

---

# Volcán y lucha social: el símbolo del volcán en *Cenizas de Izalco* y algunos poemas de Claribel Alegría

Volcano and Social Struggle: The Symbol of the Volcano in *Cenizas de Izalco* and Some Poems of Claribel Alegría

STEPHANIE ALCANTAR

Miami University, Ohio, EE.UU.  
alcants@miamioh.edu

**Resumen:** El presente artículo analiza el uso representativo y significativo del volcán en la novela *Cenizas de Izalco* y en algunos poemas de la escritora nicaragüense-salvadoreña Claribel Alegría. Empleando el modelo de signo de Peirce, se lleva a cabo un estudio semiótico del uso de este símbolo en la obra de Alegría con la finalidad de mostrar el vínculo que existe entre el volcán y la lucha social en Centroamérica.

**Palabras clave:** Claribel Alegría, *Cenizas de Izalco*, poesía, volcán, lucha social, Centroamérica

**Abstract:** This article analyses the representative and significant use of the volcano in the novel *Cenizas de Izalco* and some poems of the Nicaraguan-Salvadoran writer Claribel Alegría. Through a semiotic study using Peirce's Triadic Model, this paper examines and interprets the use of this symbol in Alegría's work with the purpose of showing the link between the volcano eruption and the arouse of Central America's social struggles.

**Keywords:** Claribel Alegría, *Cenizas de Izalco*, Poetry, Volcano, social Struggles, Central America

**Recibido:** setiembre de 2017; **aceptado:** noviembre de 2018.

**Cómo citar:** Alcantar, Stephanie. "Volcán y lucha social: el símbolo del volcán en *Cenizas de Izalco* y algunos poemas de Claribel Alegría". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 36 (2018): 130-144. Web.

Para la historia natural, la mitología y la estética, el volcán representa una fuerza intempestiva que puede ser destructiva y a la vez regenerativa. Gracias a esta capacidad de representación simultánea, a través de los siglos ha ocupado un lugar importante en la creencia y el sistema de significados de diferentes culturas. En *A dictionary of symbols*, Juan Eduardo Cirlot propone la siguiente definición de “volcán”:

In mythology, the volcano is invested with antithetical powers: on the one hand, there is the extraordinary fertility of the volcanic earth in such regions as Naples, California or Japan; but on the other hand the destructive fire of the volcano is lined with the idea of evil (361).

Para la cultura hindú, Shiva es el dios de la naturaleza y su dominio le permite utilizar los elementos naturales de manera benéfica o dañina. De acuerdo con Cirlot, sería posible asociar a Shiva con la representación del símbolo del volcán gracias a sus cualidades para destruir y crear. Otra particularidad que se asocia con esa doble habilidad consiste en que el volcán es “the original ‘site’ of the ‘descent’ of the Elements” (Cirlot 361), donde “involucionan” los cuatro elementos –aire, agua, tierra y fuego–.

La potencia representativa que ofrece el volcán para evocar la catástrofe y la transformación es lo que ha motivado a escritores y críticos a relacionar este símbolo con importantes transformaciones políticas, muchas de ellas inscritas en la historia junto a imponentes cifras que indican el número de víctimas que cobraron dichos sucesos. Mary Ashburn Miller hace un valioso análisis al respecto, enfocándose en la Revolución Francesa. En su artículo “Mountain, Become a Volcano: The Image of the Volcano in the Rhetoric of the French Revolution”, menciona el hecho de que “the volcano could simultaneously be a dramatic illustration and evidence of an interpretation of political change that valued destruction for its purgative and restorative consequences” (558). Es por ello que la poderosa destrucción que genera una erupción volcánica puede ser interpretada como detonante del progreso de la sociedad, por el hecho de que origina un nuevo orden social. Dentro de este contexto, en el presente artículo se analiza el uso representativo y significativo del volcán en la obra de la escritora nicaragüense-salvadoreña Claribel Alegría. Se comenzará con el análisis de la novela *Cenizas de Izalco* y posteriormente se comparará con el uso del símbolo en algunos de sus poemas.

Para llevar a cabo el estudio de la representación del volcán, tomaremos en cuenta la clasificación de los signos propuesta por Charles Sanders Peirce, particularmente nos enfocaremos en la categoría de símbolo. A diferencia del modelo diádico de Ferdinand de Saussure, Peirce propone un modelo triádico. Mientras que para Saussure el signo es el resultado de una asociación entre un *significante* y un *significado*, Peirce propone un modelo que consiste en un *objeto*, un *representamen* y un *interpretante*. El filósofo americano ofrece la siguiente explicación sobre la naturaleza de los tres términos: “a sign stands for something to the idea which it produces, or modifies [...] that for which it stands is called its object, that which it conveys, its meaning; and the idea to which it

gives raise, its interpretant” (vol. 1, 339). Para Peirce, el signo es la unidad entre el *objeto* (lo que es representado), el *representamen* (cómo es representado) y el *interpretante* (cómo es interpretado, en otras palabras, el nuevo signo producido).

Ahora bien, de acuerdo con Peirce, un símbolo es un *representamen* cuyo carácter representativo consiste precisamente en que es una regla que determinará su *interpretante* (ver vol. 2, 292). Tomando en cuenta la terminología de Saussure, decimos que un signo es simbólico si existe una relación arbitraria o convencional entre el *significante* y su *significado*. En ese sentido, el volcán puede ser considerado un símbolo, ya que es un signo que denota al objeto en virtud de una idea general. Helena Beristáin afirma que:

el objeto designado por el símbolo es siempre general, es un tipo de objeto y no un objeto individual [...] El símbolo perdería su estatuto de signo si careciera de interpretante, es decir, si dejara de producir un efecto en la mente del intérprete (469).

La capacidad representativa del volcán como símbolo viene determinada por sus inconfundibles cualidades geológicas y por la directa asociación del signo con el peligro, la catástrofe y la destrucción. Peirce explica que “the being of a symbol consists in the real fact that something surely will be experienced if certain conditions be satisfied. Namely, it will influence the thought and conduct of its interpreter” (vol. 4, 447). La mitología y la literatura nos hablan de la capacidad devastadora de los volcanes, aunque se ha notado que dichos sucesos trágicos, tales como una erupción volcánica, pueden ser interpretados como un estímulo para la transformación social del lugar. En ese sentido, con la finalidad de señalar el valor que tiene el volcán dentro del sistema de significación de la obra de Claribel Alegría, comenzaremos por analizar la novela *Cenizas de Izalco* publicada por primera vez en 1964, escrita en coautoría con su esposo Darwin J. Flakoll.

Claribel Alegría nació en 1924 en Nicaragua. Sin embargo, vivió su infancia en El Salvador, donde a la edad de siete años presencié uno de los etnocidios más sangrientos de la historia latinoamericana. Gran parte de la poesía de Claribel Alegría, al igual que su novela *Cenizas de Izalco*, puede ser leída como un testimonio de la situación social e histórica de El Salvador y Centroamérica. Sin temor a equivocarnos, es posible decir que nos encontramos frente a una escritora comprometida con la perdurabilidad de la memoria nacional y la identidad cultural. Los poemas que se revisarán más adelante abordan temas sociales. En sólidas denuncias, Alegría encara las injusticias políticas. Por su parte, *Cenizas de Izalco* es una clara muestra de semejante compromiso ya que documenta por primera vez los hechos ocurridos en la masacre de 1932. Su novela es considerada la primera referencia literaria del genocidio de los indígenas y campesinos salvadoreños. Cabe mencionar que dicha novela representa una importante referencia al imaginario centroamericano puesto que el volcán aparece constantemente como referencia al entorno geográfico salvadoreño y es parte esencial en el desarrollo de la trama, así como para la interpretación del desenlace final.

Claribel Alegría figura como una de las poetas más respetadas en Centroamérica y reconocidas en Latinoamérica. A lo largo de su vida fue galardonada con el premio Casa de las Américas en 1978 por su libro *Sobrevivo*, con el Premio Neustadt en 2006 y, más recientemente en mayo de 2017, con el XXVI Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana que concede la Universidad de Salamanca y el Patrimonio Nacional de España. Para hablar de Claribel Alegría es necesario poner en diálogo su obra con la historia. Para reconocer a la poeta en la periodista y a la novelista en la recaudadora de testimonios, es preciso hablar de la memoria histórica que abraza su producción literaria. Su poema “Contabilizando” es un cúmulo de imágenes poéticas que pueden ser interpretadas como una biografía sintética que resumiría la vida de Alegría a sus 68 años. A continuación citamos un fragmento:

En los sesenta y ocho años  
que he vivido  
hay eléctricos instantes:  
la alegría de mis pies  
brincando charcos  
[...]  
el zumbido del teléfono  
mientras esperaba la muerte de mi madre  
la voz ronca  
anunciándome el asesinato  
de Monseñor Romero  
quince minutos en Delft  
el primer llanto de mi hija  
no sé cuántos años soñando  
con la liberación de mi pueblo  
algunas muertes inmortales  
los ojos de aquel niño desnutrido... (*Ars* 130).

Con un total de 26 versos, la autora nos señala los más íntimos instantes que han cimentado su identidad personal, los sucesos que la constituyeron como mujer y como ciudadana, como madre y como salvadoreña, como habitante del mundo y como testigo de un tiempo histórico que recrea la identidad de una nación. Esa es Claribel Alegría, la escritora comprometida con su propia búsqueda personal, con su diálogo interno y con su patria. El poema “Contabilizando” sirve como punto de referencia para visualizarla como ser humano y como una autora comprometida con la palabra. Ella misma se resume tanto en el llanto de su hija, como en “los ojos de aquel niño desnutrido” (*Ars* 130); igual la constituye la pérdida de su madre que el asesinato de Monseñor Romero. Además, dentro de la enumeración de múltiples instantes, contrapone los años que ha permanecido “soñando” con la liberación de su pueblo.

Claribel Alegría, quien en sus primeros años de oficio fuese discípula de Juan Ramón Jiménez, construye su poesía en un ritmo de diálogo. En sus poemas descubrimos a una Alegría que escribe en un tono íntimo sobre sí misma, sobre su familia, retrata a su país y nos convierte en testigos de su más sincera búsqueda personal. Por su parte, en su prosa encontramos valiosos referentes

socioculturales e históricos que brindan al lector la posibilidad de ser testigo de sucesos ocurridos en El Salvador, Nicaragua, Centroamérica y otros países. Sandra M. Boschetto y Marcia Phillips, quienes también hablan al respecto, mencionan lo siguiente:

To situate the works of Alegría within its Latin American sociohistoric and political contexts is to retrieve, reconstruct, and recover not only a particular history of oppression and colonial restructuring; it also is to ground reality in a specific historic moment when subjects come to see themselves as integral parts of a collective process of intervention in history (xviii).

Partiendo de las palabras anteriores, resulta indispensable llevar a cabo el análisis de un elemento que está presente tanto en la poesía como en la prosa de Claribel Alegría. La constante aparición que tiene el volcán dentro de su obra nos obliga a revisar su sistema de significados y evaluar dicho signo a partir de sus cualidades simbólicas. A continuación se comparará la representación del volcán en la novela *Cenizas de Izalco* y en los poemas “Ojo de cuervo”, “Flores de volcán”, “Ars poética” y “Mujer del río Sumpul”, con su representación simbólica universal de la que hablamos al inicio de este artículo.

En *Disaster Writing: The Cultural Political of Catastrophe in Latin America*, Mark D. Anderson hace un cauteloso análisis sobre lo que él llama “volcano identities”. De acuerdo con el autor, la existencia de un volcán dentro de la zona geográfica de un país determina no sólo la identidad personal de los habitantes, sino también de la sociedad:

For people living in volcanic geographies, however, volcanoes’ looming presence means much more: dominating the cultural as well as the geological horizon, they play a wide range of roles in the construction of individual, social, and environmental identities, through both symbolism and live experience (107).

La incertidumbre de esperar la catástrofe, así sea para evitarla o para imaginar que, lo que hoy es la casa, mañana puede convertirse en ceniza es parte de la forma de vida de muchas personas que viven cerca del anillo de fuego, o *Under the volcano* (1947), como se titula la obra de Malcolm Lowry. De acuerdo con Anderson, el volcán se convierte en un aspecto definitorio de la identidad social de la población que vive a sus alrededores, fenómeno que está totalmente ligado a lo que discutiremos más adelante.

