, caramelo, pan, melcocha— invaden territorio humano. Aunque más que una invasión, Lara Martínez lo ve como una expresión de un “sentimiento interno”, como “la *intersección* entre una intimidad afectiva y el escenario físico que le sirve de trasfondo a esa actividad humana” (147-155; énfasis añadido). Esta lectura le lleva a afirmar que a Salarrué le interesa “resaltar la huella, la marca que el ser humano ha dejado plasmada sobre el entramado físico de su acción histórica” (155-156). De este modo, Lara Martínez entiende la naturaleza en *Cuentos de barro* como “el archivo, el arca del recuerdo” que estéticamente expresa “el sentido histórico del antaño”, “el sentimiento de los pobladores” de un mundo precapitalista “anterior a la domesticación o absorción de esa mentalidad mágica por una pujante racionalización, cientifización y desacralización del mundo” (157-158). Ricardo Roque Baldovinos también establece una conexión entre la naturaleza salarrueña y la sociedad tradicional. Asevera que, lejos de tratarse de

“una expresión de una armonía cósmica que es transferida a una idealización de la sociedad tradicional”, la naturaleza en Salarrué:

aparece siempre como lugar de expresión de fuerzas cósmicas en perenne reflujo, en proceso de creación y destrucción. Esta visión al ser *transferida al orden humano* nos presenta un mundo perennemente asediado por la destrucción, por la muerte [...] Salarrué pues no admira la sociedad tradicional por ser estática o inmune a vaivenes de la historia, sino por ser capaz de asumir la realidad como algo en perenne reflujo. (xxiii; énfasis añadido; M.S.S.)

Las alusiones a fuerzas y reflujos se avienen con el protagonismo del devenir en la obra salarrueña. Ahora bien, los enfoques de ambos críticos asumen una separación entre cultura y naturaleza que en *Cuentos de barro* no existe.

Lara Martínez mantiene que existe una “intersección” entre ambas esferas, una “confluencia”, una relación especular que a pesar de proyectar semejanza sigue proviniendo de dos entidades separadas (158). Es más, en su lectura, la naturaleza es mediadora de un sentimiento humano y por tanto permanece como trasfondo de las acciones humanas. En la observación de Roque Baldovinos también hay un acercamiento dicotómico al binomio cultura/naturaleza porque la visión de una de estas partes es “transferida” a la otra, resultando en dos comportamientos semejantes. Por el contrario, el presente análisis propone que cultura/naturaleza en *Cuentos de barro* sea visto como un devenir que, como todo devenir, “no produce otra cosa que sí mismo”: “Un devenir no es una correspondencia de relaciones. Pero tampoco es una semejanza, una imitación y, en última instancia, una identificación” (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas* 244). Ni el árbol de la ceiba deviene catedral, ni el altar del santo deviene realmente en naturaleza, más bien, se trata de una visión vitalista de un mundo pleno de multiplicidades.

Es más, común a esta visión, siempre se producen fugas en *Cuentos de barro* que desterritorializan al humano como entidad mayoritaria que impone su lógica al animal no humano: en “El mistiricuco” hace realidad el dicho “cuando el tecolote canta, el indio muere”, pues el hombre muere cuando el búho grazna; en “El sacristán” también fallece tras desear que los murciélagos sean desalojados de la iglesia. En el primer cuento, al mismo tiempo que la objetivación del animal como un talismán desencadena el desenlace trágico de uno de los hombres, la mirada del narrador ofrece un humano conectado vitalmente con la naturaleza. Así sucede cuando recurre a la voz pasiva para destacar el efecto de la luz solar en los ojos del hombre (“arrugada la frente por el claror del *manecer*”) y al describir el pie hecho de barro (“con su pie de barro”) (*Cuentos de barro* 166).¹⁰ En el segundo relato, si bien el sacristán Agruelio acaba muriendo al final, a lo largo de la trama deviene-murciélago porque iba por el suelo “como ratón”, al asomarse a la luz del día desorientado “[f]rotaba sus cejas” y “entraba tambaleante a su cueva” (47-50). Son ejemplos de cómo la desterritorialización

