

EDUARDO GAMALIEL GUEVARA

**REWRITING HISTORY: THE POLITICAL ROLE OF THE
POETRY OF ROQUE DALTON, ERNESTO CARDENAL AND
OTTO RENÉ CASTILLO IN THE CENTRAL AMERICAN
REVOLUTIONS**

**REESCRIBIENDO LA HISTORIA: EL ROL POLÍTICO DE LA
POESÍA DE ROQUE DALTON, ERNESTO CARDENAL Y
OTTO RENÉ CASTILLO EN LAS REVOLUCIONES
CENTROAMERICANAS**

**Thesis submitted to the University of London
Goldsmiths' College
for the degree of PhD
2004**



ABSTRACT

The present study looks at the work of Roque Dalton (1935-1975), Ernesto Cardenal (1925-) and Otto René Castillo (1936-1967), the best known and nationally the most influential Central American poets of the second half of the 20th century, as an important tool of politicisation and the voice of a growing national social conscience. It traces the use of the poetic voice as a representative of the most marginalized sectors of society – the poor and the indigenous population - seeking to raise social awareness among the intelligentsia and ultimately effect social change, as well as searching for a trans-national Latin American aesthetic of social justice.

Focusing on the formal and thematic departures in the poems ‘The Sure Hand of God’ by Dalton, *The Doubtful Strait* and *Oracle on Managua* by Cardenal and ‘Apolitical Intellectuals’ and ‘Report of an Injustice’ by Castillo, it is argued here that an aesthetic of social justice informs these poets’ attempts to marshal the defeats of history into an empowering vision of a revolutionary future by transforming the past into a contemporary political opportunity. This political opportunity is created by the cultural, political, religious, social and economic references used counter-hegemonically in the work of these poets, providing a political discourse that both mirrors and contributes to the elaboration and promotion of an ideological practice, key to the revolutionary struggle against the different dictatorial regimes in the region.

ACKNOWLEDGMENTS

I would like to express my sincere gratitude to my supervisor Dr. Jean Andrews for her constant support, guidance and encouragement throughout my research, and above all, her remarkable patience. I would also like to acknowledge several people who helped me in various ways: Álvaro Vidal for his positive and encouraging comments on Castillo, Jason Wilson and Claire Lindsay whose feedback and very useful observations on Dalton helped me to approach my research from a different angle, and Tony Kapcia who kindly provided me with a very useful bibliography on Liberation Theology. Also my friends and colleagues who were witness to the development of this work: Prof. Paul Garner, Maggie Torres, Alda Goulding, Ana González, Antonio Sánchez, Ignacio Rodríguez, Linda Craig and Dennis Stockton. My most sincere thanks to Kate Neeve for her help with the English summary, and Victoria Jones for her important tips on editing etc.

I would like to express my thanks to my family in El Salvador for all their support and belief in me over the years: my parents, brother and sisters, Héber, Ana María and Lucy, and in particular my grand-mother, Erlinda Quintanilla, to whom I dedicate this work. My thanks also to the Sweeney family in Ireland and to my great friends Victoria Domínguez, Vitelio Melgar, Margarita Martínez, Omar Santos and Fernando Galicia for their moral support. And last but not least, my infinite thanks to Fionnghuala, whose inspiration, constant support and guidance brought me here.

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| ABSTRACTO | 2 |
| RECONOCIMIENTO | 3 |
| INTRODUCCIÓN | 5 |
| CAPÍTULO I: La poesía militante y las revoluciones centroamericanas en la segunda mitad del siglo xx | 16 |
| CAPÍTULO II: La poesía militante y la tradición artística testimonial | 42 |
| CAPÍTULO III: Reescribiendo la historia: el rol político de la poesía de Roque Dalton | 77 |
| CAPÍTULO IV: Una nueva historiografía de la revolución: <i>Oráculo sobre Managua</i> de Ernesto Cardenal | 97 |
| CAPÍTULO V: Liberando el pasado: en busca del significado de conquista en <i>El estrecho dudoso</i> | 122 |
| CAPÍTULO VI: Intelectualismo orgánico y la voz de los sin voz: la poesía de Otto René Castillo | 155 |
| CONCLUSIÓN | 174 |
| BIBLIOGRAFÍA | 179 |
| APÉNDICES | 189 |
| Resumen en inglés | 190 |
| Poemas | 243 |

INTRODUCCIÓN

El triunfo de la revolución cubana en 1959 marcó para Latinoamérica un punto de partida clave en su historia política. El derrocamiento del régimen de Fulgencio Batista logrado por el movimiento insurreccional dirigido por Fidel Castro llevó al continente toda una ola de inspiración y esperanza que indiscutiblemente contribuyó al desarrollo y espoleo de la lucha revolucionaria que a partir de los años sesenta cobrara auge contra los distintos regímenes de dictadura y la creciente hegemonía imperialista estadounidense. La propuesta de crear un Hombre Nuevo imprescindible para la consolidación de una sociedad igualitaria, sin injusticia y represión, llevó al resto del continente americano a trazarse un nuevo planteamiento sobre sus condiciones de vida y las posibilidades de un cambio socio-político radical. Se encendió de nuevo la llama revolucionaria casi extinguida algunas décadas anteriores cuando el intento de revolución de líderes populares como Augusto César Sandino en Nicaragua y los gobiernos de Juan

José Arévalo y Jacobo Arbenz Guzmán en Guatemala había sido abruptamente frustrado.

En el campo de las artes y las letras, opinan Mike González y David Treece,

The prophetic power of art on the one hand, and its power to create a collective consciousness on the other, were perhaps lost in the period of modernization and the Cold War. The Cuban Revolution placed on the agenda again a possibility that Latin America could conduct and control its own history, could re-enter history. Hence the extraordinary symbolic significance of Castro's assertion that 'history will absolve me'.¹

Y en efecto, la influencia cubana se vio reflejada en la actitud que muchos escritores optaron al comprometer políticamente su vida a través de su obra literaria a la denuncia y protesta contra la injusticia social. Bien es cierto, no obstante, que la inclusión de temas políticos en la literatura no era algo nuevo, y que, como lo expone el crítico chileno Jorge Narvaes, 'las generaciones inmediatamente antecedentes habían mostrado actitudes e ideas progresistas avanzadas',² pero a partir de este momento se introducía un nuevo concepto: la poesía militante. Se dio el surgimiento de poetas que uniendo intrínsecamente su vida a su obra literaria se empeñaron en participar directamente en la lucha revolucionaria como portavoces, representantes y combatientes de distintos movimientos guerrilleros, con una entrega total a 'la nueva mística revolucionaria

¹ Mike Gonzalez and David Treece, *The Gathering of Voices, The Twentieth-Century Poetry of Latin America* (London: Verso, 1992), p. 269. (Subsecuentes referencias a esta obra se harán bajo el título *The Gathering* y el número de página respectivo).

² Jorge Narvaes, *Roque Dalton: la escritura testimonio* (Laussane: Coopérative Ediciones del Sur, 1982), p. 13. (Subsecuentes referencias a esta obra se harán bajo el nombre Narvaes y el número de página respectivo).

pero con un intenso deseo de interpretar la realidad con el método marxista',³ en palabras de Luis Gallegos Valdés.

En el presente estudio se examina el rol central que en Centroamérica, de cara a las revoluciones que tuvieron lugar en la segunda mitad del siglo XX, jugaron las estrategias retóricas de revolución y la creación de una estética de justicia social en la obra de tres de los principales poetas militantes de esta época: Roque Dalton (1935-1975), Ernesto Cardenal (1925-), y Otto René Castillo (1936-1967). Se analiza aquí la construcción y desconstrucción de metanarrativas en su poesía: en la comprensión y revisión de modelos historiográficos de conquista e imperialismo, particularmente a la luz de las ideas propuestas por los líderes cubanos de la creación de una sociedad nueva con un sistema de justicia e igualdad sociales. Se pretende circular dentro de las fronteras imaginarias de dos estados de nación: el de una unidad política particular, como el caso de El Salvador para Dalton, de Nicaragua para Cardenal, y de Guatemala para Castillo, y dentro de un contexto más extenso del espacio de la nación centroamericana. La selección de estos tres poetas se debe a que discutiblemente han sido ellos los que, en su papel de escritores y su participación directa en el proceso revolucionario centroamericano, más han sobresalido tanto nacional como internacionalmente, representando así la 'simbiosis perfecta de teoría y práctica',⁴ en palabras de la escritora hondureña Helen Umaña. De hecho, esta afirmación de Umaña resume el carácter político de la poesía de estos escritores, quienes vieron una relación

³ Luis Gallegos Valdés, *Panorama de la literatura salvadoreña, del período precolombino a 1980*, 4ª edn., (San Salvador: UCA Editores, 1996), p.343. (Subsecuentes referencias a esta obra se harán bajo el título *Panorama* y el número de página respectivo).

intrínseca, inseparable, entre su obra y el actuar en la lucha armada revolucionaria.

He ahí la confesión de Dalton y desafío dirigido a los escritores latinoamericanos:

Me parece que para nosotros, latinoamericanos, ha llegado el momento de estructurar lo mejor posible el problema del compromiso. En mi caso particular, considero que todo lo que escribo está comprometido con una manera de ver la literatura y la vida a partir de nuestra más importante labor como hombres: la lucha por la liberación de nuestros pueblos. Sin embargo, no debemos dejar que este concepto se convierta en algo abstracto. Yo creo que está ligado con una vía concreta de la revolución y que esta vía es la lucha armada. A este nivel, entiendo que nuestro compromiso es irreductible, y que todos los otros niveles del compromiso teórico y metodológico de la literatura con el marxismo, con el humanismo, con el futuro, con la dignidad del hombre, etc., deben discutirse y ampliarse a fin de aclararlos para quienes van a realizar prácticamente ese compromiso en su obra y en su vida; pero para nosotros, escritores latinoamericanos que pretendemos ser revolucionarios, el problema del compromiso de nuestra literatura debe concretizarse hacia determinada forma de lucha.⁵

De ahí que, Dalton, por ejemplo, fue miembro activo del Partido Comunista Salvadoreño (PCS), y el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP); Castillo, del Partido Guatemalteco del Trabajo (PGT) y de la brigada de cineastas Joris Ivens encargada de la filmación de cortometrajes sobre distintas revoluciones latinoamericanas; y Cardenal, del Frente Sandinista para la Liberación Nacional (FSLN), desempeñando el cargo de Ministro de Cultura luego del triunfo de la revolución en 1979.

En el estudio que aquí se presenta, el análisis de la obra de estos poetas se limita a un espacio que cubre las décadas de los sesenta y setenta, aproximadamente, los veinte años que dista el triunfo de la revolución cubana del de la sandinista: tomándose en cuenta que Castillo murió en 1967, y Dalton en

⁴ Helen Umaña, 'A manera de prólogo', en Otto René Castillo, *Para que no cayera la esperanza*, (Tegucigalpa: Editorial Guaymuras S.A., 1989). (Subsecuentes referencias a este ensayo se harán bajo el nombre Umaña y el número de página respectivo).

⁵ Mario Benedetti, *Los poetas comunicantes*, (Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1972), p. 25. (Subsecuentes referencias a esta obra se harán bajo el nombre Benedetti y el número de página respectivo).

1975, ambos como resultado de su involucramiento político. No se pretende, sin embargo, proponer un manual único para el estudio de la política de estos escritores, - las decepciones políticas, por ejemplo, que recientemente llevaron a Cardenal a iniciar una campaña contra la candidatura de Daniel Ortega, a apenas dos décadas de haber compartido una misma política de gobierno, lo harían difícil. No se intenta tampoco, presentar a la poesía como el único instrumento revolucionario durante esta época; el teatro, la novela, el cuento, la leyenda, la canción y el cine, entre otros, desempeñaron roles de gran importancia.

El argumento que se propone aquí es que el rol político de Dalton, Cardenal y Castillo se ve de manifiesto en la relación intrínseca, compleja y conflictiva que existe entre su poesía y la historia de Centroamérica. Los poetas hacen referencias culturales, políticas, religiosas, sociales y económicas, contra-hegemónicamente en sus obras, creando así un discurso político que no sólo refleja, sino también construye y promueve una práctica ideológica en la lucha revolucionaria en la región.

Desde luego, para entender la importancia de este rol de la poesía hay que tomar en cuenta que, a lo largo de la historia de Centroamérica, la radio, la televisión y la prensa escrita, así como el material educativo utilizado en instituciones escolares han sido un vehículo común y de fundamental función en la propaganda política de los gobiernos en el poder. Los libros de historia salvadoreña, por ejemplo, presentan al ex-dictador, Maximiliano Hernández Martínez como a un héroe por haber ayudado a frenar el auge del 'comunismo' en los años treinta, hasta el punto de que se le denominara 'el hombre del siglo' en el año 2000. Estas descripciones, no obstante, dejan pasar por alto el exterminio

masivo de campesinos, conocido como ‘la Matanza’, que el ex-dictador realizara en 1932 para ganar control del poder, y su política fascista que mantuvo al país en un estado de opresión y represión hasta 1944.

Otro ejemplo es el que cita Margaret Randall en su ensayo ‘¿Qué es y cómo se hace un testimonio?’⁶ sobre la tradicional versión de la historia americana incluida en algunos libros escolares, con la descarada intención de ocultar o tergiversar la verdad:

Los indios vivieron donde había oro; pero no conocían su valor. Un español vino buscando oro. Los indios lo mostraron. El español agradecido enseñó a los indios a leer y escribir.

Esta versión, al omitir algunos detalles importantes del encuentro de Cristóbal Colón con los indígenas americanos en 1492, crea una imagen distinta a lo que fue en realidad la conquista y se suma a una innumerable ola de propaganda política históricamente dirigida y manipulada por un grupo específico en la sociedad latinoamericana: la oligarquía, representante y defensora de los distintos regímenes de dictadura.

En la obra de Dalton, Cardenal y Castillo, sin embargo, las referencias históricas aparecen abiertamente como una crítica y desafío a esta hegemonía. Dalton, por ejemplo, en el poema, ‘La segura mano de Dios’, que forma parte de *Taberna y otros lugares*⁷ (1969), narra la muerte de Hernández Martínez en labios de su chofer personal, su propio asesino, quien ofrece una versión distinta a la de

⁶ Margaret Randall, ‘¿Qué es y cómo se hace un testimonio?’ en *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, ed., John Beverley y Hugo Achugar, (Lima: Latinoamericana Editores, 1992), p.22. (Subsecuentes referencias a esta obra se harán bajo el nombre Randall y el número de página respectivo).

⁷ Roque Dalton, *Taberna y otros lugares*, (La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1969). (Subsecuentes referencias a esta obra se harán bajo el título *Taberna* y el número de página respectivo).

los libros de historia. El relato, que al principio parece buscar una disculpa y justificación por el asesinato cometido del chofer, termina haciendo referencia a una serie de crímenes cometidos por el ex-presidente, incluyendo la matanza de los campesinos en 1932. Desafía así la supuesta verdad transmitida en periódicos y libros de historia que, no sólo niegan la inocencia de los campesinos asesinados, sino también, se proponen proclamar la actitud heroica de Martínez en la supuesta defensa de la soberanía nacional. De igual manera, Ernesto Cardenal en *El estrecho dudoso* (1966)⁸ hace un recuento de los detalles de la conquista; pero en éste, al contrario de lo que relatan los libros citados por Randall, se socava y expone la avaricia y ambición de los conquistadores que los lleva a cometer una serie de atrocidades contra los pueblos indígenas. Lejos de implicar un pacífico encuentro entre las dos civilizaciones, en *El estrecho* se revela la resistencia indígena y los conflictos que surgen entre los conquistadores mismos, quienes motivados por la codicia crean una lucha entre sí por tomar control de las tierras ‘descubiertas’.

Formalmente, este estudio se divide en seis capítulos. En el primero, se hace un breve recorrido histórico por el proceso revolucionario en Centroamérica con énfasis en Guatemala, El Salvador y Nicaragua - por ser estos tres países los de un mayor movimiento popular en el área -; y se analiza la función política que desempeñara la poesía para promover y realizar una transformación socio-política, cultural y económica en la región. El análisis se da con una revisión general del estudio realizado por John Beverley y Marc Zimmerman en su libro *Literature*

⁸ Ernesto Cardenal, *El estrecho dudoso*, (Madrid: Visor Libros, 1994). (Subsecuentes referencias a esta obra se harán bajo el título *El estrecho* y el número de página respectivo).

*and Politics in the Central American Revolutions*⁹ (1990), en el que, como el título lo sugiere, hacen una introducción al papel que tuviese la literatura en las revoluciones centroamericanas. Se examina aquí el historial de las catástrofes socio-políticas y económicas que pasara Centroamérica en los años treinta y su evidente papel en la formación intelectual radical de los poetas militantes de la generación de Dalton, Cardenal y Castillo, la cual alcanzaría la cúspide con el incentivo de la revolución cubana a partir de los años sesenta.

En el segundo capítulo, se estudia el desarrollo de las distintas corrientes literarias centroamericanas que constituirían lo que Mihai Grünfeld ha llamado una tradición ‘artística testimonial’, empeñada en utilizar la literatura ‘como un arma eficaz para intervenir [en la realidad] y transformarla’.¹⁰ Se analiza así, a grandes rasgos, la poesía de los sudamericanos Pablo Neruda y César Vallejo cuya influencia sería de gran impacto en la formación político-literaria de muchos escritores en toda Latinoamérica y el papel indiscutible que jugara la poesía de Rubén Darío en el desarrollo de la literatura centroamericana.

El tercer capítulo trata sobre la poesía de Roque Dalton y su rol político en la revolución salvadoreña. El análisis se da alrededor del poemario *Taberna y otros lugares*, que hiciera merecedor al poeta del premio Casa de las Américas en 1969, con un enfoque en el poema ‘La segura mano de Dios’, por ejemplificar éste claramente el uso que el poeta hace de la historia oficial. (El poema se basa en la noticia de la muerte del ex-presidente salvadoreño citado anteriormente,

⁹ John Beverley y Marc Zimmerman, *Literature and Politics in the Central American Revolutions*, (Austin: University of Texas Press, 1990). (Subsecuentes referencias a esta obra serán anotadas bajo el título *Literature and Politics* y el número de página respectivo).

Maximiliano Hernández Martínez en 1944, publicada por ‘La Prensa salvadoreña’). Se examina aquí el cómo Dalton, identificado con la persona del chofer, responsable del asesinato de Martínez, produce una voz denunciante que socava y pone en tela de juicio las injusticias del sistema gobernante durante esa época, a través de una narrativa que refleja a la vez que define la resistencia popular nacional en El Salvador.

En el cuarto capítulo, se introduce brevemente la obra de Ernesto Cardenal y se analiza en el poema: *Oráculo sobre Managua*¹¹ (1973), su rol político dentro de los esquemas trazados por el FSLN, y su visión revolucionaria bajo la mística cristiana propuesta por la Teología de la Liberación. En este poema, publicado en 1973, Cardenal provee una descripción detallada del ambiente político por el que pasa la capital nicaragüense a finales de los años sesenta como resultado de un terremoto y la opresión causada por la dictadura de la dinastía Somoza. Estos detalles son revelados poco a poco en el transcurso del poema, que como trama principal ofrece una narración general de los sucesos relacionados a la muerte del poeta revolucionario, Leonel Rugama, asesinado en combate por las fuerzas somocistas en 1970. Al igual que Dalton, en el relato del incidente, Cardenal utiliza datos que han sido publicados en el periódico *La Prensa*, uno de los medios de comunicación usados con mucha frecuencia por la oposición al régimen de Somoza. Los objetivos son abiertamente expuestos con el desarrollo

¹⁰ Mihai Grünfeld, *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*, (Madrid: Ediciones Hiperión, 1995), p.46. (Subsecuentes referencias a esta obra se harán bajo el nombre Grünfeld y el número de página respectivo).

¹¹ Ernesto Cardenal, ‘Oráculo sobre Managua’, en *Ernesto Cardenal: Antología nueva*, (Madrid: Editorial Trotta, 1996), pp. 160-184. (Subsecuentes referencias a esta obra se harán bajo el título ‘Oráculo’, y el número de página respectivo).

del poema: ensalzar la valentía y convicción revolucionaria de los militantes sandinistas, condenar las acciones de la Guardia Nacional, y desafiar el aparato de propaganda somocista creado en los medios nacionales de comunicación.

En el quinto capítulo, se analiza *El estrecho dudoso* de Cardenal. Este poema, escrito en forma de narrativa larga, provee un recuento de la llegada de la Conquista a Centro América. Dividida en veinticinco cantos, la trama principal se desarrolla alrededor de los eventos y circunstancias que llevaron a los conquistadores españoles, luego de descubrir la Mar del Sur en las costas panameñas, a la búsqueda obsesionada de un ‘estrecho’, una especie de canal que, según ellos, en algún lugar del territorio centroamericano conectaría los dos grandes océanos, el norte con el sur. En el poema, el ‘estrecho’ jamás es localizado por los conquistadores quienes, luego de una larga y exhaustiva búsqueda, se extravían en el camino, se internan accidentalmente en pantanos y muchos mueren de hambre y sed, frustrados y perdidos en la inmensa selva centroamericana. Cardenal ensalza la resistencia de sus habitantes y lo impenetrable de la selva centroamericana, pero sobre todo, enfatiza en el fracaso de los conquistadores, en una comparación paralela con el gobierno de Anastasio Somoza.

En el sexto y último capítulo de este estudio, se examina brevemente la obra de Otto René Castillo y su incondicional devoción y entrega en la tarea de denunciar las injusticias cometidas contra el pueblo guatemalteco. Con un

enfoque en el poemario *Vámonos patria a caminar* (1965),¹² se argumenta aquí que, inspirado en el ejemplo de la Revolución Cubana, Castillo se propuso promover la instauración de un sistema social igualitario en el país centroamericano, en donde el papel del intelectual era imprescindible. Este objetivo arduamente buscado por Castillo se confirma en los poemas ‘Intelectuales apolíticos’, y ‘A los intelectuales’, en los cuales el poeta pretende concientizar a los ‘letrados’ guatemaltecos de su impostergable responsabilidad en la sociedad.

La obra poética de Dalton, Cardenal y Castillo nace de un contexto histórico específico, en donde los hechos del pasado - la conquista española en el siglo xv, la muerte de Martínez en 1944, etc., - les sirven tanto de tema como de fuente de inspiración, otorgándoles la fuerza artística que se sobrepone a las discontinuidades y obstáculos de la historia. Cada uno de ellos forja una narrativa de resistencia adecuada y facultadora en la cual la identidad y la cultura, la sociología y la política emergen inextricablemente entrelazadas.

¹² Otto René Castillo, *Vámonos patria a caminar / Let's go*, trans. Margaret Randall, (London: Cape Goliard Press, 1971). (Subsecuentes referencias a esta obra se harán bajo el título *Vámonos* y el número de página respectivo).

CAPÍTULO I
LA POESÍA MILITANTE Y LAS REVOLUCIONES
CENTROAMERICANAS EN LA SEGUNDA MITAD
DEL SIGLO XX

John Beverley y Marc Zimmerman introducen su libro *Literature and Politics in the Central American Revolutions*, (1990) aclarando que dicho estudio ‘began in the intuition that what had been happening in Modern Nicaraguan poetry was crucial to the development and eventual victory of the Sandinista Revolution’. El argumento que presentan, y que aplican también a las revoluciones de Guatemala y El Salvador, se basa en la teoría de que la literatura, y en específico la poesía, jugó un papel de fundamental importancia en la movilización popular que tuviera lugar en los países centroamericanos en la segunda mitad del siglo XX.

Lo polémico de esta teoría, sin embargo, surge cuando se intenta entender - en una época postmoderna, como notan los autores - el cómo algo como la literatura pudo haber tenido relevancia e impacto en el mundo real hasta el punto

de poder determinar o contribuir al éxito de un movimiento político de una nación, sobre todo en una región con un marcado índice de analfabetismo - Guatemala, por ejemplo, en 1967 contaba con más de un 80% de analfabetas.¹

¿Cómo explicar, entonces, las implicaciones políticas que tuviese la poesía en el proceso revolucionario en Centroamérica?

En primer lugar, sostienen Beverley y Zimmerman, para comprender la relación literatura-política, mundo literario-mundo real, hay que entender, primero de todo, que lo que normalmente se considera como sociedad en sí no es una esencia anterior a la representación sino el producto de luchas sobre significado y representación; y que la literatura, en lugar de ser simplemente un reflejo o epifenómeno de la sociedad, es constitutiva en todas sus formas histórica y socialmente específicas. La poesía de Nicaragua, El Salvador y Guatemala, según los autores, ofrece un buen ejemplo de esta teoría. Escritores como Ernesto Cardenal, Roque Dalton y Otto René Castillo, para citar a los poetas mayores de esta época, vieron en su obra el medio eficaz para expresar el descontento y protesta populares ante los distintos sistemas de gobierno y dar a conocer abiertamente sus ideologías políticas y propuestas de cambio, en sintonía explícita con los diferentes movimientos revolucionarios (el FSLN en Nicaragua, el Partido Comunista y el ERP en El Salvador, y el PGT en Guatemala). La poesía, de esa manera, trascendiendo todo significado lingüístico y literario, llegó a convertirse en una estratagema política y táctica ideológica, un instrumento específico de

¹ 'El analfabetismo en Guatemala alcanzaba hace unos años el 72,2 por 100 de la población (censo de 1950). En 1967 sobrepasaba el 80 por 100'. Citado por María Luisa Rodríguez Mojón, *Poesía revolucionaria guatemalteca*, (Madrid: Gráficas Guía, 1971), p. 9. (Subsecuentes referencias a esta obra se harán bajo el título *Poesía revolucionaria* y el número de página respectivo).

revolución, no para reflejar, sino más bien, intervenir en la realidad para transformarla.

En segundo lugar, explican los autores refiriéndose al alto índice de analfabetismo, hay que tomar en cuenta que específicamente en situaciones de movilización política de gran escala, la unidad de una clase o gente es fundamentalmente una unidad simbólica en prácticas discursivas. Y estas prácticas en el caso centroamericano y del resto del continente tradicionalmente han sido elaboradas y hasta cierto punto dirigidas por una minoría selecta de la sociedad: los intelectuales, los ‘letrados’, responsables por un lado de la explotación, opresión y represión del pueblo, y por el otro, de su reivindicación, sublevación e intentos de liberación. Es decir, de dicha intelectualidad - constituida por estudiantes universitarios y profesionales, provenientes de la clase media - han surgido tanto los grandes dictadores - Augusto Pinochet, Jorge Ubico, los Somoza, etc. - como también los más aclamados revolucionarios - el Che Guevara, Fidel Castro, Augusto Sandino, entre otros.

El éxito de la poesía, pues, ‘precisely because it is marked as an elite cultural practice’,² en palabras de Beverley y Zimmerman, en su contribución en el triunfo de las revoluciones centroamericanas consistió en dirigirse y ‘radicalizar’ a este grupo selecto, ‘los letrados’, en cuyas manos de alguna forma estaba el destino del país.