El hecho de que el volcán forme parte central de la geografía centroamericana y sea además un elemento determinante del destino de la sociedad que lo rodea, lo convierte en elemento clave para la literatura por su capacidad para representar el imaginario colectivo. En este sentido, vale la pena destacar la siguiente afirmación que hace Mark D. Anderson: “the use of volcanic imagery in foundational narratives creates the impression that the national geography itself joins the rebellion against external oppressions” (109). Tal es el caso del final de la novela *Cenizas de Izalco*, donde Claribel Alegría narra la masacre de 1932, cuando la rebelión dirigida por Farabundo Martí fue reprimida ferozmente por el ejército salvadoreño y terminó con más de 30,000 muertos, muchos de ellos fusilados sólo por tener rasgos o vestimenta indígenas, inculpados de

formar parte de la rebelión que exigía justicia social. Al final de la novela, la violenta erupción del Izalco se amalgama con la rebelión de los indígenas después de la ejecución del líder Farabundo Martí. Cirlot manifiesta que:

Another important sense of the volcano arises from its peculiar characteristics whereby a long period of latent, enclosed and occult labor is followed by a sudden and terrible eruption. By analogy between this process and many other similar processes in the lives of individuals and social groups, the word “volcano” has become to be used as an image of this dual tendency of tension and distension (361).

En su novela, Alegría convierte al lector en testigo de las erupciones volcánicas y de la masacre sufrida por los indígenas salvadoreños. La ocurrencia simultánea de dichos eventos, los más relevantes en el desenlace de *Cenizas de Izalco*, permiten interpretar la erupción del Izalco como una muestra de apoyo de la naturaleza hacia con el pueblo salvadoreño, quienes pretendían recuperar sus tierras y la igualdad arrebatada por el gobierno de Hernández Martínez.

Al final de la descripción más detallada que se hace en la novela de la explosión del volcán, se asocia al Izalco con Tláloc: “la corriente de lava se convirtió de pronto en el poderoso brazo de Tláloc [...] Estaba despierto. Tláloc se preparaba a levantarse, a salir de su cráter, a caminar su tierra una vez más, sembrando terror y muerte y destrucción” (*Cenizas* 156). Esta referencia es relevante dentro del contexto mesoamericano. Debemos recordar que, durante la creación del mundo –que pasó por cinco etapas, cada una regida por un sol, un dios diferente–, en la etapa del tercer sol, Tláloc fue el dios en turno. Al final de ese ciclo se le conoce como la fecha 4 “quiauitl”, cuando llegó a su fin el sol de la lluvia:

El tercer mundo termina por una lluvia de fuego, *Tláloc* no es solamente el dios del agua, [...] sino que también es dios del fuego que cae del cielo, en forma de relámpagos, rayos y quizá erupciones volcánicas; es la lluvia de fuego (*Tlequiauitl*) (León-Portilla 554).

Es necesario agregar que, de acuerdo con la mitología mexicana, al final de cada ciclo una catástrofe provocaba la transformación del universo, lo que marcaba la evolución de los seres vivos y su entorno –evolución que los preparaba para la llegada del nuevo sol–. La asociación del volcán con el dios Tláloc en *Cenizas de Izalco* nos remite al poema “Flores del volcán”, particularmente al verso: “nadie cree en Izalco / que Tláloc esté muerto”. Con ello confirmamos que Alegría asocia al Izalco con Tláloc, de ahí que la erupción volcánica fuese una referencia a la presencia de la deidad mesoamericana, quien como en las antiguas creencias indígenas provocó tal catástrofe que transformó el universo. Esto trae a discusión el análisis de Ashburn Miller cuando señala que originalmente la revolución había instaurado a los volcanes como símbolos representativos de la fuerza destructiva, aunque evolucionaron hacia su antítesis con el tiempo:

That internal combustibility made them symbols, first, of danger and warning, and then, of passion and vengeance. What is more, theories about volcanoes provided a

metaphor for transformation positing that violence could bring constructive and regenerative possibilities (567).

A partir de lo anterior es posible afirmar que en *Cenizas de Izalco* al ocurrir de forma simultánea la erupción y la rebelión indígena, el volcán cumple con su rol simbólico de acompañar a los habitantes en la búsqueda de la aniquilación del poder y la restauración de la justicia social. El hecho acontecido en El Salvador en 1932 es conocido como “La matanza”, en la que miles de indígenas fueron víctimas de una de las más atroces e injustificables masacres de la historia de América Latina. Anderson declara al respecto: “local Volcán de Izalco accompanies the increasing agitation with minor eruptions of steam and ash, finally exploding violently just as the indigenous rebellion breaks out” (131). El hecho de hacer mención de la erupción del volcán, como un acontecimiento destructivo producido por la fuerza de la propia naturaleza, cumple su función dentro de la novela, especialmente por lo que Rousseau llama “happy accidents”, cuando se refiere a las crisis que desataron los volcanes, las cuales “were also inextricably linked to the development of human civilization” (223). Ashburn explica que para Rousseau las crisis que desataron las erupciones volcánicas “were entirely random, but they were also inextricably linked to the development of human civilization” (566). De lo hasta ahora mencionado podemos señalar que el volcán que aparece en la novela de Claribel Alegria es utilizado como parte del imaginario centroamericano y cumple con la función de asociar su violenta explosión con la sublevación del pueblo salvadoreño. Es decir, el signo del volcán en *Cenizas de Izalco* corresponde con el símbolo del volcán que se había comentado anteriormente.

Aunado a la terrible masacre del 32 y la ejecución del revolucionario Farabundo Martí, personajes como César Augusto Sandino –líder revolucionario que entre 1927 y 1933 ayudó a la liberación de Nicaragua de la ocupación militar de Estados Unidos– formaron parte importante de los recuerdos que Alegria tenía de Centroamérica.<sup>1</sup> Sus obras publicadas previas al año 1980 ya demostraban un compromiso social, un intento por rescatar y sobre todo dejar prueba de la historia de El Salvador y Nicaragua. Sin embargo, no fue hasta el asesinato del arzobispo Romero cuando la obra literaria de Claribel Alegria definió su compromiso hacia la defensa de los derechos humanos en Centroamérica.<sup>2</sup> De acuerdo con Marc Zimmerman,

Alegria es una escritora cuyo trabajo ha involucrado una constante proyección de su subjetividad inicial como mujer de familia y clase social, hacia un sentido de sí misma como una mujer moderna con una conciencia de los problemas del pobre y una solidaridad hacia aquellos que luchan directamente para cambiar las bases del mundo salvadoreño (221).

La poesía de Alegria es en fondo y forma distinta a su prosa y a lo escrito en colaboración con su esposo. Jorge Ruffinelli destaca la diferencia que existe

<sup>1</sup> Aunque tal como menciona en el poema “Mi paraíso de Mallorca”, con el tiempo, más que recuerdos, los consideraba fantasmas que poblaban su casa (ver *Ars* 63-64).

<sup>2</sup> Ver la introducción de Boschetto-Sandoval y McGowan (xx) y en Marting (9).

entre la poesía y la prosa de Claribel Alegría, clasificando la primera dentro de lo privado y la segunda dentro de lo público (ver 8). Nicasio Urbina hace un esfuerzo por aclarar el hecho de que esta diferenciación es más que fundamental para comprender la obra de Claribel Alegría: “su poesía es sumamente íntima y dulce, su prosa se mueve en las dimensiones de la lucha política y la violencia” (11). No obstante, es necesario notar el hecho de que en los poemas donde aparece el volcán, el símbolo se retrata con la misma fuerza que pudimos constatar en *Cenizas de Izalco*. En este caso, se trata de poemas abrazados por la denuncia y el descontento hacia las injusticias sociales. Al comparar estos poemas con el resto de su poesía, nos percatamos de que el símbolo del volcán activo es lo que determina el tono enérgico de su palabra, distinto a la pasividad que distingue al resto de su poesía.

El poema “Mujer del río Sumpul”, que forma parte del libro *Y este poema-río* publicado en Managua en 1989, es un ferviente testimonio de otra masacre histórica sufrida por el pueblo de El Salvador. “Fue el catorce de mayo / cuando empezamos a correr” (*Ars* 124) dice el poema. Este hecho ocurrido en 1980, por la magnitud de las cifras de muertos, puede considerarse un genocidio. Cerca de doscientos cuerpos de niños fueron encontrados en el río Sumpul. El poema es una vía de comunicación entre “la mujer junto al río que esperaba la muerte” (*Ars* 125) con su hijo en brazos, y el lector, quien se convierte en testigo de lo ocurrido. Podemos notar cómo entre versos aparece la voz de la mujer, a manera de testimonio, describiendo lo que ocurre: “Cuando llegaron los soldados / yo me hacía la muerta / tenía miedo que mi cipote / empezara a llorar / y lo mataran” (*Ars* 124). A lo largo del poema, que describe la forma en que la guardia civil buscaba a las personas para asesinarlas, se proyecta la situación del pueblo salvadoreño cansado de pagar otra injusticia, ahora con la muerte de sus propios hijos.

En el poema podemos notar dos claras menciones del volcán, una al inicio cuando se enuncia: “Ven conmigo / subamos al volcán / para llegar al cráter / hay que romper la niebla / allí adentro / en el cráter / burbujea la historia: / Atlacatl / Alvarado / Morazán / y Martí / y todo ese gran pueblo/ que hoy apuesta” (*Ars* 123). En el cráter donde “burbujea” la historia, en medio de la neblina de la injusticia y la barbarie, el fuego de la historia se mantiene ardiendo incandescente. Esto nos remite a la narración de la erupción en *Cenizas de Izalco*, cuando se dice que “el cráter era una herida abierta” (*Cenizas* 187). De este modo, Alegría nos hace partícipes del pasado de El Salvador y lo muestra como un pasado hecho de lava ardiente que surge desde lo más profundo de la tierra, un pasado construido a base de dolor y coraje.

La segunda mención del volcán se encuentra cerca del final del poema, cuando ya se ha comunicado la situación de violencia. Se advierte al lector que la mujer cayó herida con el niño en los brazos y otro niño está esperando salir del agua. A continuación se describe lo que hace la mujer:

[...] se cubre la herida  
con más hojas  
se ha vuelto transparente

se confunde su cuerpo con la tierra  
 y las hojas  
 es la tierra  
 es el agua  
 es el planeta  
 la madre tierra  
 húmeda  
 rezumando ternura (*Ars* 126).

Podemos notar aquí un ejercicio de personificación de la madre tierra en la mujer del río. Se compara la lesión de la mujer, atacada por la guardia nacional con las condiciones de la naturaleza. La comparación de la mujer con la naturaleza es clara. La naturaleza ha sido explotada y mancillada tal como les ocurrió el 14 de mayo de 1980 a las mujeres y a sus esposos e hijos. Sin embargo, el poema continúa inmediatamente con los siguientes versos:

[...] la madre tierra herida  
 mira esa grieta honda  
 que se le abre  
 la herida está sangrando  
 lanza lava el volcán  
 una lava rabiosa  
 amasada con sangre  
 se ha convertido en lava  
 nuestra historia  
 en pueblo incandescente (*Ars* 126).

Como podemos ver, la mujer ha sido herida por los guardias nacionales y es comparada con la madre tierra, quien ve su herida sangrando igual que un volcán haciendo erupción. La piel fue perforada y la sangre emerge como la lava desde el centro de la tierra. Del dolor surge la lava “rabiosa”, el coraje del que antes se había hablado. Aunque sea obvio, la similitud del color de la lava con la sangre, no es gratuita. Con ello, Alegría quiere dejar claro que la historia de El Salvador no sólo está hecha de sangre, sino de fuego, de dolor y rabia, de impotencia ante la imposibilidad de detener las masacres sufridas por los indígenas campesinos. Podemos corroborar lo anterior con los versos del poema “Flores del volcán”<sup>3</sup> cuando dice: “¿Quién dijo que era verde mi país? / es más rojo / es más gris / es más violento: El Izalco que ruge exigiendo vidas” (*Flowers* 44). “El pueblo incandescente” vive bajo el yugo de esa historia.

Tal como hemos venido señalando, el volcán es para sus habitantes una alerta constante e incisiva. La premonición de la muerte y la catástrofe están predeterminadas y auspiciadas por una erupción. El volcán se convierte en un centro de referencia que determina la evolución y el futuro de la sociedad que habita junto a él. Los datos que aporta Carlos M. Vilas en *Between Earthquakes and Volcanoes: Marker, state, and the revolutions in Central America* coinciden con lo que hasta aquí se ha discutido:

<sup>3</sup> Includido dentro del libro que lleva por título el mismo nombre, publicado en 1982, con traducción al inglés de Carolyn Forché.

