

UNA RETÓRICA REVOLUCIONARIA: EL CASO DE LAS POÉTICAS CENTROAMERICANAS

A REVOLUTIONARY RHETORIC: THE CASE OF CENTRAL AMERICAN POETICS

Edgar Romero Figueroa*

Fecha de recepción: 15 de noviembre de 2017 • Fecha de aprobación: 15 de enero de 2019.

Resumen: La lectura de cuatro poetas centroamericanos: Ernesto Cardenal, Roberto Sosa, Otto René Castillo y Roque Dalton permite esbozar la caracterización de una cierta poesía revolucionaria de la segunda mitad del siglo xx, desde una perspectiva retórico-discursiva. Para ello, se cuestiona la función que algunos dispositivos retóricos específicos (figuras como la metáfora o estrategias complejas, y por ende difícilmente clasificables, como el motivo o topos) cumplen en los proyectos poético-revolucionarios.

Palabras claves: poetas centroamericanos, Centroamérica, revolución, retórica, segunda mitad siglo xx.

Abstract: Through the work of four Central American poets: Ernesto Cardenal, Roberto Sosa, Otto René Castillo, and Roque Dalton, we describe the features of certain revolutionary poetry of the second half of the 20th century, from a rhetorical and discourse theory perspective. For this, we question the function of some specific rhetorical devices (figures like the metaphor or complex strategies, therefore difficult to classify, as the motif or topos) in revolutionary poetic projects.

Keywords: Central American poets, Central America, revolution, rhetoric, second half of 20th century.

Résumé : La lecture de quatre poètes centre-américains, Ernesto Cardenal, Roberto Sosa, Otto René Castillo et Roque Dalton permet d'esquisser la caractérisation d'une certaine poésie révolutionnaire de la deuxième moitié du xx^e siècle depuis une perspective réthorico-discursive. Pour ce faire, nous interrogeons la fonction de certains dispositifs rhétoriques précis (figures de style telles que la métaphore mais aussi stratégies complexes et donc difficilement classables, comme le motif et le topos) dans les projets poético-révolutionnaires.

Mots-clés : poètes centre-américains, Amérique centrale, révolution, rhétorique, deuxième moitié du xx^e siècle.

* Universidad de Toulouse-Jean Jaurés, Francia, edrofi@hotmail.com.

Sería difícil desestimar el lugar que en la historia de la literatura hispanoamericana ocupa esa porción del continente que llamamos Centroamérica. De Bernal Díaz y de Las Casas a Miguel Ángel Asturias y Ernesto Cardenal, pasando por Rafael Landívar —obviando incluso la presencia tutelar de Rubén Darío— la América Central está en el origen de obras imprescindibles del panorama de las letras españolas.

No obstante el espacio reducido y marginal que ocupan los autores centroamericanos en las antologías y en los estudios dedicados a las letras hispanoamericanas, la poesía centroamericana excede sus fronteras para abarcar una relación del norte al sur del continente, imponiendo sus coordenadas al verso de lengua española.

Dentro de este panorama, consideraremos un periodo histórico caracterizado por la presencia de regímenes autoritarios donde imperan la limitación de las libertades, la injusticia social y económica, la represión y las persecuciones sanguinarias. Confrontados a esta realidad, los escritores y principalmente los poetas centroamericanos construyeron un discurso de resistencia y de denuncia, de doloroso testimonio y sobre todo de hermandad humana que dio en llamarse en su momento poesía revolucionaria. Sus representantes comparten, entre otros rasgos, el recurso al estilo conversacional, una visión de la poesía como arma y herramienta, y la filiación a un discurso de doble origen marxista y cristiano.

El presente texto es, pues, un sucinto estudio comparado de la poesía de temática revolucionaria de cuatro figuras señeras como lo son Ernesto Cardenal (Nicaragua, 1925), Roberto Sosa (Honduras, 1930-2011), Roque Dalton (El Salvador, 1935-1975) y Otto René Castillo (Guatemala, 1936-1967). Dicha comparación permitirá cuestionar la existencia de una retórica “revolucionaria” dentro de sus obras, partiendo del examen de una serie de herramientas discursivas.¹

En un primer momento veremos cómo el discurso poético revolucionario parece situarse en la encrucijada entre acto poético y acción retórica, entre creación y persuasión, entre utopía e ideología.

Luego centraremos nuestro interés en dos de los *topoi* cardinales de las poéticas revolucionarias estudiadas. Por una parte, ese que tomando prestada una expresión de César Vallejo podríamos llamar de los *hombres humanos*, y que como lo sugiere el pleonasma (aparente) vallejiano, consiste en la exacerbación del componente humano presente en el poema. En el discurso militante del poema revolucionario dicha intensificación desemboca, casi inevitablemente en la oposición implícita o (las más de las veces) explícita entre el hombre (la cofradía de los ofendidos) y la bestia (la jauría policial, el opresor, el tirano).

Por otra parte, y para concluir, exploraremos la tendencia del discurso poético revolucionario a proyectarse hacia el futuro, a pensar siempre “del hombre hacia

adelante” (Castillo, “Estratega a contrapecho del hombre”). Tendencia profética que se resuelve, en su vertiente luminosa, en la expresión de una confianza inquebrantable, incluso a veces decididamente mística, en el destino utópico de la humanidad y, en su vertiente sombría, en un discurso de carácter imprecatorio.