Bien es cierto que muchos críticos literarios, normalmente aquellos identificados políticamente con la izquierda, han tradicionalmente defendido la teoría de que la poesía llegó directamente a las grandes mayorías con el objetivo

² ‘Preface’, *Literature and Politics*, p. 11.

de incentivarlos en la lucha revolucionaria; sin embargo, debido al analfabetismo y el exclusivismo que normalmente etiqueta a la poesía, este argumento no tiene validez. Habrá que revisar, pues, el caso citado por la escritora hondureña Helen Umaña en su prólogo a la colección de Otto René Castillo, *Para que no cayera la esperanza* en que narra el cómo, en un lugar remoto en el norte de Guatemala, un día un médico amigo suyo al hacer un viaje a pie se encontró con un campesino que sabía de la poesía de Castillo. Luego de caminar una larga distancia, y de haber descansado en una piedra junto al camino, cuenta Umaña, el médico se disponía a continuar su jornada, para lo que exclamó: ‘Vámonos, patria a caminar’, parte del poema de Castillo. Para su mayor sorpresa, uno de los guías que le acompañaban, un campesino, le contestó con el complemento de aquel verso. Umaña sostiene que éste es el perfecto ejemplo de las barreras que la poesía de Otto René Castillo logró cruzar. Dos personas de dos estratos sociales muy diferentes no sólo habían oído de este poeta, sino también recordaban de memoria un trozo de uno de sus poemas. El argumento de Umaña consiste en que ‘la secreta invitación, el riguroso compromiso implícito en los versos contundentes [de la poesía de Castillo] estaba[n] sedimentado[s] en el amplio corazón del pueblo’.³ Esta conclusión, sin embargo, no se apega a la realidad objetiva. El hecho de que un campesino recordara esta frase, por muy políticamente poderosa que esta fuese, no demuestra en sí que se debiese a una convicción generada por el poema de Castillo, ni refleja tampoco un ejemplo que se pudiera aplicar a toda Guatemala. Para llegar a este punto, sostienen Beverley y Zimmerman, se requiere

³ Umaña, p. 9.

‘a series of social and cultural transformations that have as their minimal prior condition the victory of these revolutions in the first place’.⁴

Lo innegable de la poesía de Castillo, no obstante, como la de Dalton y Cardenal, es el rol que desempeñara entre los intelectuales al socavar y exponerles las condiciones de vida, de sufrimiento y miseria, explotación y represión de las grandes mayorías: la creación de lo que Monseñor Arnulfo Romero llamara más tarde, ‘la voz de los sin voz’. Y fue en esa tarea que cada uno de estos poetas con ‘una sensibilidad orgánica’,⁵ como la define César Vallejo, se internó en la experiencia colectiva del pueblo centroamericano, nutriendo así su poesía de innumerables referencias a su conflictiva historia.

Esta voz, además, tuvo otra aportación clave para el desarrollo del movimiento revolucionario: dio a conocer internacionalmente los problemas que en la segunda mitad del siglo XX afrontaba el pueblo centroamericano, atrayendo así la atención de intelectuales, políticos y activistas de todas partes del mundo, quienes en respuesta en una u otra forma llegaron a involucrarse en el proyecto revolucionario. Esto es entendible al tomar en cuenta que las obras principales de Dalton, por ejemplo, fueron publicadas y distribuidas desde Cuba, el punto de convergencia a nivel mundial para los intelectuales y políticos revolucionarios a partir de 1959.

Con el objetivo, pues, de crear ‘a radicalization of the intelligentsia’, como sugieren Beverley y Zimmerman, es que surgen poemas como ‘Americatina’ de Dalton. En este poema, parte de la colección *Taberna y otros lugares*, Dalton

⁴ Preface, *Literature and Politics*, p.13.

abiertamente critica la posición de los poetas latinoamericanos que optan por escribir sobre asuntos que no atañen a las experiencias reales de la sociedad, incitándolos así a confrontar la realidad objetiva. El poema se lee así:

El poeta cara a cara con la luna
fuma su margarita emocionante
bebe su dosis de palabras ajenas
vuela con sus pinceles de rocío
rasca su violoncito pederasta.

Hasta que se destroza los hocicos
en el áspero muro de un cuartel.

Siguiendo una estructura simple, sin mayores puntuaciones, el poema es dividido en dos partes. La primera, que describe el rol tradicional del poeta, alude al subjetivismo romántico de los escritores que buscaban inspiración en la luna, una realidad lejana, hasta cierto punto imaginaria, fuera de todo contexto socio-político e histórico. El poeta, no obstante, no sólo se distrae de la realidad al buscar inspiración en lo subjetivo, sino también, se vuelve un ente repetidor, mimético y alienado al saciar su sed con una ‘dosis de palabras ajenas’. Dicha distracción le afecta los sentidos: el gusto, el olfato, el tacto, el oído y la imaginación hasta que se le revela la verdad dolorosa en el ‘muro de un cuartel’ que lo detiene bruscamente en su vuelo en la segunda parte del poema. Esta revelación alude a la realidad inevitable que surge repentinamente aunque el poeta la intente esquivar. La palabra ‘cuartel’, por otra parte, también evoca las imágenes de las ciudades protegidas por garitones militares en todo el país, metafóricamente representando al sistema de censura dictaminado por los gobiernos de derecha a los escritores políticamente comprometidos, como Dalton,

⁵ César Vallejo, ‘Ejecutoria del arte’, *El arte y la revolución*, (Lima: Mosca Azul Editores, 1973), p. 28. (Subsecuentes referencias a esta obra se harán bajo el nombre Vallejo, el título del ensayo y el número de página respectivo).

no sólo en El Salvador, sino también, en toda la ‘América Latina’ que el título del poema intenta abarcar.

Este poema, como muchos otros – ‘Intelectuales apolíticos’, de Otto René Castillo, ‘Patria exacta’, de Óscar Escobar Velado, etc., que se analizan más adelante-, refleja la intención política de los escritores comprometidos: declarar una posición abiertamente anti-establishment que, no sólo critica la situación socio-política, enfatizando el rol y el desafío a que se enfrentan los escritores del país, sino también, propone un reto sobre el problema de alienación que confrontan en común los intelectuales de Latinoamérica. Como se observara anteriormente, en su contribución al proceso revolucionario centroamericano, este papel de la poesía tiene una función esencial.

La gran interrogante que surge, sin embargo, una vez entendida la misión política propuesta por Dalton, Cardenal y Castillo, es: ¿por qué la poesía? ¿No hubo acaso otras expresiones literarias y artísticas de importancia política para los intelectuales en el área centroamericana?

En realidad, el teatro de calle, la canción protesta, la novela, el cuento, el cine, y las leyendas, entre otros, también contribuyeron en el proyecto de movilización política en Centroamérica. Sin embargo, hay una serie de factores que hicieron de la poesía el medio más frecuentemente usado y efectivo como instrumento revolucionario. Entre ellos merece la pena mencionar: en primer lugar, lo que explica Ernesto Cardenal: ‘nosotros hemos encontrado que la poesía es un vehículo con el cual podemos expresar todo lo que queremos, sin necesidad de usar otro género literario’.⁶ Una influencia, sostiene Cardenal en su caso, de

⁶ *Los poetas*, p. 103.

Ezra Pound, la cual consistió ‘en hacernos ver que en la poesía cabe todo [. . .] Todo lo que se puede decir en un cuento, o en un ensayo, o en una novela, puede también decirse en un poema’.⁷ En segundo lugar, está la explicación que provee

Robert Pring-Mill:

Many other genres display social concern, with authors conscious of a moral duty to act as guide and conscience of their people, but the poet has special function: poems are more memorable (in both senses) than novels, tracts, or treatises.⁸

En tercer lugar está el hecho de que la poesía, más que la novela o el arte en general, se acomoda con mayor facilidad a la vida agitada del militante. Si se toma en cuenta las circunstancias en que Dalton, por ejemplo, tenía que escribir - un constante estado de persecución por parte del gobierno que lo exilió en varias ocasiones y lo puso en la cárcel dos veces - esta afirmación tiene sentido. Un cuarto factor es el que propone John Beverley al argumentar que la poesía ocupó un lugar tan importante:

Due in part to the paradoxical effects of combined and uneven development in the region, which alongside the imposition of a U.S. -style commercial-technical mass culture, has left intact elements of earlier cultural practices [. . .] for example, the rural tradition songs, story telling, *leyendas*, with roots at once in survival of pre-Hispanic cultural forms and Catholic-mestizo Spanish folk poetry.⁹

Y, por último, otro factor citado con frecuencia, a lo mejor el de mayor peso, fiándose aquí en la investigación de Beverley y Zimmerman, es el que se asigna a la influencia que en el área centroamericana ejerciese el nicaragüense Rubén

⁷ *Los poetas*, p. 101.

⁸ Robert Pring-Mill, ‘Introduction’, *Ernesto Cardenal, Apocalypse and other poems*, tra., Thomas Merthon, (New York: New Directions Books, 1974), p. 10. (Subsecuentes referencias a esta obra serán anotadas bajo el nombre Pring-Mill y el número de página respectivo).

⁹ John Beverley, ‘Poetry in the Central American Revolution: Ernesto Cardenal and Roque Dalton’, *Journal Society of Contemporary Hispanic and Lusophone, Revolutionary Literatures*, Minneapolis, vol. I, 1984-5, p. 296. (Subsecuentes referencias a esta obra se harán bajo el nombre Beverley y el número de página respectivo).

Darío a finales del siglo XIX y principios del XX. Fue el prestigio internacional de Darío, sugieren Beverley y Zimmerman, que permitió que la poesía se estableciese como una forma hegemónica de literatura y como el principal vehículo de expresión intelectual en el área centroamericana.

El triunfo de Darío radica en haber creado un ‘diapasón diferente del impuesto por los poetas clásicos y románticos españoles’,¹⁰ opina Gallegos Valdés, al proponer en 1888, con la publicación de *Azul*, colección de poemas y cuentos, una respuesta al sentimiento de crisis que enfrentaban los escritores hispanoamericanos a finales del siglo. Esta crisis, sostiene el crítico Teodosio Fernández, se debía a la modernización acelerada que pasaba el subcontinente, que parecía transformarse vertiginosamente y en donde el contacto con Europa facilitaba la irrupción inmediata de las últimas novedades artísticas y culturales. Y en medio de ‘ese ambiente materialista la poesía se había visto relegada a la manifestación de experiencias íntimas’, bajo la influencia del pensamiento positivista, el cual ‘no sabía de otros conocimientos que los científicos’.¹¹ Lo innovador de Darío, pues, en *Azul*, y que perfeccionaría en *Prosas profanas* más tarde, fue ‘hacer de la literatura una manifestación de la belleza, una posibilidad de recuperar la armonía perdida y de penetrar en territorios inalcanzables para la ciencia’.¹²

En ‘Primaveras’, por ejemplo, el primer poema de *Azul*, Darío recurre a un lenguaje saturado de imágenes que captan el amor puro e idealizado hacia su

¹⁰ *Panorama*, p 73.

¹¹ Teodosio Fernández, *La poesía hispanoamericana del siglo XX*, (Madrid: Grupo Anaya, S.A., 1991), p. 6. (Subsecuentes referencias a esta obra se harán bajo el nombre Fernández y el número de página respectivo).

¹² Fernández, p. 6.

‘amada’. Este amor, sin embargo, no es declamado explícitamente, se ve representado a través de un mundo paradisíaco en donde ‘el pájaro se personifica’ y donde las flores y el perfume al igual que la poesía, ‘mis rimas’, cobran vida. Las imágenes fluyen por doquier estimulando intensamente los cinco sentidos:

Mes de rosas. Van mis rimas
 en ronda a la vasta selva,
 a recoger miel y aromas
 en las flores entreabiertas.
 Amada, ven. El gran bosque
 es nuestro templo; allí ondea
 y flota un santo perfume
 de amor. El pájaro vuela
 de un árbol a otro y saluda
 tu frente rosada y bella
 como a un alba.¹³

Este sentimiento de búsqueda de una salida al materialismo dominante fue inmediatamente aceptado y compartido por distintos escritores latinoamericanos, llegándose más tarde también a influenciar la literatura española. De hecho, Darío se había empeñado, como notan Beverley y Zimmerman, en crear ‘a struggle to free Latin American Spanish from the domination of the “mother tongue” and Spanish literature’,¹⁴ obteniendo un rotundo éxito. A través del movimiento que se conocería desde entonces como Modernismo, el poeta nicaragüense había creado para sí un lugar importante en la historia de las letras, colocando el mojón literario desde el cual se mediría la poesía hispanoamericana contemporánea. Juan Valera, uno de los escritores españoles mayores de la época fue el primero en reconocer este aporte. En una carta que le enviase a Darío al recibir un ejemplar de *Azul*, le confiesa:

¹³ Rubén Darío, *Azul, Prosas profanas*, ed., Andrew Debicki y Michael Doudoroff, (Madrid: Editorial Alhambra, 1985).

¹⁴ *Literature and Politics*, p. 57.

En mi sentir hay en usted una poderosa individualidad de escritor, ya bien marcada, y que, si Dios da a usted la salud que yo le deseo y larga vida, ha de desenvolverse y señalarse más con el tiempo en obras que sean gloria de las letras hispanoamericanas.¹⁵

Y esa gloria no tardó en llegar. Con su ‘poderosa individualidad de escritor’, Darío había también logrado colocar a la poesía nicaragüense y latinoamericana en un contexto mundial, creando contundentemente a la vez un sendero que habrían de seguir de ahí en adelante numerosos escritores de las letras hispanas. A lo mejor, adjudicar este triunfo a Darío solo, sería injusto. Otros poetas, entre los cuales sobresalen: el cubano José Martí (1853-1895), el colombiano José Asunción Silva (1865-1896) y el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), tuvieron mucho que ver en el surgimiento y promoción del Modernismo. Sin embargo, como observa Teodosio Fernández en la obra antes citada, Martí, Silva y Nájera murieron antes de iniciarse el siglo XX, ‘dejando a Darío como máximo protagonista indiscutido de un movimiento que él mismo había denominado como modernismo’. De ahí que, si en *Azul* el poeta nicaragüense había abierto el camino hacia una poesía nueva, innovadora y revolucionaria, las obras que siguieron, *Prosas profanas* en particular, le dieron el sello que cambiaría para siempre el curso de la literatura en español.

No sorprende, pues, que Beverley y Zimmerman adjudiquen al poeta nicaragüense la influencia en los escritores centroamericanos, quienes incentivados por el éxito de Darío harían de la poesía una forma hegemónica de expresión literaria en el siglo XX. Aun poetas mayores como el nicaragüense Pablo Antonio Cuadra han admitido esta influencia. Al pueblo nicaragüense, dice Cuadra, ‘se le conoce universalmente por dos figuras: Rubén Darío y César

Sandino. De ahí que algunos digan que el nicaragüense es un poco poeta y un poco guerrillero'.¹⁶

Entendíase la posición predilecta de la poesía como forma de expresión entre los intelectuales centroamericanos, se explica a continuación el cómo llegó ésta a contribuir en los cambios políticos de las distintas naciones. Beverley y Zimmerman comentan sobre el caso de Nicaragua, argumento que también puede aplicarse a El Salvador y Guatemala, que paradójicamente fue la fuerza de la intervención extranjera y el régimen somocista que hizo del carácter político del estado un hecho de la vida social, al grado de que la política llegó a dominar el campo de la poesía, y la poesía política llegó a dominar a la poesía nicaragüense en su total. Y esta tesis es la que propone también Manlio Argueta al referirse a la poesía salvadoreña a finales de los años cincuenta cuando:

Se hablaba de poesía, pero antes había que ubicarla en el contexto político. No cabía otra posición para los poetas y escritores que comenzaban a vivir, asomándose entre las rendijas de los fuegos que para entonces comenzaban a mitigarse: primero había sido 1932; luego vinieron las jornadas heroicas y cruentas de 1944; posteriormente 1952, con las "razzias" de expulsiones, torturas y cárceles.¹⁷

En efecto, las condiciones históricas del período parecían no dejar otro papel para los escritores, que como parte de la intelectualidad se veían desafiados a ser partícipes en los cambios del momento. Argueta hace referencia aquí a 'las rendijas de los fuegos' de las décadas anteriores 'que para entonces comenzaban a mitigarse' pero que indiscutiblemente habían dejado ya marcada una huella en la

¹⁵ Juan Valera, 'A Rubén Darío', *Azul*, 13ª edn., (Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1964), p.12.

¹⁶ Pablo Antonio Cuadra, 'Prólogo' en *Ernesto Cardenal Antología*, (México: Cuadernos Latinoamericanos Ediciones Carlos Lohlé, 1971), p. 9. (Subsecuentes referencias a esta obra serán anotadas bajo el nombre Cuadra y el número de página respectivo).

¹⁷ Manlio Argueta, 'Prólogo' en *Roque Dalton: Poesía escogida*, (San José: EDUCA, 1983), p. 8. (Subsecuentes referencias a este ensayo se harán bajo el nombre Argueta y el número de página respectivo).

conciencia de los jóvenes de su generación. Esta generación que en El Salvador llegó a conocerse como ‘la generación comprometida’¹⁸ de la cual formaban parte Dalton y Castillo, había nacido y crecido bajo un ambiente de agitaciones políticas.

En los años treinta, Centroamérica había vivido una serie de condiciones de incertidumbre e inestabilidad económicas y políticas sin precedentes. En 1932, El Salvador había visto la indiscriminada ‘matanza’ de 30,000 campesinos que se habían alzado en contra del gobierno de Hernández Martínez en protesta por la administración de cara a la depresión económica que pasaba el país. Nicaragua, entre 1926 y 1936, en la guerra que encabezara Augusto Sandino contra la invasión estadounidense, había sufrido la muerte de 20,000 personas y el surgimiento de la dictadura de la familia Somoza que regiría el destino del país hasta las últimas décadas del siglo. Y Guatemala, bajo la dictadura de Jorge Ubico que reinaría en el poder desde 1931 hasta 1944, se había visto prácticamente vendida a los intereses de Los Estados Unidos, que intentaba a toda costa imponer un monopolio comercial en el área centroamericana, estableciendo la mal afamada Banana Republic.

Esta serie de incidentes, pues, que políticamente, marcaban la dirección que tomaría Centroamérica hasta finales del siglo XX, afectaron rotundamente a la generación de Dalton, Cardenal y Castillo. Las secuelas del levantamiento campesino en 1932 en El Salvador, por ejemplo, argumenta John Beverley, no podían menos que afectar la vida y obra literaria de Dalton:

¹⁸ Ver Rafael Rodríguez Díaz, ‘Principios para identificar la “literatura comprometida”’, *Temas Salvadoreños*, (San Salvador: UCA Editores, 1997).

The traumatic political unconscious of Dalton and his generation was the failure of the 1932 uprising led by Farabundo Martí and the subsequent massacre of some 30,000 peasants, workers and indians by the dictatorship of General Maximiliano Hernández Martínez.¹⁹

Lo traumático y frustrante de este acontecimiento fue que le dio a Martínez las condiciones adecuadas para mantenerse en el poder por más de una década y consolidar así un sistema de represión y opresión populares que serviría de estribo para los posteriores gobiernos de tiranía que regirían en el país hasta finales del siglo.

La manera en que Martínez reaccionó contra el levantamiento campesino, el 22 de enero de 1932, ha sido frecuentemente comparada a las acciones de Adolfo Hitler, en una escala menor. Al enterarse, Martínez, escribe el historiador Rodolfo Cardenal, de los miles de campesinos que armados de machetes intentaban tomarse algunas poblaciones, haciendas e instalaciones militares en el occidente del país en acción de protesta a su gobierno, envió de inmediato al ejército, el cual no tardó en dejar ‘oleadas de indígenas barridos por las ametralladoras’.²⁰ Les tomó sólo un par de días el ganar control total de todo el territorio y en seguida se inició una severa represión en la que se decretó la ley marcial y se ordenó ‘la ejecución de quienes tuvieran en su poder propaganda comunista’. Las víctimas se contaron por los miles, sin que se haya nunca podido establecer su número, aunque diversos autores sostienen que fueron más de 30,000 - el 2.5% de la población de esa época.

¹⁹ Beverley, p. 305.

²⁰ Rodolfo Cardenal, *Manual de historia de Centroamérica*, (San Salvador: UCA Editores, 1999), pp. 379-385. (Subsecuentes referencias a esta obra serán anotadas bajo el título *Manual de historia* y el número de página respectivo).

El vínculo que el gobierno hacía entre el Partido Comunista y los campesinos era debido a los supuestos planes que los líderes Farabundo Martí, Mario Zapata y Alfonso Luna, apoyados por el comunismo internacional, tenían de organizar una insurrección a nivel nacional. La realidad es que los campesinos no seguían ninguna instrucción del Partido Comunista; se habían alzado en armas debido al descontento por un fraude que había descaradamente llevado a cabo el gobierno de Martínez en elecciones anteriores. Habían esperado, los campesinos particularmente, que estas elecciones trajeran una solución a la crisis económica que enfrentaban como consecuencia del hundimiento de la bolsa de Valores en Wall Street en 1929, el cual había hecho que el precio del café, principal producto de exportación en El Salvador, bajara drásticamente y los créditos bancarios se vieran estancados. La ola de represión y opresión que iniciase Martínez, naturalmente, lejos de mejorar la situación la agravó. Sin embargo, aunque a nivel nacional la población vivió por muchos años un sentimiento de vulnerabilidad, intimidación y trauma causados por el régimen dictatorial de Martínez y sus sucesores, frecuentemente clandestinamente o en el exilio, se mantuvo una llama revolucionaria que vendría a dar luz en la segunda mitad del siglo. Dalton, como se anotara anteriormente, fue testigo ocular y partícipe directo de este momento histórico, que traería consigo ‘razzias de expulsiones, de torturas y cárceles’, de acuerdo a Argueta.

Vistas a grandes rasgos, las condiciones históricas para Ernesto Cardenal y Otto René Castillo no difieren mucho de las de Dalton. Nicaragua y Guatemala se vieron también afectadas por la depresión económica de los años treinta y, aunque los intentos de sus gobiernos de controlar las movilizaciones populares

revolucionarias que se alzaron en protesta no llegaron a los extremos que llegase Martínez, los dos pueblos centroamericanos se vieron expuestos al surgimiento de un sistema político opresor que intentaría a toda costa frenar todo pensamiento democrático popular que no estuviese de acuerdo a los intereses gubernamentales. Los intereses de estos gobiernos, como había sido el caso en toda Latinoamérica desde la época de la colonia, eran los intereses de la oligarquía, un grupo selecto de familias, en muchos casos descendientes directos de europeos, pero también los intereses de los Estados Unidos que desde principios de siglo había comenzado a crear una hegemonía político-económica en el subcontinente. He ahí el apoyo estadounidense que recibiesen Anastasio Somoza García en Nicaragua y Jorge Ubico en Guatemala. Ambos dictadores significaron para los Estados Unidos, al menos al principio de los años treinta en el caso de Ubico, la mano fuerte que podía detener el alzamiento campesino encubado por la crisis, y el punto clave para continuar con su hegemonía político-económica en la región.

En Nicaragua, esta hegemonía estadounidense había ganado indiscutible terreno en 1909 cuando el gobierno de Theodore Roosevelt había directamente apoyado a la revuelta conservadora alzada contra el Liberal nicaragüense José Santos Zelaya. El apoyo a los conservadores, que junto a los liberales formaban las dos principales organizaciones políticas en el país, se debía a que Zelaya, que gobernara al país desde 1893 se había opuesto rotundamente al plan ambicioso de los Estados Unidos de crear un canal interoceánico en Nicaragua, con una política que se inclinaba, en vez, a establecer relaciones comerciales con Europa y Japón. Esta posición significaba para los Estados Unidos una amenaza a sus planes estratégicos económicos expansionistas en Centroamérica por lo que resolvió en

buscar la manera de derrocar a Zelaya, y establecer un gobierno que fuera más de acuerdo a sus proyectos. Los años que siguieron al derrocamiento de Zelaya fueron de inestabilidad política y de represión dirigida a los liberales en su intento de recobrar el poder. Nicaragua vio el desembarque de cientos de Marines en 1912 (procedentes del recién inaugurado Canal de Panamá) y el cómo el gobierno estadounidense ganaba el control de instituciones estatales como el Banco Nacional, el sistema de ferrocarril, y creaba la Guardia Nacional, bajo el asesoramiento de sus militares. Pero los simpatizantes al Partido Liberal no se resignaron a aceptar esta intervención. Formaron lo que llamaron el Ejército Liberal, que buscaría desde entonces la expulsión de los infantes de la marina del territorio nicaragüense. Sin embargo, a pesar de la fuerte resistencia que mostraron y las cruentas batallas que les dejaron irreparables bajas, como la del general Benjamín Zeledón, abogado y político distinguido que sería la gran inspiración para Augusto Sandino años más tarde, los Marines no salieron del país hasta 1926. Este año se negoció una coalición entre los dos principales bandos que llevó al gobierno a Carlos Solórzano (liberal) y Juan Bautista Sacasa (conservador). Este gobierno, no obstante, no recibió el apoyo total de la población y se generó de nuevo un alzamiento militar; esta vez dentro del partido conservador. El general Emiliano Chamorro se tomó un cuartel militar en Managua, logrando inmediatamente presionar al gobierno para que lo nombrase a él como encargado de dirigir la Guardia Nacional. Desde esa posición, Chamorro lanzó una campaña que llevó como resultado la expulsión de todos los liberales del gabinete gubernamental, incluyendo al vicepresidente Sacasa y a iniciar una

ola de represión en todo el país. La figura de Augusto César Sandino emerge en este punto histórico.

Chamorro, que poco a poco se había ido abriendo paso en el control gubernamental, consiguió que lo nombraran en poco tiempo presidente de la república. Esta maniobra, no obstante, se vio de inmediato contestada por una movilización armada por parte de los liberales, lo cual permitió que de nuevo los Estados Unidos interviniera en Nicaragua enviando una vez más a sus infantes de marina, esta vez en un número mucho mayor.

Sandino, que apoyaba a los liberales, había estado hasta entonces en México trabajando en distintas industrias petroleras, pero al darse cuenta de la situación en Nicaragua decidió regresar y tomar parte en el movimiento insurreccional. Reclutó de inmediato a veintinueve hombres, y utilizando ahorros personales para la compra de armas, inició con ellos su campaña contra el gobierno, una guerra civil, que ganaría adeptos en todo el territorio nicaragüense, y que se prolongaría hasta 1933. Recién iniciada esta guerra, a finales de 1926, en miras a unificar las fuerzas de oposición contra la intervención estadounidense, Sandino se entrevistó con el general José María Moncada, quien hasta entonces era el responsable en comandar la revuelta liberal en el país, pero éste se negó a establecer cualquier tipo de coalición con el ejército de Sandino.