[...] geological volcanoes has already sparked the social volcanoes of revolution when the earth shook in Managua in 1972, in Guatemala in 1976, and in San Salvador in 1986. The social earthquakes of the insurgent peoples found an echo in the movements of the soil on which they lived (7).

Estos datos confirman que, históricamente, la actividad sísmica en Centroamérica ha acompañado el apogeo revolucionario, la efervescencia social centroamericana. Alegría aprovecha esta referencia simbólica para representar al volcán dentro de su obra literaria como un aliado del pueblo salvadoreño.

Lo que hasta aquí ha sido planteado propone una interpretación distinta a la del artículo “Unearthing Her-Story: An Eco-Feminist Reading of Alegría’s and Flakoll’s *Ashes of Izalco*” de Beatriz Rivera-Barnes, donde se plantea la erupción del volcán como la emancipación de la mujer. Muestro un fragmento extraído del final del mencionado artículo cuyos siguientes dos párrafos corresponden respectivamente a una cita y a las palabras con las que concluye su análisis Rivera-Barnes:

The volcano contributes to this unearthing. “In Alegría’s text volcanic metaphors inform her readers of another revolution being prepared: that of a woman who begins to take the reins to control her own freedom and destiny” (Boschetto-Sandoval 65).<sup>4</sup>

Instead of victimizing woman therefore, an ecofeminist reading of Alegría’s message likens a woman to a volcanic eruption, this eruption suggesting a political and sexual liberation of women (Rivera-Barnes s.p.).

La reflexión entorno a la emancipación de la mujer es una dimensión fundamental en *Cenizas de Izalco*, y aunque no debe ser ignorada, el presente artículo demuestra que la representación simbólica del volcán en *Cenizas de Izalco* debe ser analizada dentro del sistema de representación de su obra poética. Con ello se muestra que Alegría atiende a la necesidad de legitimar las luchas campesinas indígenas contra la opresión, recuperando la herencia mítica para retratar al volcán como un aliado del pueblo salvadoreño. Una vez planteados estos preceptos, no sólo históricos sino también geográficos y estéticos a los que se asocia la representación simbólica del volcán en Centroamérica, se justifica el hecho de que al ocurrir de manera simultánea la erupción del volcán Izalco y la masacre de 1932, Alegría procura, ante todo, representar la realidad salvado-

<sup>4</sup> Es importante puntualizar que la cita que precede a la afirmación conclusiva de Rivera-Barnes, donde se habla de otra revolución, la de la mujer que toma las riendas de su propia libertad y su destino, no corresponde a la autoría de Boschetto-Sandoval como se anota en el artículo. La manera en que es citada la afirmación que precede y en la cual se apoya la conclusión final del artículo de Rivera-Barnes crea confusión. La cita en realidad pertenece a Nancy Saporta Sternbach y está incluida dentro del artículo “Engendering the future: *Ashes of Izalco* and the making of a writer”. Sandra M. Boschetto-Sandoval y Marcia Phillips McGowan son las editoras de la colección de ensayos críticos *Claribel Alegría and Central American Literature*, libro en el cual está incluido el artículo de Saporta. En el estudio de Rivera-Barnes, en ningún momento se hace referencia a la autora original. La única mención de Saporta en el artículo de Rivera-Barnes es previa a la conclusión, para hacer referencia a un comentario que no está relacionado y no tiene el mismo peso que el comentario final con el cual se sustenta la inferencia final.

reña. Con ello me refiero a la realidad como el conjunto de elementos determinantes de la identidad del salvadoreño. Peirce aclara que “a genuine symbol is a symbol that has a general meaning” (vol. 2, 293), “signifying a kind of things rather than a specific thing” (vol. 2, 301). Situado el símbolo del volcán dentro del contexto geográfico e histórico de El Salvador, y tomando en cuenta los textos analizados, no podemos desviar la interpretación de la erupción volcánica al final de *Cenizas de Izalco*. Lo anterior debe ser aunado a una conversación por Skype con la propia Claribel Alegría, llevada a cabo el seis de octubre de 2015, donde la autora descartó el hecho de que la intención de la novela fuera metaforizar la liberación de la mujer, y mencionó que ante todo pretendía cumplir con la función de embalsamar el suceso histórico en la memoria literaria para mantenerlo a salvo del olvido. En palabras de Claribel Alegría, podemos atestiguar la inminente necesidad que tenía de dejar su obra literaria como prueba de los hechos ocurridos:

[...] there were certain things that I was not able to write as poetry, like all the horrible massacre in El Salvador in 1932. That event impressed me deeply even when I was only seven years old. [...] Martínez ordered all the newspapers or the epoch to be burned, and nobody dared to write about that chilling event. It seemed as if the Salvadoran people has suffered a collective lobotomy.<sup>5</sup>

La intención de Alegría era ante todo rescatar del olvido la masacre para de esta manera poder incrustarla dentro de la memoria colectiva y dejar una referencia de los hechos ocurridos hacia entonces 55 años. No olvidemos que *Cenizas de Izalco* es la primera referencia literaria a la masacre de 1932, aunque no es la única dentro de su obra —en su poesía igualmente podemos encontrar una alusión a dicho suceso histórico—. En el poema “Ars poética”, el cual originalmente formó parte del libro *Variaciones en Clave de Mí*, publicado en 1993, encontramos una referencia al cuervo y así mismo destacamos la aparición del símbolo del volcán:

Yo,  
poeta de oficio  
condenada tantas veces  
a ser cuervo  
jamás me cambiaría  
por la Venus de Milo:  
mientras reina en el Louvre  
y junta polvo  
yo descubro el sol  
todos los días  
y entre valles  
volcanes  
y despojos de guerra  
avizoro la tierra prometida (*Ars* 131).

<sup>5</sup> Cita tomada del artículo “Public and Private in Claribel Alegrías Narrative” de Jorge Ruffinelli, donde se anota que la cita pertenece a la página 8 de “Letras del exilio latinoamericano,” publicado por *La Jornada Libros*, en México, en 1988.

Esta referencia al pájaro negro nos conduce al poema “Ojo de cuervo”, el cual se incluye en el libro *Umbrales* (1996). Cuando leemos ambos poemas podemos comprender mejor el uso del símbolo del cuervo. El inicio del poema es el siguiente:

Soy el ojo del cuervo  
el persistente ojo  
recorriendo  
fugitivos instantes  
de mi tiempo (*Ars* 152).

A lo largo de este poema se puede identificar la labor del cuervo, que consiste en recorrer el pasado de la humanidad y mantener presente en la memoria los sucesos históricos más desgarradores de los que ha tenido que ser testigo la sociedad. Es un pájaro capaz de recorrer el tiempo y mirar desde las alturas cada catástrofe, cada masacre, los genocidios cometidos a costa del más absurdo abuso de poder. Igual habla de Hiroshima que de Guernica y se menciona la ceniza que brotaba de las chimeneas en Auschwitz. Habla de “la niña de Vietnam / envuelta en llamas”, de los “cúmulos de cadáveres / bloqueando senderos / en Ruanda” (*Ars* 152). El ojo de cuervo recorre las sangrientas páginas de la historia universal. La enumeración de las tragedias que comienzan en El Salvador se expresa de la siguiente manera en el poema:

El Izalco a lo lejos  
humo hirviendo saliendo del volcán  
eructando el volcán  
llameando  
eructando  
arrojando piedras  
de sus fauces  
piedras anaranjadas  
rodando por sus flancos  
brincando  
tronando cuesta abajo (*Ars* 152).

Se pone en contexto el Izalco en erupción. Se humaniza y/o animaliza al volcán con el uso de los verbos “eructar”, “brincar”, así como por el sustantivo “fauces”. El estilo de esta descripción nos remite a la narración que se hace de la erupción del volcán en *Cenizas de Izalco*, cerca del final de la novela. Continuemos el análisis del poema teniendo en cuenta su referencia a la novela:

mientras llora cenizas el volcán  
y yo evitando el humo  
me desvío a la plaza (*Ars* 153).

Corresponde a lo que hizo el personaje, Frank, quien después de presenciar el inicio de la actividad volcánica se dirigió a Izalco, y llegó a una cantina que estaba junto a la plaza donde ocurrió la masacre:

Una lluvia fina  
de cenizas  
cotonas blancas  
hacinadas en la plaza  
son los hombres de Izalco  
son los niños  
limpiándose su rostro  
con pañuelos  
traca-traca-trac  
la tartamuda  
van cayendo cotonas  
decenas  
centenares de cotonas  
que caen  
se retuercen  
inmóviles se quedan (*Ars* 153).

En esta sucesión de versos, se narra de nuevo la inverosímil y atroz masacre que tuvieron que sufrir miles de indígenas y campesinos. El sonido que hace referencia a los disparos de las ametralladoras, este “traca-traca-trac”, es “raca taca taca” en *Cenizas de Izalco* (169). En ambas descripciones se hace alusión a la vestimenta del indígena y del campesino, la tela de color blanco. Comparemos “las cotonas blancas” del poema, con la descripción en la novela del momento en que eran avasallados los cuerpos de hombres y niños en la plaza de Izalco: “La plaza entera estaba en violenta moción; una masa de calzones blancos se agitaba como hojas de otoño que levanta una ráfaga de viento” (169). Al final resulta ser más poética la imagen que aparece en *Cenizas* con los cuerpos forcejeando entre las balas, que la que se describe en el poema. Las cotonas blancas y los calzones blancos complementan la representación del estereotipo de los campesinos indígenas. El poema continúa de la siguiente manera:

Aún hay algunas  
caminando  
rodeando los cadáveres  
esperando su turno  
caminando en puntillas  
para no atropellar  
a los cadáveres.  
Un niño con su padre  
de la mano los dos  
un niño que no entiende  
y mira con ojos desorbitados (*Ars* 153).

En las últimas páginas de la novela se describe la misma escena. Cuando se menciona que alguien debió haber gritado en la plaza: “Si nos van a matar, que nos maten de pie” (*Cenizas* 172), entonces uno a uno se fueron levantando, heridos como hipnotizados: “Los que pudieron ponerse de pie, los que pudieron dar unos cuantos pasos [...] empezaron a marchar hacia la iglesia” (*Cenizas* 172). Esta descripción concuerda con la del poema, con aquellos que iban caminando,

esperando su turno de caer en medio de los cadáveres, cuando las balas de alguna metralleta encontraran su cuerpo. La siguiente escena se mantiene idéntica en ambos textos. En *Cenizas* se describe de la siguiente forma: “Un hombre y un niño de doce o trece años se levanta. El niño miraba aterrorizado, pero obediente, a su padre” (172). La imagen es en ambos casos perturbadora. De esta manera, se reafirma el hecho de que el principal motivo de incluir la erupción del volcán en *Cenizas de Izalco*, es con la intención de representar esa furia que subyace pendiente de acompañar en su lucha a un pueblo que clama justicia.

En “Narratives of catastrophe in the Early Modern Period: Awareness of Historicity and Emergence of Interpretative Viewpoints”, Françoise Lavocat hace un análisis sobre las narraciones de catástrofes y las clasifica en tres categorías: la forma alegórica, la anecdótica y la histórica. De acuerdo con su análisis y con lo que hasta aquí se ha comentado, se llega a la conclusión de que el símbolo del volcán se emplea de modo alegórico en *Cenizas de Izalco*. Lavocat expone lo siguiente:

From a hermeneutical point of view, allegory makes catastrophe<sup>6</sup> a signifier that operates on a chain that is at once paradigmatic and syntagmatic. Syntagmatically, each catastrophic event restates its origin and announces its end, from an eschatological perspective. Paradigmatically, it is always a metaphor for another disaster, often of a political nature. Finally, catastrophe viewed from the perspective of myth is not only a narrative but also a generator of narratives. In the great narrative of humanity, catastrophe sets into motion and completes human history; in more immediate history, it punctuates, signals, and comments upon human actions. In this sense, we could say that allegory has a metanarrative function (261).