1. Circulaciones

Las condiciones políticas y sociales que desembocan en la toma de conciencia de los poetas que nos interesan conllevan, por su misma naturaleza, la situación marginal del discurso poético revolucionario. La reducción de los espacios de expresión determinará no únicamente los contenidos sino las formas de esta poesía.² Concisión, claridad, derecho de un lenguaje que privilegia la comunicación perfilan una palabra poética más que nunca necesaria en tiempos de penuria. Los poemas, como no pocas veces los propios poetas, se mueven en las sombras de la clandestinidad,³ hallando expresión ya en los *graffiti* de los barrios miserables, ya en la garganta del profesor rural.⁴

Nuestros poemas no se pueden publicar todavía.
Circulan de mano en mano, manuscritos,
o copiados en mimeógrafo. Pero un día
se olvidará el nombre del dictador
contra el que fueron escritos,
y seguirán siendo leídos.

E. Cardenal, *Epigramas*.

Los poetas aprovechan asimismo vías menos encubiertas: las Universidades Nacionales Autónomas funcionan como verdaderas encrucijadas ideológicas y refugios culturales.⁵ En estos espacios surgen grupos que, las más de las veces, se aglomeran en torno a revistas (cuya efímera vida no debe impedirnos sopesar su importancia en la difusión y conservación de las obras de este periodo). Así, estudiantes de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua editan *Ventana* (1960-1964) y posteriormente *Taller* (1968); en El Salvador, miembros del Círculo Literario Universitario publican entre la década de 1960 y 1979 *La Pájara Pinta*; de la Universidad de San Carlos en Guatemala surge la revista *Alero* (1970-1979). Otras publicaciones importantes de la época son *El pez y la serpiente*, fundada por el nicaragüense Pablo Antonio Cuadra en 1961; *Lanzas y letras*, editada en

Guatemala entre 1958 y 1962 y fundada por Otto René Castillo, Antonio Fernández Izaguirre y Roberto Díaz Castillo; y *La pajarita de papel* (1949), órgano de divulgación del PEN club de Honduras.

Una importante caja de resonancia para las voces poéticas revolucionarias fue asimismo la cubana Casa de las Américas, fundada por Fidel Castro al día siguiente de la Revolución. Si ya la Revolución cubana, como una década antes la guatemalteca, había sido un foco de difusión de la ideología marxista en Centroamérica y en general en toda la América Latina, la Casa deviene a partir de 1960, con su revista y sobre todo con el premio, un actor central en la difusión de las producciones culturales (con frecuencia de tono revolucionario) del Caribe y de Latinoamérica. En las primeras dos décadas fueron reconocidos numerosos poetas centroamericanos: Roque Dalton (por su libro de 1969 *Taberna y otros lugares*, en 1963 había obtenido una mención honorífica por su poemario *El turno del ofendido*), Roberto Sosa (en 1971 por *Un mundo para todos dividido*), el panameño Manuel Orestes Nieto (*Dar la cara*, 1975), la salvadoreña Claribel Alegría (*Sobrevivo*, 1978) y la nicaragüense Gioconda Belli (*Línea de fuego*, 1978).

Todo ello sin olvidar esa forma de circulación desviada que es el exilio (la mayoría de los poetas centroamericanos de este periodo tuvo que exiliarse en un momento dado): Cuba, México, Checoslovaquia, Francia, fueron otras tantas etapas de esta poesía en tránsito.

Poesía que por otra parte, bien que firmemente anclada al espacio centroamericano, lo trasciende al incorporarse a un panorama literario de la mayor amplitud. A la figura tutelar de Darío se unen Neruda y Vallejo, cada poeta formando su propia ancestría con aportes de varia procedencia: así por ejemplo Roque Dalton asimila a los franceses (Henri Michaux, Saint John Perse) y Cardenal transplanta las poéticas anglosajonas (Whitman, Pound, William Carlos Williams). En la eferescencia del periodo las relaciones se multiplican en todos sentidos (un poeta joven como Leonel Rugama recibirá la influencia de un Pablo Antonio Cuadra y marcará a su vez la poesía de un poeta mayor como Cardenal) tejiendo una compleja red de relaciones, filiaciones éticas y estéticas, lugar de todo tipo de juegos intertextuales (con el caso paradigmático del *Cántico cósmico* de Cardenal). Que dicho sistema configura un verdadero aparato circulatorio para las ideas, sobre todo políticas, de los poetas considerados en este trabajo, lo muestra el poema de Dalton “Los hongos” (escrito entre 1966 y 1971 y el cual, según aclara el poeta, “enfoca la pugna que existió en mi juventud entre la conciencia revolucionaria y la conciencia cristiana”) y sobre todo su dedicatoria “a Ernesto Cardenal, como un problema nuestro, es decir, de todos los católicos y los comunistas”.

Al final lo que destaca no es tanto el hecho de que la poesía logre abrirse paso y circular en las condiciones más adversas: después de todo lo exige la penuria de los tiempos. Lo que asombra es el empecinamiento, la fe inquebrantable de los poetas en la aptitud del discurso poético no sólo para describir, sino para transformar el mundo.⁶

2. (Anti)poéticas y (anti)retóricas

Poesía
Perdóname por haberte ayudado a comprender
Que no estás hecha sólo de palabras.

Roque Dalton, “Arte poética”.

La que llamamos poesía revolucionaria centroamericana se inscribe en una corriente mayor de la poesía escrita en Latinoamérica en la segunda mitad del siglo xx que ha recibido, por parte de la crítica y de los mismos poetas, diversos nombres –poesía coloquial o conversacional, antipoesía, poesía concreta, poesía exteriorista, poesía material, entre otros– y ha sido objeto de otras tantas definiciones. Dicha corriente puede entenderse en buena parte como una reacción frente a una tendencia poética “demasiado encerrada en el lirismo onírico” (Benedetti, 1981a), típicamente encarnada en la poesía “copiosa, caudalosa, pretenciosa” de Pablo Neruda (Retamar, 1975), presencia inesquivable del verso iberoamericano. La poesía así entendida deviene, si no en una antipoesía (“la única verdadera antipoesía no se escribe”, Retamar, *ibid.*), una poesía “anti” (Pailler, 1988): rechazo de la grandilocuencia nerudiana y revuelta frente a la hegemonía del subjetivismo lírico dominante en la poesía moderna no sólo de Hispanoamérica sino de Occidente.⁷

Pero una definición exclusivamente negativa de dicha corriente corre el riesgo de ocultar la naturaleza doble del movimiento: la reacción anti-poética resulta, en su otra vertiente, en una expansión sin precedentes del campo poético. Un caso paradigmático es el del nicaragüense Ernesto Cardenal, quien propugna una poesía exteriorista

hecha con los acontecimientos, las personas y las cosas. Esta poesía puede incluir las realidades cotidianas, la anécdota, los nombres propios de personas y lugares; personas con sus nombres y apellidos, de carne y hueso, y lugares reales, y también fechas y cifras si son necesarias.
(Benedetti, *loc. cit.*).