El suceso histórico que marcaría el lugar para Sandino en la historia anti-imperialista latinoamericana, de la que Ernesto Cardenal hace frecuente referencia en su poesía, ocurrió el 12 de mayo de 1927. Dado a que los conservadores aun con el apoyo de los infantes de marina no lograban detener por completo el avance militar de los ejércitos de Moncada y Sandino, que poco a poco fueron

extendiéndose en el territorio nacional, el gobierno de Estados Unidos propuso un acuerdo. Entre otros puntos, este acuerdo proponía: realizar nuevas elecciones en 1928 en donde ambos bandos tuviesen igual oportunidad, reorganizar la Guardia Nacional y el desarme completo de ambos, conservadores y liberales. Todos acordaron firmar este pacto, con la excepción de Sandino, quien, en vez, abiertamente proclamó su rechazo a toda intervención extranjera en Nicaragua y su patriotismo latinoamericanista que lo caracterizarían hasta 1934, año en que moriría traicionado a manos de Anastasio Somoza García.

La acción de Sandino, el compromiso patriótico que le impediría ceder ante la intervención de Estados Unidos, quedó marcada en la mente revolucionaria en toda Latinoamérica a lo largo del siglo. El eslogan, ‘Patria o Muerte’ con que se identifica ahora al gobierno de Fidel Castro, fue inicialmente pronunciado por Sandino en respuesta a las amenazas de los marines quienes, a pesar del pacto firmado con Moncada y los otros liberales, mantuvieron a Nicaragua en un estado de opresión hasta 1933. Le pedimos que se rinda, le amenaza el general del cuerpo de la marina, Gilbert Hatfield, ‘estamos preparados para atacarlo y terminar de una vez por todas con sus fuerzas’, a lo que Sandino responde:

No me rendiré y aquí lo espero. Yo quiero patria libre o morir. No les tengo miedo; cuento con el ardor del patriotismo de los que me acompañan. Patria y libertad.²¹

Y en efecto, Sandino no se rindió. Al comando del ya entonces dado a conocer como el Ejército Defensor de la Soberanía Nacional (EDSN), hizo frente a los marines hasta forzarlos a abandonar el país en 1933.

²¹ Citado en Lucrecia Lozano, *De Sandino al triunfo de la revolución*, (México, Siglo XXI, 1985) p.34. (Subsecuentes referencias a esta obra se harán bajo el título *De Sandino* y el número de página respectivo).

Sandino, sin embargo, traicionado por el gobierno, a pesar de un pacto firmado que acordaba el cese al fuego y la creación de un sistema democrático, murió a principios del siguiente año. Su hazaña nacionalista y patriótica, no obstante, quedó en la mente del pueblo revolucionario nicaragüense. Su figura, al igual que la figura de Farabundo Martí en El Salvador pasó a ser de ahí en adelante un espolazo clave que mantendría en marcha el proyecto anti-imperialista, anti-dictadura en Centroamérica a lo largo del siglo xx. De ahí que dos de los principales movimientos revolucionarios centroamericanos en la segunda mitad del siglo hayan optado por los nombres Ejército Sandinista y Frente Farabundo Martí, en honor a estas dos legendarias figuras.

Indiscutiblemente, la figura de Sandino ocupó un lugar importante en la formación política de la generación de Ernesto Cardenal. Las frecuentes referencias al ‘nica de Niquinohomo’, como le llama el poeta en *Hora cero*, son un reflejo de esto. Pero también, sin lugar a dudas, al igual que para Dalton en El Salvador, los años que siguieron la acción heroica de Sandino, los cuales se vieron marcados por el surgimiento de una tiranía y despotismo, de injusticia y opresión que no verían fin hasta las últimas décadas del siglo, tuvieron gran influencia en el poeta nicaragüense.

En El Salvador, desde los años treinta habían sido varios dictadores los que, a través de una represión indiscriminada, manipulación de elecciones presidenciales, el engaño y la extorsión del pueblo, lograron obtener control total del destino político, social y económico del país. En Nicaragua, sólo fue una familia: los Somoza. El director de la Guardia Nacional responsable de la muerte de Sandino, el general Anastacio Somoza García, fue el primero en llegar al

poder, luego de una serie de maniobras políticas en 1937. De ahí en adelante, el único período en que Nicaragua tuvo un gobierno distinto fue entre 1946 y 1951, debido a una oposición por parte de los Estados Unidos, contra la auto reelección de Somoza García, pero los años que siguieron, hasta 1979, fue la misma familia - Luis Somoza, y Anastacio Somoza, hijo, - que mantuvo el control gubernamental de Nicaragua. Este largo período se caracterizó por la represión que el gobierno impuso en el pueblo por medio de la Guardia Nacional, que llegó a convertirse en una entidad de seguridad privada al servicio de la familia Somoza. Se implementaron así distintas leyes que favorecían la explotación laboral del pueblo, expropiación de bienes del estado, y la opresión y represión populares. A todo esto, los Estados Unidos, lejos de oponerse a un sistema abiertamente autoritario y antidemocrático, estrechó las relaciones políticas y comerciales con Nicaragua. La familia Somoza, estratégicamente, había abierto las puertas a compañías estadounidenses, como la United Fruit Company, que extendían velozmente su proyecto invasor en toda la región centroamericana, lo cual le convenía en todo sentido a los Estados Unidos.

Los detalles hasta aquí explicados a grandes rasgos sobre los sucesos históricos que indiscutiblemente jugaron un gran papel en la formación de la conciencia política de Dalton y Cardenal, hasta cierto punto, se asemejan a la experiencia de Otto René Castillo en Guatemala. Como se explicara anteriormente, la crisis económica de 1929, la intervención de los Estados Unidos y el surgimiento de gobiernos de dictadura, fueron algunas de las causas comunes para todo Centroamérica de las condiciones de ignominia, pobreza y miseria que la caracterizarían hasta finales del siglo XX.

Lo particular del caso de Castillo, no obstante, radica en los dramáticos cambios políticos que ocurrieran en Guatemala en un corto período de tiempo, y de los cuales el poeta fuera testigo ocular y partícipe directo. La dictadura de Jorge Ubico entre 1931 y 1944 tuvo todas las características de opresión y represión, injusticia y corrupción de las dictaduras de Martínez y los Somoza. El principal papel de Ubico, desde la toma de poder fue defender los intereses de la oligarquía y abrir las puertas del país a la inversión estadounidense a través de la UFC, que entrada la tercera década del siglo, auguraba ya como una de las principales industrias de producción y exportación agrícolas (de bananos mayormente) en Guatemala, significando así para los Estados Unidos la piedra angular en la creación del monopolio comercial que anhelaba establecer en Centroamérica. Sin embargo, este proyecto de Ubico se vio abruptamente interrumpido por lo que se ha llegado a conocer como ‘los diez años de primavera’: el triunfo del gobierno revolucionario progresista de Juan José Arévalo y Jacobo Arbenz Guzmán, quienes llevaron a Guatemala un sistema democrático que intentó revertir las políticas implementadas por Ubico. Por primera vez en la historia postcolonial de Guatemala, pues, se intentó resolver el grave problema de la desigual distribución de tierras que hasta entonces dejaba al país en un desequilibrado balance de un 70% de la tierra en manos de un tan sólo 2.2% de la población, 516 familias.²² Arévalo y Guzmán buscaron restaurar la autonomía económica y política de Guatemala perdida ante la influencia extranjera y crear mejores oportunidades para los campesinos que entonces constituían un 90% del total de la población.

²² Ver *Poesía revolucionaria*, p. 9.

Indiscutiblemente, estos sucesos: la caída de la dictadura de Ubico y el inicio de una etapa democrática, como opina Roque Dalton, ‘cayeron como una ola sobre la niñez del futuro poeta [Castillo] y héroe revolucionario, y llenaron de estímulos políticos-sociales su vida’.²³

En realidad, Castillo no podía haber pasado desapercibido ante los efectos socio-políticos, económicos y psicológicos legados por el régimen ubiquista. En 1944 cuando Ubico fue destituido del gobierno, por sus inclinaciones al fascismo internacional, lo que lo llevó a perder la simpatía de los Estados Unidos y a crear a nivel nacional la conocida como ‘crisis de la oligarquía’, Guatemala había prácticamente perdido su autonomía económica y política, volviéndose totalmente dependiente de las decisiones tomadas por el gobierno estadounidense.²⁴ La UFC había ya para entonces acaparado grandes extensiones de la mejor tierra - algunos terrenos vendidos y otros simplemente cedidos por el gobierno - obligando al país a constituir una mono-producción agrícola.

La política de Ubico según la había presentado al país era con miras a mejorar la situación económica nacional, como consecuencia de la crisis económica de 1929. Pero en realidad lo único que su gobierno había logrado era defender los intereses de los terratenientes y la UFC. Se establecieron así descaradamente algunas leyes como la que obligaba, por ejemplo, a todo campesino a trabajar treinta días al año en la construcción de carreteras nacionales o debía pagar una multa establecida por el estado. También, ‘la ley de la

²³ Roque Dalton, ‘Otto René Castillo: su ejemplo y nuestra responsabilidad’, en *Informe de una injusticia*, (San José Costa Rica: Educa, 1975), p. 9. (Subsecuentes referencias a esta obra serán anotadas bajo el título, ‘O. R. C.: su ejemplo’, y el número de página respectivo).

²⁴ Ver Edelberto Torres Rivas, ‘Crisis and conflict, 1930 to the present’, en *Central America Since Independence*, ed. Leslie Bethel, (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), p. 81.

vagancia', en la que se establecía que todo aquél que fuese hallado de holgazán, sin trabajar, sería puesto a realizar labores en determinadas empresas, normalmente cafetaleras, con un salario que sería pagado a través de vales, que podían sólo ser intercambiados en tiendas específicas (normalmente del mismo propietario de las fincas). En este estado caótico, pues, con una política discriminadora cuyas leyes drásticas de represión consolidaron y ampliaron el espacio creado entre los dos grupos sociales tradicionalmente económicamente distintos - la oligarquía y el proletariado -, Arévalo entró al poder en 1945.

Castillo, a la edad de dieciocho años, se vio lleno de todos los 'estímulos políticos', para usar la frase de Dalton, que este período trajo consigo, involucrándose de lleno en los quehaceres de la revolución guatemalteca. Pasados los 'diez años de primavera', no obstante, Guatemala cayó de nuevo bajo un sistema de dictadura, encabezado por el militar Castillo Armas.

Castillo Armas, representando una vez más los intereses de la oligarquía se empeñó en revertir las políticas revolucionarias, dando inicio de inmediato a una serie de encarcelamientos y persecución a quienes habían apoyado a los gobiernos anteriores. Esta represión, no obstante, aunque fue por una parte un golpe de frustración para el movimiento revolucionario guatemalteco, por otra parte, constituyó un acto de prueba para quienes habían optado en los diez años anteriores por la vía progresista. Muchos sucumbieron, renunciando a los principios e ideales revolucionarios y adaptándose al nuevo sistema de gobierno que tardó pocos meses en convertir a Guatemala en un país de dictadura similar al

de Jorge Ubico.²⁵ Castillo, no obstante, optó por la vía revolucionaria, protestando abiertamente contra el régimen del nuevo dictador, lo cual lo condujo a un exilio forzado a El Salvador. Y fue en este contexto que, luego de haberse identificado con los jóvenes escritores universitarios salvadoreños, entre ellos Roque Dalton, Castillo intensificó su rechazo al gobierno de Castillo Armas dejándolo plasmado en su poesía.

De manera pues que, llegada la segunda mitad del siglo XX, cuando Dalton Cardenal y Castillo comenzaron a escribir, las condiciones para el pueblo centroamericano eran, en palabras de Manlio Argueta:

Injusticias por todos lados; hambre por los rincones de la patria; palos y cadenas para los pobres; escarnio y explotación para quienes con sus manos producían la riqueza del país: para los cortadores de café, para los cortadores de algodón y caña de azúcar.²⁶

Y el actuar de los escritores, los intelectuales que en su mayor parte provenían del grupo social privilegiado, como se explicara anteriormente, se hacía cada vez más imperativo. Además, como lo expone el escritor mexicano, amigo de Dalton, Eraclio Zepeda: ‘nuestra generación vivió grandes acontecimientos; vio luchas heroicas y no quiso quedarse simplemente como testigo’.²⁷

Entre las luchas heroicas que coincidían con este período estaba la iniciada por Fidel Castro en la Sierra Maestra en 1956, que concluiría con la entrada triunfal en la Habana del movimiento revolucionario el 1 de enero de 1959. Cuba hasta entonces había llegado a representar uno de los peores casos de tiranía en

²⁵ Roque Dalton menciona el caso de Miguel Ángel Asturias, quien recibió en la ‘más absoluta traición [. . .] los máximos honores de la sociedad burguesa: a la embajada parisina de la criminal dictadura militar guatemalteca que asesinó a Otto René Castillo, al goce, uso y usufructo del Premio Nóbel de Literatura, en la ruta hacia el cual, dicho sea de paso, hasta el nombre de Lenin fue vilipendiado’ O.R.C.: su ejemplo, p. 29.

²⁶ Argueta, p. 9.

Latinoamérica, por lo cual la victoria de Castro significaba optimismo y esperanza para los muchos otros pueblos subyugados bajo regímenes dictatoriales en el subcontinente. Roque Dalton confirma esto en *El Salvador, monografía*, publicado en 1965:

El brillante ejemplo de la revolución cubana da fe en sus fuerzas al pueblo salvadoreño y afianza en él la convicción, de que es perfectamente posible desarrollar, con éxito, un Movimiento Revolucionario de Liberación Nacional, aun, en los países pequeños y vecinos del estado imperialista norteamericano; que es absolutamente falso que los estados pequeños, como el salvadoreño, están irremediabilmente sometidos a los designios del imperialismo opresor, y, que la revolución es el único camino que puede asegurar a los pueblos, el desarrollo económico independiente y el ejercicio pleno de la soberanía.²⁸

Encontraron, pues, Dalton, Cardenal y Castillo una inmensa inspiración en la revolución cubana, y se empeñaron, cada uno a su propia manera, a contribuir a través de su poesía a la reivindicación de sus pueblos. En el camino particular que cada uno de ellos tomara, hubo determinadas influencias, políticas y literarias. El marcado sendero que dejaron los poetas suramericanos Pablo Neruda y César Vallejo a nivel continental, Rubén Darío, Escobar Velado, y Leonel Rugama, entre otros, en Centroamérica, les fue en gran manera una guía y dirección imprescindibles en esta misión. Esta guía político-literaria, desprendida de una ‘tradición artística testimonial’,²⁹ como la llama el crítico Mihai Grünfeld, forma el material de discusión en el siguiente capítulo.

²⁷ Eraclio Zepeda, ‘Introducción’, en Roque Dalton *Taberna y otros lugares*, 5ª edn., (San Salvador: UCA Editores, 1986), p. 7.

²⁸ Roque Dalton, *El Salvador (Monografía)*, (La Habana: Enciclopedia Popular, 1965).

²⁹ Grünfeld, p.47.

CAPÍTULO II

LA POESÍA MILITANTE Y LA TRADICIÓN ARTÍSTICA TESTIMONIAL

La obra poética de Roque Dalton, Ernesto Cardenal y Otto René Castillo se define dentro de lo que en Latinoamérica, a partir de la segunda mitad del siglo XX, se dio a conocer como poesía militante. Esta poesía consistió en la expresión de una política cultural y literaria dirigida a cuestionar los esquemas políticos resultantes de los distintos regímenes de dictadura y la creciente hegemonía establecida por los Estados Unidos, con una participación directa del poeta a través de ‘una vía concreta de la revolución’, sostiene Dalton, y esa vía era ‘la lucha armada’.¹

Así, - bajo la incuestionable inspiración de la Revolución Cubana - surgieron escritores como el peruano Javier Heraud, el argentino

¹ *Los poetas*, p. 25.

Francisco Urondo, y el nicaragüense Leonel Rugama, entre otros, quienes, al igual que Castillo en Guatemala, en su entrega total en la causa revolucionaria, llegaron aun a perder la vida luchando en combate contra los distintos ejércitos gubernamentales,² dando origen a un concepto que en la historia latinoamericana, sugiere Jorge Narvaes, resultaba novedoso.³ Desde luego, no obstante, aunque la poesía militante haya alcanzado ‘una plenitud de desarrollo’ en los poetas de esta generación, según Narvaes, sus ideales y objetivos se desprenden de toda ‘una tradición artística testimonial’, como la llama Mihai Grünfeld’.⁴ Según Grünfeld, esta tradición, a lo largo de la historia latinoamericana, se ha caracterizado por un ‘compromiso de participar activamente en los asuntos de la sociedad y de reflejar su problemática en el arte’. Rubén Darío, José Martí, Pablo Neruda, César Vallejo, Nicolás Guillén, y Oswaldo Escobar Velado, entre otros, aparecen en esta línea.

En el presente capítulo, se ofrece un breve análisis de la obra de César Vallejo y Pablo Neruda por ser considerados éstos como los principales precursores de la poesía revolucionaria latinoamericana, ejerciendo una gran influencia sobre las distintas generaciones de poetas centroamericanos, incluyendo las de la segunda mitad del siglo XX. Se discute también, a grandes rasgos, el papel que jugara Rubén Darío, particularmente, en la publicación de algunas obras en las que se deja entrever su reacción ante el imperialismo estadounidense a principios de siglo. Finalmente se hace un recorrido por los

² Mario Benedetti reúne a este grupo en su antología, *Poesía trunca: poesía latinoamericana revolucionaria*, (Madrid: Visor, 1980).

³ Narvaes, p. 125.

⁴ Grünfeld, p. 47.

distintos movimientos literarios centroamericanos hasta llegar al punto donde emerge la voz poética de Dalton, Cardenal y Castillo.

En su análisis sobre la poesía de Rubén Darío, han observado John Beverley y Marc Zimmerman que ésta:

Contained elements of a radical form of Latin American bourgeois nationalism, suggesting a path of development different from simple assimilation to U.S. hegemony on the one hand or oligarchic immobilism on the other.⁵

Según estos críticos, como se discutiese en el capítulo anterior, Darío a través del Modernismo buscaba una forma de liberar a las letras hispanoamericanas de la hegemonía mantenida hasta entonces por España. En la introducción de una forma poética que resistía a esta influencia, no obstante, lo que el poeta nicaragüense logró también fue manifestarse en contra de la penetración del idioma inglés y por ende del imperialismo estadounidense que amenazaba ya para entonces al resto del continente con una invasión en todo ámbito incluyendo el cultural. Estos ‘elements of a radical form’ de esta poesía marcaron el inicio de un discurso anti-imperialista que ganaría adeptos en el transcurso del siglo.

Este papel revolucionario inherente en la poesía de Darío, sin embargo, no ha sido aceptado por todos los críticos. De hecho, la propuesta de ubicar a Darío como precursor de la lucha anti-imperialista latinoamericana en el siglo XX ha despertado una serie de polémicas. Estas polémicas, observan Beverley y Zimmerman, resultan a raíz de la ambivalencia que presenta en sí la poesía dariana. Por un lado, Darío buscaba expresar una protesta y un desdén claros contra las ideas materialistas impuestas particularmente por los Estados Unidos, que a principios del siglo XX conducían a una pérdida de la espiritualidad e

imaginación, asociadas con la civilización latinoamericana; pero por otro lado, el poeta nicaragüense protegía su posición que como miembro de las clases privilegiadas en Nicaragua lo hacían agente o colaborador ‘of the doctrine of progress’, parte de la selecta ‘a would-be comprador bourgeoisie’.⁶ He ahí la crítica propuesta por Françoise Perus, quien sostiene que el Modernismo de Darío:

Should be understood as a superstructural effect of the retrograde, dependent development of Latin American economies, which brings in its wake an oligarchic order without any genuine transformation of social relations or of ideological perspectives, or for that matter, of the character and function of intellectuals.⁷

Perus contrasta esta actitud de Darío con la posición que optara José Martí en Cuba, quien renunciara al ‘modernista elitism in favor of a more popular-democratic conception of Latin American culture and development’. Sin embargo, Como Beverley y Zimmerman lo han notado, a Darío hay que estudiarlo tomando en cuenta las circunstancias ideológicas y sociales de la época, particularmente en el caso de Nicaragua. Su poesía refleja la ambivalencia creada por la posición contradictoria, de colaboradores por una parte y víctimas por otra, en que se hallaba la oligarquía liberal frente a la relación con los países extranjeros, sobre todo los Estados Unidos a principios del siglo. Darío, sostienen los autores,

Was in the terms of the time an *extranjerizante* or ‘Europeanizer’; but the upshot of this posture was his creation of a flexible, sophisticated literary manner capable of defending itself against, indeed of competing with, the threat represented by U.S. cultural penetration, on the one hand, and the domination of European cultural models, on the other.⁸

En medio de esta ambivalencia, pues, su poesía, aunque no se proyectara a los sectores populares de Latinoamérica, como Darío mismo lo notara en *Cantos de*

⁵ *Literature and Politics*, p. 59.

⁶ *Literature and Politics*, p, 55.

⁷ Citado en *Literature and Politics*, p, 55.

⁸ *Literature and Politics*, p, 57.

Vida y esperanza, - ‘Yo no soy un poeta para las muchedumbres, / pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas’-,⁹ hasta cierto punto, contenía elementos característicos de la poesía revolucionaria anti-imperialista que cobrara auge con el transcurso del siglo.

Uno de los poemas que mayormente reflejan esta posición política de Darío es ‘A Roosevelt’,¹⁰ en el cual el poeta abiertamente desafía la soberbia actitud del país coloso del norte, recalando la incaudicable resistencia de la ‘América nuestra’.

Así, el poema abre con una referencia al poeta estadounidense Walt Whitman, elogiando sin duda al indiscutible y admirado papel que jugara su poesía en asignar a las letras norteamericanas ‘a distinct national voice’¹¹:

Es con voz de la Biblia, o verso de Walt Whitman,
que habría de llegar hasta ti, Cazador,
primitivo y moderno, sencillo y complicado,
con un algo de Washington y cuatro de Nemrod.

Luego, abiertamente, el poema pasa a describir la grandeza de los Estados Unidos, profetizando la aparentemente inevitable invasión de sus países vecinos, la América que ‘aún habla español’:

Eres los Estados Unidos,
eres el futuro invasor
de la América ingenua que tiene sangre indígena,
que aún reza a Jesucristo y aún habla español.

Eres soberbio y fuerte ejemplar de tu raza;
eres culto, eres hábil; te opones a Tolstoy.
y domando caballos, o asesinando tigres,
eres un Alejandro-Nabucodonosor.
(Eres un profesor de Energía

⁹ Citado en *Literature and Politics*, p.59.

¹⁰ Rubén Darío, *Poesías completas*, ed. Alfonso Mendez Plancarte, (Madrid: Aguilar, S.A. de Ediciones, 1967). pp. 639-41.

¹¹ David Rogers, ‘Introduction’ in *The Complete Poems of Walt Whitman*, (Kent: Wordsworth Editions, 1995).

como dicen los locos de hoy.)

Sin embargo, la alabanza de esta grandeza se ve repentinamente contrastada a la ideología que disfrazada detrás de la máscara de progreso oculta toda una violencia inherente:

Crees que la vida es incendio,
que el progreso es erupción,
que en donde pones la bala
el porvenir pones.

Y emerge en el poema un ‘No’ rotundo, para inmediatamente recalcar en la supremacía sin par de los Estados Unidos que cuando ‘se estremecen hay un hondo temblor’:

Que pasa por las vértebras enormes de los Andes.
Si clamáis, se oye como el rugir del león.
Ya Hugo a Grant lo dijo: Las estrellas son vuestras.
(Apenas brilla, alzándose, el argentino sol
y la estrella chilena se levanta...) Sois ricos.
Juntáis al culto de Hércules el culto de Mammón;
y alumbrando el camino de la fácil conquista,
la Libertad levanta su antorcha en Nueva-York.

Pero yuxtapuesto a este ‘No’ ante el inmenso poderío de los Estados Unidos que ‘son potentes y grandes’, y aparentemente invencibles, aparece, al final del poema, una América dispuesta a no ceder. Porque esta América, ‘América nuestra’, también es grande. Una América que existió antes que los Estados Unidos existiese, ‘que tenía poetas / desde los viejos tiempos’ y que ‘desde los remotos momentos de su vida / vive de luz, de fuego, de perfume, de amor’ - virtudes espirituales que se contrastan ante el mundo materialista propuesto y defendido por el ‘profesor de Energía’ escondido detrás del ‘porvenir’. Así, con el cierre del poema, como el título lo implica, el poeta se dirige al presidente estadounidense, Theodore Roosevelt, con un discurso directo, provocador, desafiante:

Se necesitaría, Roosevelt, ser, por Dios mismo,
el Riflero terrible y el fuerte cazador,
para poder tenernos en vuestras férreas garras.

Y, pues contáis con todo, falta una cosa: ¡Dios!

Se refleja, pues, en este poema el entendimiento y conciencia claros de Darío sobre la real amenaza de invasión presentada por los Estados Unidos a principios del siglo XX, dejando de manifiesto también el estoicismo y resistencia del pueblo latinoamericano expresados en la forma poética. De ahí que, como lo notase Roberto Armijo en 1983,

En su búsqueda incesante por dotar de giros revolucionarios nuestro idioma y por abarcar dominios insospechados de nuestra identidad cultural latinoamericana, Rubén Darío prefigura la grandeza y originalidad de la poesía centroamericana. Cuando nuestra mirada se hunde en la transparencia de su idioma, se adivina el mundo que nutrió su fuerza expresiva, y en algunas de sus más perfectas piezas se presiente su preocupación por el contorno social en crisis que vivió, por la persistente presencia de poderes extranjeros.¹²

Aun en su índole elitista y formalista, y su carácter ‘extranjerizante’ - a pesar de todo, el Modernismo había sido una idea, en su concepto básico, exportada desde Francia - la poesía de Darío como es de notar en ‘A Roosevelt’, provee una serie de características fundamentales que habrían de sobresalir en la poesía revolucionaria latinoamericana con el avance del siglo.

El personaje indispensable, no obstante, en cualquier intento de estudio sobre esta poesía revolucionaria latinoamericana es el de César Vallejo. A pesar de que sus obras, acaso las más políticamente explícitas, *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*, fueron publicadas póstumamente y Vallejo ‘no

¹² Roberto Armijo, ‘Reflexiones sobre la poesía centroamericana’, *Poesía contemporánea de Centro América (selección de poetas nacidos alrededor de 1900-1950)*, ed. Amelia Romero, (Barcelona: Los libros de la frontera, 1983), p. 7. (Subsecuentes referencias a esta obra serán anotadas bajo el nombre Armijo y el número de página respectivo).

llega a convertirse en un poeta conocido; incluso para los lectores de poesía, hasta bien entrados los años cincuenta', confiesa Cabrales Arteaga,¹³ su influencia indiscutiblemente marcó los pasos que seguirían con esmero muchos poetas revolucionarios latinoamericanos durante el siglo XX.