En conclusión, es posible afirmar que tanto en *Cenizas de Izalco* como en los poemas analizados, Alegría otorga al volcán un significante sintagmático cuando lo asocia con Tláloc, de tal forma que rescata la herencia mítica para plantear la perspectiva escatológica que menciona Lavocat. A su vez, es paradigmático puesto que Alegría muestra al volcán como un aliado, siendo la erupción volcánica una metáfora que puede ser interpretada como una muestra de apoyo, como si la naturaleza misma respaldara la lucha social de los campesinos. A partir del presente análisis se concluye que el volcán es para Claribel Alegría, como nicaragüense y salvadoreña, un símbolo determinante de su destino y a la vez parte de su identidad como centroamericana. Para la autora el volcán simboliza una fuerza destructiva que se solidariza con los que viven a su alrededor. A pesar de ser un peligro latente, Alegría representa el volcán con esa simultánea capacidad de destruir, pero a la vez ser cómplice del dolor de sus habitantes.

<sup>6</sup> Lavocat se encarga de definir el término “catastrophe” y aclara que “(it) will be used synonymously with the expression natural disaster or calamity: an event which results in a lot of destruction or in the deaths of or injuries to many people” (254).

## Obras citadas

- Alegría, Claribel. *Flowers from the volcano*. Trad. Carolyn Forché. Pennsylvania: University of Pittsburg Press, 1982. Impreso.
- Alegría, Claribel. *Ars Poética*. Nicaragua: Leteo Ediciones, 2007. Impreso.
- Alegría, Claribel, y Darwin Flakoll. *Cenizas de Izalco*. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1982. Impreso.
- Anderson, Mark D. *Disaster Writing: The Cultural Political of Catastrophe in Latin America*. Virginia: University of Virginia, 2011. Impreso.
- Ashburn Miller, Mary. "Mountain, Become a Volcano: The Image of the Volcano in the Rhetoric of the French Revolution". *French Historical Studies* 32.4 (2009): 555-585. Impreso.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2008. Impreso.
- Boschetto-Sandoval, Sandra, y Marcia Phillips McGowan, eds. *Claribel Alegría and Central American Literature. Critical Essays*. Ohio: Ohio University Press, 1993. Impreso.
- Cirlot, Juan Eduardo. *A dictionary of symbols*. Trad. Jack Sage. New York: Dover Publications, 1971. Impreso.
- Lavocat, Françoise. "Narratives of catastrophe in the Early Modern Period: Awareness of Historicity and Emergence of Interpretative Viewpoints". *Poetics Today* 33.3/4 (2013): 253-299. Impreso.
- León-Portilla, Miguel. *De Teotihuacán a los Aztecas. Antología de fuentes e interpretaciones históricas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995. Impreso.
- Marting, Diane E. *Spanish American Women Writers: A Bio-Bibliographical Source Book*. New York: Greenwood Press, 1990. Impreso.
- Peirce, Charles S., Charles Hartshorne, Paul Weiss y Arthur W. Bruks. *Collected Writings (1931-58)*. 8 vols. Cambridge: Harvard University Press, 1931-1958. Impreso.
- Rivera-Barnes, Beatriz. "Unearthing Her-Story: An Eco-Feminist Reading of Alegría's and Flakoll's *Ashes of Izalco*". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 13 (2006). Web.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Paris: Jacques Roger, 1992. Impreso.
- Ruffinelli, Jorge. "Public and Private in Claribel Alegría's Narrative". *Claribel Alegría and the Central American Literature. Critical Essays*. Eds. Sandra M. Boschetto-Sandoval y Marcia Phillips McGowan. Ohio: Ohio University Press, 1993. 3-31. Impreso.
- Urbina, Nicasio. "Evolución y esencia en la obra de Claribel Alegría". *Carátula* 60 (2014). Web.
- Vilas, Carlos M. *Between Earthquakes and Volcanoes: Marker, state, and the revolutions in Central America*. Nueva York: Monthly Review Press, 1995. Impreso.
- Zimmerman, Marc. "Afterword". *Claribel Alegría and Central American Literature. Critical Essays*. Eds. Sandra Boschetto-Sandoval y Marcia Phillips McGowan. Ohio: Ohio University Press, 1993. 213-227. Impreso.

---

# La representación del discurso bíblico en la poesía revolucionaria centroamericana

## The Representation of the Biblical Discourse in Central American Revolutionary Poetry

ESTEFANÍA CALDERÓN SÁNCHEZ

Universidad de Costa Rica  
estefania.calderon@ucr.ac.cr

**Resumen:** Este trabajo examina la representación del discurso bíblico y la tradición judeocristiana en la poesía revolucionaria centroamericana por medio del estudio de cinco poemas emblemáticos: “El canto bueno” (1959), de Jorge Debravo; “Salmo 21” (1964), de Ernesto Cardenal; “Credo” (1994), de Claribel Alegría; “Sobre el negocio bíblico” (1975), de Roque Dalton, y “La tumba de Dios” (1975), de Otto René Castillo. Sobre todo, este análisis se delimita a través de dos estrategias textuales: la parodia y la sátira. Ambos mecanismos se conciben como extremos de un péndulo, puesto que son las técnicas discursivas entre las que oscilan los poemas escogidos. De esta forma, se busca establecer vínculos entre los poetas seleccionados para enriquecer no solo la discusión en torno a la poesía centroamericana, sino también proponer nuevas reflexiones en relación con los estudios sobre el discurso bíblico y su vigencia en la tradición literaria contemporánea.

**Palabras clave:** poesía revolucionaria, Jorge Debravo, Ernesto Cardenal, Claribel Alegría, Roque Dalton, Otto René Castillo

**Abstract:** This study examines the representation of biblical discourse and the Judeo-Christian tradition in Central American revolutionary poetry through the study of five emblematic poems: “El canto bueno” (1959), by Jorge Debravo; “Salmo 21” (1964), by Ernesto Cardenal; “Credo” (1994), by Claribel Alegría; “Sobre el negocio bíblico” (1975), by Roque Dalton, and “La tumba de Dios” (1975), by Otto René Castillo. In particular, this analysis is delimited by two textual strategies: parody and satire. Both mechanisms are conceived as extremes of a pendulum, since they are the discursive techniques among which the chosen poems oscillate. Thus, this study seeks to establish links among the selected poets to enrich not only the critical discussion surrounding Central American poetry, but also to propose new comments on the relation to the studies of biblical discourse and its validity in the contemporary literary tradition.

**Keywords:** revolutionary poetry, Jorge Debravo, Ernesto Cardenal, Claribel Alegría, Roque Dalton, Otto René Castillo

**Recibido:** septiembre de 2018; **aceptado:** noviembre de 2018.

**Cómo citar:** Calderón Sánchez, Estefanía. “La representación del discurso bíblico en la poesía revolucionaria centroamericana”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 36 (2018): 145-162. Web.

Centroamérica, durante la segunda mitad del siglo XX –en especial, desde la década de los cincuenta hasta inicios de los noventa–, vivió inmersa en una enorme inestabilidad sociopolítica, pues la mayoría de sus países experimentó hechos convulsos que marcaron contundentemente la dinámica regional. Sobre todo, en Nicaragua, Guatemala, El Salvador y Honduras, los enfrentamientos entre los regímenes totalitaristas y los movimientos subversivos propiciaron extremos niveles de violencia. Lo anterior marcó las letras centroamericanas, ya que hasta finales de los ochenta se privilegió la noción de literatura como una herramienta ideológica que permitía reflexionar sobre las luchas sociopolíticas y evidenciar la urgencia de los proyectos revolucionarios como instrumentos de liberación (ver Mackenbach y Ortiz 83).

Paralelamente, el escritor se concibió como un intelectual comprometido, quien tenía un papel activo en la transformación social y que, con sus textos, contribuía a alimentar la energía revolucionaria (ver Gilman 29-30). Incluso, se propuso que encarnaba “la voz de los sin voz” (Mackenbach 61), puesto que tenía la facultad de denunciar la opresión vivida por todos sus compatriotas.

En este sentido, si bien la narrativa, concretamente las novelas testimoniales y los testimonios, fue esencial para estos proyectos ideológicos, la poesía también constituyó un vehículo importante (ver Østergaard 42). Por ello, muchos críticos (ver González 159), al referirse a las obras poéticas de ese período, utilizan la categoría de poesía revolucionaria o comprometida, la cual se refiere a textos que abogan por una transformación de las estructuras sociopolíticas y económicas de una sociedad. Asimismo, se destaca que una de sus principales características fue el uso de distintos discursos imperantes y su resemantización con el fin de dar a conocer las denuncias sobre el entorno. Por ejemplo, los poetas se apropiaron de hechos cotidianos o históricos, ideologías políticas y el discurso bíblico (ver De Navascués 155).

Este último elemento es el punto de partida del presente trabajo, dado que el análisis se concentrará en el tratamiento del intertexto bíblico en cinco poemas pertenecientes a autores centroamericanos fundamentales dentro de ese momento histórico: “El canto bueno” (1959), de Jorge Debravo; “Salmo 21” (1964), de Ernesto Cardenal; “Credo” (1994), de Claribel Alegría; “Sobre el negocio bíblico” (1975), de Roque Dalton; y “La tumba de Dios” (1975), de Otto René Castillo. Estos textos evidencian una visión muy sugerente en cuanto a la apropiación de la tradición judeocristiana, particularidad que, dicho sea de paso, ha sido poco investigada dentro de los estudios literarios regionales.

Ahora bien, dentro de esta temática hay que tener en cuenta, además de las características contextuales mencionadas, la influencia de la Teología de la Liberación, ya que, como se profundizará, marcó en diferentes niveles las luchas revolucionarias al ser un movimiento que proponía la liberación de los oprimidos a partir del compromiso social y la fe cristiana (ver Martínez 191-192)<sup>1</sup>. Sin embargo, es incorrecto asumir que todos los poetas, en especial los

<sup>1</sup> No obstante, su influencia también fue fundamental para las luchas sociopolíticas de diferentes escritores en otros países latinoamericanos. Por ejemplo, se destacan los textos de Leonardo Boff y Hugo Assmann en Brasil; los de José Míguez Bonino en Argentina y los de Jon Sobrino en El Salvador.

seleccionados para este trabajo, fueron partidarios de esta ideología. Mientras que Cardenal se considera el máximo exponente de la Teología de la Liberación en Centroamérica, los demás poetas nunca se pronunciaron a favor o en contra, si bien en el análisis se evidenciarán ciertas conexiones entre este movimiento y sus poemas.

Una vez establecido este panorama general, es fundamental destacar que, dentro de los límites de la presente investigación, la apropiación del intertexto bíblico se abordará a través de dos mecanismos textuales: la parodia y la sátira. Estos se conciben como extremos de un péndulo, puesto que, como se evidenciará, son las técnicas discursivas entre las que oscilan los poemas escogidos. Con bases en estos parámetros, se buscará establecer vasos comunicantes entre los poetas seleccionados con el objetivo de enriquecer las discusiones en torno a la poesía centroamericana y los estudios sobre la vigencia de la tradición bíblica en la cultura contemporánea.

### **La intertextualidad y su relación con la parodia y la sátira**

Dentro de los estudios literarios, la noción de intertextualidad, acuñada en los años sesenta por Julia Kristeva, se ha convertido en una herramienta indispensable para analizar las relaciones entre las obras literarias y su contexto. Este concepto hace referencia a la idea de que todo acto cultural es considerado un texto, es decir: “[...] un tejido de elementos significativos que están relacionados entre sí, entonces todo producto cultural puede ser estudiado en términos de esas redes” (Zavala 26). De esta forma, la literatura puede analizarse en relación con los códigos culturales a los que responde y que se conjugan dentro de una obra. Esta red de significados se conoce como intertexto, el cual se define específicamente como: “conjunto de textos con los que un todo cualquiera está relacionado” (Zavala 27). De esta forma, cualquier texto, al remitir o estar en deuda con otros, es parte de un discurso y, por extensión, de un contexto de significación.

Lo anterior incluye, por ejemplo, las condiciones de producción e interpretación, la estructura específica de los textos, la tradición o códigos a los que responde, y, por supuesto, cómo se actualizan o se resemantizan los discursos (ver Zavala 27-28). Ahora bien, estos elementos no dependen concretamente del texto o de su autor, sino que es el receptor quien descubre, por medio de sus propios códigos, esa red de significación presente en la obra. De esta forma, la intertextualidad no es un proceso dado, sino que: “existe según el color del cristal intertextual con que se mira” (Zavala 27).