Esta apertura del discurso poético guarda estrecha correlación con el imperativo de origen externo (es decir, extrapoético) que los poetas que nos ocupan asumen y reivindican como centro de sus proyectos respectivos. Si, en efecto, una parte considerable de la poesía moderna busca « *affranchir la poésie de toute obligation extérieure, refuser la matière brute [...], supprimer jusqu'au support même qui soutient l'œuvre* », ⁸ para los poetas revolucionarios el “utilitarismo” poético no es motivo de anatema sino mandamiento capital: la poesía será *al servicio* del hombre y de su liberación o no será. Todo un programa que toma la forma de una po-ética de la comunicación, y de una poesía vuelta hacia fuera en tanto la consideración de los auditores potenciales –el hombre de la calle, el pueblo– incide de forma determinante en su estructura.

Una caracterización de la antipoesía como una poesía “antirretórica, más literal que literaria” (Saúl Yurkievich citado en Pailler, 1988) hace eco de una acepción reducida de lo retórico cuya vulgata frecuente y peyorativamente califica de “retórica” toda expresión recargada o afectada, vana palabrería, adorno inútil. La expresión retórica así entendida se opone a una hipotética expresión literal, inmediata de un mensaje transferido en su prístina forma. En una acepción más técnica reenvía a una retórica de figuras o retórica restringida (*cf.* Genette, 1970), correspondiente, *grosso modo*, a la *elocutio* de los antiguos y, más recientemente, objeto de estudio de las poéticas estructuralistas y que ve en las figuras (en el estilo) una desviación de un hipotético grado 0 (*cf.* Barthes, 1972).

Es fácil ver que la prevalencia, en buena parte de la poesía hispanoamericana escrita durante el periodo que nos ocupa y en particular de la poesía revolucionaria centroamericana, del plano referencial por encima del estilístico responde a su afán comunicante, como ha explicado Cardenal:

Para mí es muy importante la comunicación con el lector, y siempre he tratado de hacer una poesía clara; incluso tal vez mi poesía peca por ser demasiado clara, ya que siempre estoy interesado en que el lector entienda mi mensaje, e incluso que lo entienda el lector que no está muy acostumbrado a entender la poesía. He tratado siempre de hacer una poesía que no sea hermética ni oscura ni difícil: que llegue al pueblo. (Benedetti, *op. cit.*).

No obstante, el aparente antirretoricismo de esta poesía es en realidad un retoricismo *otro*. Esto es cierto no sólo en un sentido restringido de la retórica entendida como una tropología o teoría de las figuras de estilo (con la metáfora como caso paradigmático), de forma que la poesía revolucionaria simplemente emplearía un

juego de estrategias específico y distinto al de la poesía “no-revolucionaria”, sino también y sobre todo para una concepción que hunde sus raíces en el pensamiento clásico, y que entiende la retórica como un “arte de la comunicación cotidiana, del discurso en público” (Barthes, 1982).

Es en este sentido amplio que los dispositivos discursivos movilizados por los poetas revolucionarios son retóricos en tanto su poesía es, por definición y a contrapelo del precepto mallarmeano, una poesía “ideológica, [...] cargada de ideas” (Benedetti, 1981b) que tiende, más que al canto, a la problematización de la realidad (el poemario *Taberna y otros lugares*, por el que Roque Dalton recibió el premio Casa de las Américas, iba a llamarse *Poemas problemas*). Así, para el hondureño Roberto Sosa,

la poesía es un instrumento de indagación. Es un instrumento verbal para ir entendiendo las relaciones de la sociedad, porque el poema puede lograr un reflejo de un grupo social de un país y del universo. La poesía es eso: es un resumen de una visión del mundo, es una concentración química de la realidad. Y uno de los problemas del ser humano es conocer la realidad. (Hood, 1999).

De la misma manera, el discurso poético revolucionario revela su carácter eminentemente retórico si consideramos, con Paul Ricœur, que las situaciones típicas del discurso retórico (la asamblea, el tribunal y la reunión conmemorativa, correspondientes a los tres géneros clásicos deliberativo, judicial y epidíctico) “tienen en común la rivalidad entre discursos opuestos entre los que es importante elegir” (Ricœur, 1997). Mediante diversas estrategias discursivas y sobre todo antidiscur-sivas (citación, collage, etcétera) los poetas revolucionarios ponen lado a lado en la página discursos dominantes y discursos silenciados, obligando al lector a decantarse, a tomar partido: “Desmentir a la AP, a la UPI/ésa es también la misión del poeta” (Ernesto Cardenal, Canto Nacional).⁹ Y la tarea es urgente pues el conflicto concierne a la esencia misma de lo humano, el lenguaje:

¿No has leído, amor mío, en *Novedades*:
CENTINELA DE LA PAZ, GENIO DEL TRABAJO
PALADÍN DE LA DEMOCRACIA EN AMÉRICA
DEFENSOR DEL CATOLICISMO EN AMÉRICA
EL PROTECTOR DEL PUEBLO

EL BENEFADOR...?