El primer libro de Vallejo, *Los heraldos negros*, publicado en 1918, aparece con pequeñas influencias aún del modernismo dariano, 'modalidad que por aquellos años cundió como una epidemia en toda Hispanoamérica', dice Saúl Yurkievich.¹⁴ El poeta expresa sentimientos de soledad, amargura, sufrimiento, de odio y de amor, 'amoríos que se desarrollan en ambientes exquisitos y exóticos; el amor concebido como una religión', ha escrito James Higgins.¹⁵ De esta tendencia modernista, sin embargo, Vallejo no tardaría en liberarse. En la segunda obra, *Trilce*, publicada en 1922, rompe de golpe con las corrientes literarias del momento; surgen los versos libres - libres de metros, ritmos, la lógica y la sintaxis, y según Yurkievich, 'pocos libros hay en la literatura contemporánea de lengua castellana que tengan a la vez, como *Trilce*, tanta innovación y calidad poética'. Pero no es, sin embargo, hasta la publicación de *Poemas humanos*, que Vallejo deja sentir su solidaridad y compasión por los desamparados y explotados del mundo, la etapa que Stephen Hart ha clasificado como 'la poesía comprometida' de Vallejo y que ubica de octubre de 1929 a 1931. 'Antes de octubre de 1929, la poesía de Vallejo no era comprometida en un sentido

¹³ José María Cabrales, *Literatura hispanoamericana siglo XX*, (Madrid: Editorial Mayor, 1982), p. 61. (Subsecuentes referencias a esta obra serán anotadas bajo el nombre Cabrales y el número de página respectivo).

¹⁴ Saúl Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Girondo, Neruda, Paz*, (Barcelona: Barrar Editores, 1971), p. 16. (Subsecuentes referencias a esta obra se harán bajo el nombre Yurkievich y el número de página respectivo).

ortodoxo’, sostiene Hart.¹⁶ Desde ‘el ensimismamiento de antaño evolucionó hacia la solidaridad con el ser humano que sufre y muere y es víctima de atropellos e injusticias’, asevera Teodosio Fernández.¹⁷

Poemas humanos es considerada por muchos críticos la obra que mayormente refleja la entrega total de Vallejo en la causa revolucionaria, su humanitarismo y filosofía social. En el poema ‘Los nueve monstruos’, por ejemplo, el poeta se identifica con el creciente dolor que acecha a la humanidad como producto de las injusticias sociales resultantes de las divisiones de clases. Así, el poema abre con las siguientes líneas:

Y, desgraciadamente,
 el dolor crece en el mundo a cada rato,
 crece a treinta minutos por segundo, paso a paso,
 y la naturaleza del dolor, es el dolor dos veces
 y la condición del martirio, carnívora, voraz,
 es el dolor dos veces
 y la función de la yerba purísima, el dolor
 dos veces
 y el bien de ser, dolemos doblemente.

‘Y, desgraciadamente’, inicia el poema como dando a entender la continuación de una conversación, la explicación de algo que ha sido previamente entendido por el lector, ‘el dolor crece en el mundo’. Pero crece fuera de la voluntad humana - ‘desgraciadamente’ - y fuera del control del tiempo - ‘a treinta minutos por segundo’. Y en este ‘dolor’, que inmediatamente pasa a ocupar una posición central en el poema, desembocan todos los sentimientos: ‘la naturaleza del dolor’, ‘la condición del martirio’, y aun la existencia humana. ‘[D]olemos doblemente’

¹⁵ James Higgins, *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*, (México: Siglo XXI Editores, 1970), p.27. (Subsecuentes referencias a esta obra se harán bajo el nombre Higgins y el número de página respectivo).

¹⁶ Stephen Hart, *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*, (London: Tamesis Books Limited, 1987). (Subsecuentes referencias a esta obra se harán bajo el nombre Hart y el número de página respectivo).

agrega el poeta, implicando que él también forma parte de este sufrimiento de los ‘hombres humanos’, que por primera vez en la historia, -‘[j]amás, hombres humanos / hubo tanto dolor’ - han caído en tal estado de desgracia y miseria. El dolor se deja sentir en la economía, ‘en la solapa, en la cartera, / en el vaso, en la carnicería’ y hasta en la salud: ‘Jamás, señor ministro, fue la salud / más mortal’; y lo que es peor es que el infortunio parece fuera del entendimiento de las víctimas, ‘crece el mal por razones que ignoramos’. Y emerge en todas partes:

El dolor nos agarra, hermanos hombres,
por detrás, de perfil,
y nos aloca en los cinemas,
nos clava en los gramófonos,
nos desclava en los lechos, cae perpendicularmente
a nuestros boletos, a nuestras cartas

Un sufrimiento casi personificado, ha dicho James Higgins: es un monstruo, como el título lo sugiere, que ‘acosa al hombre y cuya enorme mano alcanza los sitios más recónditos’,¹⁸ hasta el punto en que.

Hay algunos
que nacen, otros crecen, mueren,
y otros que nacen y no mueren, otros
que sin haber nacido, mueren, y otros
que no nacen ni mueren

Nada ni nadie parece estar fuera del alcance de este dolor que como resultado, al llegar al final del poema, se revela el momento de desesperación, de lamento y angustia del poeta, que está triste, ‘hasta la cabeza, y más triste hasta el tobillo’ al ver el sufrimiento manifiesto en todo lo existente:

De ver al pan, crucificado, al nabo
ensangrentado,
llorando, a la cebolla,
al cereal, en general, harina,
a la sal, hecha polvo, al agua, huyendo,

¹⁷ Fernández, p.62.

¹⁸ Higgins, p, 72.

al vino, un ecce-homo,
tan pálida a la nieve, al sol tan ardido!

Y exclama en aparente resignación:

¡Cómo, hermanos humanos,
no deciros que ya no puedo
y ya no puedo con tanto cajón,
tanto minuto, tanta
lagartija y tanta
inversión, tanto lejos y tanta sed de sed!

Y acude, en las últimas instancias de su frustración, al único que parece ajeno a esta desgracia: ‘Señor Ministro de Salud pública: ¿qué hacer?, el ministro, representante de la autoridad pública. Pero no espera por su respuesta: al revelar esta frustración, que parece haber acabado con todas sus esperanzas, el poeta da a conocer de inmediato la solución que, por el tono, parece siempre haber conocido:

¡Ah! Desgraciadamente, hombres humanos,
hay, hermanos, muchísimo qué hacer.

‘Desgraciadamente’ hay dolor en el mundo, pero ‘desgraciadamente’ también, sugiere el poeta, hay una solución, una respuesta. Y, el pesimismo, frustración y decepción descritos a lo largo del poema desaparecen por completo en estas líneas, para convertirse en esperanza y aliento en el porvenir. Cuando todo parecía ya perdido y el sufrimiento se había adueñado ya de todos los rincones de la existencia humana, aparece la voz solidaria del poeta para dar ánimos y motivación y levantar el espíritu.

De la poesía de Vallejo ha dicho Luis Humberto Delgado que nace bajo la inspiración de dos grandes sucesos políticos: la revolución rusa y la revolución española en que el poeta había visto:

La oportunidad de conseguir un orden nuevo, el orden que los conservadores recalitrantes y contumaces de los Zares y los Reyes Católicos no habían

previsto e insinuado para evitar la crisis y mejorar las formas de vida de los ciudadanos.¹⁹

Y en efecto, estos dos sucesos políticos parecen haber tenido gran significado e implicaciones en la vida política y literaria de Vallejo. A partir de octubre de 1929, como se notara anteriormente en la cita de Hart, fecha en que Vallejo ingresaba al Partido Comunista del Perú, el poeta se empeñó con ahínco a proyectar en su poesía una revolución inspirada en la ideología del Marxismo-leninismo, que llevaba la estampa explícita de lo que entonces proponía la Unión Soviética. Sus poemas ‘Salutación angélica’, en donde su admiración al bolchevique ruso se rezuma en cada oración; y ‘Parado en una piedra’, que lamenta la situación caótica mundial por la falta de empleo a principios de los años treinta, reflejan este momento. Los cambios abruptos que ocurrieron en la Unión Soviética bajo Stalin, sin embargo, crearon cierto escepticismo y decepción en el poeta, como se deja sentir en los poemas ‘Al revés de las aves’ en el cual Vallejo, en palabras de James Higgins, crea ‘a kind of allegory of the political history of the 1920s and 1930s’, enfatizando en ‘the bitter dissapointment caused by subsequent events’²⁰ cuando la fe en el Comunismo había menguado considerablemente; y ‘Los desgraciados’ poema en el que, como el título lo sugiere, Vallejo describe el estado de ignominia, miseria y desesperanza que como nunca antes en la historia afecta a la humanidad.

Sin embargo, la llegada de la guerra civil española en julio de 1936, cambió las perspectivas negativas y pesimistas que Vallejo tenía sobre el futuro.

¹⁹ Luis Humberto Delgado, *César Vallejo, Javier Heraud*, (Lima: Latino-América-Editores, 1969), p. 23. (Subsecuentes referencias a esta obra se harán bajo el nombre Delgado y el número de página respectivo).

Este futuro, a pesar de que el poeta no dejó de verlo con cierto recelo, como sugiere Higgins,²¹ se vio de manifiesto de nuevo en su obra a través de poemas como *España, aparta de mí este cáliz*, en el que la fe, esperanzas y optimismo resurgen en la figura de ‘los milicianos republicanos que luchaban contra las fuerzas fascistas’,²² sostiene Hart. Los sucesos que rodearon la guerra española le sirvieron a Vallejo de inspiración en la creatividad tanto política como literaria. La búsqueda de un mundo redimido, sin injusticias y desigualdades sociales, anhelado por el Comunismo, encuentra ahora un paralelismo en el campo de batalla de los Republicanos. La tarea, sin embargo, Vallejo entiende, no es fácil, y en últimas instancias, como lo implica el título *España aparta de mí este cáliz*, en palabras de Higgins, el poeta peruano reconoce:

With reluctance that the attempt to build a new society in Spain is doomed to failure and [. . . urges . . .] the survivors of the catastrophe to continue working and struggling to make that society a reality.²³

El poema así concluye con las siguientes líneas:

¡Bajad la voz, os digo;
bajad la voz, el canto de las sílabas, el llanto
de la materia y el rumor menor de las pirámides y aún
el de las sienas que andan con dos piedras!
¡Bajad el aliento, y si
el antebrazo baja,
si las férulas suenan, si es la noche,
si el cielo cabe en dos limbos terrestres,
si hay ruido en el sonido de las puertas,
si tardo,
si no veis a nadie, si os asustan
los lápices sin punta, si la madre
España cae – digo, es un decir –
salid, niños del mundo; id a buscarla!...

²⁰ James Higgins, ‘Introduction’, *César Vallejo, A selection of his Poetry*, (Liverpool, Francis Cairns Publications Ltd., 1987), pp. 25-26. (Subsecuentes referencias a esta obra se harán bajo el título *Vallejo, A Selection of his Poetry* y el número de página respectivo).

²¹ Ver *Vallejo, A Selection of his Poetry*, pp. 25-26.

²² Hart, p. 58.

²³ *Vallejo, A Selection of his Poetry*, p. 26.

Con estas palabras de aliento y motivación, pero también de responsabilidad cedida a las futuras generaciones, a los ‘niños del mundo’, Vallejo cierra el poema, indicando, con puntos suspensivos, una trayectoria indefinida. La lucha por la liberación de España ante este momento de incertidumbre, implicado en las frases ‘si es la noche’, ‘si no veis a nadie’, etc., surge como una alegoría sobre la lucha de todos los pueblos oprimidos del mundo. Y esta lucha, en el caso latinoamericano, como se hiciera ver en el capítulo anterior, en la época en que Vallejo escribía, apenas daba inicio. Lo contundente de la poesía vallejana, no obstante, es su perennidad, en cuanto a resonancia y significado políticos se refiere. De ahí que en 1963, Roque Dalton calificaría la obra del poeta peruano como ‘el más alto ejemplo de la poesía en función del hombre’.²⁴

Junto a la figura de Vallejo, otro personaje importante en la ‘tradición artística testimonial’, que ejercería gran influencia sobre los poetas militantes de la segunda mitad del siglo XX, es Pablo Neruda. La obra de Neruda ha sido clasificada por Jaime Alazraki de la siguiente manera:

Primero de fractura modernista, después de parentesco vanguardista, pero luego, plegándose a la poesía combativa, llamada social en la jerga literaria para finalmente seguir direcciones que son creación del propio Neruda.²⁵

Neruda, igual que Vallejo, inicia su carrera artística con poemas que discutiblemente no tienen mayores implicaciones políticas. Sus primeras obras, a lo que Cbrales Arteaga llama ‘período de formación’²⁶ incluyen *Crepusculario* (1923), *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), en los que el

²⁴ Roque Dalton, *César Vallejo*, (La Habana: Casa de las Américas, 1963).

²⁵ Jaime Alazraki, *Poesía y poética de Pablo Neruda*, (New York: Las Américas Publishing Company, 1965).

poeta demuestra ‘cómo de un anhelo de comunión con los hombres y la naturaleza se deriva hacia una visión del mundo cada vez más sombría’, sostiene Teodosio Fernández. Este período culmina con la publicación de *Residencia en la tierra I y II*, entre 1925 y 1935, obras que en palabras de Ibáñez Langlois, ‘representa[n] el ciclo poético más alto de las letras americanas’,²⁷ en el que a través de ‘un lenguaje uniforme y compacto’ sostiene Mario Ferrero, ‘consigue expresar por transmisión casi física la intuición visceral de un mundo que se deshace [. . .] como un naufragio hacia adentro rodeado por la abyecta realidad humana’.²⁸

Sin embargo, el interés de transmitir un tono político, denunciante, y de convertirse en un partícipe y protagonista en los cambios de la realidad, no nació en Neruda sino hasta en 1934 cuando llegó a España. *España en el corazón* (1937), *Residencia en la tierra III* (1947), y *Canto general* (1950) nacen en este intento. Aunque más adelante, con la publicación de *Odas elementales* (1954) y *Extravagario* (1958,) Neruda regresa al lenguaje cotidiano de sus primeras obras con una poesía de expresión simple ‘para celebrar los elementos sencillos de la vida’, en palabras de Roberto González Echeverría;²⁹ no obstante, discutiblemente es la etapa de las obras con un enfoque político, como *España en el corazón* y *Canto general*, que más influencia causa en la vida tanto socio-política como literaria de las siguientes generaciones de escritores e intelectuales revolucionarios en América Latina.

²⁶ Cabrales, p. 66.

²⁷ Citado en Mario Ferrero, *Neruda: voz y universo*, (Santiago, Ediciones Logos, 1988), p. 117. (Subsecuentes referencias a esta obra se harán bajo el nombre Ferrero y el número de página respectivo).

²⁸ Ferrero, p. 117.

²⁹ Roberto González Echeverría, ‘*Canto general* de Neruda: poesía de traición,’ en Pablo Neruda, *Canto general*, (London: UCP, 1991), p. 5. (Subsecuentes referencias a este ensayo serán anotadas bajo el nombre González Echeverría y el número de página respectivo).

Durante su consulado en España en 1934, Neruda hizo contacto y estableció amistad con algunos poetas de la Generación del 27. Este grupo formado por poetas notables como Rafael Alberti y García Lorca, cuyo asesinato le afectó profundamente, tanto personal como poéticamente, hacía hincapié en el rol político de la poesía en la modernidad y buscaba establecer los vínculos entre la poesía y sus comunidades. Estos poetas, sostiene Teodosio Fernández,

Durante largo tiempo habían adoptado una actitud evasiva frente a la política y los problemas sociales, pero ese distanciamiento, afectado por el clima de la República, había dado paso a una poesía [. . .] impregnada de sentimiento y de otros ingredientes considerados no estéticos, extraídos de la experiencia cotidiana.³⁰

Se volvieron, pues, del todo conscientes de sus responsabilidades poéticas tanto locales como nacionales, así como al mismo tiempo del rol internacional de la poesía como una estrategia de resistencia en el contexto evolutivo del fascismo en Europa. Este ‘clima de la República’, los eventos de la guerra civil española, al igual que en Vallejo, como en muchos otros escritores y artistas de esta generación, desafiaron profundamente en Neruda su concepción de la naturaleza y potencial de la poesía y, lo llevaron al desarrollo de una voz poética más madura.

Según Fernández, Neruda

Renegaba de su anterior subjetivismo, abandonaba la expresión oscura de antaño en beneficio de otra deliberadamente clara y prosaica, la de una crónica que habría de ser “pedregosa, polvorienta, lluviosa y cotidiana.”³¹

España en el corazón y Tercera residencia reflejan este cambio; ilustran la reacción poética de Neruda hacia ese momento en que la ‘historia reclamaba la atención del poeta, llamado a convertirse en su testigo’.³² Así, en la sección, ‘Explico algunas cosas’, como ha notado William Rowe, Neruda demuestra estar

³⁰ Fernández, p. 64.

³¹ Fernández, p. 64.

consciente de que [t]he poet has to write as witness to what matters, or should matter to “millions of human beings”³³:

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,
venid a ver
la sangre
por las calles.

De ahí que, más tarde, Neruda se propone también presentar una posible solución para el destino caótico y de destrucción de América Latina. Publica *Canto general*, escrita durante los doce años de 1938 a 1950, y en donde con una voz, con indicios de lo que ya se podía notar en *España en el corazón* en 1937, rompió con el solipsismo de sus primeras obras, emergiendo como una dirección pública para una audiencia imaginada o comunidad lectora / oyente.

El triunfo de *Canto general*, no obstante, no radica en el mero hecho de que se dirige a una comunidad anteriormente ignorada, la de América Latina, sino más bien, en el hecho de que crea y define esa comunidad, en toda su diversidad: histórica, étnica y geográfica. El nombre del poema, *Canto general*, recalca la dinámica de la palabra hablada, identificando al poema no meramente como una obra escrita de poesía sino como una canción o canto viviente. Este gesto democratizador se ve enfatizado en la descripción de la canción como ‘un canto general’, que actúa para universalizar la forma poética y que más adelante pasa a hacer hincapié en la intención poética para producir una obra pública destinada para una audiencia particular, el público latinoamericano.

³² Fernández, p. 64.

‘Mito e historia, o lírica y épica, son los ingredientes que Neruda trató de conjugar en el *Canto general*’, ha escrito Fernández, ‘y quizá la fusión nunca fue más acertada que en la sección II, “Alturas de Machu Picchu”’. ‘Alturas de Macchu Picchu’ juega un rol muy importante en el éxito de Neruda en la construcción del puente sobre el espacio cultural e histórico existente entre el pasado precolombino y la realidad de una Latinoamérica contemporánea. En la sección XI de esta sección del poema se lee:

A través del confuso esplendor,
 a través de la noche de piedra, déjame hundir la mano
 y deja que en mí palpite, como un ave mil años prisionera,
 el viejo corazón del olvidado!
 Déjame olvidar hoy esta dicha, que es más ancha que el mar,
 porque el hombre es más ancho que el mar y que sus islas,
 y hay que caer en él como un pozo para salir del fondo
 con un ramo de agua secreta y de verdades sumergidas.
 Déjame olvidar, ancha piedra, la proporción poderosa,
 la trascendente medida, las piedras del panal,
 y de la escuadra déjame hoy resbalar
 la mano sobre la hipotenusa de áspera sangre y cilicio.
 Cuando, como una herradura de élitros rojos, el cóndor furibundo
 me golpea las sienes en el orden del vuelo
 y el huracán de plumas carniceras barre el polvo sombrío de las escalinatas
 diagonales, no veo a la bestia veloz,
 no veo al ciego ciclo de sus garras,
 veo el antiguo ser, servidor, el dormido
 en los campos, veo un cuerpo, mil cuerpos, un hombre, mil mujeres,
 bajo la racha negra, negros de lluvia y noche,
 con la piedra pesada de la estatua:
 Juan Cortapiedras, hijo de Wiracocha,
 Juan Comefrío, hijo de estrella verde,
 Juan Piesdescalzos, nieto de la turquesa,
 sube a nacer conmigo, hermano.

El romanticismo del poema se ve claro, con el elevar del estado emocional y las sensibilidades del poeta por el panorama inspirador de los Andes. ‘A través del confuso esplendor’ el poeta busca el acceso a la semilla creativa enterrada en ‘la

³³ William Rowe, *Poets of Contemporary Latin America: History and the Inner life*, (Oxford, Oxford University Press, 2000), p. 2. (Subsecuentes referencias a esta obra serán anotadas bajo el nombre Rowe y el número de página respectivo).

noche de piedra', que cae sobre la ciudad abandonada. Neruda se ve confrontado con el esplendor mitológico y físico de la ciudad en ruinas, despoblada y anacrónica a mediados del siglo xx. Así, la presencia del poeta en las montañas andinas, confrontado por la historia y la pérdida, actúa como una forma de eje poético; la ciudad y su pasado le otorgan un mito nativo inspirador: 'déjame hundir la mano / y deja que en mí palpite, como un ave mil años prisionera, / el viejo corazón del olvidado!' Al momento de la confrontación con el pasado, el poeta recibe un impulso inspirador y se ve incitado a mirar hacia dentro, el interior del mundo, para producir una imagen de una humanidad viviente en vez de la frialdad y eternidad del arte.

Esta realización es repetida en la conjunción metafórica del poeta de la humanidad con lo vasto del paisaje, 'porque el hombre es más ancho que el mar y que sus islas'. La clave del entendimiento, no obstante, no se halla en el viaje externo a Macchu Picchu, sino en las profundidades del interior, en el corazón, en el que 'hay que caer [...] como en un pozo para salir del fondo / con ramo de agua secreta y de verdades sumergidas'. El desafío poético consiste en sobreponerse a las proporciones de la arquitectura inca y la belleza pura de sus formas geométricas, desde la frialdad del arte hasta el calor humano de la sangre, '[d]éjame olvidar, ancha piedra, la proporción poderosa, la trascendente medida, las piedras del panal'. En esa forma, 'la hipotenusa' es transformada metafóricamente en 'áspera sangre y cilicio', con el emerger de las piedras de los cuerpos de los que lucharon en la construcción de esa grandeza. El uso del término bíblico, 'cilicio', con sus connotaciones de penitencia y sufrimiento, y la 'áspera sangre' que define la figura imaginaria, sin nombre, la línea de cuyo

sufrimiento refleja la de ‘la piedra hipotenusa’, produce un cordón de imágenes que une a la gente y su tierra, al sufrimiento y el arte.

Como prueba de este compromiso poético con la comunidad, Neruda no se deja distraer de su propósito en su encuentro con el cóndor, dios de los Incas. Así, el ave es descrita en términos que enfatizan su naturaleza voraz y cruel, lanzando un ataque contra la proyección del poeta, ‘el cóndor furibundo, / me golpea los sienes en el orden del vuelo / y el huracán de plumas carniceras barre el polvo sombrío / de las escalinatas diagonales’. La batalla se da entre la seducción romántica y el compromiso político: la ciudad, el paisaje y el cóndor permiten a Neruda el reestructurar y efectuar su lucha poética dentro del poema, proveyéndole una comparación entre las tentaciones y el poder del arte.

Transformada en esta lucha poética se halla la expansión geográfica, el paisaje, descrito por José Batlló, como

Un dios natural, maleable bajo la mano y el corazón del hombre, pero a la vez perenne, superviviente a través de las generaciones, a las que va transmitiendo la verdad, la justicia y el dolor y la alegría.³⁴

Al igual que la simetría geométrica de la arquitectura que produce una imagen de sufrimiento, el paisaje también se ve antropomorfizado, no como un ser sino como individuos innumerables y su labor olvidada y nunca reconocida. Batlló sugiere que esta expansión geográfica, la tierra natal del poeta,

Es el entorno inmediato, la tierra hacia la que se vuelve la sangre, poblada de oficios, con nombres propios, el mar y las fuerzas naturales desatadas, las plantas y los héroes y los ríos, como si todo fuera uno y lo mismo.

Así, de la tierra surge una figura ancestral, ‘veo el antiguo ser, servidor, el dormido’, que de nuevo emerge con la tierra que lo produjo, y que, más

³⁴ José Batlló, ‘Introducción’, *Canto general*, (Barcelona: Editorial Lumen, 1976), p. 5.

significativamente, se vuelve ‘un cuerpo, mil cuerpos, mil mujeres’, quienes se ven atados a lo desierto del paisaje y la historia de la que momentáneamente emergen, ‘bajo la racha negra, negros de lluvia y noche / con la piedra pesada de la estatua’. El gesto final del poema es quizás el más significativo. Es un rito de reconocimiento mientras el poeta acabado de nacer descubre y nombra las figuras que lo rodean. Cada una recibe el nombre de Juan, un nombre en español tal vez sugiriendo tanto la conquista como la falta de diferenciación entre los individuos en la vida. Sus apellidos son contruidos en español en la forma de nombres indígenas, ‘Cortapiedras [...] Comefrío [...] Piesdescalzos’, los cuales producen palabras compuestas indicando trabajo, sufrimiento y pobreza. Irónicamente también, dan a conocer lo ancestral de cada uno: ‘Juan Cortapiedras’ es ‘hijo de Wiracocha’, la figura de la madre tierra en el mito inca; ‘Juan Comefrío’ es ‘hijo de estrella verde’, la esmeralda tan preciada por los Incas y codiciada por los españoles; ‘Juan Piesdescalzos’ es ‘nieto de la turquesa’, tal vez una referencia a las piezas de oro y plata hechas por los Incas en que incrustaban esta piedra semi-preciosa. Todo esto recalca la nobilidad inherente y el valor de cada individuo, sin importar su grado de humildad, a través de la técnica de combinar la mundaneidad y sufrimiento del presente de América Latina - Juan, con las glorias y sufrimientos del pasado inca. Por medio de esta técnica pues, Neruda combina la doble herencia de América Latina y define la comunidad a que el poema se dirige como a herederos de los legados de ambas tradiciones, fusionando la vasta expansión geográfica latinoamericana con la gente, y presentándola como una nación mestiza. La técnica es inclusiva y democrática y traslada el poema del pasado, que aunque bello, en última instancia es distractor, hacia la realidad social del

presente. La línea final de la sección del poema enfatiza la intención poética: ubica al poema en el presente y sugiere el advenir de cambio en el futuro, mientras el pisoteo del pasado y del presente emergen: ‘sube a nacer conmigo, mi hermano’. En esa forma, el poeta se convierte en la fuerza rejuvenecedora y el motor de arranque de la revolución y cambio, pero también se mantiene formando parte de la sociedad emergente que él describe y define.