Por supuesto, las relaciones que un texto puede establecer con otros nunca son iguales y de ahí parte la diversidad intertextual, dado que depende de la configuración particular de cada obra. En otras palabras, a la hora de estudiar cada poema, no solo se trata de reconocer el intertexto, sino también cómo el texto se apropia o resemantiza esos discursos que lo preceden. Para los fines del presente trabajo, en cuanto a la identificación del intertexto dentro los poemas, se pueden establecer tres paradigmas fundamentales: la cita, el calco discursivo y la alu-

sión. La primera es la más sencilla de encontrar, puesto que es la reproducción exacta o parcial de un fragmento de un texto en el interior de otro (ver Zavala 33). El segundo se relaciona con la cita, en el sentido de que involucra la mención total o parcial de un texto dentro de otro; sin embargo, el calco discursivo tiene que ver más con: “la adopción por parte de un texto –en el ordenamiento estratégico de sus componentes– de una o varias prácticas discursivas aceptadas por la convención social” (Gómez 561). Por último, la alusión se presenta cuando dentro de una obra se emplea de forma deliberada o inconsciente una imagen sin definir explícitamente de dónde proviene (ver Zavala 33).

Ahora bien, para el examen de estos paradigmas dentro los poemas seleccionados, cabe mencionar que el tratamiento o apropiación del intertexto puede clasificarse a través de dos estrategias esenciales: lo paródico y lo satírico-paródico. Por un lado, la parodia se concibe como una transformación semántica de elementos temáticos o estructurales de un texto dentro de otro (ver Zavala 38). Esto quiere decir que, como lo plantea Linda Hutcheon (ver 177-178), es un mecanismo que permite reflexionar sobre un tema a partir de una síntesis dialógica donde un texto parodiado se resemantiza dentro de un texto parodiante. Así, se conjuga una actualización que da como resultado un texto que propone nuevos sentidos a partir de discursos que lo preceden.

Por otro lado, la sátira va un paso más allá, pues es una estrategia discursiva que permite ridiculizar o corregir actitudes del comportamiento humano. Esto posee una dimensión extratextual, pues, más allá del diálogo entre textos, lo que predomina es la denuncia de ineptitudes morales o sociales ocurridas en un contexto social determinado (ver Hutcheon 178). Sin embargo, se ha empleado el término “satírico-paródico” porque el tratamiento paródico de los discursos—es decir, su resemantización— es la base de esta sátira extratextual, dado que este mecanismo se basa en el diálogo entre diferentes textos. Así, como lo señala Hiram Aldarondo, la sátira, de la mano de la parodia, se convierte en una herramienta que permite: “desenmascarar cualquier moral pequeña-burguesa caracterizada como trivial y absurda. La sátira, sustentada por la caricatura y la hipérbole, pretende propiciar el reconocimiento y, como consecuencia inmediata, el cambio” (970).

Eso sí, como se puede apreciar, los límites entre ambas estrategias pueden ser difusos, sobre todo cuando el análisis parte de textos que, debido a su fuerte dosis de denuncia, siempre están pensados en función de un contexto extratextual específico: las luchas revolucionarias. Por ello, cabe mencionar que, dentro de los parámetros de este trabajo, la diferencia entre los dos mecanismos reside en la apropiación y, por ende, el papel que cumplen los intertextos bíblicos dentro de cada espacio poético; es decir, cuál mecanismo predomina en cada texto. En este sentido, como una primera división entre los poetas seleccionados, cabe mencionar que dentro del mecanismo paródico –dominante en Debravo, Cardenal y Alegría– la revolución adquiere un carácter sacro y el relato bíblico es un medio para hacer que el pueblo construya a través de la lucha una nueva sociedad donde los impíos serán castigados. Por ello, los poemas se conciben como reflexiones concretamente paródicas que parten de un diálogo intertextual

donde se resemantizan los pasajes bíblicos y se dan nuevos sentidos transgresores que enriquecen esas fuentes originales.

Al contrario, dentro de la estrategia satírica-paródica –predominante en los textos de Dalton y Castillo– el discurso bíblico se retoma como un elemento que, más allá de justificar la lucha revolucionaria, se concibe como parte de los corruptos aparatos dominantes y, por ende, permite ridiculizar y censurar distintas actitudes de los ostentadores del poder. En otras palabras, se despoja de su aura solemne y se representa como un texto que se mueve en sistemas dominados por los regímenes autoritarios y, por ende, muchas veces se utiliza para justificar dinámicas sociales opresivas. Una vez planteadas esta diferencia fundamental, es necesario analizar cada poema para ejemplificar y comprobar esta clasificación.

### **La configuración de un discurso esperanzador: Jorge Debravo, Ernesto Cardenal y Caribel Alegría**

Cuando se estudia la intertextualidad en la obra del costarricense Jorge Debravo (1938-1967)<sup>2</sup> hay que tener en cuenta que muchos de sus textos construyen un diálogo donde lo divino y el contexto sociohistórico, entre otros temas, son claves ineludibles para comprender su perspectiva literaria. En este sentido, Edmundo Retana (ver 45) entrevé un vínculo entre la Teología de la Liberación y Debravo, ya que, aunque no fue parte de este movimiento, su poética partió de una búsqueda de Dios a través de la lucha social y la fraternidad humana, lo cual lo llevó a un cuestionamiento palpable de los discursos de fe anticuados. Esto se observa en sus textos, según Chen (ver “La enseñanza comunitaria” 25), gracias a la renovación de imágenes bíblicas a través de la búsqueda de un nuevo entendimiento entre los individuos.

Esta perspectiva puede entreverse en uno de los textos de *Milagro Abierto* (1959), “El canto bueno”, donde se configura un mensaje profético esperanzador que busca expandir el amor fraternal a la lucha social. Lo anterior queda plasmado desde los primeros versos donde se incita a la lucha y a la solidaridad: “Salgamos al amor, hermano mío / con arrojarnos al amor nos basta / Llenaremos de besos las patrias / hasta que todo sea una sola pampa” (vv. 1-4). Aquí, resalta la interpelación hacia el tú lírico llamado “hermano” –término mencionado recurrente en la Biblia–, dado que, por medio del uso de verbos de acción en primera persona plural –*salgamos, arrojarnos y llenaremos*–, lo invita a ser parte de un movimiento basado en el amor que tiene la fuerza para transformar los territorios. Esta particularidad, desde las escrituras bíblicas, puede leerse como una alusión a una de las enseñanzas mesiánicas esenciales: el amor al prójimo (mandamiento del amor), que representa el legado más importante que Cristo transmite antes de su Pasión (ver *Biblia de Jerusalén*, Jn 13. 33-35). No

<sup>2</sup> Si bien este autor, debido a las circunstancias sociohistóricas de su medio, no participó en movimientos revolucionarios de la magnitud que enfrentaron los demás poetas, su compromiso con el Partido Comunista Costarricense y la fuerte denuncia social de su poesía hace que distintos críticos, como Barrientos (ver 124), lo incluyan dentro de la producción revolucionario centroamericana.

obstante, en el texto se le da un sentido subversivo al concebirlo como base de la lucha social.

Eso sí, también cabe destacar que el apelativo *hermano* se utiliza en el texto para interpelar solo a los sujetos que comparten la esperanza del hablante lírico y, en especial, a todos aquellos que estén dispuestos a luchar contra las fuerzas tiranas. Lo anterior puede interpretarse como una alusión a otro importante dogma cristiano: los hermanos, para Jesús, son solo aquellos que cumplen con la voluntad de su Padre (ver Mt 12.50). Por ello, así como el Mesías distingue entre los creyentes y los impíos, el yo lírico establece una fraternidad con una colectividad oprimida que puede asimilarse como esos militantes que, al contrario de los opresores del pueblo, sí podrán alcanzar la salvación por medio de su auxilio en la lucha revolucionaria.

Igualmente, el hablante lírico deja claro que esta entrega debe darse sin reservas y sin esperar nada a cambio, dado que, de lo contrario, es una acción hipócrita: “El amor debe darse / sin esperar el beso. / Brindarlo, nada más, como una fruta que cae del cielo / no importa a quien” (vv. 97-101). Lo anterior, con respecto a este nuevo sentido que adquiere el mandamiento del amor, alude a lo proclamado por el discípulo Pablo a los Corintios: “El amor es sufrido, es benigno; / el amor no tiene envidia, / el amor no es jactancioso, no se envanece” (1 Co 13.4-5). En este sentido, acorde con las enseñanzas cristianas, el compromiso que el yo lírico espera de sus hermanos se homologa al amor fraternal cristiano, el cual no es ambicioso ni egoísta, sino que busca la lealtad absoluta para establecer una nueva dinámica social: “Yo te pido el amor y la ternura, / el músculo, los gritos y las garras, / la agilidad del pie, el fuego del canto, / la hoguera del deseo y la mirada” (vv. 65-86).

Esta referencia al mandamiento del amor está acompañada de otro elemento que refuerza esa actitud solidaria. El poema contiene una metáfora muy sugerente en relación con la comunión de los hermanos, pues se homologa con la celebración de la última cena: “A la corta del pan iremos todos / chorreando eternidad / De la textura viva de la sangre / sacaremos la paz, la luz y el pan” (vv. 56-58). Al igual que ocurre en el pasaje bíblico, se comparte el pan y el vino, lo cual tiene que ver con la institución de la eucaristía y representa el cuerpo y la sangre de Cristo. Eso sí, la particularidad de esta imagen en el poema reside en que la celebración se relaciona, más que con un rito eucarístico, con el advenimiento de la paz gracias a la acción conjunta. Por ello, el texto está lleno de frases exclamativas con un tono enfático, incluso se podría decir profético, que invita al tú lírico a ser partícipe de la revuelta: “Ábreme el corazón, hermano hombre, / y andaremos de pie sobre las aguas” (vv. 173-174).

En estos versos se cita indirectamente otra referencia bíblica: el caminar sobre el agua, milagro con el cual Jesús les demuestra a sus discípulos que no deben tener miedo, pues siempre estará con ellos (ver Mt 6.45-52). Aquí, se construye un mensaje de esperanzador que invita a no temerle a las aguas, las cuales, en el texto, pueden referirse a las dificultades y luchas que se necesitan para cambiar la sociedad. De igual forma, el poema también transmite una seguridad absoluta en la validez de esta sublevación, ya que iguala a sus hermanos

con la figura mesiánica, como se observa en esta pregunta retórica: “¿en qué sepulcro nos podrían hundir / que no resucitáramos veloces?” (vv. 27-28).

Asimismo, dentro de este discurso esperanzador, sobresale, la construcción del yo lírico. Según Chen (ver “La buena noticia para los pobres” 25), Debravo lo configura, en gran parte de su obra, como un intercesor o profeta que no solo clama a la divinidad, sino que también transmite las buenas nuevas al pueblo. Lo anterior comulga con la idea de “la voz de los sin voz” que se mencionó al hablar del intelectual comprometido, dado que el hablante lírico sufre las injusticias del momento y siente en carne propia el sufrimiento: “Grano a Grano yo amo a los patriotas / que mueren abrazando la metralla (...) / Todo me llega a mí, hermano hombre, / como sobre una dura, angustiada agua” (vv. 128-135).

Unido a esto, se construye como un ente que, además de comunicar las buenas nuevas a sus contemporáneos, intercede ante Dios. Esto se percibe en unos versos que constituyen una especie de letanía<sup>3</sup>; es decir, se realiza un calco discursivo de una oración cristiana donde se repiten palabras para abogar por el bienestar del pueblo: “Paz para el corazón que no ha nacido, / hermano hombre. / Paz para la camisa trabajada / hermano hombre.” (vv. 37-40). Así, Debravo con este poema efectúa una actualización del mensaje liberador cristiano a través: “de los signos de los tiempos; se trata al mismo tiempo de un evangelio que denuncia la situación de los pobres y el advenimiento de un reino de justicia” (Chen “La buena noticia para los pobres” 25).

Este mensaje esperanzador también está presente en “Salmo 21” de Ernesto Cardenal (1925), uno de los poetas nicaragüenses más influyentes de las últimas décadas y militante de la Teología de la Liberación. Por esto último, es conocido como un profeta “moderno”, dado que busca llevar la buena nueva a los pueblos y, a su vez, homologa las escrituras cristianas con la lucha social; en otras palabras, recrea la figura de un Dios que no puede ser indiferente a los clamores de sus siervos (ver Jaramillo 94).