Le saquean al pueblo su lenguaje.
Y falsifican las palabras del pueblo.
(Exactamente como el dinero del pueblo)
Por eso los poetas pulimos tanto un poema.
Y por eso son tan importantes mis poemas de amor.

Ernesto Cardenal, *Epigramas*.

La poesía revolucionaria, al prescindir de los rasgos más ostensiblemente poéticos, como la homometría y la rima (la *petite musique* modernista) y restringir drásticamente el uso de otros como la metáfora, no sólo no sacrifica lo literario —lo poético— en aras de lo literal sino que extrae de su posicionamiento en la frontera entre lirismo y prosaísmo, entre el deber *docere* y el querer *delectare*, gran parte de su tensión, su fuerza y su belleza: arenga y canto, el verso revolucionario es un verso funámbulo.

3. *El hombre, esa bestia*

¿Y para qué metáforas si la esclavitud no es metáfora
ni es metáfora la muerte en el Río das Mortes
ni lo es el Escuadrón de la Muerte?

Ernesto Cardenal, “Epístola a monseñor Casaldáliga”.

La poesía revolucionaria, escrita para el pueblo, busca ante todo comunicar y se muestra en ello incompatible con el ideal de Mallarmé (adoptado por la corriente principal de la poesía contemporánea) para quien “nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del placer del poema, que consiste en adivinar poco a poco”.¹⁰ Sugerir, evocar, jamás mostrar, es el sueño mallarmeano, aún a riesgo de que la oscuridad vede el paso a los no iniciados. Para los poetas revolucionarios, al contrario, “la poesía es como el pan, de todos” (Dalton, “Como tú”):

Los versos a la rosa no son burgueses
ni son burguesas las rosas
también las cultivará la Revolución
se trata sí de repartir las rosas
y la poesía.

Ernesto Cardenal, *Oráculo sobre Managua*.

De ahí esa exigencia de claridad, condición *sine qua non* para la democratización –o el comunismo– de la belleza. Y ello sin desmedro de lo poético. Así por ejemplo, gran parte de la fuerza del verso de un Roberto Sosa reside en su sobriedad y transparencia, en una dicción serena que lleva la impronta de lo inapelable: “Los pobres son muchos/y por eso/es imposible olvidarlos”. Sólida y compacta claridad, poesía como tallada en cristal de roca: el poeta, revelador de formas,¹¹ elimina lo superfluo del lenguaje como el amante descubre el cuerpo de la amada. Pero la visión desnuda de lo real no es todavía el poema, y uno de los medios para operar la transfiguración es la imagen poética.¹² Así, en el poema de Sosa, “Los pobres”:

pueden
llevar en hombros
el féretro de una estrella.
Pueden
destruir el aire como aves furiosas,
nublar el sol.¹³

Tal uso de la imagen desvela, más que velarla, la hondura oculta de la realidad humana y revela plenamente el potencial heurístico del pensamiento poético-analógico: a la concepción ornamental de la metáfora se sustituye su empleo en tanto herramienta de exploración del mundo. Como ha observado Dante Barrientos « *[e]n jouant sur les deux plans de la réalité, Roberto Sosa parvient à nous donner une image plus concrète, précise et humaine des pauvres. Au lieu d'obscurcir la réalité, il la révèle dans ses multiples dimensions* ». ¹⁴

El poema de Sosa ejemplifica admirablemente el juego dialéctico entre la imagen y la idea al seno de la poética revolucionaria. La retórica, como recuerda Roland Barthes, trata de regular la progresión del discurso “de idea en idea” mientras que la poética lo hace “de imagen en imagen” (Barthes, 1982). Y la poesía llena de ideas de estos poetas no subestima las capacidades de la argumentación analógica, echando mano de un discurso en el que idea e imagen se alimentan, se refuerzan mutuamente reconfigurando en el proceso la imagen de lo real. De esta forma, frente a la penuria social, el poema responde a la doble obligación de presentar la realidad descarnada y de tratar de corregir la injusticia, cosa que logra, al menos parcial y simbólicamente, a través de la imagen. Es de notarse el potencial subversivo que concentra en el poema la imagen de los pobres como aves furiosas capaces de “destruir el aire” y “nublar el sol”.

Dicha concepción de la imagen se sitúa en las antípodas de las preferencias de los poetas surrealistas, igualmente conscientes del potencial subversivo de la imagen pero adjudicándolo, contrariamente, a su arbitrariedad, siendo más fuerte “aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico”.¹⁵ En la poesía revolucionaria la imagen desempeña más bien una función emparentada a la asignada por Aristóteles a la metáfora (“poner frente a los ojos”), o por Kant a las ideas estéticas (“dar de que pensar”). Un papel, en suma, afín al de las “metáforas conceptuales” (noción introducida por los lingüistas cognitivos George Lakoff y Mark Johnson), en cuanto (re)estructuran la forma en que percibimos al mundo y definen por tanto la manera en que pensamos y actuamos.

Así, en los siguientes pasajes del *Canto nacional* de Ernesto Cardenal,

[...] los impuestos de Honduras eran recaudados por Morgan
Morgan el feroz

como cuando viene el chancho de monte *chas-chas-chas*
o hay en el aire un olor a puma.

...

Reunidos, de rigurosa etiqueta, los zopilotes fúnebres.
Alrededor del Producto Nacional Bruto.

—También igual que el tiburón cuando ha olido sangre.

...

Y compañías que pasaron por la Costa como chapulín:
sólo quedaron los tocones de lo que fueron pinares.
Nada vuelve a crecer por donde pasaron.

...

La International Telephone and Telegraph
por allí anda suelta, como el tigre.