Este compromiso político de Neruda, el cual optara, como se explicara anteriormente, a partir de la experiencia de la guerra española, encuentra el punto cumbre en *Canto general* y particularmente en ‘Alturas de Macchu Picchu’, que Ferrero ha calificado como ‘sin duda la más alta creación del ciclo político-social de Neruda’.³⁵ En esta sección del poema se rezuma la grandeza de las civilizaciones precolombinas en todo su esplendor desde la cual también se proyecta, en palabras de Jaime Concha, ‘como desenlace épico un canto de fraternidad, el descubrimiento de las masas explotadas’.³⁶

Esta etapa en la vida y obra de Neruda ganó gran admiración y causó inmensa influencia en subsecuentes generaciones de escritores que se sentían también identificados en la lucha por la liberación de los pueblos oprimidos. Es verdad que el giro político-literario que Neruda diera a partir de 1958, con la publicación de *Extravagario*, cuando ‘quizá fatigado por la responsabilidad de ser la voz de los explotados, ruega que se le permita regresar al mundo de su intimidad’,³⁷ decepcionó a muchos de sus simpatizantes - he ahí, acaso, la frase famosa de Roque Dalton en su entrevista con Benedetti: ‘Yo quisiera ser uno de

³⁵ Ferrero, p. 141.

³⁶ Citado en Ferrero, p. 142.

³⁷ Cabrales, p. 66.

los nietos de Vallejo. Con la familia Neruda no tengo nada que hacer';³⁸ sin embargo, su contribución a la causa revolucionaria ya estaba dada. De ahí que, en la obra poética de muchos escritores, como en el caso de *El estrecho dudoso* de Ernesto Cardenal, se dejan oír años más tarde ecos de esta poesía nerudiana.

Como se habrá notado hasta este punto, políticamente, fueron los sucesos históricos de los años veinte, con la represión económica que cundió en toda Latinoamérica, la ola de protesta popular que surgió a raíz de las emergentes dictaduras en la década de los treinta, y el impacto generado por la guerra civil española, los que sirvieron de incentivo en la actitud revolucionaria que muchos escritores tomaron - como fue el caso de Vallejo y Neruda. Esta actitud, con el avance del siglo, llegó a manifestarse en una participación directa en la lucha armada y fue la Revolución Cubana la que constituyó una fuente importante de inspiración. La poesía militante centroamericana debe analizarse en este contexto.

Literariamente, por otra parte, también hubo una serie de cambios en Latinoamérica que contribuyeron en el desarrollo de esta poesía. Estos cambios pueden rastrearse, si se toma en cuenta la contribución de Darío, hasta el Modernismo, pasando por el surgimiento de las vanguardias de los años veinte, en particular el surrealismo, que con la publicación de *Le Surréalisme au service de la Révolution* de André Breton, se daba apertura a una amalgama explícita entre poesía y Marxismo.³⁹ Luego, llegados los años cuarenta y cincuenta, '[f]rente al intelectualismo y la pureza poética, pero también frente a esa poesía próxima al surrealismo y subjetiva hasta la oscuridad y el hermetismo [. . .] fueron numerosas

³⁸ *Los poetas*, p. 33.

³⁹ Ramoneda, p. 51.

las voces que defendieron la necesidad de llegar a un público amplio'.⁴⁰ Así, en 1954 aparecen dos libros que 'acometen – desde distinto flanco – uno de los retos más antiguos de la poesía escrita: su oralidad'.⁴¹ Estos libros eran *Odas elementales* de Pablo Neruda, y *Poemas y antipoemas* de Nicanor Parra, irrumpiendo en las letras con una poesía 'hablada', o conversacional como se daría a conocer de ahí en adelante. Los poemas de Parra, particularmente, tendrían grandes repercusiones en la poesía Centroamericana, como se notará más adelante en la obra de Roque Dalton y Ernesto Cardenal.

Habiéndose dado hasta aquí un análisis general de la obra literaria de Darío, Vallejo y Neruda, cuya influencia a nivel latinoamericano fuese de gran envergadura para distintas generaciones de escritores, vale la pena entrar aquí a una breve reseña sobre los principales movimientos literarios centroamericanos de los cuales emergería la visión poética de Dalton, Cardenal y Castillo en la segunda mitad del siglo XX.

En El Salvador, fue a partir de los años treinta que comenzaron a emerger algunas figuras literarias con el objetivo específico de identificarse con el sufrimiento del pueblo y promover un cambio radical a través de la literatura. Pedro Geoffroy Rivas sobresale entre ellos. Considerado como el introductor del tema social en la poesía salvadoreña, y según Gallegos Valdés, 'la más alta expresión de la poesía rebelde en El Salvador',⁴² Geoffroy Rivas publicó una extensa colección de poemas concernientes al levantamiento campesino en 1932 y la dictadura de Hernández Martínez. Su ahínco y empeño en hacer de su poesía un

⁴⁰ Fernández, p. 76.

⁴¹ René de Costa, 'Para una poética de la (anti)poesía', *Nicanor Parra, poemas y antipoemas*, 4ª edn., (Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1998), p. 9.

instrumento de protesta lo llevaron a convertirse, en palabras de Matilde Elena López, en:

El guía de las jóvenes generaciones poéticas, el insurgente que arrastra el mal gusto sensiblero arrinconado en nuestra aldea, el que arranca la poesía de la torre marfiliana y pura, y la contamina de pueblo, de marejada social bajo cuyo signo emerge la novísima poesía salvadoreña [. . .] Su temática rebelde y ardorosa anuncia el viraje de toda nuestra poesía y se impregna del drama histórico del 32, cuyas luces heridas aún irradian nuestra lírica.⁴³

En efecto, este viraje poético lo deja confirmado el poeta en su aclamado poema, *Vida, pasión y muerte del antihombre*,⁴⁴ que inicia con una descripción breve de su papel como escritor en épocas anteriores, criticando severamente su posición reaccionaria e improductiva:

Vivíamos sobre una base falsa.
cabalgando en el vértice de un asqueroso mundo de mentiras,
trepados en andamios ilusorios,
fabricando castillos en el aire,
inflamando vanas pompas de jabón,
desarticulando sueños.
[. . .]
Ah mi vida de antes sin mayor objeto
que cantar, cantar, cantar.
[. . .]
Pobrecito poeta que era yo, burgués y bueno.
Espermatozoide de abogado sin clientela.
Oruga de terrateniente con grandes cafetales y millares de esclavos

La confesión del poeta en las últimas líneas: ‘Pobrecito poeta que era yo’, refleja el reconocimiento de su rol de escritor pasivo y conservador mantenido anteriormente, pero también alude a la vez el cambio político que habría de caracterizar a muchos escritores salvadoreños posteriores a 1932. No es coincidental, pues, que décadas más tarde, Dalton haya titulado una de sus

⁴² *Panorama*, p. 266.

⁴³ Matilde Elena López, ‘La joven poesía salvadoreña’, *Cultura*, no. 13, San Salvador, abril-junio de 1958, p. 32.

⁴⁴ *Poesía de El Salvador, Selección de Manlio Argueta*, (San José, Costa Rica: EDUCA, 1983), pp. 91-98. (Subsecuentes referencias a esta obra se harán bajo el título *Poesía de El Salvador* y el número de página respectivo).

principales obras con esta frase, *Pobrecito poeta que era yo*,⁴⁵ reconociendo el legado dejado por Geoffroy Rivas, un ejemplo valioso al entregarse de lleno a la causa revolucionaria, tornando su vida poética inicial que era de ‘cantar, cantar y cantar’ hacia un compromiso con la realidad política.

Según Roberto Armijo, no obstante, como movimiento, fueron los poetas del ‘Grupo Seis’ ‘los primeros [. . .] que trataron de participar en la vida política del país, iniciando una poesía inspirada en la problemática social’.⁴⁶ Entre los poetas que formaron este movimiento (de 1941 a 1946) están: Antonio Gamero, Ricardo Trigueros de León, Matilde Elena López y Oswaldo Escobar Velado, siendo este último discutiblemente el más sobresaliente e influyente en las futuras generaciones de escritores. Escobar Velado es considerado ser el mentor directo de Dalton, con quien tuvo una amistad estrecha - ‘Roque le visitaba constantemente, y durante algunos períodos puede decirse que era a la persona que más veía’, ha escrito Narvaes.⁴⁷ Tuvo mucho que ver también Escobar Velado, política y literariamente, en el apoyo que recibiera Otto René Castillo durante su exilio en El Salvador.

De Escobar Velado el poema que más se menciona, y que vale la pena incluirse aquí por su indiscutible influencia en varias generaciones de escritores salvadoreños, es *Patria exacta*.⁴⁸ Escrito en verso libre el poema toma la forma de un enunciado literario que comienza con una descripción general de la situación política y económica de El Salvador, enfatizando en las condiciones de miseria en

⁴⁵ Roque Dalton, *Pobrecito poeta que era yo*, 2ª edn., (San Salvador: UCA Editores, 1997).

⁴⁶ Armijo, p. 12.

⁴⁷ Narvaes, p. 123.

⁴⁸ Oswaldo Escobar Velado, *Patria exacta*, (San Salvador: UCA Editores, 1978). (Subsecuentes referencias a esta obra se harán bajo el título *Patria exacta* y el número de página respectivo).

que vive la mayor parte de la población como producto de la explotación por parte de una minoría; condiciones que hacen que el poeta descargue ‘toda su ira, su indignación, su impotencia, para decirnos’:⁴⁹

Esta es mi Patria:
 un montón de hombres; millones
 de hombres; un panal de hombres
 que no saben siquiera de donde viene el semen
 de sus vidas
 intensamente amargas.

Este enunciado introductorio al poema, abierto, abruptamente revela la ironía encerrada en el título. La patria, que desde un principio se identifica como ‘mi patria’, la patria del poeta, lejos de representar el mundo perfecto (exacto), se halla habitada por hombres que no saben siquiera el origen de su existencia. Pero, la revelación de la causa de esta situación de incertidumbre, no se hace esperar en el poema. Así, de inmediato el poeta agrega:

Esta es mi Patria:
 un río de dolor que va en camisa
 y un puño de ladrones
 asaltando
 en pleno día
 la sangre de los pobres.
 Cada Gerente de las Compañías
 es un pirata a sueldo;
 cada Ministerio del Gobierno Democrático
 un demagogo
 que hace discursos y que el pueblo
 apenas los entiende.

La causa de que los hombres desconozcan la verdad es que ésta les ha sido negada y disfrazada entre los discursos de los gobernantes demagogos que insisten en que

Todo marcha bien;
 [. . .]
 que la balanza comercial es favorable;
 que el precio del café se mantendrá.

⁴⁹ López Vallecillos, ‘La protesta social en la poesía de Oswaldo Escobar Velado’ en *Patria exacta*, p.13.

Y la mentira que ‘marcha y camina entre nosotros’ es tan grande que ha llegado hasta los intelectuales:
 Y así el mundo ficticio donde cantan
 como canarios tísicos,
 tres o cuatro poetas,
 empleados del gobierno.

En esta sección, no obstante, surge la mayor fuerza política en el poema. La descripción general de la irónicamente calificada como ‘patria exacta’ se transforma en un llamado directo a los poetas ‘empleados del gobierno’ a que

Digan la verdad que nos asedia.
 Digan que somos un pueblo desnutrido.
 [. . .]
 que diariamente
 mueren cientos sin asistencia médica,

Un llamado a exponer una verdad objetiva que revele el dolor y sufrimiento del pueblo tradicionalmente ocultada por los discursos políticos. Este llamado es abiertamente dirigido a los poetas, reconociendo Escobar Velado la importante función y posición clave del intelectual en la sociedad salvadoreña, estrategia similarmente reflejada en el poema ‘Intelectuales apolíticos’ de Otto René Castillo, discutido más adelante. Así, el poeta insiste en que

Digan que somos lo que somos
 un pueblo doloroso,
 un pueblo analfabeto,
 Desnutrido.

Pero al ser objetiva esta verdad expresada por los poetas, tiene que también revelar la valentía del pueblo, ya que a pesar de todo sigue siendo un pueblo ‘sin embargo fuerte / porque otro pueblo ya se habría muerto’. Y esa es la realidad que ‘grita’ Escobar Velado y que insta a los otros poetas a ‘decir’, ‘gritar’:

Esta es Mi Patria: 14 explotadores
 y millones que mueren sin sangre en las entrañas.
 Esta es la realidad.

Y es también el ideal que el poeta se compromete a mantener: expresar una realidad que: ‘¡Yo no la callo aunque me cueste el alma!’, revela firmemente en las últimas líneas. En este sentido, como diría ^{Italo} López Vallecillos, la poesía de Escobar Velado es ‘un ariete contra el despotismo y la injusticia social’,⁵⁰ porque socava y expone sin rodeos las condiciones reales de opresión y miseria que sufre el pueblo, pero sin hacer caso omiso de su ineludible resistencia.

Indudablemente, este aspecto de la poesía de Escobar Velado - el desafío abierto y sin rodeos a la propaganda política promovida por los sistemas de gobierno -, tuvo un gran impacto en las generaciones de poetas que surgieron posteriormente. Las características sobresalientes de su poesía, como es de notarse en *Patria exacta*, una poesía directa, clara y precisa, en donde se da ‘paso a la expresión cruda y realista de la vida salvadoreña, tal como el poeta la ve, la siente’,⁵¹ son las características que también han de sobresalir en la mayor parte de la obra de Dalton.

Otros movimientos literarios salvadoreños, de los que sólo se hará mención aquí, son los siguientes: ‘La asociación de Escritores Antifascistas’, (1942-1944) que desempeñaría fundamental función en la oposición y resistencia contra el régimen de Hernández Martínez; ‘El Grupo Octubre’ (1950); ‘El Círculo Literario Universitario Salvadoreño’ - CLUS - (1956) en el cual emerge la voz distinguida de Roque Dalton, y al cual llega para unirse desde Guatemala Otto René Castillo; y ‘La Generación Comprometida’, integrada mayormente por los poetas del CLUS cuya ‘intención ideológica [. . .] como elemento inquietante, demuestra la toma de conciencia de una intelectualidad consciente de enfrentarse

⁵⁰ *Patria exacta*, p. 8.

con una literatura oficial ritualizada y con un poder oficial que intoxica'.⁵² Ítalo López Vallecillos, Mauricio de la Selva, Roberto Cea y Manlio Argueta están entre ellos.⁵³

En Nicaragua, con la muerte de Darío en 1916, es la figura de Salomón de la Selva que irrumpe en la poesía con un volumen de poemas contra la guerra, titulado *El soldado desconocido* y que publica en 1922, con indicios del que más tarde llegaría a conocerse como el Movimiento de Vanguardia nicaragüense. Este poema de la Selva era dirigido contra la Primera Guerra Mundial, en la que había participado como soldado voluntario en el ejército inglés; sin embargo, en su estilo y contenido temático se dejaba ver ya el cómo este poeta iba a convertirse en una de las principales influencias en el desarrollo de la poesía política nicaragüense, anotan Beverley y Zimmerman.⁵⁴ En este movimiento vanguardista, que nació en 1926 y se extendió hasta la década de los sesenta, emergieron eminentes figuras como las de José Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra, Joaquín Pasos y María Teresa Sánchez. Resulta difícil, sin embargo, catalogar a este grupo como poetas revolucionarios con el significado estricto de la palabra con que se etiqueta a Vallejo o Escobar Velado. Como movimiento, la mayoría de ellos parece haber tenido una afinidad política inusualmente inconstante. Uno de los motivos fuertes que los unió como movimiento al principio, por ejemplo, fue su identificación abierta con la causa revolucionaria impulsada por Augusto César Sandino, a finales de los años veinte. Sin embargo, entrados los años treinta, surgió en ellos un interés en el recién emergente fascismo internacional, lo que los

⁵¹ *Patria exacta*, p.12.

⁵² Armijo, p. 14.

⁵³ Luis Gallegos Valdés hace un análisis muy detallado de esta generación en *Panorama*.

llevó a mostrar una solidaridad incondicional con Francisco Franco durante la guerra civil española. La publicación de la revista *La reacción*, de tendencias abiertamente fascistas, fue un ejemplo de esto. Luego, algunos de ellos, como fue el caso de Coronel Urtecho, se volvieron al lado de Anastacio Somoza, participando aun en el gabinete de su gobierno. Con el pasar de los años, no obstante, cuando descubrieron en el gobierno de Somoza un sistema antidemocrático y pro-norteamericano que no iba de acorde a lo esperado, iniciaron lo que los caracterizaría hasta la década de los sesenta, como la ‘oposición’, cuyo papel sería de fundamental importancia en el proceso revolucionario del FSLN.

El rol fundamental de este grupo, no obstante, acaso similar al de Rubén Darío a principios de siglo, consistió en mantener una actitud de resistencia y oposición contra la influencia e invasión del más grande y temido enemigo: los Estados Unidos. En su defensa por haberse adherido a Somoza, ha dicho Pablo Antonio Cuadra que fue la idea de Coronel Urtecho quien creía que sería más fácil conquistar a un hombre que a todo un pueblo,⁵⁵ y al explicar su afinidad fascista, anticomunista, se refiere a su posición que como movimiento nacionalista no había lugar para ellos en el Comunismo que para entonces se proclamaba estrictamente internacionalista.

En todo caso, sean cuales fuesen las afinidades o afiliaciones políticas que los miembros de este movimiento hayan tenido a lo largo de la historia, es de señalar aquí que, fue su nacionalismo anti-norteamericano y anti-burgués, el cual

⁵⁴ *Literature and Politics*, p. 59.

⁵⁵ Beverley y Zimmerman explican detalladamente esta tesis de la Vanguardia. Ver *Literature and Politics*, pp. 62-63.

se dejaba ver en sus obras literarias explícitamente, lo que los llevó más tarde, aunque no a todos ellos, a representar la oposición intelectual más fuerte en Nicaragua contra la dictadura de la familia Somoza y a ejercer una gran influencia en muchos poetas revolucionarios. De ahí que de este movimiento se originara la internacionalmente reconocida 'Generación de 1940', con la importante contribución de María Teresa Sánchez, Fernando Silva, Carlos Martínez Rivas, Ernesto Mejía Sánchez, y Ernesto Cardenal; y se crearan las bases también para el 'Grupo Ventana', del cual emergerían numerosos escritores estrechamente relacionados al triunfo de la Revolución Sandinista en 1979. Vinculados a estos movimientos estaban los poetas Ricardo Morales Áviles y Leonel Rugama, quienes al optar por la lucha armada dentro del FSLN, murieron en combate contra el ejército somocista. Emergió también la voz poética de algunos otros personajes importantes como Sergio Ramírez y Daniel Ortega, reconocidos más tarde por su desenvolvimiento dentro de la revolución.

Indiscutiblemente, como se anotara en el capítulo anterior, a partir de los años sesenta las revoluciones centroamericanas se habían visto influenciadas grandemente por los cambios políticos en Cuba. Las tácticas militares del FSLN, por ejemplo, se desprendían en gran parte de las ideas propuestas por el Che Guevara. En cuanto a inspiración literaria, también, muchos escritores encontraron en Cuba una fuente enriquecedora. Se promovía desde la isla un concepto literario que se daba a conocer entonces como 'poesía conversacional', cuyos máximos exponentes eran los notables escritores Pablo Armando Fernández y Roberto Fernández Retamar. Este concepto, sumado a las ideas que llegaban del sur del continente con la 'Anti-poesía' de Nicanor Parra llegó a enriquecer

inmensamente la visión literaria de estos poetas en Nicaragua, lo que los impulsó a una nueva creación: la ‘poesía exteriorista’, según la denominara José Coronel Urtecho. En el capítulo dedicado a *Oráculo sobre Managua*, se estudia este aspecto que desempeñaría una función importante en el desarrollo de la poesía de Ernesto Cardenal.

En el caso de Guatemala, la poesía con una índole socio-política se remonta también a los últimos años de la década de los veinte. Fueron las figuras de los vanguardistas Miguel Ángel Asturias y Luis Cardoza y Aragón, sostiene Roberto Armijo, que como Salomón de la Selva y Urtecho en Nicaragua,

Reaccionaron frente a la decadencia del Modernismo y [. . .] buscaron apasionadamente y con respeto romper con el genial Rubén Darío, hasta fundar con originalidad y con bases nuevas una poesía que abarcara con mayor propiedad el cambio de sensibilidad y de época.⁵⁶

Este cambio en Guatemala implicaba, entre otros, la toma de conciencia a nivel nacional de los derechos de los indígenas, que con los desastres económicos y sociales que llegaron en 1929, a raíz de la depresión económica mundial, se pusieron de relieve. A diferencia de la Vanguardia nicaragüense, no obstante, los vanguardistas guatemaltecos desde el principio se identificaron y mantuvieron una posición con tendencias izquierdistas. Así, entrada la década de los treinta, uniendo las voces con reconocidos comunistas como Mario Monteforte Toledo y Manuel Galich, que formaban parte del movimiento literario conocido como ‘Los tepeus’, Asturias y Cardoza desempeñarían un papel clave en la oposición y eventual derrocamiento de Jorge Ubico. Bajo la guianza de estos escritores también, se creó el Grupo Acento - o Generación del 40, como le llaman algunos - en que sobresaldría el papel de poetas de la talla de Enríquez Juárez Toledo, Raúl

Leiva y Otto González, asociados directamente con la ‘Revolución de octubre’, que dio por terminados los catorce años de dictadura de Ubico.

Con el gobierno de Juan José Arévalo que sustituyó a Ubico, se dio una apertura a una nueva etapa política, social y cultural en Guatemala, la cual creó un terreno propicio para el surgimiento de grupos literarios revolucionarios. El ‘Grupo Saker Ti’ fue creado en este período. Formado por estudiantes universitarios y escritores con tendencias marxistas, anarquistas, católicas y liberales, este grupo se propuso: ‘formar una asociación que responsabilice a la juventud en el planteamiento de los problemas que afronta el hombre en nuestro tiempo frente a la crisis de la cultura’.⁵⁷ Y bajo este lema, como lo harían los cubanos algunos años más tarde y los Sandinistas en los ochenta, intentaron impulsar el desarrollo artístico y literario a nivel nacional. Augusto Monterroso, Carlos Illescas, Olga Martínez y Rafael Sosa así como algunos miembros del Grupo Acento, participaron arduamente en este proyecto. ‘El grupo saker ti’, afirma Roberto Armijo, ‘fue semillero durante los diez años que duró la revolución guatemalteca, de inquietudes literarias que vitalizaron y reorientaron en forma incisiva el patrimonio literario nacional’.⁵⁸ Durante esta época se formó la que se daría a conocer como Generación Revolucionaria, de la cual formaría parte Otto René Castillo, Roberto Obregón y Arqueles Morales, entre otros. Muchos de estos escritores, al verse frustrado el proyecto revolucionario con la llegada del dictador Castillo Armas, se vieron obligados a irse al exilio, desde

⁵⁶ Armijo, pp. 9-10

⁵⁷ Citado en *Poesía revolucionaria*, p. 17.

⁵⁸ Armijo, p. 16.

donde continuaron su labor poética sin perder su interés revolucionario y su identificación con los pobres y oprimidos de Guatemala.

Como se habrá mencionado anteriormente, lo innovador que se daba en este compromiso optado por esta generación de escritores, incluyéndose aquí a Roque Dalton y Ernesto Cardenal, era su recalcitrante creencia en que la solución única y última para los problemas que enfrentaba la sociedad era la lucha armada. Habían entendido que su papel en la sociedad, como miembros de la intelectualidad, los privilegiados hombres de letras, era representar ‘la voz de los sin voz’, pero también, en la medida que fuera posible ser partícipes directos en sus intentos de reivindicación, en la búsqueda de transformar su destino. Así, bajo el eminente concepto marxista-leninista que a partir de los años sesenta cobraba auge en toda Latinoamérica, indiscutiblemente inspirado por la Revolución cubana, los llevó a eficazmente fusionar inextricablemente su vida a su carrera artística.

De ahí que en su mayor parte, su poesía no pueda entenderse al margen de sus implicaciones políticas, ya que lograron en ella estos poetas no sólo reflejar, sino también, y más importantemente, definir su ahincada entrega a la causa revolucionaria de la época. Los poemas que se analizan en los siguientes capítulos reflejan este compromiso.

CAPÍTULO III

REESCRIBIENDO LA HISTORIA: EL ROL POLÍTICO DE LA POESÍA DE ROQUE DALTON

La poesía de Roque Dalton, afirma Manlio Argueta, no puede ‘explicarse sin comprender[se] integralmente el proceso histórico-político, social y cultural de Centroamérica’.¹ Y en efecto, en su mayor parte, la obra poética de Dalton- *La ventana en el rostro* (1961), *Los testimonios*² (1964), *Taberna y otros lugares* (1969), entre otras -, tiene una relación intrínseca y compleja con la historia de Centroamérica, y particularmente El Salvador en el siglo XX. El objetivo que el poeta se propone, no obstante, en sus propias palabras, ‘no es reflejar la realidad, sino transformarla’.³

¹ Manlio Argueta en Roque Dalton, ‘Prólogo’, *Poesía escogida, Roque Dalton*, (San José: EDUCA, 1983). (Subsecuentes referencias a esta obra se harán bajo el nombre Argueta y el número de página respectivo).

² Roque Dalton, *Los testimonios*, (San Salvador: UCA Editores, 1996). (Subsecuentes referencias a esta obra se harán bajo el título *Los testimonios* y el número de página respectivo).

³ Roque Dalton, ‘Introducción,’ *Miguel Mármol, los sucesos de 1932 en El Salvador*, 2ª edn., (San Salvador: UCA editores, 1997), p. 32. (Subsecuentes referencias a esta obra se harán bajo el título *Miguel Mármol* y el número de página respectivo).

De ahí que, en la inclusión de temas como la injusticia social, la pobreza, el analfabetismo, la opresión y represión del pueblo centroamericano, y las frecuentes referencias a sucesos políticos como el levantamiento campesino de 1932 en El Salvador, el surgimiento de las dictaduras de Hernández Martínez y Anastasio Somoza, por ejemplo, Dalton busca no solamente evocar e ilustrar el pasado, dándole un toque histórico a su poesía, sino también, producir un panorama político del presente. El poeta, ha dicho Narvaes, es del todo

Consciente de que la poesía sólo puede ser capaz de hacerse transformadora, en la medida que es capaz de registrar la realidad histórica, analizándola mediante diversos mecanismos, y reintegrándose en esa realidad con un producto significativo nuevo.⁴

De modo que, en este panorama político que Dalton consigue crear al identificarse con los personajes y protagonistas individuales de la historia, presentándose a sí mismo como partícipe directo o testigo ocular de incidencias particulares del pasado, emerge un 'yo' poético dirigido hacia un efecto específico: desnudar la poesía y la sociedad de su cobertura lingüística. Las imágenes y la narrativa que emergen en su obra dan inicio a un nuevo discurso entre la poesía y el mundo real en el que el poder que el idioma ejerce sobre el habla y la escritura llega a una confrontación con las palabras de la historia oficial.