Sin embargo, aunque esta descripción también puede aplicarse para Debravo, la práctica intertextual realizada por Cardenal va más allá, puesto que cada texto de *Salmos* (1964) hace referencia a un salmo específico<sup>4</sup>. En este sentido, “Salmo 21” es un eco particular de su contraparte bíblica, el Salmo 22(21)<sup>5</sup>, donde se presenta la lamentación de un inocente perseguido y, a su vez, una acción de gracias por la liberación del pueblo. Por ello, Martínez (ver 200) clasifica este poema como “salmo de angustia” y explica que el clamor hacia a Dios

<sup>3</sup> Dentro del cristianismo, es una oración dialógica constituida por varias series de invocaciones breves que compartían una estructura similar y tenían como objetivo interceder por el pueblo ante la divinidad. Por ejemplo, pueden estar dirigidas a Dios, a la Virgen (letanias lauretanas) o a los santos (ver DRAE).

<sup>4</sup> Al final del trabajo, se encuentra como anexo un cuadro en el cual se contraponen el salmo bíblico con el poema seleccionado del autor con el fin de facilitar el análisis y el hilo conductor de la lectura.

<sup>5</sup> Se señalan dos números a la hora de citar el salmo porque existe una doble enumeración de estos textos en la escritura bíblica. La versión griega y la versión hebrea de la Biblia difieren en la clasificación de los salmos, por lo que, a pesar de que en ambas existen 150, pueden encontrarse diferentes divisiones.

proviene de un hablante lírico que, por medio del sufrimiento y la esperanza en una verdadera transformación social, busca acabar con la injusticia.

Eso sí, en el poema, si bien se realiza un calco discursivo del salmo al retomar su estructura, su tono solmense y de súplica, las referencias intertextuales tomadas de este pasaje bíblico son resemantizadas por la voz lírica y adquieren nuevos sentidos que enriquecen el discurso poético. En primer lugar, comienza su súplica a través de una referencia bíblica que tiene no solo un paralelismo con el salmo 22(21), sino también con una de las siete palabras pronunciadas por Jesús en la cruz (ver Mt 27.46): “Dios mío, Dios mío ¿por qué me has abandonado?” (vv. 1). La introducción de un pasaje tan significativo en la tradición judeocristiana es sugerente, pues hace que en el lector resuenen el dolor y la soledad que, al igual que los profetas y Jesucristo, experimenta el hablante lírico.

En segundo lugar, al retomar el tono de lamento del salmo bíblico, también se apropia de las particularidades de la voz del salmista; en otras palabras, así como en la Biblia los salmistas y, en general, los profetas se constituían como la voz de los israelitas ante Dios, en el poema se construye un yo lírico colectivo que habla, como en el caso de Debravo, por todo el pueblo oprimido. Por ejemplo, así como en el salmo se declama: “Puedo contar todos mis huesos. / Ellos me miran, me observan; / reparten mis vestidos entre sí, /y sobre mi ropa echan suertes” (Sal 22(21).17-18), el hablante lírico de Cardenal expresa: “y se pueden contar como en una radiografía todos mis huesos/ Me han quitado toda identificación / Me han llevado desnudo a la cámara de gas / y se repartieron mis ropas y mis zapatos” (vv.10-13).

En ambos pasajes, lo fundamental es la anáfora del clítico *me*, el cual permite afirmar que tanto el salmista como el yo lírico se configuran como el eco de las injusticias de todos los oprimidos. Incluso, un aspecto esencial del texto es que, en contraposición con el referente bíblico, carece de signos de puntuación, lo cual provoca, junto con los continuos encabalgamientos, que el ritmo del poema sea bastante acelerado. Lo anterior puede ser interpretado como signo de este clamor agobiante que invade a la instancia lírica, al menos en la primera parte del poema, quien de forma acelerada transmite la angustia de sus hermanos.

Asimismo, los versos citados permiten señalar dos aspectos fundamentales en relación con la apropiación del intertexto bíblico. Por un lado, no hay que olvidar que la repartición de las ropas no solo se encuentra en el pasaje bíblico aludido, sino que también es una de las afrentas sufridas por Cristo después de ser crucificado (ver Mt 27.33-36). Lo anterior es significativo para comprender el sufrimiento expresado por el hablante lírico, dado que, como ocurre con la cita del inicio y el poema de Debravo, su representación como inocente perseguido se homologa con la figura del Mesías.

Por otro lado, la actualización del referente bíblico se logra por medio de la sucesión de diversas imágenes devastadoras que construyen un espacio poético desolador. Además de las referencias a la cámara de gas y la radiografía, el yo lírico enumera, desde el verso 3 al 26, actos inhumanos perpetrados hacia diversas colectividades a lo largo de la historia. Por ejemplo, declama: “me

rodean los tanques blindados / estoy apuntado por las ametralladoras / cercado de alambres” (vv. 4-6). Según Jorge Chen (ver “La expresión himnica” 21-22), lo anterior explica la desacralización del lenguaje religioso en Cardenal, puesto que el hablante lírico se convierte en un profeta que sabe condicionar su palabra libertadora a la realidad cotidiana del hombre para descubrir la presencia actualizada de Dios entre su pueblo. Igualmente, esta descripción configura, como lo explica María Jaramillo (ver 90-91), un clamor agobiante cantado por un profeta que utiliza un lenguaje, caracterizado por la fuerza propia de la revolución, para dar testimonio dentro de sus textos de la realidad social que aqueja una época.

Ahora bien, la segunda parte del poema, en concreto del verso 27 al 32, se caracteriza por presentar un mensaje esperanzador y de invitación a la lucha, como el caso de Debravo. En este sentido, la conjunción adversativa *pero*, en el verso 27, establece una particularidad en cuanto a la trascendencia del dolor del hablante lírico, porque se ve como parte del plan salvador de Dios: “Pero yo podré hablar de ti a mis hermanos / te ensalzaré en la reunión de nuestro pueblo / resonarán mis himnos en medio de un gran pueblo” (vv. 27-29). Lo anterior también está presente en el salmo, pues se proclama la confianza absoluta en la intercesión de la divinidad: “De ti viene mi alabanza en la gran congregación; / mis votos cumpliré delante de los que le temen. / Los pobres comerán y se saciarán; / los que buscan al SEÑOR, le alabarán. / ¡Viva vuestro corazón para siempre! (Sal 22[21].26-29).

Incluso, cabe mencionar que esta imagen de la cena festiva, además de recordar, como en Debravo, la última cena de Jesús con sus discípulos, se resemantiza a través de la idea de un “pueblo nuevo”: “Los pobres tendrán su banquete / Nuestro pueblo celebrará una gran fiesta / El pueblo nuevo que va a nacer” (vv. 30-32). Así, el nicaragüense configura, como en el poema anterior, la necesidad de una transformación social por medio de la unión de los pueblos. En este sentido, la idea de un “pueblo nuevo” evoca la construcción de un hombre distinto<sup>6</sup>, quien, a través del tono esperanzador de la estructura sálmica, será un instrumento, clave para la construcción de un mundo justo. En otras palabras, el yo lírico se configura como un actor comprometido inmerso en la sociedad que busca que sus hermanos se unan a su lucha, lo cual también se presenta en “El canto bueno” de Debravo.

Este clamor une los dos poemas analizados con el texto de la nicaragüense Claribel Alegría (1924), quien reflexiona en “Credo” acerca de las consecuencias de las luchas revolucionarias. Una particularidad de este texto, en contraposición con los otros, es que fue publicado en los años noventa, época que marcó el cese de los conflictos armados y el declive de las tendencias izquierdistas. Lo anterior impactó innegablemente a la literatura y provocó que se diera un

<sup>6</sup> Dentro del contexto revolucionario, esta perspectiva, tanto en el caso de Debravo como de Cardenal, puede entenderse como un eco de la noción de “hombre nuevo” propuesta por Ernesto “el Che” Guevara (1928-1967). A grandes rasgos, él declaró que, para alcanzar una verdadera transformación social, tendría que edificarse un “hombre nuevo”, quien, a través de la educación revolucionaria, proclamaría una completa devoción por mejorar y defender al pueblo (ver Rodríguez 110).

fenómeno conocido como literatura de posguerra<sup>7</sup>, la cual está traspasada por una fuerte desilusión hacia las fallidas utopías revolucionarias. Además, trajo cambios importantes en las estrategias literarias, pues, al contrario de décadas anteriores, se favorecen las formas experimentales y el escritor llega a formar parte de un nuevo modelo literario pluridimensional, no enfocado en un proyecto ideológico específico (ver Leyva).

No obstante, estas nuevas características no están presentes en el texto de *Alegría*, puesto que la reflexión acerca de la conciencia política y la esperanza en un cambio social son indisociables al poema desde el inicio: “Creo en mi pueblo / que por quinientos años / ha sido explotado sin descanso” (vv. 1-3). Debido a esto, de primera entrada, el texto no concuerda con el fenómeno de posguerra, pues continúa exaltando la figura del poeta como un intelectual comprometido. Esta perspectiva comulga con lo que la propia *Alegría* denominó “*Letras de Emergencia*”, pues, según George Yúdice (ver 957), esta poeta construye en sus textos espacios ficcionales donde se transmite la urgencia de dar a conocer la realidad regional.

En este sentido, en relación con *Cardenal*, la estrategia utilizada por *Alegría* es significativa, puesto que realiza un calco discursivo<sup>8</sup> de una de las oraciones más importantes del catolicismo, el Credo, y la resemantiza con el fin de proclamar sus convicciones sobre la lucha subversiva. En primer lugar, cabe señalar que la autora retoma la división tripartita del Credo –Padre, Hijo y Espíritu Santo–, pero los lugares son ocupados por insignias de la lucha revolucionaria: el pueblo ocupa el lugar de Dios (v. 1); los hijos del pueblo, el de Jesús (v.4) y la hermandad de los pueblos, el del Espíritu Santo (v. 21). Lo anterior señala que la fe proclamada por la voz lírica está dirigida a un pueblo que se homologa con la máxima divinidad judeocristiana en la cual se deposita una confianza absoluta.

Eso sí, este pueblo está definido por la explotación soportada desde hace quinientos años (vv. 2-3), dato que remite a un dolor presente desde la conquista española. Por eso, sus hijos han estado condenados a vivir en condiciones deplorables en medio del terror (v. 5). En este punto, la voz lírica retoma pasajes bíblicos, mencionados en el Credo católico y relacionados con la Pasión de Cristo, para evidenciar esa opresión. Al igual que el Mesías, los hijos del pueblo sufrieron la condena de Poncio Pilatos (v. 7) –quien remite a los regímenes opresivos– y, después de una muerte inhumana, resucitaron (v. 13), en este caso, para seguir con la lucha, imagen que también es retomada por *Debravo*.

Aquí, se observa un campo semántico con un sentido violento, pues se utilizan palabras que remiten a imágenes desgarradores de los conflictos armados, similares a las empleadas por *Cardenal*. Así como Jesús fue crucificado, muerto y sepultado, los hijos del pueblo –léase los revolucionarios– tienen una existencia representada a través de una gradación tripartita: “fueron martirizados / secuestrados / inmolados” (vv. 8-10). Por supuesto, este sufrimiento, como

<sup>7</sup> Cabe destacar que los estudios realizados hasta la fecha sobre la literatura de posguerra se centran en la narrativa. Debido a esto, géneros como el drama o la poesía no han sido analizados y, por ende, no se ha establecido con claridad su papel dentro de esta clasificación.

<sup>8</sup> También en los anexos se encuentra un cuadro donde se compara el poema con el Credo católico.

ocurre en el cristianismo, tiene un propósito: vencer el mal, lo cual, en el caso del poema, se dará en el juicio contra las fuerzas opresoras (v. 20). Con esta referencia se introduce una imagen muy sugerente: la montaña como el punto donde se decidirá la suerte de los malvados (v. 17). Esta alusión no es casual, dado que, para los movimientos revolucionarios, este lugar fue un centro cuasi sagrado de educación y reunión.