La estrategia analógica desplegada consiste en concretizaciones (diseminadas a lo largo del texto) de la metáfora conceptual “las personas son animales”, la cual, ya se ve, nos permite comprender y caracterizar las actitudes humanas en función de comportamientos considerados bestiales, acentuando —de manera típica, aunque no exclusiva— los aspectos negativos. El uso de esta analogía es frecuente y variado en la poesía que nos ocupa. La utiliza, por ejemplo, Roque Dalton, en versos grotescamente vindicativos:

No matéis a los curas, pueblos que despertáis y caéis en la cuenta
de la estafa más grande que edad alguna oliera.

Por el contrario, estimulad su cría,
cebadlos uno a uno con esmero acucioso.
Así podréis ir luego montados en curas gordos al trabajo

“Lo que me dijo un anarquista adolescente”.

Y Otto René Castillo, con más sutil violencia:

el intelectual
debe recordarse
que si huye
de su agudo destino,
que si se calla
claudicando
en forma perruna
a los pies de su temor,
algo de su país
huye y calla,
claudicando también con él.

“A los intelectuales”.

O Roberto Sosa en este poema, que cito entero, de una sección de *Secreto militar* titulada elocuentemente “El alimañero”:

GUATEMALA, EL PAÍS DE LA ETERNA PRIMAVERA

Despierta.
Entreabre
los vidriosos ojos triangulares.
Giran sensuales sin agilidad sus numerosos ejes
y apoyada
sobre su anillo predilecto
suelta de golpe su poderío bíblico,
tritura y se traga la eterna primavera.
Es Efraín Ríos Montt, el General, esa Boa Anaconda
que envuelve y comprime con pegajosa intimidad
a Guatemala.

Tal dispositivo metafórico vehicula una condenación moral, una execración apenas velada por la analogía y cuyo destinatario, individual o colectivo, es fácilmente identificable en el plano referencial (la referencia onomástica sería el caso paradigmático o extremo). La analogía trasluce también su propio reverso: decir que a veces los hombres son como animales o que algunos hombres son animales equivale a decir que no todos (que no siempre) los hombres son humanos.

Así, el difusor de la cultura y periodista peruano Marco Aurelio Denegri recordaba no hace mucho en las páginas del *Comercio* cómo para Cicerón “todos los miembros de la especie humana son hombres, esto es, seres animados racionales [...] pero no todos son humanos (*humani*); lo son únicamente los que han sido civilizados por los estudios propios de la cultura y que por eso mismo tienen *humanitas*, vale decir, perfeccionamiento espiritual y riqueza interior, desarrollo de las facultades o potencias del alma: entendimiento, voluntad y memoria”.¹⁶ En la misma columna, Denegri reconoce y ensalza la perspicacia poética exhibida por su paisano César Vallejo (la otra figura tutelar, con Neruda, de la poesía latinoamericana del siglo xx), en los versos amargamente fraternales de “Los nueve monstruos”, cuya adjetivación (en apariencia) redundante, resulta en una especie de antimetáfora, imagen especular del símil zoológico:

Señor Ministro de Salud: ¿qué hacer?
¡Ah! desgraciadamente, hombres humanos,
hay, hermanos, muchísimo que hacer.

El humanismo del poeta es, desde luego, de índole distinta al del tribuno romano. Para este el hombre se hace propiamente humano a través de un trabajo sobre sí mismo o, como diría Foucault, de un *souci de soi*; para el peruano lo humano es fruto de un actuar sobre la realidad externa, de un *souci d'autrui*,¹⁷ esto es, de una preocupación y sobre todo de una praxis eminentemente social. Otto René Castillo lo tematiza en su poema “Satisfacción”:

Solo así llegan los hombres a ser hombres:
combatiendo día y noche por ser hombres.

Y si es verdad que más allá de la presencia de elementos marxistas (la pregunta del poema de Vallejo hace eco al título de un tratado de Lenin)¹⁸ y cristianos, el humanismo poético vallejiano, presente ya en los versos más tempranos, “no es monopolio de ninguna corriente de pensamiento, de ninguna iglesia, de ningún partido” (Salomon, 1974: 330), también lo es que el tópico está profundamente

enraizado en la retórica revolucionaria latinoamericana, como lo ejemplifica el siguiente pasaje de un discurso pronunciado por el Che Guevara en 1962:

[L]a exigencia a todo Joven Comunista es ser esencialmente humano, y ser tan humano que se acerque a lo mejor de lo humano. Que purifique lo mejor del hombre a través del trabajo, del estudio, del ejercicio de la solidaridad continuada con el pueblo y con todos los pueblos del mundo.¹⁹

La humanidad, pues, es cosa que se gana en un combate diario, combate que desgraciadamente en no raras ocasiones desemboca en el sacrificio máximo: “morir por el pueblo/es morir de humanidad” (Otto René Castillo). La lucha nunca cesa y los peligros que se ciernen sobre esta humanidad precaria y duramente conquistada no son pocos: el hombre es “menos que hombre” si no es libre; criatura híbrida, paradójica (“El diablo y dios la misma cosa,/.../Todo es igual tan sólo fuerzas lentas/dormidas”, Roque Dalton), ha erigido maquinarias infernales contra sí mismo:

[...]los campos de concentración,
inventados
para negar la historia,
la humanidad del hombre,
la sucesión de su ternura.

Otto René Castillo, “Resistencia de la vida”.

También la omisión, la indiferencia ante el dolor ajeno, arrebatada humanidad:

¿Por qué, entre nosotros,
sufren tanto los ancianos
si todos se harán viejos algún día?
Pero lo peor de todo
es la costumbre.
El hombre pierde su humanidad
Y ya no tiene importancia para él
lo enorme del dolor ajeno
...
Yo no quiero
Para mi patria
Estas cosas.

Otto René Castillo, “Informe de una injusticia”.