Identificado, por ejemplo, con el personaje del chofer que asesinó al ex-presidente salvadoreño, Hernández Martínez en 1944, Dalton, en el poema 'La segura mano de Dios', hilvana perfectamente la crónica del asesinato a los sucesos políticos que le precedieron - el levantamiento campesino en 1932, el sistema de opresión y represión impuesto por Martínez, etc.- y la situación político-económica actual - la década de los sesenta en El Salvador. Sin embargo,

aunque el extracto une la muerte de Martínez con el desarrollo de la parte principal del poema, afirmando plenamente la verdad proclamada de la narrativa poética, la historia inoficial de la lucha es construida como una contra-narrativa de la historia, recogiendo y almacenando ‘hechos’ de fuentes oficiales que niegan y contradicen las narrativas humanas que yacen bajo la superficie de la historia.

‘La segura mano de Dios’ forma parte de la colección *Taberna y otros lugares*, escrita en Praga, durante el exilio de Dalton entre 1965 y 1967, es considerada por muchos, *la grande oeuvre*, la obra madura, ‘el gran laboratorio final de la humana poesía de Roque Dalton y el testimonio (casi total) de su idea y representación del mundo’,⁵ y la más abiertamente revolucionaria y que ilustra el creciente interés del poeta en usar la historia salvadoreña como fuente de recursos tanto poética como políticamente. Tomada como un todo, la colección refleja la ideología del socialismo internacional pero también enfoca el texto hacia las implicaciones políticas de la realidad salvadoreña, - siguiendo, acaso, los pasos de José Martí, al intentar dejar claro que sus escritos no eran ni ideas ni poesía insulares, sino más bien, parte de todo un sistema mundial de ideas, de redes e intercambios políticos. El poemario, que está dividido en varias secciones, enfatiza en las abiertas discrepancias sociopolíticas existentes entre las dos clases de la sociedad salvadoreña: la oligarquía, y las grandes mayorías del pueblo. La primera sección, ‘El país (I)’, ofrece un bosquejo poético de la experiencia salvadoreña de Dalton, que incluye, la pobreza, el analfabetismo, el régimen militar y la falta de libertad de expresión. La segunda, ‘El país (II)’, es una crítica deliberada de la oligarquía salvadoreña y la posición socio-política de El Salvador

⁴ Narvaes, p. 13.

en el panorama mundial. La tercera, ‘El país (III), poemas de la última cárcel’, como el subtítulo sugiere son una colección de poemas escrita en la Penitenciaría Central, en San Salvador, que recoge las experiencias del poeta durante sus meses de cárcel en 1964. La cuarta sección, ‘Seis poemas en prosa’, son seis ensayos cortos en forma de reflexiones filosóficas acerca de varios temas que incluyen ‘el conocimiento del mundo de las palabras’ y ‘la casa del escritor mejicano Carlos Jurado’, entre otros. La última sección, ‘La historia, escrita en Praga’, incluye ‘Taberna’, el poema título de la colección, con una introducción separada que revela que los poemas no son producto de la imaginación de Dalton, sino simplemente

El recogimiento directo de las conversaciones escuchadas al azar y sostenidas entre sí por jóvenes checoslovacos, europeo-occidentales y -en menor número- latinoamericanos, [. . .] en U Fleku, la famosa taberna praguense.⁶

‘La segura mano de Dios’, que forma parte de País (II), refleja la intención política de Dalton de usar la historia contra-hegemónicamente. De ahí que, estratégicamente el poema inicie con un extracto que enfáticamente recalca que ha sido tomado de ‘La prensa salvadoreña’:

El ex-presidente de la República, General don Maximiliano Hernández Martínez, fue cruelmente asesinado el día de ayer, por su propio chofer y mozo de servicio. El hecho ocurrió en la finca de Honduras donde el anciano militar transcurría su pacífico exilio. Se disponía almorzar, según las informaciones, cuando el asesino lo cosió virtualmente a puñaladas, por motivos que aún se ignoran. Los servicios de seguridad de ambos países buscan al criminal...
(DE LA PRENSA SALVADOREÑA)

Con la inclusión de este extracto en el poema, Dalton intenta, no sólo establecer y subrayar la veracidad histórica del incidente, que se convierte en una ventana hacia la historia salvadoreña, sino también, yuxtaponer la narrativa privada y

⁵ ‘Oficio de poeta’, p. 16.

pública ilustrando así el cómo el control estatal del idioma - el mediador fundamental y la muleta de la fantasía pública - puede ser usurpado a través de la agencia humana individual mediante la palabra y la acción.

El poema, escrito en forma de monólogo, es narrado por el asesino quien, en las últimas líneas del poema, revela que se encuentra encarcelado en la Penitenciaría de Ahuachapán donde paga por el crimen cometido. En esa forma la narrativa privada del chofer se torna la narrativa pública de la lucha contra la dictadura y la inspiración y tema de la voz poética. Similarmente, el encierro del chofer en la cárcel, exclusión del mundo exterior y estado cautivo, se convierte en una metáfora para El Salvador en sí, oprimido bajo el control y régimen de Osmín Aguirre, el sustituto de Martínez y continuación de la aparentemente interminable línea de dictadores.

El título del poema, 'La segura mano de Dios', claramente, acaso con ironía, indica la importancia moral y política de las circunstancias que rodean la muerte de Martínez. Sin embargo, constituye también, además de una referencia directa a la idiosincrasia del chofer, un punto importante en el proceso revolucionario salvadoreño, el surgimiento de un nuevo concepto teológico: la intervención divina en la búsqueda de los derechos humanos del pueblo, aun a través de una manera radical como lo puede ser la violencia – función que desempeñara 'la teología de la liberación' en los años 70, y cuyo nacimiento fuese de fundamental importancia en la historia revolucionaria en Latinoamérica. La forma del poema, no obstante, también indica otras posibles interpretaciones de

⁶ *Taberna*, p, 123.

este título de alguna forma evangélico, uniendo la acción del narrador del poema con la de la providencia y veredicto divinos:

En el fondo pobrecito mi General
 hoy creo que debí pensarlo dos veces
 uno sigue siendo cristiano
 pero de vez en cuando va de bruto y le pide consejo al alcohol.

Aunque la identidad del narrador es revelada en el transcurso del poema, su nombre nunca se menciona. La identidad emerge a través de la acción - el asesinato de Martínez - y las palabras - Dalton hace uso deliberado y específico de patrones del habla salvadoreña. Más adelante, esta autenticidad le presta profundidad, credibilidad y sentido de exactitud al poema, que lentamente revela una narrativa en la cual la historia y la motivación son inseparables.

Inseparables son también las dos caras del general asesinado, de quien el narrador remarca 'él siempre decía que era el incomprendido'. La primera de estas dos máscaras es la que necesita la creencia cristiana del narrador: 'uno sigue siendo cristiano, Dios me perdone'; la otra, menos frecuente, la verdadera cara del dictador: quien, 'siempre puteaba contra los escándalos de las mujeres', y quien, 'mientras más quedito hablaba más temblaban los Generales'. Así, en el transcurso del poema, las versiones inéditas, tanto la del personaje del general como la del narrador, se contradicen y eclipsan la compasión y ternura falsas de las primeras líneas:

Los crímenes fueron como para que nos tocara un par a cada uno
 los ahuevados los apaleados los hambreados
 los presos por puro gusto que también fueron un montón
 y de los que anduvieron en huida de por vida ¿qué me dicen?
 y la aflicción de todo el mundo ¿no va a entrar a la cuenta?

Se contradicen también las afirmaciones hechas por 'la prensa' en que dramáticamente se contrastan el 'exilio pacífico' del 'anciano militar' con la

acción cruel y sin motivos claros del asesino que ‘lo cosió virtualmente a puñaladas’, cuando se ‘disponía a almorzar’. Así, en el marco del poema, surge como comentario irónico el hecho de que ‘los servicios de seguridad de ambos países buscan al criminal’, los mismos militares que hicieron posible el implemento del régimen martinista durante trece años pero que también al final fueron los que se sublevaron ante las medidas de Martínez y facilitaron su derrocamiento.

Irónicamente, también, el relato del chofer incluye una mirada de paso a la humanidad del dictador a través de los ojos de ‘sus nietos de San Salvador [quienes] le habían mandado una carta donde le decían adorado agüelito’. Esta observación le da fuerzas a la temática del poema que intenta abarcar el cisma entre la vida pública y privada y dirige la atención a los efectos del pasar del tiempo: el general, con sus ‘nietos’, ya envejecido, se ha quedado muerto en exilio, como una víctima más del sistema que él mismo consolidó y defendió. Esta observación, también, que se da a conocer por la frase ‘adorado agüelito’ que remeda la relación familiar del agonizante general con sus nietos, dada la seriedad del caso, el asesinato de un ex-presidente - aparecen como una peripecia más de ironía y humor que caracterizan la obra poética de Dalton. En efecto, este ‘humor poético’ como lo llama Mario Benedetti,

Cuando lo incorpora a una referencia política, el poeta salvadoreño [lo] usa [. . .] de un modo oblicuo, indirecto, y así le otorga un valor fundamental, ya que le sirve de fijador ideológico.⁷

⁷ Mario Benedetti, ‘Roque Dalton, cada día más indócil,’ en *Roque Dalton, Antología*, (Madrid: Visor libros, 2000), pp. 8-9. (Subsecuentes referencias a esta obra serán anotadas bajo el nombre Benedetti y el número de página correspondiente).

En 'La segura mano de Dios,' este humor poético le sirve a Dalton para otorgar y recalcar un significado historiográfico al gesto iconoclasta del chofer quien aun ante la crueldad del asesinato, el momento en que la víctima 'se vino a dar cuenta cuando ya le había zampado / cinco o seis puñaladas', parece tener la calma para observar cuando 'a la docena [de puñaladas] se tiró un pedito de viejo / y se medio ladeó en la silla' y 'pelaba los ojos cuando lo estaba bolseando'. Un humor, dice Benedetti que no es 'festejable. A veces nos propina un fustazo de ironía y la sorpresa no nos deja espacio para la risa'. 'Un fenómeno corrosivo compuesto por una mezcla agridulce de ironía y cinismo, humor negro'⁸ opina Pedro Conde Sturla, el cual termina por ridiculizar la muerte del que 'una vez fue el Señor Presidente de El Salvador' y que 'tocarlo / pues / era tocarle los huevos al tigre'.

Sin embargo, más adelante, con una función principal para el significado del poema y aparentemente, el punto clave para la significación tanto cultural como individual del general, se halla una jerarquía de temor y una relación narcisista hacia la imagen del poder. El chofer relata el cómo Martínez

Le mandó una vez una foto a mi General Somoza
 Presidente de Nicaragua
 donde aparecía mi General Martínez
 sentado en un canasto de huevos.

Esto, aparentemente, forma parte de un proceso elaborado de auto-alabanza por parte de Martínez, quien pretende presentarse como

Valiente y cuidadoso a la vez,
 porque lo que más quiso huevos
 fue no quebrar entonces ni un huevo.

⁸ Pedro Conde Sturla en 'Oficio de Poeta', en *Taberna y otros lugares*, (Santo Domingo: Ediciones de Taller, 1983), pp. 9-10. (Subsecuentes referencias a esta obra se harán bajo el título 'Oficio de poeta' y el número de página respectivo).

En esa forma otorgando un ejemplo, tal vez al reflejo de su imagen nicaragüense, Somoza, conocido, ya para entonces, como uno de los dictadores más crueles y despiadados en la historia centroamericana.

El eje político de la narrativa, sin embargo, se expone al unir el narrador el panorama de la lucha revolucionaria en El Salvador durante la dictadura martinista en 1932 con la de 1944:

Es cierto
también
que hasta muy peores que mi General
requetepiores
han de haber en El Salvador todavía vivos
y con la cola parada

advirtiendo, sin rodeos, que la muerte que Martínez sufre es el resultado de sus acciones y que lo mismo puede ocurrirle al gobierno en turno, el coronel Osmín Aguirre:

Al fin y al cabo
eso le puede pasar a cualquier presidente
contando a mi Coronel que hoy está en la estaca

El gobierno del presidente ‘que hoy está en la estaca,’ Osmín Aguirre, no obstante, tiene que enfrentarse también a la resistencia del pueblo - conocida entonces como ‘los comunistas’ - que mantienen la situación difícil de controlar.

Ya que la cosa a cada rato
se pone color de hormiga
porque parece que los comunistas
no acaban de morir nunca

Así, en el relato principal del poema, que es sobre el asesinato de Martínez, esporádicamente van surgiendo cuñas de la historia salvadoreña, como las referencias al sistema dictatorial impuesto por Aguirre, las cuales sutilmente enriquecen la narrativa dándole una forma y contexto específicos al mensaje de Dalton. La mención del ‘Coronel que hoy está en la estaca’ ubica al relato en un

momento histórico específico, 1944, pero también, revela la intención y objetivos del poema: proclamar la perennidad de la causa revolucionaria, de la cual el chofer remarca: ‘porque parece que los comunistas / no acaban de morirse nunca,’ ironizando sobre la obsesión y paranoia que los medios de comunicación estatales crearan en la población salvadoreña posterior a 1932 sobre la existencia de ‘los comunistas’.

Sin embargo, en términos reales, a pesar de la destitución y más tarde muerte del general, no ha habido muchos cambios y la continuidad de la opresión encuentra expresión en la estructura poética. Aunque no aparece ningún signo de puntuación en todo el poema, que ha sido escrito en verso libre y forma fluida, el general nunca es mencionado sin el uso de una letra mayúscula y el prefijo ‘mi’, un intento deliberado de Dalton para recalcar la naturaleza de la relación entre los dos hombres, que es personal pero también militar, y la relación entre el general y la nación, una formalidad que refleja respeto y veneración, pero que oculta la violencia inherente en cada relación. Otros que ameritan el uso de letras mayúsculas incluyen: ‘Gobierno’, ‘Señor Obispo’, ‘mi General Somoza’, ‘Dios’ y el ‘Diablo’. Estos pilares de la iglesia, el estado y sus aliados, son presentados como representantes de, en cierta forma, el presente político y el pasado histórico. En una manera igual, se ven implicados en la lucha terrena entre la justicia y la opresión, que como lo sugiere el título, sólo puede ser resuelta fuera del tiempo y entendimiento humano, ‘porque al fin y al cabo Dios es el único que reparte los golpes y los premios’.

El relato del chofer, no obstante, en el transcurso de la narración, del arrepentido confesor, que con cierto remordimiento y culpabilidad relata sobre

cómo asesinó al anciano ex-presidente, al darle ‘cinco o seis puñaladas’, pasa a revelar su ingenuidad política, que ante las circunstancias, confiesa que:

Mi General decía que el dinero nunca le había manchado las manos
que la sangre sí pero el dinero no
yo no sé de esas cosas
para hablar de cincuenta colones para arriba
en mi pueblo hay que ser doctor.

De ahí que, ingenuamente también, el narrador jamás advierte juicio contra la estructura a la que sirve: ‘en realidad lo mejor es callarse / para que mi General acabe / de descansar en Paz’. Dalton, en cambio, a través del uso de un set continuo de comparaciones provee indicaciones de las discrepancias evidentes entre la ideología y verdad social, y los principales traumas de los recientes acontecimientos históricos que no pueden ser ni olvidados ni vengados con una acción sola. De esa manera, el bolseo-robo del asesino mientras la víctima agonizaba, repite la presunción del general quien siempre ‘decía que el dinero nunca le había manchado las manos / que la sangre sí pero el dinero no’. Se halla expuesto en esta observación un sistema de valor que privilegia la aparente rectitud fiscal sobre la vida humana, y surge una ironía recalcante en la confesión humilde del narrador: ‘yo no sé de esas cosas’, revelando el contraste entre los grupos sociales que ambos, el general y el narrador, representan: ‘para hablar de cincuenta colones para arriba / en mi pueblo hay que ser doctor’.

Yuxtapuestos a esto, se encuentran, ‘los bujuyazos / que le emprestaban en los Estados Unidos’, a Martínez, imágenes de irresponsabilidad y malgasto que constituyen una gran ironía, dada la afirmación de honestidad y el contexto de pobreza. Y, lo más irónico de estas observaciones hechas al general es el crimen

de su asesino, quien aunque se ha manchado las manos de sangre tiene en efecto sólo quince lempiras en su conciencia.

Debido a esto, tal vez, el motivo del asesinato - un insulto sin mayor importancia en el gran esquema de cosas y una oportunidad para liberar al general de parte de su legendaria riqueza, ‘quince lempiras mierdas [...] que cargaba’- parece contradictorio ante la brutalidad del crimen. Sin embargo, al avanzar y llegar al final del poema, se vuelve más claro que los crímenes inolvidables del pasado se afirman a sí mismos a través de la violencia del presente:

Debe haber tardado su buen rato en morirse
 porque las puñaladas fueron medio gallo-gallina
 hoy que lo pienso bien me pongo un poco molesto
 pero le di tan suave
 porque creí que así se debe matar a un viejito
 aunque haya sido un hombre tan grande y tan cuerudo
 como antes fue mi General
 otros le habrían dado más duro
 le habrían dado de puñaladas como
 si lo quisieran matar pero
 quebrándole antes los huesos con el sopapo del cuchillo.

Al igual que Franz Fanon que en su obra *The Wretched of the Earth* presenta a un pueblo tercermundista, incitado por la violencia, dispuesto a derrocar del poder y destruir a sus gobernantes coloniales y neo-coloniales, Dalton intenta detallar una letanía y cultura de violencia en Centroamérica a un nivel individual:

Hoy que lo pienso bien me pongo un poco molesto
 pero le di tan suave
 porque creí que así se debe matar a un viejito

indicando que la acción del asesino no tiene nada extraordinario y es vista con toda normalidad en una sociedad que enseña que: ‘así se debe matar a un viejito’, y que sin lugar a dudas, dadas las atrocidades que Martínez realizó en su gobierno, ‘otros le habrían dado más duro’. Esta letanía de violencia es detallada también, y aun más horrificadamente, a una escala masiva: el trauma central de la historia

salvadoreña - la exterminación masiva de 30,000 personas por Martínez en 1932, - emerge en la sección central del poema.

Sólo de muertes él tenía un costal de más de treinta mil
 imagínense tamaño volcán
 pero claro que en ese clavo le ayudaron bastante
 no fue él solito
 quien se los fue echando al pico uno por uno

Aparecen imágenes evocadoras de fotografías y películas tomadas de los campos de concentración Nazi al final de la Segunda Guerra mundial, las cuales mostraban montañas de muertos antes de ser quemados: ‘sólo de muertes él tenía un costal de más de 30,000 / imagínense tamaño volcán’. Estas imágenes de horror, también, se fusionan nítidamente con el panorama volcánico del que es característico El Salvador.

La destreza poética de Dalton, no obstante, se refleja en la creación de una voz específica, la del chofer, quien se presenta como el testigo ocular y víctima del régimen martinista, ejemplificando a la vez el papel del revolucionario salvadoreño: campesino, de la clase trabajadora y anónimo, involucrado en la búsqueda de una venganza por los crímenes cometidos contra el pueblo. De ahí que, el chofer relata su experiencia con toda la honestidad y humildad del campesino salvadoreño sin imponer una conclusión particular, ‘pero quizás hasta aquí vamos a dejar la plática / no vaya a terminar yo hablando sobre política’. Sin embargo, la fuerza política de su narración radica en su lenguaje, que no es rebuscado ni pretencioso, sino simple, natural, abierto al lenguaje coloquial, al uso directo del léxico salvadoreño, donde la influencia de sus lenguas indígenas y la idiosincrasia salvadoreña se dejan sentir tácitamente en cada oración. La narración, así, abunda de jerga coloquial, ‘salvadoreñismos’, en descripciones como cuando el chofer explica que:

Chucús-chucús me sonaba el cuchillo en la mano
 como cuando uno puya un saco de sal
 con una espina de cutupito

claro que esto de tanto hablar es demás
 ahora para qué dijo la lora
 si ya me llevó el gavián
 para mí que todo el mundo merece irse al carajo

Siguiendo, acaso, los pasos de Salvador Salazar Arrué (conocido como Salarrué), Dalton se adentra en las tradiciones y cultura salvadoreñas de una manera tácitamente aguda; expone y escudriña factores de la idiosincrasia salvadoreña en una manera perspicaz y original, creando una voz particular capaz de representar la voz de todo un pueblo salvadoreño, que también es la voz de seres individuales en la historia con experiencias e intenciones individuales.

El lenguaje de los cuentos de Salarrué, ‘resulta extraño a quienes desconocen el español de El Salvador’, sostiene Ítalo López Vallecillos, sin embargo, ‘si bien se vuelve a ratos un obstáculo, es un instrumento eficaz para comunicar sentimientos e ideas, tras los cuales hay todo un bagaje de tradición popular y una manera de ser, de existir’.⁹ Salarrué en su obra *Cuentos de Barro* (1933), dentro de la corriente llamada ‘Costumbrista’, logró internarse en el corazón del pueblo salvadoreño, exponiendo sus experiencias cotidianas en una manera simple y sencilla. Las historias narradas por ‘el hombre del campo’ reflejaban su posición social y económica en la sociedad, el analfabetismo, la explotación, y el sufrimiento en general. Sírvase de ejemplo el abstracto siguiente del cuento ‘Botija’:

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

Petrona Pulunto era la nana de aquella boca:

-¡Hijo abrí los ojos, ya hasta la color de que los tenés se me olvidó!

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

-¿Qué quiere mamá?

-¡Qués nicesario que tioficiés en algo, yastás indio entero!¹⁰

⁹ Ítalo López Vallecillos, ‘El realismo mágico en Cuentos de Barro’, *Salarrué: Cuentos de Barro*, (San Salvador: UCA Editores, 1980.) P.9. (Subsecuentes referencias a esta obra serán anotadas bajo el título *Cuentos* y el número de página respectivo).

¹⁰ *Cuentos*, p. 15.

El mérito literario de *Cuentos de barro*, en palabras de López Vallecillos, ‘está en la captación psico-social de los hombres de arcilla de El Salvador’, función que desempeña igualmente la obra daltoniana. La contribución de Dalton, sin embargo, es que mientras que en la obra de Salarrué ‘la sociología y la política se quedaban fuera’ – para usar una frase acuñada por Anderson Imbert,¹¹ la voz de sus personajes – como en el caso del chofer -, aunque a veces sutil, no deja de llevar un tono irónico e impregnado de protesta, rebeldía e iconoclasia. En este sentido, el lenguaje - la forma poética- y no sólo el contenido temático le sirve a Dalton como instrumento eficaz revolucionario.

La revolución es social, política, económica y cultural, mas sin embargo, se origina a un nivel lingüístico porque, se inicia ‘al revolucionar la lengua, al revolucionar la poesía’, ha dicho Ernesto Cardenal.¹² De ahí que, Dalton en la misión de promover una revolución política con miras a crear un sociedad justa e igualitaria, el primer obstáculo que encuentra es el idioma, aparato estatal y remanente colonial utilizado, tanto en El Salvador como en el resto de Latinoamérica, por quienes ejercen poder sobre la sociedad en la tradicional actitud impositora de reglas de opresión y represión. Como respuesta, pues, Dalton crea una forma poética particular que plantea y promueve un cambio sociopolítico pero que se inicia con el cuestionamiento y desafío de los patrones lingüísticos establecidos. Como sostiene Jorge Narvaes,

Dalton como revolucionario debió esforzarse para adecuar su práctica intelectual toda, y su práctica poética, a la realidad histórica contingente sobre la cual actúa el militante revolucionario marxista, en una perspectiva estratégica de transformación radical de la sociedad. Por ello, no podía asumir pasivamente una tradición, ni un lenguaje ya elaborado – por la burguesía o por otros revolucionarios – sin darse a la tarea rigurosa de someterlo a la crítica y modificarlo para adecuarlo a las propias necesidades de poeta militante salvadoreño.¹³

¹¹ Citado en *Panorama*, p. 16.

¹² *Los poetas comunicantes*, p. 115.

¹³ Narvaes, p.12.

En efecto, Dalton reconoce que el idioma (el español en el caso salvadoreño) en el trayecto histórico de Latinoamérica, desde la llegada de Colón hasta hoy día, ha sido el principal vehículo de conquista y colonización, de control y opresión, por un lado, pero por el otro, también (a través de las lenguas indígenas) un medio de resistencia por parte del pueblo americano. Al someter, Dalton, así, el lenguaje ‘a la crítica y modificarlo’ consigue promover y continuar dicha resistencia, creando una forma poética particular, reflectora de la cultura, tradición e idiosincrasia salvadoreñas con un lenguaje desnudo y directo; hasta cierto punto, el lenguaje puro hablado del salvadoreño irreverente a estructuras y reglas gramaticales establecidas y estilos poéticos ortodoxos, ‘donde al pan se le [llama] pan, y al guaro, guaro’,¹⁴ un lenguaje que se vuelve innovador y revolucionario aun dentro de la tradición innovadora y revolucionaria de su generación.¹⁵ Así, la intención poética de Dalton, concluye Jorge Narvaes, es ‘expresar al pueblo salvadoreño, y su obra está dotada de un hondo contenido nacional. Pero no sólo es la voz de su pueblo, sino que es la voz de un pueblo en lucha por su liberación’.¹⁶ Al actuar, pues, como el portavoz de la causa de los oprimidos, representando su conciencia y deseo de liberación, Dalton consigue apropiarse también de esa historia de luchas, que a través de su poesía busca realizar.

Para Dalton, no obstante, su rol poético como revolucionario no podía ser otro, como lo deja afirmado en el poema, ‘ARS poética 1970’,¹⁷ una forma de manifiesto en el que Dalton confronta las responsabilidades socio-políticas con las que todo poeta se enfrenta en su tarea de definir el rol para la poesía en el cada

¹⁴ Argueta, p. 8.

¹⁵ Narvaes, p.11-12.