En segundo lugar, lo vinculado con la Hermandad de los pueblos revela aspectos fundamentales sobre la construcción del hablante lírico. Al igual que Debravo y Cardenal, Alegría construye una voz que se presenta como un ente profético que, al conocer el sufrimiento de sus hermanos, desea transmitir un mensaje fraternal y esperanzador: “Creo en la hermandad de los pueblos / en la unión de Centro América” (vv. 21-22). Así, el yo lírico se puede leer como un ente totalmente comprometido con la lucha y que divulga, a través de un nuevo credo, su adhesión a la causa revolucionaria. En este sentido, no se puede obviar el uso repetitivo del verbo *creer*, ya que, como en la oración cristiana, implica una afirmación que transmite un efecto: la confianza palpable en un cambio social. Sin embargo, el hablante lírico declama que su profesión de fe tiene un límite: “no sé si creo / en el perdón / de los escuadrones de la muerte” (vv. 24-26). Esto remite a un hecho histórico fundamental, los Acuerdos de Paz, documentos que, aunque pusieron fin a los conflictos armados, no propiciaron que los grupos opresores fueran justamente castigados. Así, el yo lírico indica que las secuelas sociales de esas guerras todavía persiguen al pueblo centroamericano.

Otras dos imágenes primordiales son las vinculadas con la redención del pueblo, pues, el yo lírico declama que sí cree: “[...] en la resurrección de los oprimidos / en la iglesia del pueblo” (vv. 27-28). Por un lado, no solo retoma uno de los puntos esenciales del Credo católico al hablar de la resurrección de los creyentes, sino que también remite a un intertexto relacionado con las parábolas de Cristo: “Dichosos los perseguidos por hacer lo que es justo, porque de ellos es el reino de los cielos” (Mt 5.10). Así, se puede homologar a los oprimidos con los inocentes y militantes que fueron asesinados por los gobiernos. Por otro lado, la iglesia del pueblo puede leerse como una alusión al legado de la Teología de la liberación en el pensamiento centroamericano, pues, como se mencionó en el caso de Debravo y Cardenal, esta doctrina proclamaba que el discurso religioso y sus instituciones son piezas claves en la defensa del pueblo antes sus tiranos.

Por último, cabe destacar la estructura de este nuevo credo. La poca presencia de signos de puntuación, la construcción en una sola estrofa, el verso libre, el uso de versos de arte menor y los constantes encabalgamientos transmiten un ritmo rápido: “se incorporaron de nuevo / a la guerrilla / subieron a la montaña / y desde allí / han de venir a juzgar / a sus enemigos” (vv. 15-20). Lo anterior puede interpretarse como signo de este clamor apasionado y comprometido del hablante lírico, quien, a través de una fluidez acelerada, declama una arenga que exalta, como Debravo y Cardenal, la hermandad de la lucha social. Incluso, esa esperanza que traspasa el poema se sella, así como ocurre en el Credo católico, con la palabra “Amén” (v. 34), la cual, al significar “Así sea”, contiene

un fuerte sentido de convicción de que lo dicho se va a cumplir. De esta forma, este poema continúa con el tono solemne de la oración cristiana, al perpetuar esa convicción revolucionaria de llegar a un nuevo y justo orden social, como ocurre en los textos anteriores.

### **La configuración de una mirada satírica a través de la escritura bíblica: Roque Dalton y Otto René Castillo**

El salvadoreño Roque Dalton (1935-1970) ha sido considerado como ejemplo de una vanguardia que rompió con muchos esquemas tradicionales y permitió comprender la inestabilidad de un contexto marcado por las luchas políticas. En especial, su poemario *Poemas Clandestinos* (1975) se ha calificado como un texto emblemático de la literatura centroamericana, debido a su fuerte vena transgresora y sus técnicas estructurales (ver Góngora 176). A esta obra pertenece el poema “Sobre el negocio bíblico” en el cual el yo lírico denuncia el enriquecimiento desmedido de las fuerzas estadounidenses a través de la Biblia. Sin embargo, antes de analizar su intertexto bíblico, es fundamental prestar atención al título tanto del texto como de la sección en la que se incluye: “Poemas para salvar a Cristo”.

Ambos enunciados subrayan una visión muy sugerente en cuanto a la figura mesiánica y, en general, al texto bíblico, pues, a través del uso de palabras como *negocio* y *salvar*, intuyen que han sido contaminados por otros discursos que los han despojado de sus valores primigenios, relacionados con la solidaridad y el amor al prójimo. En particular, la idea de salvar al Mesías constituye una paradoja, pues, ¿por qué el redentor del mundo necesita ser rescatado? Sin embargo, lo anterior puede leerse como signo de que la corrupción y la influencia de los regímenes opresivos es tal, que han llegado a manipular el discurso cristiano.

Dentro de este aspecto, en el poema se utiliza como referente principal uno de los pasajes bíblicos esenciales del Nuevo Testamento, relacionado, como en el caso de Cardenal y Debravo, con un gran banquete servido a los fieles: la multiplicación de los panes y los peces (ver Mt 14. 13-21; Mc 6.30-44; Lc 9. 10-17; Jn 6.1-15). Lo anterior queda claro desde los primeros versos, donde se introduce una cita indirecta de esta historia: “Dice la Biblia / que Cristo multiplicó para el pueblo / el pan y los peces” (vv.1-3). No obstante, el yo lírico inmediatamente opina: “Si lo hizo, lo hizo, / y eso lo hace más grande que un general / que ganara mil batallas donde murieron millones de pobres” (vv. 4-6).

Estos versos permiten señalar dos elementos fundamentales. El primero es el uso de la conjunción *si*, la cual, dentro del poema, denota un tono dubitativo e irónico que se contrapone con la confianza absoluta en las enseñanzas bíblicas observada en los poemas del apartado anterior. En este caso, el hablante lírico no es fiel creyente de la Biblia, sino que deja entrever sus dudas acerca de la veracidad de uno de los milagros mesiánicos esenciales para el discurso cristiano. El segundo es la imagen antitética que se establece entre Cristo y los generales déspotas, pues la grandeza se construye, como en los textos ya analizados, a

partir del trabajo al servicio del pueblo y se censura cualquier acción donde, con tal de ganar fama, mueren millones de inocentes.

Ahora bien, la estrategia sarcástica se hace evidente en los siguientes versos donde el yo lírico denuncia el uso del texto bíblico como herramienta de opresión social:

Pero en la actualidad los norteamericanos  
para evitar que el pan y los peces se multipliquen  
y todo el mundo soporte con resignación  
el hambre multiplicada que es parte del gran negocio,  
multiplican la producción de Biblias  
en todos los idiomas que hablamos los pobres  
y nos las envían en manos de jóvenes rubios  
que han sido minuciosamente adiestrados por sus Generales (vv. 7-14).

Obsérvese en esta cita el juego que el hablante lírico establece con el verbo “multiplicar”, dado que el sentido que posee en el pasaje bíblico mencionado —es decir, la abundancia de alimento para los fieles— es transformado y ahora se relaciona con una situación extratextual: la riqueza estadounidense conseguida, irónicamente, por medio de la reproducción de las sagradas escrituras. Aquí, el tono sarcástico del poema también permite subrayar la maleabilidad de la cristiandad como discurso e institución, dado que, al ser operado por hombres puede ser utilizado como discurso subversivo de las luchas revolucionarias, pero también como herramienta para perpetuar la opresión y el hambre del pueblo. En este caso, como lo indica Geneviève Fabry (ver 4-5) en relación con otras obras de Dalton, la mirada irónica/sarcástica característica del poeta se relaciona con una actitud crítica y de denuncia, puesto que hay una intención por aludir a la fragilidad humana y denunciar los problemas sociales de su contexto.

Otro elemento fundamental es la construcción del yo lírico. En los versos 12 y 13 se presenta el uso de dos formas de primera persona plural, el verbo *hablamos* y el clítico *nos*, respectivamente, que permite establecer similitudes entre este hablante y el de poemas anteriores. En este sentido, es interesante observar como la voz del yo lírico se convierte de nuevo en “la voz de los sin voz”, pues denuncia la opresión que vive el pueblo del cual forma parte; eso sí, sin establecerse en ningún punto como ente profético o intercesor. Incluso, este pueblo no solo se refiere a una sola etnia, sino que en el verso 13 queda implícito que esa colectividad oprimida está compuesta por diferentes idiomas; es decir, diversas etnias. En otras palabras, la voz del yo lírico se configura como un ente que agrupa y declama la angustia y desesperanza de sus contemporáneos.

La mirada satírica como filtro para denunciar la corrupción a través del discurso religioso también forma parte del poema “La Tumba de Dios” del guatemalteco Otto René Castillo (1936-1967). Este autor, junto con otros escritores centroamericanos, incluido Roque Dalton, formaron un movimiento conocido como Generación Comprometida<sup>9</sup>, el cual, entre otras particularidades, tuvo

<sup>9</sup> Otros escritores centroamericanos que formaron parte de esta generación son los salvadoreños Roque Dalton, Italo López Vallecillos y Manlio Argueta, el hondureño Guillermo Calderón Puig y el nicaragüense Rigoberto López Pérez.

como consigna que el poeta se convirtiera en la voz del pueblo al transmitir los desconciertos, miedos y esperanzas de los oprimidos (ver Martín 134-135). Lo anterior, como lo Kerri Muñoz (ver 8-10), es un punto fundamental al leer la producción poética de Castillo, pues este literato representó el más alto nivel de responsabilidad revolucionaria al señalar y censurar acertadamente a los culpables del deterioro social. Esta visión crítica es un elemento que traspasa el poema escogido, puesto que el autor satiriza la hipocresía de los ostentadores del poder en su país.

Esta acusación empieza a ser evidente desde el título, pues, como en Dalton, alude a una imagen paradójica e, incluso, blasfema para el discurso judeo-cristiano. Si desde las escrituras bíblicas se declaró que Dios es Alfa y Omega (Ap 22.13), ¿por qué sugiere que la divinidad murió? Para responder a esta interrogante, se debe citar la primera estrofa: “Suceden cosas / tan extrañas/ en mi país / que si de verdad / hubiera cristianos / creerían / sin duda / en la muerte / auténtica de dios” (vv. 1-9). Aquí, se establece un juego importante entre el contexto, la figura del cristiano y la muerte de la divinidad, pues, si se toma en cuenta la época de producción del poema, claramente remite a la idea de que, en un país marcado por la injusticia, es evidente que ningún cristiano podría soportar o cometer esas atrocidades, burlonamente calificadas como hechos “extraños”.

En este sentido, se puede leer esta muerte divina como una imagen que hace eco de la desesperanza vivida por el pueblo; es decir, si no hay cristianos verdaderos que prediquen con sus acciones las enseñanzas bíblicas, es evidente que todo el discurso englobado en el amor al prójimo ha quedado sepultado por un poder hipócrita. Por supuesto, esta construcción muestra, desde las primeras líneas, el tono acusador e, incluso, burlista con el cual el yo lírico critica a los que ostentan el poder. Lo anterior se refuerza con el retrato de tres entes que permiten contraponer al pueblo con los grupos dominantes: mientras se menciona a un hombre que, debido al hambre, debe robar y es condenado a la cárcel (vv. 10-21), los otros dos son tipos que, al tener dinero, son inmunes. En este caso, son fundamentales las reflexiones del hablante lírico sobre cada uno. Por ejemplo, cuando indica la condena del primer hombre, señala: “Pensad / un momento lo que cuesta / saciarse el hambre: / ¡veinte años / encerrado / en 4x4 metros!” (vv. 22-27). Con el uso del verbo pensar, se nota una clara interpelación al tú lírico, pues el yo lírico quiere que este reflexione acerca de lo que significan veinte años de cárcel por saciar un hambre causada por los falsos cristianos.

Con respecto a los accionistas bancarios, el yo lírico introduce una pregunta retórica para criticar sus riquezas: “¿La han hecho ellos / con el sudor / de su frente / y los callos / de sus manos? / Responded vosotros / la pregunta” (vv. 41-49). Evidentemente, el proceso de reflexión que incentiva el poema hace notar que la respuesta es un no rotundo. Por otra parte, la crítica hacia la tradición cristiana de nuevo se hace presente con un comerciante y la forma en la que adquiere su salvación: “Señala terco / la firma del santo papa / y agrega, reciamente: / ‘¡Me costó quinientas tusas!’” (vv. 64-68). Así, como insiste el hablante lírico en otras estrofas, el rico puede sobrevivir a costa de los pobres, quienes viven con miedo de morir en cualquier momento por el hambre o las bombas (vv. 79-81).

