
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)¹. Sin embargo, es incorrecto asumir que todos los poetas, en especial los

¹ 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)² 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

² 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 dispuesto 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 letanía³; 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 específico⁴. En este sentido, “Salmo 21” es un eco particular de su contraparte bíblica, el Salmo 22(21)⁵, 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

³ 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 (letanías lauretanas) o a los santos (ver DRAE).

⁴ 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.

⁵ 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 distinto⁶, 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

⁶ 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 posguerra⁷, 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 discursivo⁸ 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

⁷ 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.

⁸ 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 Comprometida⁹, el cual, entre otras particularidades, tuvo

⁹ 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.
- Mackenbach, Werner y Ortiz, Alexandra. "(De)formaciones: violencia y narrativa en Centroamérica". *Iberoamericana* 8.32 (2008): 81-97. Impreso.
- Mackenbach, 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". *Cartaphilus, 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.