¹⁶ Narvaes, p.157.

vez más circunscrito entorno de la Centroamérica del siglo xx. El poema toma la forma de ‘arte,’ un manifiesto literario, y es fechado 1970, indicando el deseo de Dalton de marcar un momento específico en su desarrollo poético y político. El poema se lee así:

*Las letras de un poema
no son las piecillas de una máquina
el mapa perfecto para explicar la teoría molecular
las letras de un poema
son los días en que no tuve tus noticias
la foto de la muchacha asesinada
tan parecida a ti
la absurda muerte de Alfredo
las arenas que se nos metieron en los ojos
las promesas hechas mientras el bus corría
entre Orly e Inválidos*

*Luego viene algo como el olvido
un olvido organizador*

*Por eso es que los poetas
se persignan entre carcajadas
ante la teoría del conocimiento*

Las primeras líneas de este manifiesto abiertamente rechazan las visiones futuristas del arte y la tecnología, la posibilidad del conocimiento absoluto del mundo y aun, posiblemente, hace referencia a los usos y abusos del arte y la poesía dentro de las estructuras ideológicas del primer mundo, incluyendo los del mercado del capitalismo y estalinismo. Al sacar las ‘letras de un poema’ del mundo mecánico de las máquinas, Dalton crea una metanarrativa poética en sintonía con el título elevado de su poema. El idioma, al contrario de las máquinas, ni controla ni es controlado por ritmos inorgánicos de avances tecnológicos; ni puede proveer o imitar la belleza ideal de teorías científicas que cada vez más se alejan de la realidad de la vida cotidiana. La poesía como el

¹⁷ *Un libro*, p., 59.

idioma es una ciencia inexacta, la cual jamás demanda perfección exacta de la teoría científica o el conocimiento espacial. En la poesía, como en la vida, lo absoluto es imposible debido a la implicación necesaria de la mente humana en su creación. He ahí, sin embargo, su punto fuerte. Aunque Dalton reduce el idioma a sus componentes más básicos, - el alfabeto (las letras) - el poema deja claro que éstas no son la piedra triangular del mundo micro o macroscópico, sino evidencia tangible. Discutiblemente, la meta de Dalton es darle expresión a la verdad dolorosa de la existencia, que es en sí de suprema importancia para la creación de una realidad poética mayor. Sin embargo, la fusión del propósito artístico y social crea problemas y desafíos particulares para la representación. Las emisiones ilusorias del poeta componen ausencia en vez de presencia; el conjunto de imágenes en las que el idioma, ‘los días en que no tuve noticias’, la presencia humana, ‘la foto de la muchacha asesinada’, y la comprensión, ‘la absurda muerte de Alfredo’ están ausentes; marcan lagunas tanto en el texto como en el mundo real: la experiencia no es comunicada, la muchacha es representada por nada más que una imagen fotográfica. La persona humana y la realidad política de estas imágenes de soledad y muerte se ven realzadas por el enojo creciente de la voz poética, que, no sólo detalla exactamente el rol apropiado para la poesía, sino también, crea un dualismo dentro del poema, cuyo marco de referencia excede al del poema mismo y se rezuma al contexto social de la obra. La anterior oposición entre el hombre y la máquina da lugar a la confrontación entre el ‘ellos’ y el ‘nosotros’; el espacio entre individuos, ‘no tuve tus noticias’ se ve disminuido, mientras que el de entre los grupos sociales, aún sin identificar, se agranda. Las arenas, ‘que se nos metieron en los ojos’ se ven identificadas como la causa de la

ceguera y falta de comprensión de las primeras líneas. A la inversa, el poema se torna en un modo de iluminación y autoridad; a través de las letras poéticas, la verdad es sugerida y últimamente revelada detrás de las falsas promesas hechas ‘entre Orly e Inválidos.’

Sin embargo, junto a su rol denunciante en el presente, Dalton insiste en un rol cultural continuo para la poesía como un desafío al ‘olvido organizador’ de la máquina política. Tal circularidad - ceguera, ilusiones y olvidos - en el proceso político es revelada como una broma poética progresiva: ‘los poetas se persignan entre carcajadas’. Más adelante, este proceso es presentado como un argumento evolutivo contrario; aparentemente, el ser humano sólo aprende repitiendo experiencias anteriores, nunca usando el conocimiento como instrumento de progreso. La ‘teoría del conocimiento’ entonces, surge como la gran broma que justifica la existencia de la poesía comprometida de la cual (la teoría) se burla. De ahí que, las letras de un poema no sean el resultado de una fórmula pre-establecida, o la suma exacta de dos puntos en un ‘mapa perfecto’; las letras de un poema son la reacción a la realidad tangente: ‘la absurda muerte de Alfredo’, ‘la foto de la muchacha asesinada’, realidad que en el contexto salvadoreño no puede ser ni disfrazada ni escamoteada.

Este manifiesto, escrito un año más tarde de la publicación de ‘La segura mano de Dios’, viene a confirmar el papel revolucionario y la particular destreza poética de Dalton, al hacer de ‘las letras del poema’ un medio efectivo para transmitir la realidad tangente de un chofer víctima de un sistema de opresión. El poema, no obstante, provee no sólo una narración sobre un incidente de relevancia histórica en El Salvador, la muerte de un ex-presidente, sino también, y más

importantemente, toda una gama de datos, y detalles importantes fundamentales para el análisis y comprensión de la lucha revolucionaria salvadoreña y centroamericana del siglo XX. En este sentido, pues, las palabras de Manlio Argueta, anteriormente citadas, cuando dice que la poesía de Roque Dalton no puede explicarse sin comprenderse integralmente el proceso histórico-político, social y cultural de Centroamérica, pueden también aplicarse a la inversa: un análisis detallado de la obra poética de Dalton puede, hasta cierto punto, facilitar la comprensión de la historia, política y cultura salvadoreñas y centroamericanas. Como sostiene, Jorge Narvaes: 'En su calidad de militante revolucionario, es éste el sentido más elevado que Dalton le concede a la poesía'.

CAPÍTULO IV
UNA NUEVA HISTORIOGRAFÍA DE LA REVOLUCIÓN:
***ORÁCULO SOBRE MANAGUA* DE ERNESTO CARDENAL**

En ‘Epístola a Coronel Urtecho’ (1978), que como el título lo sugiere, se trata de una carta dirigida a su mentor y pariente, el poeta Urtecho, Cardenal comenta sobre el rol de su poesía en el contexto nicaragüense:

El obrero borracho acostado sobre el lodo de la calle
 cubierto de moscas y con la portañuela abierta.
 Y me dijo usted: “Hay que escribir esto en un poema
 para que sepan después lo que fue Somoza.”
 (La poesía como póster
 o como film documental
 o como reportaje).¹

En este enunciado Cardenal define el efecto político de su poesía, cuya función, que equivale a la del póster, el film documental y el reportaje, consiste en exponer sucesos cotidianos, incidentes de la realidad nicaragüense - del ‘obrero borracho

¹ Ernesto Cardenal, ‘Epístola a Coronel Urtecho,’ en *La santidad de la revolución*, (Salamanca: Ediciones Sígueme, 1978), p. 90. (Subsecuentes referencias a esta obra serán anotadas bajo el título ‘Epístola’ y el número de página.)

sobre el lodo’-, con el objetivo de prever un futuro en el cual el conocimiento del sufrimiento ha sido olvidado o absorbido por el tiempo, - ‘para que sepan después lo que fue Somoza’. Este futuro, no obstante, es previsto al constituir, la poesía, un instrumento de estímulo que incita a la denuncia y protesta de un público lector en el presente.

Al igual que la misión poética de Roque Dalton que se discutiera en el capítulo anterior, el objetivo que Cardenal se traza es crear un puente político entre el mundo literario y el mundo de la realidad nicaragüense. Este papel es explícitamente revolucionario ya que, al reflejar la relación causa-efecto entre la realidad del ‘obrero’, por ejemplo, y la función política del sistema gobernante de Somoza, la poesía inicia todo un discurso político entre explotador y explotado, opresor y oprimido, el cual viene a desempeñar un papel esencial como el motor de arranque en el proceso de la lucha reivindicativa en el presente. De esa manera, el poeta actúa como un profeta ‘vaticinador del futuro y anunciador de un mundo nuevo’, ha escrito Jorge Narvaes, a la vez que actúa como ‘escudriñador de su presente’.²

Según Roque Dalton, no obstante, este rol del poeta es imperativo y no puede ser evitado, dadas las condiciones socio-políticas e históricas que enfrenta la sociedad en Latinoamérica. En su poemario, *La ventana en el rostro*, publicado en 1961, bajo el título ‘Por qué escribimos’, el poeta salvadoreño da a conocer el cómo su poesía en el rol del póster, el reportaje y el film documental, como sostiene Cardenal, actúa de instrumento eficaz en la revolución, al dejar constancia a las futuras generaciones de las condiciones del pueblo en el presente.

² Narvaes, p. 182.

El poema inicia con una descripción de la labor artística del poeta y su inmediato motivo temático:

Uno hace versos y ama
la extraña risa de los niños,

Sin embargo, ya en la tercera línea, de abrupto se expone la cruel realidad del:

Subsuelo del hombre
que en las ciudades ácidas disfraza su leyenda,
la instauración de la alegría
que profetiza el humo de las fábricas.

Con esta escena en que se contrastan ‘la risa de los niños’ con las ciudades ácidas’, ‘la alegría’ con ‘el humo de las fábricas’, emerge repentinamente el compromiso del poeta:

Uno tiene en las manos un pequeño país
horribles fechas,
muertos como cuchillos exigentes,
obispos venenosos,
inmensos jóvenes de pie
sin más edad que la esperanza,
rebeldes panaderas con más poder que un lirio,
sastres como la vida,
páginas, novias,
esporádico pan, hijos enfermos,
abogados traidores
nietos de la sentencia y lo que fueron
bodas desperdiciadas de impotente varón,
madre, pupilas, puentes,
rotas fotografías y programas.

Este compromiso parece inevitable: ‘Uno tiene en las manos un pequeño país’, responsabilidad aparentemente otorgada por el destino, pero que sin embargo, no es individual, como lo sugiere el título. Con los sujetos ‘uno’ y el ‘nosotros’ implicado en ‘Por qué escribimos’, se incluye a todos los escritores que buscan enfocar sus obras en la realidad social en que son tantas las ‘horribles fechas’ y sus ‘inmensos jóvenes’, ‘sin más edad que la esperanza’, que no pueden ser ignorados u olvidados. Este rol socio-político del poeta se ve enfatizado también

en el contraste que crean lo ‘pequeño’ del país y lo ‘horrible’ de la historia; así como en su posición y ubicación en la ventana de la historia, que como lo implica el título de la colección, no es fácil. Las opciones que el escritor tiene, sin embargo, no son muchas, ya que

Uno se va a morir,
mañana,
un año,
un mes sin pétalos dormidos;
disperso va a quedar bajo la tierra

y entonces vendrán nuevas generaciones, advierte el poeta, que querrán saber sobre estos tiempos.

Y vendrán nuevos hombres
pidiendo panoramas.
Preguntarán qué fuimos,
quienes con llamas puras les antecieron,
a quienes maldecir con el recuerdo.

Pues, bien, dice Dalton

Eso hacemos:
custodiamos para ellos el tiempo que nos toca.

Y en efecto, custodiar el tiempo, dejar constancia de las experiencias vividas para quienes vengan ‘pidiendo panoramas’ es también lo que Cardenal se propone en la mayor parte de su obra poética. Para Cardenal, ha dicho el poeta Pablo Antonio Cuadra, ‘el futuro es lo importante del pasado’.³

De ahí que en el poema *Oráculo sobre Managua* (1973), por ejemplo, Cardenal se propone describir el ambiente político por el que pasa la capital nicaragüense a finales de los años sesenta como resultado de un terremoto y la opresión causada por la dictadura de la dinastía Somoza. Escrita en verso libre, en

³ Pablo Antonio Cuadra, ‘Prólogo’ en *Ernesto Cardenal, Antología*, (México, Ediciones Carlos Lohlé, 1971), p. 19. (Subsecuentes referencias a esta obra serán anotadas bajo el nombre Cuadra, y el número de página respectivo).

forma de narrativa, el poema describe las circunstancias que rodearon la muerte del poeta Leonel Rugama en 1970, miembro del FSLN. En el relato del incidente, esporádicamente surgen diálogos cortos entre el personaje de Rugama y el narrador, exponiendo abiertamente los ideales de lucha y el compromiso revolucionario de muchos combatientes guerrilleros del FSLN, quienes al igual que Rugama murieron en manos de la Guardia Nacional, institución militar que jugó un papel fundamental en la consolidación de la dictadura de los Somoza. Así, con el avanzar de la narrativa van emergiendo afirmaciones políticas, que tanto revelan como alinean la posición política de ambos - narrador y protagonista. El poema incluye segmentos como el siguiente:

Sucedió que te metiste a la clandestinidad
 y moriste en la guerrilla urbana
 Toda vida une
 une y no divide
 (integra)
 Por eso diste tu vida vos[. . .]
 vos Leonel Rugama poeta de 20 años
 te metiste a la guerrilla urbana.
 Ex-seminarista, marxista, decías
 en la cafetería La India que la revolución
 es la comunión con la especie. [. . .]
 La revolución es cambiar la realidad
 Vamos Leonel Rugama a organizar las esperanzas [. . .]
 Vos Leonel Rugama acribillado y llevado a la morgue
 manchado de tierra y de sangre dijo <<La Prensa>>
 fuiste la luz del túnel

La narración es simple y directa. El uso del nombre completo del protagonista, Leonel Rugama, y la inclusión del fragmento, que explícitamente proclama el narrador haberlo tomado de 'La Prensa', intentan dejar claros los orígenes y fecha del relato: el acontecimiento histórico del asesinato del poeta Leonel Rugama ocurrido el 15 de enero de 1970 en Managua. De ahí que la referencia al periódico *La Prensa* se vuelva también importante ya que éste ha

sido tradicionalmente uno de los medios de comunicación usados con mucha frecuencia por la oposición al régimen de Somoza. Se crea, así, un puente estratégico que conecta los dos mundos: el real - descrito por el periódico -, y el literario - creado por Cardenal en el poema. Esto, no solamente le presta veracidad a la narrativa del poema, sino también, abre un espacio contextual en el que el lector puede sentirse identificado: ‘función referencial directa’ como la llama el crítico Alfredo Veiravé. La poesía de Cardenal, dice Veiravé:

Ofrece como cuerpo visible ante el lector la función referencial directa mediante los recursos de la circularidad, es decir, repitiendo o copiando o traduciendo mensajes dentro de un mensaje, que incorpora datos de la realidad.⁴

Así, los ‘datos de la realidad’ - La Prensa, Rugama y la noticia de su muerte - permiten la inserción de otros mensajes: la justificación de la causa revolucionaria, defendida y promovida por Cardenal. De ahí que, en el diálogo entre el narrador y Rugama surjan abruptamente mensajes como: ‘[t]oda vida une / une y no divide / (integra), mensajes que emanan esporádicamente como explicaciones para un tercer interlocutor o un público general. Esta combinación del ‘vos’ en: ‘Por eso diste tu vida vos’ y las oraciones impersonales: ‘La revolución es cambiar la realidad’, facilitan que la intención política del poema sea expuesta sin rodeos y la posición del narrador abiertamente revelada: ‘Vamos Leonel Rugama a organizar las esperanzas’, Leonel Rugama, ‘[e]x-seminarista, marxista.’ Irónicamente, la mención de la frase usada por La Prensa, ‘manchado de tierra y de sangre’ alude la combinación de dos elementos vitales en la

⁴ Alfredo Veiravé, ‘Ernesto Cardenal: el exteriorismo poesía del nuevo mundo,’ en *Cardenal poeta de la Liberación*, ed. Fernando García Cambeiro (Buenos Aires: AMERICALEE S.R.L., 1975), p. 81. (Subsecuentes referencias a este artículo serán anotadas bajo el título ‘el exteriorismo’ y el número de página respectivo).

dos elementos vitales en la revolución: trabajo y sacrificio. Estos elementos también surgen como una alegoría al mito legado por los Mayas, en el que se sostiene que el hombre surge de una mezcla creada por los dioses: de maíz - cultivado en la tierra - y de sangre donada por los dioses mismos. El sacrificio humano, el vertimiento de sangre, se vuelve un requisito en la expresión de agradecimiento y pago por ese favor de los dioses, pero, sobre todo, una forma de garantizar un buen porvenir y la bendición divina sobre las futuras generaciones. Metafóricamente, así, la muerte de Rugama adquiere este significado: sacrificio en pro de un mejor futuro para Nicaragua, objetivo principal de la causa revolucionaria.

El uso de ‘vos,’ por otra parte, - que encierra un significado social económico y político en el lenguaje diario de los nicaragüenses-,⁵ como el ‘nosotros’ implicado en ‘Vamos Leonel’, proveen a la narrativa de significado y fuerza políticos. El poema toma la forma de consigna revolucionaria, con lo que tanto se define como se justifica el significado del título, ‘Oráculo’, recalcando la dinámica de la palabra hablada, identificando así al poema no como una obra escrita sino como un diálogo en vivo en el que el ‘vos’ y el ‘nosotros’ hacen que el relato del acontecimiento histórico - la muerte de Rugama - cobre vida en el

⁵ En Nicaragua como en otros países centroamericanos el uso de ‘usted’, ‘tú’ y ‘vos’, lleva connotaciones sociales, políticas y económicas. Por intereses del caso, vale la pena mencionar aquí las circunstancias en que se hace uso del ‘voseo’. El ‘vos’ es la forma más informal y familiar de las tres. Generalmente, es usado de padres a hijos pero nunca de hijos a padres, y entre hermanos y amigos muy cercanos. Hasta años muy recientes no se enseñaba en las escuelas ya que su uso implicaba ‘vulgaridad’ y ‘falta de educación’. Esto contribuyó a que su uso se limitara solamente a la forma oral. De ahí que, documentos escritos -cartas, periódicos, revistas - y materiales literarios como poesía y novelas siempre usaban la forma ‘tú’ o ‘usted’. Usar el ‘vos’, pues, en el caso de la poesía de Cardenal es romper con el orden establecido, característico ya del movimiento revolucionario en Centro América en donde el uso de palabras como ‘compa’, ‘compañero’ y ‘vos’ llevan una connotación de igualdad, solidaridad y hermandad.

presente: ‘Vamos Leonel Rugama a organizar las esperanzas’.

Sin embargo, discutiblemente, la destreza poética de Cardenal se muestra mayormente en la introducción del relato, que aparentemente no tiene nada que ver con la, más adelante detallada, descripción de la muerte de Rugama. El poema abre con una escenografía detallada de Acahualinca, un barrio de los tugurios de Managua, que se sitúa, según el poeta,

Detrás de la fábrica de Hilados y Tejidos (si ha quedado
la fábrica tras el terremoto) y junto al cauce de desagüe,
cerca del lago, entre basuras, bacinillas rotas, [. . .]
Allí queda Acahualinca.

El propósito de esta introducción, que con el desarrollo de la narrativa se vuelve evidente, es ubicar al lector en el espacio y tiempo en que el relato tendrá lugar, el barrio de Managua, del cual el poeta narra que está ‘junto al cauce de desagüe, / cerca del lago’. La ironía del relato, sin embargo, no se deja esperar y de inmediato surgen las imágenes crudas, ‘entre basuras, bacinillas rotas,’ de un lugar que ni siquiera se sabe ‘si ha quedado tras el terremoto’. Y, repentinamente, la historia del desastre sísmico, que el 23 de diciembre de 1972 destruyó gran parte del centro de la capital nicaragüense, dejando un saldo de diez mil muertos y el ochenta por ciento de establecimientos comerciales, en completas ruinas⁶, emerge unida al relato. La mención del terremoto aparece sutilmente, como sin importancia - entre paréntesis -, lo cual permite que la descripción de Acahualinca proceda sin interrupción. No obstante, esa mención, aunque breve, ubica al relato en un contexto histórico definido - después del terremoto, 1972 -; pero sobre todo, crea un puente que sirve para conectar las condiciones de pobreza y miseria por las que atraviesa Acahualinca al desastre sísmico en el cual la acción política de

Somoza cobró notoriedad en toda Nicaragua – por apropiarse de los millones de dólares que llegaran del extranjero en ayuda a los damnificados del terremoto. Esta conexión con este dato histórico se vuelve indispensable con el avanzar del relato. De hecho, el poema no puede ser entendido por completo al margen de este acontecimiento.

Cardenal hace uso de esta técnica poética a lo largo del desarrollo de *Oráculo*, en que eficientemente mezcla dos formas: la narrativa y la poesía, elevando detalles históricos, - la muerte de Rugama, el terremoto de Managua, la historia de la pobreza de los habitantes de Acahualinca -, al estatus de arte. Como ha dicho Alfredo Veiravé, en la poesía de Cardenal,

El documento textual es el que aporta la mayor intensidad de grados de la información en cuanto son incorporados al poema como reproducción o reinvención [. . .] Ese texto expropiado es el que suministra datos de información histórica (crónicas) mítico-religiosa [. . .] y política, mediante la intervención mediadora del poeta que los ha seleccionado como núcleos de un collage interrumpido por lo lírico y lo épico.

Los documentos textuales, [. . .] tienen una función referencial en cuanto aportan datos de los referentes, pero se desplazan y atrapan al lector dentro de un juego de superposiciones que lo conmueven, lo hacen reaccionar, participar activamente, definiendo la función conativa del lenguaje. El lector no puede vacilar o permanecer en la ambigüedad de lo irreal-real que todo acto lírico conlleva cuando se le ofrece [. . .] detalles minuciosos [de la historia]⁷.

En *Oráculo*, la inserción de datos históricos enriquece el mensaje que el poeta mediante su ‘intervención mediadora’ intenta transmitir al lector. Esto, por otra parte, provee al relato de expansión y elasticidad. Así, la narrativa se ve tejida por etapas de la historia americana, que inician con escenas de la vida precolombina hasta llegar a la exposición de imágenes que revelan las condiciones actuales de Managua, una ciudad ahora cubierta por desperdicios de productos de empresas multinacionales. El poema describe:

⁶ De Sandino, pp. 89-90.

Otro depósito de tierra se acumuló. Más lodo de erupciones, y finalmente la capa superior de tierra con la primera cerámica. Maya. Monocroma. De Nicoya (policroma). De la época de Cristo. Cerámica Luna (lacas blancas y motivos de líneas finas). Monos, jaguares rojos con fondo blanco, incensarios. Y encima trozos de Coca Colas y llantas Goodyear y bacinillas.

La comparación repentina de las imágenes del legado histórico, ('Maya,' 'De la época de Cristo') y la naturaleza pura, ('Monos, jaguares rojos con fondo blanco') con la basura y desperdicios que cubren la última capa del suelo de Acahualinca, le ceden al relato un contexto histórico y un significado y posición políticos definidos. La capital nicaragüense, la en otrora testigo de la grandeza del imperio y riqueza mayas, se halla ahora a la merced del efecto del consumismo de productos extranjeros, del cual tan sólo quedan 'trozos de Coca Colas y llantas Goodyear'. Esta proclama tanto critica como profetiza las condiciones del suelo nicaragüense, resultante del asentamiento de empresas extranjeras, que a lo largo de la historia han sido el medio más común de explotación utilizado por el régimen del gobierno somocista. Como lo expone el historiador, Rodolfo Cardenal:

El general Somoza se dedicó, con avidez insaciable, a enriquecerse, recurriendo a los mismos métodos ilícitos que permitió utilizar a los militares [. . .] y las concesiones a favor de las compañías extranjeras.

De esa manera, la intención política del poema va más allá de la de evocar el pasado histórico: descifra y presenta una visión apocalíptica del destino de Managua en que la continuación de la conquista e invasión extranjera, una vez expuesta, permite y da validez a la lucha anti-imperialista, eje principal de la Revolución.

⁷ 'el exteriorismo' p. 93.

De ahí que, el efecto político del relato se intensifica al hacer, el poeta, un recorrido histórico a través de épocas cronológicamente distantes y, de golpe, comparar las condiciones de vida reflejadas en las ‘lacas blancas y motivos de líneas finas’ ‘de la época de Cristo’ con el aspecto catastrófico del presente, cuyos vestigios son apenas ‘trozos de Coca Colas y llanta goodyear’. Esta comparación, también, dramáticamente eleva la percepción que el lector pueda tener del deterioro, empobrecimiento y destrucción que el pasar del tiempo ha legado en el barrio capitalino - escenografía de la narrativa.

De esa manera, ahí entre esos deshechos, entre condiciones paupérrimas, enfatiza el poeta:

Empieza Acahualinca, las casas de cartón y latas donde desembocan las cloacas...

Calles oliendo a cárcel
ese olor característico de las cárceles, a
mierda y orines rancios
casas de bolsas de cemento latas de gasolina ripios trapos viejos.

Las imágenes son directas, fuertes, crudas: Acahualinca, el barrio una vez habitado por los Mayas, quienes ‘ocuparon esta área de Managua junto con el bisonte’, es ahora nada más que el desemboque de aguas negras, que sólo puede ser comparado a las condiciones insalubres de las prisiones. Y, las ‘calles oliendo a cárcel / ese olor característico de las cárceles’ pueden nada menos que metafóricamente aludir el encarcelamiento en la historia y el tiempo en que se halla Acahualinca y por extensión, Nicaragua. Lo horrendo de la escena, no obstante, ocurre cuando entre ‘ese olor característico de las cárceles’, sobresalen ‘los rostros de la gente, sonrientes,’ de los cuales, el poeta enseguida remarca: ‘pero cubiertos de moscas’. Y los contrastes siguen emergiendo entre la miseria e indigencia de Acahualinca y sus habitantes que aparentemente continúan

normalmente con sus vidas, como inmunizados ante la desgracia que les rodea.

Así, el poeta describe que:

En la costa del lago los niños juegan haciendo hoyitos
 con un palito a quién saca más moscas de su hoyito.
 En el agua de algodones, papel de inodoro, algún condón.
 Cerca el rastro. Sobre sus desperdicios zopilotes.
 Un arroyo de aguas-negras lechosas fluye hacia el lago
 a la derecha la envenenada laguna de Acahualinca verde-tierno. [. . .] Viejas
 agachadas sobre las tripas que arroja el rastro espantando los zopilotes.

Este tipo de comparación, brusca en cierta manera, - entre la belleza de los ‘rostros sonrientes’ y la espantosa realidad de los rostros ‘cubiertos de moscas’, y la descripción de la inocencia de los niños que juegan con las moscas y la tarea de las viejas que espantan a los zopilotes en la búsqueda de comida - se ve presente en todo el poema. Es una técnica deliberada y frecuente en la obra de Cardenal la cual enfatiza en la causa-efecto de las condiciones del pueblo nicaragüense. En el contexto de Acahualinca, esta comparación facilita al lector la evaluación y crítica de las condiciones de vida en la última etapa de la historia - el presente de Managua – enfatizando el efecto del transcurrir del tiempo, cuyos resultados inevitable y desafortunadamente son:

Los niños de ojitos virados
 los niños enclenques desmirriados lempos mayates
 el estómago soplado y canillas como palillos [. . .]

El chancho y el chavalo panzón en el mismo charco [. . .]

damnificados de un sismo permanente, no vendrán aviones
 trayendo alimentos enlatados a esta gente

La descripción de la gente de Acahualinca es minuciosamente detallada y la posición política del poema es claramente expuesta y definida desde su apertura: la denuncia a las condiciones miserables en que vive la mayor parte del pueblo nicaragüense -‘poesía exteriorista’, como Cardenal mismo la ha llamado al

referirse a la inclusión de ‘elementos de la vida real’, con fechas y nombres específicos.