La angustia, el sufrimiento, la desesperanza existen, como existe el odio, el crimen: “¿Para quién deberá ser la voz del poeta?” pregunta Roque Dalton. Y responde: “[los intelectuales centroamericanos son] aquellos que están obligados, por los instrumentos que manejan, a ser portavoces de las iras, de los dolores y de las esperanzas de sus pueblos expoliados.” (Dalton, *op. cit.*: 28). El poeta, ese hombre humano, tiene la obligación moral de atestiguar, de denunciar, de dar voz “a los que tienen esparadrapos en la boca” (Cardenal):

(Ay, poetas que os olvidasteis del hombre, ...
¿cómo me duelen
vuestras estaturas inútiles!)

Estamos en el lugar en que se encuentra el hombre.
Estamos en el lugar en que se asesina al hombre,
en el lugar
en que los pozos más negros se sumergen en el hombre.
Estamos con el hombre
porque antes muchísimo antes que poetas
somos hombres.

Roque Dalton, “Canto a nuestra posición”.

Estos ejemplos ilustran el rol central que la metáfora sigue jugando en esta poesía tendiente a crear dispositivos discursivos que trascienden lo poético. La analogía zoológica, como su contraparte “antropofílica”, aparece, desde esta perspectiva, cabalmente imbricada en el proyecto (po)ético revolucionario.

4. Poesía y profecía

*Los niños
nacidos
a finales
del siglo
serán alegres.*

Otto René Castillo, “Retorno a la sonrisa”.

El discurso revolucionario, bien que firmemente anclado en el presente, está por su propia naturaleza proyectado hacia el futuro. La gran marcha del pueblo “del hombre hacia adelante”, la gestación y el nacimiento del hombre nuevo, llevan el sello de lo ineluctable: para decirlo con Otto René Castillo, “la palabra revolución/ va siempre unida/al vocablo esperanza”. Al poeta atañe mucho de responsabilidad en la tarea de construir un “mañana que cante”, portador de buenas nuevas en tiempos de penuria:

Digo, mañana será bello vivir,
Trabajar será también bello mañana.
...
Mañana Será.
Siempre existe el mañana
si ahora nos rodean noches solitarias.

Otto René Castillo, “Grumete enamorado”.

La tarea de forjador de utopías corresponde de pleno derecho al poeta, en tanto removedor del imaginario que, al transformarlo, “agita el universo sedimentado de las ideas admitidas”. Como ha visto Ricœur, “si en el ámbito político, la ideología lleva inscrita la huella de la retórica, la utopía lleva la de la poética, en la medida en que la utopía no es otra cosa que la invención de una fábula social capaz, al parecer, de ‘cambiar la vida’”. El poeta revolucionario sabe que la poesía no puede cambiar al mundo sin cambiar al hombre, que hay que convencer para vencer: “Esta misma ventana que abre lo imaginario perturba, a la vez, el orden de la persuasión, pues no se trata tanto de zanjar una controversia como de engendrar una nueva convicción” (Ricœur, 1997).

La preeminencia del futuro en el discurso poético revolucionario no excluye, como se ve, una fuerte presencia del contexto histórico inmediato. El poeta anuncia

y denuncia, su lengua es de dos filos como la del profeta: vaticina “como los monos congos que aúllan cuando va a llover” (Ernesto Cardenal) al tiempo que señala con su índice flamígero:

Yo, que pregoné el amor,
la ternura entre los hombres,
debo gritar, odiar, señalar
al cobarde con un dedo,
más quemante que el fuego.

Roque Dalton, “Holocausto de amor”.

La profecía adopta entonces los perfiles de la “imprecación”,²⁰ la forma de una revancha verbal de una violencia muchas veces luminosa, frecuentemente con una vehemencia de sobretonos mitológicos (“Os devorará un buitre de silencio/las entrañas”, Otto René Castillo, “Intelectuales apolíticos”) o, de manera previsible, bíblicos:

¡Pronto vendrá vuestro día, desgraciados,
Malditos fariseos, una muerte horrible
Está esperando nacer sobre cuerpos inmundos,
como el cuerpo de los traidores!

Otto René Castillo, “Asesinados en junio”.

Ernesto Cardenal eleva la estrategia discursiva profético-imprecativa a principio compositivo, de tonalidades veterotestamentarias, como en su reescritura de los *Salmos*:

Castígalos oh Dios
malogra su política
confunde sus memorandums
impide sus programas

Ernesto Cardenal, “Salmo 5”.

O neotestamentarias, como en *Oráculo sobre Managua*, evangelio y planto por el poeta y mártir Leonel Rugama:²¹

Por eso diste tu vida vos
en el tercer planeta de una estrella mediana de la Vía Láctea

...

‘En verdad, en verdad os digo
la Revolución está en medio de vosotros’
Es suicidio no hacerla decías a los amigos
en la Cafetería La India

...

...

De nuevo tu lanchón va por el Siquia con cerros de cajillas
de cerveza llenas o vacías...
y nuestro delito es anunciar un paraíso
Los monopolios son sólo desde el neolítico
El Reino de Dios está cerca
la Ciudad definitiva compañeros
Sólo los muertos resucitan
Otra vez hay otras huellas: no ha terminado la peregrinación
A media noche una pobre dio a luz a un niño sin techo
y ésta es la esperanza
Dios ha dicho: “He aquí que hago nuevas todas las cosas”
y ésta es la reconstrucción

Roberto Sosa, el menos exclamativo de los cuatro, la elabora por su parte en una dicción poética sobria y condensada, de un aplomo vetado de barroquismo, y en la cual la visión apocalíptica no desdeña el hallazgo surrealista:

[...] aquellos de nosotros
que compartieron (y comparten)
la mesa
y el lecho
con heladas bestias velludas destructoras
de la imagen de la patria, y que mintieron o callaron
a la hora de la verdad, vosotros,
—solamente vosotros, malignos bailarines sin cabeza—
un día valdréis menos que una botella quebrada
arrojada
al fondo de un cráter de la Luna.²²

Roberto Sosa, “Malignos bailarines sin cabeza”.