¹⁰ El cuento “La estrellema” presenta una fórmula parecida: el animal marino considerado amuleto provoca una pelea entre dos hombres que ocasiona la muerte de uno de ellos. “De caza” y “De pesca” son relatos en los que el humano se ve con el derecho de matar a otro animal y lo paga con la muerte. En todos ellos hay rastro de la mirada vitalista del narrador.

del humano acontece simultáneamente a devenires minoritarios que comparten una visión vitalista del mundo.¹¹

Volviendo al cuento “La casa embrujada”, se puede ahora observar que el vitalismo en la casa se convierte en un ensamblaje, lo que Jane Bennett define como una agrupación de cuerpos humanos y no humanos en la que ninguno de ellos determina la trayectoria o impacto del grupo (véase 23-24). Si bien no hay ningún cuerpo humano en la casa del cuento salarrueño, la casa misma es producto de una construcción humana en la cual la vitalidad de la materia va borrando las huellas humanas. O sea, lo humano deja de ser central y, en su lugar, emerge lo que Bennett llama la agencia del ensamblaje. Esta agencia –que se genera cuando el conjunto de los cuerpos reunidos desencadena un efecto diferente a la suma de la fuerza vitalista de cada cuerpo por separado (véase 24)– se materializa con un susurro al final del relato cuando el cura satisfecho de haber aireado y limpiado la casa pregunta retóricamente a uno de los vecinos: “–¿Conque, embrujada, eh?... –No creya Padre, entuavía sioye un bisbiseyo!..” (Salarrué, *Cuentos de barro* 33). La casa “resucitada” tras un encuentro de actantes naturales se manifiesta ahora con un bisbiseo que sólo puede asociarse con esa gran vitalidad agrupada en la casa hasta entonces. El protagonismo de este personaje que da título al cuento se disuelve en un ensamblaje de fenómenos naturales que se afectan unos a otros. Hablar por tanto de la naturaleza como escena o un fondo que contiene la trama pierde sentido. El bisbiseo final confirma la materialización de la naturaleza en su papel de personaje principal. El humano y su *logos* es descentrado por completo al ser incapaz de entender la voz de la casa-territorio, pues cuando uno de los humanos se acerca a escucharla “oy[e] la voz, sin entender las palabras” (Salarrué, *Cuentos de barro* 31). Entonces, así como la mirada del narrador incluye la vitalidad de los elementos no humanos en la imagen que va delimitando y organizando a partir de ellos, la mirada antropocéntrica queda desplazada.

Esto último sucede en *El libro del trópico* (1918) del llamado maestro del cuento regional Arturo Ambrogi.¹² Se trata de la colección de cuentos que activó en Salarrué el recuerdo del terruño durante una visita a Nueva York y que, supuestamente, le inspiró para escribir *Cuentos de barro* (véase Cea 11). Mientras que en Ambrogi la animación de los elementos naturales contribuye a la idealización de un ambiente que envuelve a los personajes humanos, en Salarrué no hay lugar para tal distinción ya que a medida que el humano es desterritorializa-

¹¹ La protagonista de “La petaca” tiene una joroba que “le hacía poner cabeza de tortuga”; el modo con el que se mueve como “si se arrastrara” y de girar “la cabecita” también sugiere una conexión con el reptil (Salarrué, *Cuentos de barro* 98).