Todas estas descripciones son piezas fundamentales para comprender los otros dos intertextos bíblicos presentes en el poema. Por un lado, se cita indirectamente la enseñanza de Jesús de que es más fácil que un camello pase por el ojo de una aguja que un rico entre al reino de los cielos (ver Mt 10.25). Sin embargo, se resemantiza su sentido primordial: “Jamás pasarán / por el ojo de la aguja / los camellos / pero los ricos / han comprado ya, / sin negarlo, / el reino de sus cielos” (vv. 96-102). Aquí hay una clara denuncia del yo lírico, pues expresa, por medio de esta hipérbole, que el dinero permite incluso que los ricos compren una salvación y un cielo propios. Por otro lado, la exclamación con la que cierra el poema es fundamental para sellar la sentencia de los opresores: “¡Falsos cristianos, / la tumba de cualquier dios / está en vosotros” (vv. 111-113). Estos versos no solo denuncian la hipocresía de esos “cristianos”, sino también se pueden leer como una reformulación de una de las frases claves proclamada por el apóstol Pablo: “¡Que la gracia del Señor Jesucristo, / el amor de Dios y la comunión del Espíritu / Santo esté con todos vosotros! (2 Co 13.14). De esta forma, se juega con la escritura bíblica al declamar que, los falsos cristianos, constituidos como el tú lírico, están vacíos del mensaje de amor propio de la cristiandad.

En este sentido, el presente poema se diferencia de los textos estudiados de Debravo, Cardenal y Alegría, pues, a pesar de que en estos también hay una gran crítica social, en Castillo predomina una visión satírica de la realidad, como también ocurre en “Sobre el negocio bíblico” de Roque Dalton. Por ello, las referencias bíblicas, al contrario de los poetas ya mencionados, se utilizan como soporte de un discurso desmitificador de la clase dominante. Así, en este poema es la sátira la que, al fin y al cabo, predomina y se utiliza para propiciar la reflexión y, por consiguiente, el cambio social.

Asimismo, cabe resaltar que lo anterior también influencia en cierta medida la construcción del yo lírico. En contraposición de nuevo con Debravo, Cardenal y Alegría, el hablante lírico en Castillo no se construye como un ente profético que lleva la buena nueva al pueblo. Así, aunque se utilizan referencias bíblicas, en este poema, o en el de Dalton, no predomina la intención de transmitir un mensaje esperanzador. Esto no quiere decir que ciertos elementos ya analizados en los otros textos aparezcan en este yo lírico, como el uso de la primera persona, ciertas marcas discursivas solemnes –por ejemplo, el “vosotros” mencionado al final del poema–, y la figura de autoridad del poeta. En relación con este elemento, cabe subrayar la distancia que establece el hablante lírico con respecto a los falsos cristianos: “En verdad, pienso, / si hubiera cristianos / en mi pequeño país / donde suceden / cosas tan horribles / creerían / en la muerte cierta / de su dios” (vv. 103-110). Por medio del posesivo *su*, el yo lírico, como en Dalton, indica que no comparte la creencia en la divinidad de esos supuestos feligreses.

Por último, en cuanto su estructura, es importante apuntar que, en especial, el uso de versos de arte menor provoca, como se ha visto en los versos citados, que el poema posea un ritmo y una fluidez acelerada. Esta particularidad, como se mencionó en el análisis sobre Alegría, transmite el clamor de la instancia líri-

ca, quien denuncia la grave situación sociocultural de su país. Esto, unido al uso de un lenguaje coloquial y la escasez de figuras de dicción, permiten observar a este y, dicho sea de paso, al de Dalton, como si se tratara de una conversación o reclamo dirigido a un tú lírico (ver González 165), quien, en este caso, son los falsos cristianos que han abandonado al pueblo.

## Conclusiones

Una vez estudiado cada texto, es pertinente plantear varias reflexiones finales en cuanto al tratamiento del intertexto bíblico dentro de esta pequeña muestra de poesía revolucionaria. En primer lugar, el uso de lo paródico y lo satírico-paródico como marcos teóricos de análisis fue muy pertinente para evidenciar las diferencias en cuanto a la apropiación del referente bíblico. Lo anterior se debe a que se marca una distinción particularidad en la preponderancia de ambos mecanismos y su fin dentro de los discursos poéticos examinados. La estrategia paródica, como se observó en Debravo, Cardenal y Alegría, está relacionada principalmente con la defensa de un proyecto ideológico esperanzador e, incluso, podría decirse utópico. En este sentido, las referencias bíblicas se resemantizan dentro de espacios poéticos que buscan no solo evidenciar la opresión del pueblo, sino que principalmente sustentan el alegato de un yo lírico que, a través de un tono profético, sufre y, por ende, busca promulgar una buena nueva e invita al Hermano –el pueblo oprimido– a unirse a la lucha social.

Lo anterior no quiere decir que, en el caso de Dalton y Castillo, el hablante lírico no se construya como un ente que sufre con su pueblo, sino que la intención que predomina en sus poemas es satirizar toda la dinámica perversa del poder que, de una forma u otra, utiliza el discurso judeocristiano como escudo. Tanto en “Sobre el negocio bíblico” como en “La tumba de Dios” se puede observar un fuerte cuestionamiento hacia toda la institución religiosa, pues su discurso, despojado del sentido sacro que se reproduce en los otros poemas, es parte de la opresión propiciada por los ostentadores del poder hacia el pueblo. Así, reflexionan sobre los hechos injustos ocurridos en sus países por medio de un tono irónico e, incluso, sarcástico que se interesa por evidenciar las maniobras perversas del poder. Por ende, su intención, al menos en los poemas analizados, no es construir un mensaje esperanzador basado en la unión del pueblo.

En segundo lugar, hay que dejar claro que los argumentos desarrollados durante la presente investigación parten del estudio de un grupo reducido de textos centroamericanos producidos durante la segunda mitad del siglo XX. Por ello, este trabajo sirve como incentivo para continuar con el estudio del tratamiento del intertexto bíblico en la poesía centroamericana, lo cual, como se mencionó al inicio, ha sido poco explorado. Sobre todo, las similitudes y diferencias observadas entre los textos podrán enriquecerse con el estudio de otros poemas de los autores seleccionados con el fin de profundizar más en esta temática y observar si es posible entrever más vasos comunicantes entre ellos. Incluso, sería interesante estudiar si, dentro de la producción de cada poeta escogido, existen otros textos que permitan ver diferentes tratamientos del intertexto bíblico; es

decir, distintos usos del mecanismo paródico y del satírico-paródicos y, así, profundizar más en los estudios sobre su discurso poético.

En último lugar, como un punto de enlace entre todo el corpus, cabe mencionar que, sin importar el mecanismo textual utilizados o sus posibles fines, los textos analizados evidencian cómo la tradición judeocristiana, en un contexto tan convulso como lo fue Centroamérica durante la segunda mitad del siglo XX, fue en un intertexto que permitió, dentro de discursos poéticos distintos, denunciar la opresión vivida por el pueblo y, de esta forma, cuestionar las dinámicas sociales imperantes. En este sentido, el discurso bíblico se renueva al adquirir nuevos sentidos que enriquecen no solo su influencia dentro de los espacios textuales aquí examinados, sino también abren las puertas para estudiar su presencia en obras poéticas con características similares tanto en Centroamérica como en el resto de Latinoamérica. Esto con el fin de indagar si es posible establecer vasos comunicantes, por ejemplo, entre poetas contemporáneos a los tomados en cuenta en esta investigación y ampliar las discusiones sobre la poesía revolucionaria.

## Obras citadas

- Aldarondo, Hiram. "Embestida a la burguesía: Humor, parodia y sátira en los últimos relatos de Silvina Ocampo". *Revista Iberoamericana* 68.201 (2002): 969-979. Impreso.
- Alegría, Claribel. "Credo". *Clave de mí*. Costa Rica: EDUCA, 1996. 158-159. Impreso.
- Barrientos, Dante. "Escrituras de la rebelión y rebeliones de las escrituras en las literaturas centroamericanas". *Centroamericana* 22.1/22.2 (2012): 119-137. Web.
- Biblia de Jerusalén*. España: Editorial Desclée De Brouwer, 1998. Impreso.
- Cardenal, Ernesto. "Salmo 21". *Salmos 5ª edición*. Argentina: Ediciones Carlos Lohlé, 1973. 31-32. Impreso.
- Castillo, Otto. "La tumba de Dios". *Informe de una injusticia* Costa Rica: EDUCA, 1975. 222-225. Impreso.
- Chen, Jorge. "La enseñanza comunitaria y la oración del cristiano en Jorge Debravo: '... Y danos nuestro pan'". *Káñina. Revista de Artes y Letras* 23.3 (1999): 25-29. Impreso.
- Chen, Jorge. "La buena noticia para los hombres: las bienaventuranzas según Jorge Debravo". *Káñina, Revista de Artes y Letras* 22.1 (1998): 23-28. Impreso.
- Chen, Jorge. "La expresión himnica en el psalterio: El caso de Ernesto Cardenal". *Revista de Filología y Lingüística*, 33.1 (2007): 21-32. Impreso.
- Dalton, Roque. "Sobre el negocio bíblico". *Poemas clandestinos* (36). Costa Rica: EDUCA, 1982. 36. Impreso.
- De Navascués, Javier. "Revolución, cristianismo y literatura en América Latina". *AHig* 11 (2002): 155-163. Impreso.
- Debravo, Jorge. *Obra poética*. San José: Editorial Costa Rica, 2013. 148-155. Impreso.
- DRAE. *Letanía*. 2018. Web. <<http://dle.rae.es/srv/fetch?id=NAY9H8k>>
- Fabry, G. (2007). La poesía de Roque Dalton: la ironía al servicio de la Revolución. *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2007. 1-8. Web.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003. Impreso.

- Gómez, Antonio. (1980). "La subversión del discurso ritual en la literatura español de los siglos de Oro". *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1980. 561-570. Web.
- Góngora, Juan. "Roque Dalton y la poética de liberación". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 34 (1991): 173-192. Impreso.
- González, Eduardo. Aristas de la poesía revolucionaria en Centroamérica: el cristianismo, la muerte y la nación en las obras de Cardenal, Dalton y Castillo. *Intercambio* 6 (2008) 151-174. Impreso.
- Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía". *De la ironía a lo grotesco*. Ed. Hernán Silva. México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 1992. 173-193. Impreso.
- Jaramillo, María. "Los salmos de vida y esperanza de Ernesto Cardenal". *Literatura: teoría, historia, crítica* 1 (1997): 85-95. Impreso.
- Leyva, Héctor. "Narrativa centroamericana post noventa. Una exploración preliminar". *Istmo. Revista Virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 11(2005). Web.
- Mackebach, Werner y Ortiz, Alexandra. "(De)formaciones: violencia y narrativa en Centroamérica". *Iberoamericana* 8.32 (2008): 81-97. Impreso.
- Mackebach, Werner. "¿De la ira al asco? Reflexiones sobre el intelectual-escritor en Centroamérica 'después de las bombas' y sus repercusiones en la literatura". *Centroamericana* 25.2 (2005): 55-78. Web.
- Martín, Inmaculada. "Roque Dalton y la generación comprometida. Literatura e Historia". *Carta-philus, Revista de Investigación y Crítica Estética* 6(2009): 129-142. Impreso.
- Martínez, Juan. "Los usos de la historia en la poesía de Ernesto Cardenal". *Tesis*. Universidad de Toronto, 1998. Web.
- Muñoz, Kerri. "Creating a Space for Love and Revolution: The Poetry of Otto René Castillo". *Dissidences*, 5.10 (2014): 1-34. Web.
- Østergaard, Ole. "La poesía social-revolucionaria en el Salvador y Nicaragua: Roque Dalton, Ernesto Cardenal". *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 42 (1984): 41-59. Web.
- Renata, Edmundo. "Imágenes liberadoras de Dios en la poesía de Jorge Debravo". *Pasos* 125 (2006): 45-51. Impreso.
- Rodríguez, Pedro. "El hombre nuevo y la educación en el pensamiento del Che Guevara". *Revista de Filosofía y sociopolítica de la educación* 6 (2007): 109-119. Impreso.
- Yúdice, George. (1985). "Letras de emergencia: Claribel Alegría". *Revista Iberoamericana* 51.132-133(1985): 953-964. Impreso.
- Zavala, Lauro. Elementos para el análisis de la intertextualidad. *Cuadernos de Literatura*, 5.10 (1999) 26-52. Impreso.