En todos estos poemas es fácil ver cómo el discurso profético en sus vertientes utópica e imprecatória (subordinando o coordinado con otras estrategias o figuras) se aviene con las poéticas revolucionarias. El poeta revolucionario adopta de buena gana la *persona* (el arquetipo o máscara discursiva) del profeta, que le viene como hecha a la medida en cuanto *origo* de un discurso bífido que arrasa para sembrar, provocando el advenimiento del hombre nuevo al invocar la destrucción de una sociedad corrupta.

Conclusión

Este somero recorrido por la producción de cuatro poetas centroamericanos da una idea, me parece, del interés de abordar su lectura desde la perspectiva de una retórica “extendida”, pasarela privilegiada entre el mundo y el texto. Tratando de aprehender algo de la unidad –más allá de la similitud del contexto histórico y político– en la diversidad de los proyectos, nos hemos interesado en unas cuantas estrategias discursivas que en mayor o menor medida forman un utillaje común (de especial interés me parece el papel en esta poesía, por un lado, de la imagen: su particular “economía” metafórica, menos estética que ética o ideológica; y, por el otro, de las figuras llamadas patéticas o *de diálogo* –como la imprecación o el apóstrofe– y su articulación en unidades mayores como el discurso profético).²³ No son, sobra decirlo, las únicas, ni son exclusivas de esta poesía, pero indican una dirección posible para la realización de su esbozo.

En todo caso, siempre podremos eludir la cuestión arguyendo, con Cardenal, que toda buena poesía es revolucionaria: en efecto, la poesía es de suyo revolucionaria, circulatoria (que no circular),²⁴ en tanto busca *poner en circulación* una nueva imagen del mundo, agitar, repitiendo a Ricœur, “el universo sedimentado de las ideas admitidas”. Es lógico pues que los poetas centroamericanos que nos ocupan privilegien la comunicación –que alguno llega a ver como comunión–, y, suscribiendo de pleno el imperativo de Miguel Ángel Asturias, para quien “el poeta es una conducta moral”, se comprometan a *decir*, se asuman voz de los que han sido silenciados, se obliguen a provocar, al convocarlo, al hombre nuevo. Ello aclara también el carácter bifronte de la faz del mundo que presenta esta escritura en la que a la visión utópica/apocalíptica se superpone la imagen híbrida de un hombre-bestia: revolucionaria (en el sentido fuerte) y por lo tanto situada por definición entre dos tiempos, la poesía escrita por estos poetas es la “crónica del instante” de la metamorfosis, el puente para cruzar al nuevo mundo.

Y lo demás, como dejó dicho Verlaine, es literatura.

Bibliografía

- Barrientos Tecún, Dante, 1998, *Amérique Centrale: Étude de la poésie contemporaine*, Paris, Montréal, L'Harmattan.
- Barthes, Roland, 1982, *Investigaciones retóricas 1: La antigua retórica*, Barcelona, Editorial Buenos Aires.
- Barthes, Roland, 1972, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil.
- Benedetti, Mario, 1981a, "Ernesto Cardenal: evangelio y revolución", *Los poetas comunicantes*, México, Marcha, pp. 97-123.
- Benedetti, Mario, 1981b, "Una hora con Roque Dalton", *Los poetas comunicantes*, México, Marcha, pp. 19-36.
- Cardenal, Ernesto, 2008, *Poesía completa* (tomo II), Xalapa, Universidad Veracruzana.
- Cardenal, Ernesto, 2007, *Poesía completa* (tomo I), Xalapa, Universidad Veracruzana.
- Castillo, Otto René, 1982, *Informe de una injusticia*, San José, Editorial Universitaria Centroamericana.
- Dalton, Roque, 2015, *Antología*, Madrid, Visor.
- Dalton, Roque, 1983, *Poesía escogida*, San José, Editorial Universitaria Centroamericana.
- Fernández Retamar, Roberto, 1975, "Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica", *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*, La Habana, Casa de las Américas, pp. 111-126.
- Fontanier, Pierre, 1977, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion.
- Gagin, François, 2003, *¿Una ética en tiempos de crisis? Ensayos sobre estoicismo*, Santiago de Chile, Universidad del Valle.
- Genette, Gérard, 1970, « La rhétorique restreinte », *Communications*, vol. 16 (1), Paris, pp. 158-171.
- Hood, Edward, 1999, "Conversación con Roberto Sosa", en *Ciberallyu* [archivo en línea], disponible en: http://www.andes.missouri.edu/andes/Cronicas/EWH_Sosa.html, última consulta: 1 de octubre de 2017.
- Lakoff, George y Mark Johnson, 1995, *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra.
- Marchal, Bertrand, 2011, *Le symbolisme*, Paris, Armand Colin.
- Pailler, Claire, 1988, « 'Poésie materiale' et cri métaphysique : de quelques concepts et de l'émergence d'un nouveau langage poétique », *La poésie au-dessous des volcans: études de poésie contemporaine d'Amérique centrale*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 43-60.
- Ricœur, Paul, 1997, "Retórica, poética y hermenéutica", *Cuaderno Gris*, núm. 2, España, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 79-90.
- Rolla, Sara, 1985, "Prólogo a Roberto Sosa", *Secreto militar*, Tegucigalpa, Editorial Guaymurás, pp. iv-vi.
- Salomon, Noël, 1974, "Algunos aspectos de lo humano en *Poemas humanos*", en Ortega, Julio (ed.), *César Vallejo*, Madrid, Taurus, pp. 289-334.
- Sosa, Roberto, 2006, *Poesía total: 1959-2004*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