¹² Alberto Guerra Trigueros, poeta, ensayista y periodista, además de gran amigo de Salarrué, escribió en 1934 que *Cuentos de barro* marcaron el final de una época literaria y el inicio de una nueva en Centroamérica “si es que no en la América entera”: “Algo –y mucho, y aun demasiado– ha conocido nuestro medio ambiente del cuento regional más o menos escrito en lenguaje vernáculo. Ahí tenemos, sin ir más lejos, el cuento regional de Ambrogi: inútil mencionar otros, por ser éste el verdadero maestro y antecesor en este género. Los demás, hasta Salarrué, son meros ensayos. Por lo tanto, bastará con acusar las diferencias que separan de Ambrogi a Salarrué, para caracterizar a este último” (52).

do, interactúa y se confunde con el paisaje. En el relato “La vuelta al rancho” de Ambrogi, la tarde “cae despaciosa”, el sol “*tiñe* el polvo del camino”, los rayos “*tiemblan* en reflejos de inusitada pedrería” (275; énfasis añadido; M.S.S.). Los agentes físicos cobran propiedades humanas que en principio podrían parecer indicadoras de una mirada vitalista, no obstante, cuando se presta atención a la relación que estos agentes naturales establecen con el personaje humano del cuento se descubre que este sigue siendo el centro alrededor del cual –y por el cual– el paisaje es animado. El labriego de Ambrogi “camina, acariciando con la mirada los dilatados campos en que el arado ha roto ya la costra de la tierra en infinitos surcos paralelos”, o sea, la mirada sigue proviniendo del personaje humano quien la dirige y la deja descansar sobre un paisaje transformado por él, y “todo ello, rancho y habitantes, es arrullado, en aquella hora crepuscular” en la que el labriego se adentra feliz del trabajo (276). A diferencia de la proyección anímica del protagonista sobre un paisaje retóricamente animado, pero vitalmente estático que caracteriza a *El libro del trópico*, en *Cuentos de barro* se hallan encuentros en los que actantes humanos y no humanos se enredan. Así sucede en “La honra”:

Había amanecido *nortiano* [hacia un viento fuerte]; la Juanita limpia; *lagua* helada; el viento llevaba *zopes* y olores. Atravesó el llano. La *nagua* se le amelcochaba y se le hacía calzones. El pelo le hacía alacranes negros en la cara. La Juana iba bien contenta, *chapudita* y apagándole los ojos al viento. Los árboles venían corriendo. En medio del llano la cogió un tumbo de *norte*. La Juanita llenó el frasco de su alegría y lo tapó con un grito; luego salió corriendo y enredándose en su risa. (*Cuentos de barro* 17)

El relato empieza con un ensamblaje (el viento, Juanita, el agua, los zopes y los olores) entre los cuales Juanita es una más. La agencia de un viento que lleva con él aves y aromas varios hace dudar del sujeto de la acción en la oración que le sigue. Si bien Juana resulta ser la agente que atraviesa el llano, de inmediato advertimos cómo el viento levanta su pelo, el cual, a su vez, cobra una vitalidad en forma de “alacranes negros.” También, aun cuando la acción de Juanita de apagarle los ojos al viento podría conferir una agencia meramente pasiva al personaje no humano, averiguamos que Juana está corriendo solo cuando el narrador (momentáneamente desde el punto de vista de Juanita) nos informa de que los árboles corren hacia ella.¹³ Una vez más, el actante humano interactúa con el no humano y se afectan hasta el punto de enredarse en una imagen en la que el viento entra en los pulmones de Juana y en la que ella le devuelve unas vibraciones sonoras en forma de risa que ahora la enredan al atravesar el llano.¹⁴

¹³ En la traducción al inglés de Nelson López Rojas, la mirada vitalista en esta escena pasa inadvertida, ya que los árboles en lugar de poseer agencia, parece que solo la ejercen: “The trees seemed to be running towards her” (Salarrué, *Tales* 26).

¹⁴ No menos importante es destacar que Juana es una niña, no en términos de edad biológica sino de espíritu, tal como lo muestran sus afectos con el viento. Dicho de otra manera, en “La honra” Juanita no es el adulto que impone su visión mayoritaria al resto de la naturaleza puesto que su actitud es vitalista. En este sentido, el devenir-niño opera tanto en la visión del narrador como del personaje femenino no adulto.

Consideraciones finales

Finalmente, resulta pertinente responder la pregunta: ¿Qué relación tiene esta visión enredada y desterritorializadora de lo humano con el terruño o activismo de Salarrué? Una lectura de “La casa embrujada” como una alegoría de la nación permite destacar la tendencia político-didáctica que las letras salvadoreñas siguieron en la década de 1930 y dentro de la cual *Cuentos de barro* sobresale por su radicalidad. El acto de imaginar una casa ya de por sí no es neutral, tal como Rosemary Marangoly George destaca al afirmar “[i]magining a home is as political an act as imagining a nation” (6). Si la casa en *Cuentos de barro* está embrujada es porque, tal como informa el narrador, “[d]ejaron adentro a la Noche”, “enjaulada”, “amarra[da]”, “pudriendo[se] diambre” y ahora expele mal olor (“¡ya giede!”) (*Cuentos de barro* 30). Así, se representa una nación que ha estancado el poder de imaginación que inspiraría una noche libre y estrellada. La mirada racionalista que rige la nación, y que en este relato viene representada en la racionalidad del personaje humano y su determinación de limpiar la casa de todo espíritu y maleza, encuentra resistencia al final del cuento gracias al bisbiseo de una casa revivida por la fuerza vitalista de unos actantes que en su operar artístico producen una obra de arte que no distingue la naturaleza de la cultura. Visto de este modo, el terruño de Salarrué se revela como una llamada por una casa salvadoreña que tenga la audacia de imaginar un pueblo libre de la limitación que impone la mirada racionalista y la molaridad del humano al resto del mundo físico. En el contexto cultural de reivindicación de lo rural y de la educación en El Salvador, la vitalidad en *Cuentos de barro* puede leerse como el deseo de Salarrué por crear una nación que devenga-terruño en su acercamiento a la relación del humano con el resto de la naturaleza.

Obras citadas

- Alvarenga, Luis. “La obra narrativa de Miguel Ángel Espino”. *Obra narrativa de Miguel Ángel Espino*. Comp. Luis Alvarenga. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos, 2007. 37-57. Impreso.
- Amaroli, Paul. “Linderos y geografía económica de Cuscatlán, provincia pipil del territorio de El Salvador”. *Mesoamérica* 21 (1991): 41-70. Web.
- “*Amatl*, qué es, qué se propone”. *Amatl: Correo del maestro* 1.1-2 (1939): 5-6. Impreso.
- Ambrogio, Arturo. *El libro del trópico*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos, 2000 [1^{ra} ed. 1918]. Impreso.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010. Impreso.
- Best, Stephen, y Sharon Marcus. “Surface Reading: An Introduction”. *Representations* 108.1 (2009): 1-21. Web.
- “Un buen título y un buen símbolo para estas ediciones”. *Amatl: Correo del maestro* 1.1-2 (1939): 1-3. Impreso.
- Cáceres Madrid, Luis Alfredo. *Escuela bajo el amate*. San Salvador: Museo Forma, 1939. Impreso.
- Cea, José Roberto. “Experiencias con Salarrué”. *La Prensa Literaria Centroamericana* 1.2 (1976): 9-11. Impreso.