Notas

- ¹ El estudio que he realizado en este número colectivo se centra en la dimensión revolucionaria de la producción poética de estos autores. Queda por desarrollar este trabajo, aprovechando literatura más reciente sobre los poetas mencionados.
- ² Cf. Pailler, *La poésie au-dessus les volcans*, p. 241.
- ³ *Poemas clandestinos* es el título de un poemario de Roque Dalton publicado póstumamente en 1981.
- ⁴ Como testimonia Dante Barrientos Tecún, en las décadas de 1960 y 1970, maestros progresistas en Guatemala hacen aprender a sus alumnos el poema “Vámonos, patria, a caminar” del poeta mártir Otto René Castillo (Barrientos Tecún: 248-249).
- ⁵ La Universidad de El Salvador adquiere su carácter autónomo en 1944. La Universidad de San Carlos en Guatemala obtuvo la autonomía ese mismo año tras la Revolución de Octubre, si bien sería el blanco, a partir de 1954 de una dura represión por parte de los gobiernos militares. Las de Honduras y Nicaragua la obtienen en 1957 y 1958 respectivamente.
- ⁶ Quizá el ejemplo más concreto y a la vez significativo de esta actitud sea la creación de los Talleres de poesía el día siguiente al triunfo de la revolución sandinista en Nicaragua.
- ⁷ Lo cierto es que la reacción “anti” surge desde el periodo de entreguerras: los mismos poetas que en su juventud se abismaron en las honduras de la subjetividad como César Vallejo, Federico García Lorca o el propio Neruda salen, apremiados por la violencia del mundo exterior, de su ensimismamiento, como famosamente explica este último en un poema “antinerudiano”:

Preguntaréis por qué su poesía
no nos habla del sueño, de las hojas,
de los grandes volcanes de su país natal?
Venid a ver la sangre por las calles

“Explico algunas cosas”.

Pueden leerse también de Neruda su “Manifiesto por una poesía sin pureza” (1938) y de Vallejo “Poesía nueva” (1926).

- ⁸ [liberar la poesía de toda obligación externa, rechazar la materia bruta (...) eliminar incluso el soporte que sostiene la obra] Matvejevitch, Predrag, 1979, *Pour une poétique de l'événement*, Paris, Union Générale d'Éditions. La traducción es mía, cito por Barrientos, 1998.
- ⁹ AP: *Associated Press*. UPI: *United Press International*. Al citar los poemas indico el autor y el título del poema o poemario.
- ¹⁰ Stéphane Mallarmé, « Enquête sur l'évolution littéraire ». Citado en Marchal, 2011.
- ¹¹ Roberto Sosa: “El eterno problema del arte es la forma. Yo he pensado que el fondo no es más que una forma interior” (Rolla, 1985).
- ¹² Utilizo indistintamente los términos imagen y metáfora, en una extensión que no excluye al símil.
- ¹³ A comparar con el siguiente pasaje del *Canto nacional* de Cardenal:
¿Ves esos buses que van llenos de gente pobre? Son los dueños
ellos hicieron el edificio del Banco de América
-a la puta qué alto- ellos quién más
y los puentes, las presas. Sólo falta que lo cojan.
Los pobres. Sobre todo
los más pobres
(los jodidos pendejos comemierdas).

- ¹⁴ [jugando sobre los dos planos de la realidad, Roberto Sosa logra darnos una imagen más concreta, precisa y humana de los pobres. En lugar de oscurecer la realidad, la revela en sus múltiples dimensiones]. (Barrientos, 1998: 298).
- ¹⁵ André Breton, “Manifiesto surrealista”.
- ¹⁶ *El Comercio*, 24 de junio de 2013.
- ¹⁷ Como señala François Gagin (2003, p. 183), el término francés *souci* no puede traducirse al español sino por “una red de significados que giran en torno de las nociones de cuidado, vigilia, preocupación, atención..., etc”. El pasaje es del “cuidado de sí mismo” al “cuidado del otro”.
- ¹⁸ Cf. en Cardenal: “hemos soñado aquí un país/por el que hemos tenido luchas, muchas/luchas/.../y tenemos hermano muchísimo que hacer” (*Canto nacional*) y en Sosa: “¿Qué hacer?/¿Qué hacer?// Alguien que siente y sabe de qué habla/exclama, por mejor decir, musita: –hagamos algo pronto,/ hermanos míos, por favor muy pronto.” (“La eternidad y un día”).
- ¹⁹ Cardenal retoma el discurso del Che en su *Canto Nacional*.
- ²⁰ « *On appelle du nom d'Imprécation ces malédictions et vœux terribles de la fureur et de la vengeance, qui éclatent sans connaître de frein ni de mesure* ». [Llamamos “imprecación” a aquellas maldiciones y deseos terribles del furor y de la venganza, que estallan sin conocer ni freno ni medida] (Fontanier, 1977: 435).
- ²¹ Leonel Rugama (1949-1970), poeta y guerrillero nicaragüense muerto en combate contra la Guardia Nacional de Somoza. El mismo Rugama retoma –vía Pablo Antonio Cuadra y su “Código de abril”– el procedimiento bíblico del *genuit* para escribir su genealogía del Che: “Sandino engendró a Bayo/el esposo de Adelita/del cual nació el ‘Che’/que se llama Ernesto” (“El libro de la historia del Che”).
- ²² Surrealismo que hace a su vez eco del poema más conocido de Rugama, “La tierra es un satélite de la luna”.
- ²³ Y, en general, discursos *otros*, cada uno con su arsenal de imágenes y *topoi*, como en el caso del Cardenal de madurez y los discursos místico y científico.
- ²⁴ Mucha de la tensión de esta poesía deriva, de hecho, del conflicto entre el tiempo circular del mito y el tiempo lineal cristiano-marxista.