- Cherry, Sharon Young. "Fantasy and Reality in Salarrué". Tesis doctoral. Northwestern University, 1977. Impreso.
- Court, Anacleto. "Lo estético. Elemento educador de la juventud". *Revista del Ateneo de El Salvador* 145 (1932): 26-31. Impreso.
- Cuéllar Barandiarán, Guillermo. *Salarrué en "Patria": su inserción y aporte en el periódico fundado por Alberto Masferrer*. San Salvador: Dirección Nacional de Investigaciones en Cultura y Arte de la Secretaría de Cultura de la Presidencia, 2016. Impreso.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1993 [1ª ed. 1991]. Impreso.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 2002 [1ª ed. 1980]. Impreso.
- Espino, Alfredo. *Jícaras tristes*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos, 2014 [1ª ed. 1930]. Impreso.
- Gallegos Valdés, Luis. *Panorama de la literatura salvadoreña*. San Salvador: Dirección General de Publicaciones, 1962 [1ª ed. 1958]. Impreso.
- Gámez García, Mar. "La posible influencia del 'Romancero Gitano' de Federico García Lorca en 'Cuentos de Barro' de Salarrué". *Tropelias* 30 (2018): 225-237. Web.
- George, Rosemary Marangoly. *The Politics of Home: Postcolonial Relocations and Twentieth-Century Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. Impreso.
- Guerra Trigueros, Alberto. "Cuentos de Barro, de Salarrué". *Poesía versus Arte*. Comp. Miguel Huezco Mixco. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos, 1998 [1ª ed. 1934]. 51-56. Impreso.
- Huezco Mixco, Miguel. "Salarrué. El artista en la dictadura". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 39 (2019): 135-166. Web.
- Lara Martínez, Rafael. "Salarrué. Estética, picaresca y recreación de la lengua vernácula". *Anuario de investigaciones 2: Las identidades en El Salvador*. Comp. América Rodríguez Herrera. San Salvador: Centro de Investigaciones en Ciencias y Humanidades, Universidad Dr. José Matías Delgado, 2002. 137-181. Impreso.
- Lars, Claudia. *Estrellas en el pozo*. San José: Convivio, 1934. Impreso.
- Masferrer, Alberto. "Leer y escribir". San Salvador: *Revista de la Enseñanza* año I (1915): 3-35. Impreso.
- Masferrer, Alberto. *El Minimum Vital*. San Salvador: Editorial Helios, 1929. Impreso.
- Miranda Ruano, Francisco. *Las voces del terruño*. San Salvador: Imprenta La República, 1929. Impreso.
- De Mora, Carmen. "El criollismo salvadoreño en los años 20: Salarrué". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 27 (1998): 161-176. Web.
- "Nuestro criterio". *Espiral. Revista del hogar* 2.1 (1922): 5-6. Impreso.
- "Nuestro criterio". *Espiral. Revista del hogar* 4. 1 (1922): 5. Impreso.
- "Nuestro criterio". *Espiral. Revista del hogar* 9 (1922): 9-10. Impreso.
- Ramírez, Sergio, ed. "La narrativa centroamericana". Introducción. *Antología del cuento centroamericano*. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1984 [1ª ed. 1970]. 9-63. Impreso.
- Roque Baldovinos, Ricardo. "Salarrué, la religión del arte". Introducción. *Narrativa completa de Salarrué*. Comp. Ricardo Roque Baldovinos. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos 1 (1999): i-xxxiv. Impreso.

- Salamanca, Elena. *Correspondencias literarias entre Juan Rulfo y Salarrué. La resonancia de Cuentos de barro en El llano en llamas*. San Salvador: CENICSH y MINED, 2013. Impreso.
- Salarrué. *Cuentos de barro*. San Salvador: Dirección General de Publicaciones del Ministerio de Educación, 1962 [1^{era} ed. 1933]. University of Florida Digital Collections. Web.
- Salarrué. “Nota introductiva”. *El educador frente al psicoanálisis*. Dir. Lorenzo Vives B. San José: Imprenta Falco, 1938. 5-9. Impreso.
- Salarrué. *Cuentos de cipotes. Narrativa completa de Salarrué*. Comp. Ricardo Roque Baldovinos. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos 2 (2010 [1^{era} ed. 1945]): 10-142. Impreso.
- Salarrué. *Tales of Clay (Cuentos de barro). Una traducción anotada y bilingüe de Cuentos de barro*. Trad. Nelson López Rojas. San Salvador: Editorial Universidad Don Bosco, 2011. Impreso.
- Torruño, Juan Felipe. *Desarrollo literario de El Salvador*. San Salvador: Departamento Editorial del Ministerio de Cultura, 1958. Impreso.