En *Oráculo*, las fechas de los hechos no son siempre reveladas abiertamente, emergen sutilmente entre el relato, como pequeñas pistas que el poeta da esporádicamente para que el lector se ubique en el tiempo, que discutiblemente, es imprescindible para entender el significado del poema. Así, al hablar sobre el desemboque de aguas negras que llega a Acahualinca, el poeta describe la luna que riela sobre la ‘corriente de mierda de Managua, y en ella huellas de pies desnudos’ mientras hay ‘astronautas cantando en ella canciones de Frank Sinatra’. La referencia al año 1969 emerge de repente en la narrativa: el ‘éxito internacional’ - del avance de la ciencia - del viaje del hombre a la luna surge sutilmente contrastando el atraso económico nacional que enfrenta la población de Acahualinca. Así Cardenal enfatiza que los astronautas mirando hacia la tierra observan ‘la más bella de las joyas’ mientras que aquí abajo ‘para los pobres [todo] es como los cráteres y mares lunares’ desiertos e inhabitables. De esa manera, con el desarrollo del poema, lentamente van surgiendo metáforas y alusiones que poco a poco van dando forma y estructura a una escena específica: el barrio de Acahualinca y sus habitantes a finales de los años sesenta.

En cuanto a los nombres, también en su gran parte son introducidos en la narrativa del poema con gran sutileza; no todos aparecen con una relación, a primera impresión, obvia al contexto del relato. Repentinamente, por ejemplo, en medio de la descripción de Acahualinca, sin introducción alguna, el narrador remarca: ‘sucedió que te metiste a la clandestinidad / y moriste en la guerrilla urbana’. Lo que hasta este punto parecía una narración o acaso monólogo sobre el

barrio capitalino, se convierte en un diálogo con un personaje cuyo nombre aun no se sabe, y que se da a conocer luego de haberse hecho referencias como la siguiente:

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 [. . .] Los seminaristas iban de paseo a Acahualinca a ver las huellas.

Referencias que ‘se desplazan y atrapan al lector dentro de un juego de superposiciones que lo conmueven, lo hacen reaccionar, participar activamente’ dice Alfredo Veiravé. ‘El lector no puede vacilar o permanecer en la ambigüedad de lo irreal-real⁽²⁾, se ve incitado a indagar en la historia, en el origen y procedencia de esos datos referentes’. De esa manera, junto a la descripción de Acahualinca, emergen los seminaristas que ‘iban de paseo’, abriendo espacio el poema a una relación entre el mundo real y el literario, que se unen inextricablemente para darle forma al significado poético.

Y en esta unión, junto a la narrativa del poema brota la historia de Rugama, los detalles de su asesinato en manos de la Guardia Nacional en 1970: ‘por eso diste tu vida vos’, dice Cardenal (aún sin mencionar su nombre). La relación es clara sólo si se sabe que Rugama, sacerdote y poeta nicaragüense, en sus años de seminarista frecuentaba el barrio de Acahualinca para escribir y hablar con la gente. Pero esta relación lleva un significado más profundo. En 1969, un año antes de su muerte, el poeta había publicado un poema dedicado a este barrio al cual había titulado, ‘La tierra es un satélite de la luna’,⁸ contrastando su pobreza al costo de Apolo, la nave espacial enviada a la luna meses antes. Y he ahí la

⁸ Leonel Rugama, ‘La tierra es un satélite de la luna’, *Poets of the Nicaraguan Revolution: An Anthology*, Bilingual Edition, Tra. by Dinah Livingstone, (London: Katabasis, 1993).

referencia a la ‘luna sobre Acahualinca / con astronautas cantando en ellas canciones de Frank Sinatra’ del poema de Cardenal.

De manera similar a *Oráculo*, acaso con menos detalles, pero con un mensaje igualmente poderoso, anti-imperialista, Rugama iniciaba su poema haciendo una comparación entre los costos económicos causados por los distintos proyectos espaciales de los Estados Unidos:

El Apolo 2 costó más que el Apolo 1
El Apolo 1 costó bastante.

El Apolo 3 costó más que el Apolo 2
El Apolo 2 costó más que el Apolo 1
El Apolo 1 costó bastante.

El Apolo 4 costó más que el Apolo 3
El Apolo 3 costó más que el Apolo 2
El Apolo 2 costó más que el Apolo 1
El Apolo 1 costó bastante.

Un silogismo que sirve para irónicamente poner de relieve los costosos gastos que implicase el proyecto de exploración espacial. Estos costos, no obstante, que el poema no detalla pero que deja claro que fueron elevados, no tienen mayores implicaciones en el terreno económico, debido a la importancia religiosa-política.

Así:

El Apolo 8 costó un montón, pero no se sintió
porque los astronautas eran protestantes
y desde la luna leyeron la Biblia,
maravillando y alegrando a todos los cristianos

Y de vuelta a la tierra, remarca el poeta, aun ‘el Papa VI les dio la bendición,’ acción que marca el punto de mayor ironía en el poema ya que parece sobreponer los intereses religiosos, ‘alegrando a todos los cristianos,’ lo que resulta en una continuada inversión en el proyecto ‘el envío del ‘Apolo 9 [que] costó más que todos juntos’, a los humanos, de sobrevivencia en la tierra. El contraste así emerge

cuando el poema comienza a describir a los ‘bisabuelos de la gente de Acahualinca’ quienes

Tenían menos hambre que los abuelos.
 Los bisabuelos se murieron de hambre.
 Los abuelos de la gente de Acahualinca tenían menos hambre que los padres.
 Los abuelos murieron de hambre.

Los padres de la gente de Acahualinca tenían menos hambre que los hijos de la gente de allí.
 Los padres se murieron de hambre.
 La gente de Acahualinca tiene menos hambre que los hijos de la gente de allí.
 Los hijos de la gente de Acahualinca no nacen por hambre,
 y tienen hambre de nacer,
 para morirse de hambre.

Concluyendo con una referencia bíblica al Sermón del Monte, cuando Jesús en San Mateo 5:3 ensalzaba las condiciones del pobre, del despojado de toda riqueza terrenal, porque de él sería el Reino de los Cielos. Rugama, así cierra el poema sugiriendo que: ‘Bienaventurados [son] los pobres porque de ellos será la luna’, referencia que, dada la importancia que la Biblia tradicionalmente ha tenido en Latinoamérica desde la época de la conquista, le permite al poeta presentar su mensaje en una forma en que su audiencia pueda identificarse.

La relación que hace Cardenal de Acahualinca con Rugama, pues, se extiende a una relación intertextual, en donde, no sólo las frecuentes visitas del poeta al barrio capitalino o su relación estrecha con sus habitantes tienen significado en el poema, sino también, su obra poética en sí. De ahí que, en

Oráculo aparezcan frases del poema de Rugama:

Apolo 11, éste es Houston... Cambio
 Cielo negro como de media noche y suelo brillante
 y las sombras de los cráteres negras como el cielo
 y la hermosa tierra, azul, y rosa, en el cielo negro
 como un oasis de vida y color en la vastedad vacía
 (‘la más bella de las joyas’)
 pero para los pobres como los cráteres y mares lunares

“Bienaventurados los pobres porque de ellos será la luna.”
 La que perdió la máquina de coser y después al marido
 (se volvió borracho). Su techo de latas de Standard Oil.
 Y esa que tiene los senos tristes de amamantar a sus hijos.

La incorporación de este poema enriquece la narrativa de *Oráculo*, reforzando inmensamente su mensaje poético, proveyéndolo de una extensión política que se vuelve de fundamental importancia para el avance del relato. Así, al relacionar la muerte de Rugama, como combatiente sandinista, a la descripción de Acahualinca, Cardenal logra también adjudicar las responsabilidades de ambos casos - la situación de miseria del barrio y las causas que hicieran al pueblo organizarse en la lucha revolucionaria - al sistema de gobierno nicaragüense. La inserción de este relato yuxtapuesto a las condiciones de vida del barrio capitalino, no sólo expone, sino también justifica el motivo y los ideales de la revolución, otorgando a la narrativa un hilo histórico definido.

Emerge así una descripción minuciosa de los detalles que rodearon la muerte de Rugama, los cuales Cardenal, irónicamente adjudica a ‘la prensa nacional’: ‘Lo cuento según periódico que se llevó el viento’. De hecho, la muerte de Rugama sí fue publicada en los periódicos nicaragüenses y de acuerdo a los informes oficiales del gobierno también se registra que:

[El] 15 de enero [de 1970], es detectada la casa de seguridad en la que se encontraban el poeta Leonel Rugama, Mauricio Hernández y Róger Núñez. Antes de caer combatiendo contra la Guardia Nacional, los tres sandinistas resisten heroicamente el ataque de 300 soldados asistidos por helicópteros y tanquetas. “¡Que se rinda tu madre!,” es la respuesta que exclama Rugama a la conminación de la Guardia para que entreguen las armas.⁹

De estos datos, que no dan mayor información de los sucesos, sin embargo, Cardenal retoma las palabras de Rugama, ‘¡Que se rinda tu madre!’ , que le sirven

⁹ Citado en *De Sandino*, p. 66.

de eje central alrededor del cual construye la narrativa del poema. Así, Cardenal relata:

Un repliegue de los guardias. Un silencio, y después
 el gran estallido... otro... y otro...
 retiraban a la gente de las calles
 y nuevo retumbo del cañón [. . .]
 Otro cañonazo de la tanqueta del Batallón Blindado
 casi sin contestación del interior [. . .]
 La casa ya toda acribillada a balazos y cañonazos
 ahora tiroteo esporádico
 tiros desde el interior (débiles)
 plap... plap..plap... Silencio. Otra granada
 Y grita un militar: <<¡Ríndanse que están cercados!>>
 allí fue que gritaste dicen
¡Que se rinda tu madre!

A diferencia de lo que ‘dicen’ en el reporte oficial, el poema de Cardenal describe detalladamente el tiroteo y la forma en que Rugama y compañeros se defienden en la casa. Esta descripción se reduce a sonidos: ‘el gran estallido’, ‘retumbo de cañón’, ‘plap...plap...plap’ y detalles minuciosos y precisos: ‘Un repliegue de los guardias’, ‘retiraban a la gente de la calle’, ‘ahora tiroteo esporádico’. La exposición de ‘los tiros desde el interior (débiles)’, contrastados a los ‘balazos y cañonazos’ de la ‘tanqueta del Batallón Blindado’, por otra parte, aluden la desigualdad militar entre la guerrilla sandinista y el ejército del gobierno, poniendo de manifiesto la decisión y entrega revolucionarias de los combatientes dispuestos a morir por la causa. En este sentido como sostiene Robert Pring-Mill, en la poesía de Cardenal,

The ideas themselves are generally simple, but the poetic artefact is often complex: deft in its manipulation of techniques, and many-layered in meaning. The obvious layer is immediately clear, conveyed with singular economy of means in a language lean and spare yet sonorous, and handled with meticulous precision.¹⁰

¹⁰ Pring-Mill, p. 9.

El mensaje, pues, implícito en esta descripción, formada por una serie de lecturas, lleva como objetivo proclamar la justicia de la lucha revolucionaria, la cual, reitera el poeta, se libraba (por)

Por la vende-chancho
 <<¡el chancho! ¡el chancho!>>
 la vendedora de vigorón [. . .]
 por la vende chicha helada y por la de los chicharrones

relacionando de nuevo la muerte de Rugama a las condiciones de vida de los habitantes de Acahualinca.

Esta relación nuevamente se vuelve intertextual. La narración con un estilo periodístico de este suceso, sorprendentemente, había sido profetizado por Rugama mismo en su poema ‘Las casas quedaron llenas de humo’, publicado un año antes de su muerte. En este poema que dedicaba a los guerrilleros:

A los héroes sandinistas:
 Julio Buitrago Urroz
 Alesio Blandón Juárez
 Marco Antonio Rivera Berríos
 Aníbal Castrillo Palma

Rugama describía la forma en que Julio Buitrago había sido asesinado, el 15 de julio de 1969, coincidentalmente en similar forma a la que moriría él un año más tarde. Así el poeta narra

Y vi los huecos que la tanqueta Sherman
 abrió en la casa del barrio Frixione.
 Y después fui a ver más huecos
 en otra casa por Santo Domingo.
 Y donde no había huecos de Sherman
 había huecos de Garand
 o de Madzen
 o de Browning
 o quien sabe de qué.
 Las casas quedaron llenas de humo

Narración al estilo bíblico apocalíptico, en que Juan el Apóstol se presenta a sí mismo como testigo ocular de los sucesos revelados por Dios a la iglesia: ‘Y vi en

la mano derecha del que estaba sentado [. . .] y vi a un ángel fuerte [. . .] y miré y vi que en medio del trono [. . .]’ narra Juan en el libro de Revelaciones. Rugama, así, se presenta como testigo de la crónica de los incidentes de la muerte de Buitrago. Coincidentalmente, tal vez, también en esta escena se da lugar a la frase que el ejército enemigo le gritase a Rugama momentos antes de su muerte:

Y después de dos horas
Genie sin megáfono gritaba
que se rindieran

Buitrago, como Rugama, no se rindió, y en la casa donde había sido acorralado por más de cuatrocientos soldados del ejército somocista, resistió por más de tres horas de combate. El ejército y el gobierno, creyendo que se trataba de un grupo de guerrilleros, y a ‘manera de escarmiento y como advertencia general’, opina Lucrecia Lozano, transmitieron por televisión el combate. Buitrago fue asesinado. Sin embargo, su valor y convicción, según Lozano, se convirtieron en

Un tremendo impacto en el pueblo nicaragüense, revirtiendo los propósitos de la dictadura al reafirmarse la autoridad moral del Frente Sandinista entre las masas así como la justeza de su lucha.¹¹

El hecho de que Cardenal siga la estructura y el estilo periodístico del poema de Rugama, pues, no ocurre por azar. El poeta está consciente de que en esta intertextualidad que abunda en su poesía, al crear un hilván político que conecta una serie de hilos históricos, aparentemente distantes, eficazmente logra darle una forma específica a la historia de la revolución nicaragüense. Esta destreza poética se ve confirmada con el avanzar de la narrativa en *Oráculo*. Así, entre los detalles sobre la muerte de Rugama, repentinamente, Cardenal comienza

¹¹ *De Sandino*, p. 65.

a describir el acontecimiento del asesinato de Buitrago, según lo había descrito Rugama en ‘Las casas quedaron llenas de humo’:

Viste después llena de humo y de huecos
 abiertos por tanquetas Sherman la casa del barrio Frixione
 (anotaste: “Sherman” “Las Browning” “M-3” “M-1” para incluirlo en el
 poema)

Un diálogo con el poeta, que busca reafirmar su papel de testigo en la muerte de Buitrago; pero la descripción se extiende y pasa Cardenal a detallar aun más sobre el incidente:

Donde él había disparado solo contra cienes de guardias
 tanquetas aviones agentes de seguridad alistados camiones de refuerzos -
 disparando él solo desde el balcón.
 Disparó toda la tarde. Tiroteo seguido por ambas partes.
 Y la tanqueta con su cañón. Las avionetas. Helicópteros.
 y creían que eran muchos, y era uno solo, era él solo.

ironizando sobre la transmisión del suceso por la prensa nacional:

La radio suspendió las noticias y anunció un jabón.

La ironía del poema se da también con el uso del estilo periodístico que Cardenal utiliza, implicando, acaso, el reconocimiento del poder de esta forma y su penetración e influencia sobre la forma poética. Vuelve, así, el relato a los detalles sobre la muerte de Rugama, pero esta vez, aparecen combinados con comentarios como los que se hacen sobre las noticias leídas de un periódico:

Y un día en ‘La Prensa’ a 8 columnas
 NIDO SANDINISTA DEMOLIDO A METRALLA Y CAÑONAZOS
 Eran tres. 18, 19 y 20 años
 el mayor eras vos. Agentes de Seguridad llegaron
 a la casa celeste frente al Cementerio Oriental
 La mamá de Efrén gritó: “¡La guardia!”
 La primera ráfaga y caen dos guardias
 más patrullas, y más ráfagas de ametralladoras guerrilleras
 y caen más guardias, fuego de rifles garands[. . .]
 Los guardias traen granadas, las cajas
 bajadas con gran cuidado (Fotos) Pasa
 a la Pág. 12, a la Pág. 18
 suenan disparos desde adentro, contesta

otra vez la tanqueta.

El poeta, con el narrar del incidente, simula encontrar imágenes y sonidos, que al pasar de las páginas del ‘periódico’, ‘(Fotos) Pasa / a la Pág. 12, a la Pág. 18’, tanto proveen al relato de un sentido de credibilidad como le permiten al lector proyectarse una descripción muy gráfica y detallada de la escena.

De este estilo de la poesía cardenaliana, Alfredo Veiravé ha concluido que:

El uso de comillas sirve como nexo entre un texto y otro texto dentro de un tiempo presente que el lector revaloriza, en un medio social coincidente con una información que es aceptada como verdadera. Ese tiempo es, además, fijado a través de una medida cronológica minuciosa y detallista hasta en sus más ínfimas partículas (día, mes, año, horas) como si se tratara del tiempo del calendario o del periodismo. Tiempo como espacio social e histórico dentro de una ‘situación’ que el lector completa y cierra con otra información ajena al texto que lo confirma.¹²

Así, la información tomada, aparentemente, de La prensa, ‘(Fotos) Pasa / a la Pág. 12, a la Pág. 18’, facilita que el lector se ubique en un contexto familiar y ‘aceptado como verdadero’ y que pueda completar y cerrar la historia del relato con la otra información – la proveída por Cardenal. De esa manera, más adelante, con ironía, Cardenal menciona que ‘El Parte del ejército’ decía ‘tres ametralladoras M-3, tres pistolas 45 / y una pistola calibre 9 milímetros’-añadiendo entre paréntesis ‘(tenían los guerrilleros)’. Los ‘centenares de guardias’ al contrario, muy bien armados habían necesitado ‘una tanqueta disparando cañonazos’ y ‘las balas de la avioneta contra el techo de zinc’ para acabar con ‘los muchachos’ que aun en la muerte gritaban ‘Patria Libre,’ la consigna de la revolución, heredada por Augusto Sandino. La brutalidad de las imágenes expone el carácter violento de la lucha y el sacrificio de vidas inocentes de quienes el poeta incluye como ejemplo, las palabras en el lenguaje de una niña de tres años –

con el énfasis en la edad, indicado por medio de paréntesis, - ‘una niña (3 años) al reportero “me daba miedo / mucho miedo la pistola tirando pam pam”’. Así, las palabras de la niña, no las del poeta, ‘sirven como nexo entre un texto y otro texto dentro de un tiempo presente que el lector revaloriza, en un medio social coincidente con una información que es aceptada como verdadera’.

Más adelante, la espantosa destrucción en el barrio por la artillería de la avioneta y el armamento de la Guardia son de inmediato comparados al desastre que deja el terremoto en Managua en 1972. La ciudad, recientemente ocupada por empresas multinacionales, se halla ahora en plena destrucción:

Ahora desde el seminario se mira otra Managua
 unos segundos y todo el orgullo se fue a la mierda
 cascarones de casas como huevos podridos y quemados
 paredes ahumadas
 ventanas como cuencas sin ojos
 rodeada de inmensa alambrada de campo de concentración
 su cadáver en descomposición que se deshace en pedazos
 zopilotes sobre el City Bank.

La acción política - del gobierno a través de la Guardia- al igual que el terremoto, del cual el poeta cuestiona; ‘¿Puede haber una catástrofe en una ciudad / que no la mande Yahvé?’- acaba por terminar con ‘el orgullo’ de los ricos y poderosos, exponiendo a la vez la justicia de la causa revolucionaria. La ‘Pepsi Cola en el suelo, el Gran Hotel, la embajada de USA de rodillas’, ‘sin luz sin comida sin agua [. . .] toda una gran Acahualinca’. La destrucción, aparentemente, ha equilibrado las discrepancias entre clases, y ha ‘quebrado el gran hospital que rechazó a Pijulito’ y a los pobres de Managua. Desaparecieron ‘las mansiones de los ricos con sus pesebres en la sala / el Country Club donde bebían whisky las vacas de Basán / en 30 segundos se fueron las casas comerciales’. La estrategia

¹² ‘El exteriorismo’ p. 81.

militar revolucionaria en ‘la guerra de desgaste’¹³, aplicada años más tarde por el sandinismo, ha tenido lugar a causa de un desastre natural, o ‘¿Puede haber una catástrofe en una ciudad / que no la mande Yahvé?’ pregunta Cardenal.

De hecho, la intervención divina en la búsqueda de la justicia terrenal es un tema frecuente en la vida y obra literaria de Cardenal, en su posición de sacerdote cristiano. La estructura del poema no es coincidental: inicia con una descripción del principio de Acahualinca en la historia, en donde la belleza y la pureza de ‘Cerámica Luna (lacas blancas y motivos de líneas finas) aluden al Edén bíblico. Y, la llegada de ‘trozos de Coca Colas y llantas Goodyear’, sumada a las injusticias perpetradas por Somoza crean un desequilibrio que encuentra final sólo cuando ocurre el terremoto, que deja a la ciudad en plena destrucción.

En este paralelismo con la profecía apocalíptica de destrucción, sin embargo, surgen también como una esperanza alentadora en la justicia de la causa revolucionaria nicaragüense, la redención y vida para los pobres y sufridos. Así, al llegar al final del poema, Cardenal remarca:

A medianoche una pobre dio luz un niño sin techo
y ésa es la esperanza.
Dios ha dicho: “He aquí que hago nuevas todas las cosas”
y esa es la reconstrucción.

Estas líneas finales intentan dejar claro también que el pisoteo del pasado sirve de simiente esencial en la reconstrucción y consolidación de un presente y porvenir de justicia para todos. Las implicaciones de estas líneas son inmensas, ha escrito

Eduardo Urdanivia:

¹³ La Guerra de desgaste fue una estrategia guerrillera que consistía en la destrucción de infraestructuras, edificios gubernamentales como bancos, puentes, etc., con el objetivo de desviar la inversión económica del gobierno, frecuentemente usada en el mantenimiento del ejército y la Guardia.

Son el fundamento de la fe cristiana, de la esperanza en medio de la desesperanza: Dios nace de una mujer pobre, pobre él mismo, con todas las consecuencias que de esto se derivan para el cristiano hoy en día, es decir, compromiso con los pobres, lucha por erradicar la pobreza, opción preferencial de Cristo por los pobres; en otras palabras todo aquello que llevó a Leonel Rugama a integrarse al frente Sandinista y a morir como murió.¹⁴

Discutiblemente, *Oráculo sobre Managua*, como muchas otras obras de Cardenal, provee un documento historiográfico que deliberadamente da inicio a un nuevo discurso entre la obra literaria y el mundo real. La muerte de Rugama, la descripción de Acahualinca, y el desastre del sismo encuentran espacio en el mundo poético, pero el objetivo final es llevar a cabo una revolución política que se inicia al prever, la poesía, como se mencionara anteriormente, un futuro en el que el conocimiento del sufrimiento ha sido olvidado o absorbido por el tiempo.

¹⁴ Eduardo Urduvía, *La poesía de Ernesto Cardenal: Cristianismo y Revolución*, (Lima: Latinoamericana Editores, 1984), p. 148. (Subsecuentes referencias a esta obra se harán bajo el nombre Urduvía y el número de página respectivo).

CAPÍTULO V
LIBERANDO EL PASADO: EN BUSCA DEL SIGNIFICADO
DE CONQUISTA EN *EL ESTRECHO DUDOSO*

En 1966, José Coronel Urtecho, en ‘Carta a propósito del *Estrecho Dudoso*’,¹ escribe al director de Ediciones Cultura Hispánica:

Querido Pepe:- Celebro que el poema de Ernesto Cardenal se edite en España. Es la mejor noticia que puedo recibir, aquí y ahora - hic et nunc - en el lugar donde me encuentro y en el momento que vivimos.

En el encabezado de la carta se lee: ‘Las Brisas – Zona del Río San Juan 13/1/66’.

Más adelante, Urtecho presenta una evaluación literaria de *El estrecho dudoso*, comentando sobre algunos detalles específicos del poema. Antes de iniciar el análisis, sin embargo, utilizando una gran parte de su epístola - veintidós de sus cincuenta y siete páginas - el poeta presenta una descripción detallada del lugar de

¹ José Coronel Urtecho, ‘Carta a propósito del Estrecho Dudoso: Ernesto Cardenal’, en *El Estrecho Dudoso*, (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1966), p.24. (Subsecuentes referencias a esta obra se harán bajo el título Carta y el número de página respectivo).

donde supuestamente escribe: los alrededores del Río San Juan; para lo que enfáticamente señala:

Te escribo, como sabes, desde la propia zona de El Estrecho Dudoso - tan fascinante siempre y tan dudoso y casi casi tan inexplorado como hace cuatro siglos.

El estrecho dudoso de Ernesto Cardenal es un poema escrito en forma de narrativa larga, en el que el poeta hace un recuento de la llegada de los españoles a Centro América en el siglo XVI. Dividida en veinticinco cantos, la narrativa inicia con detalles referentes al cuarto viaje de Cristóbal Colón en 1502 al 'Nuevo Mundo'. Incluye datos sobre la llegada de Hernán Cortés, Pedro de Alvarado, Pedrarias Dávila, Rodrigo de Contreras, y otros españoles a México, Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua y Panamá - describiendo los momentos de encuentro entre los pueblos indígenas y los conquistadores. Y, concluye con una descripción general de la destrucción de la ciudad de León, Nicaragua en 1609, causada por la erupción del volcán Momotombo.

La trama principal se desarrolla alrededor de los eventos y circunstancias que llevaron a los conquistadores, luego de descubrir 'la Mar del Sur' en las costas panameñas, a la búsqueda obsesionada de un 'estrecho,' una especie de canal que, según ellos, conectaría los dos grandes océanos, el norte con el sur. El encontrar este estrecho les era esencial ya que, entre otros beneficios, tendrían acceso directo a España, evitando así la hostilidad de los portugueses quienes virtualmente ejercían control sobre la ruta de las especias.² Al descubrir el hoy en día llamado Lago de Nicaragua, que por su tamaño e inmensas olas al principio confundieron con el mar, se confirmó en ellos la existencia de este 'estrecho'. (El

lago que dista apenas 20 kilómetros del Océano Pacífico conecta con el Atlántico a través del Río San Juan). La búsqueda que emprendieron desde entonces, sin embargo, no les fue fácil. En varias ocasiones se extraviaron, entraron en zonas pantanosas e intransitables donde muchos de ellos perecieron por falta de comida y agua, causando esto un estado de decepción y frustración en quienes lograron sobrevivir. El ‘estrecho’ jamás fue descubierto.

De ahí que, en el comentario de la epístola de Coronel Urtecho, la afirmación: ‘Te escribo, como sabes, desde la propia zona de El Estrecho Dudoso’ surge como la gran ironía dada la frustración de los españoles expuesta en el poema, al no lograr localizar este lugar. La inclusión de la fecha, 1966, y el lugar, ‘Las Brisas – zona del río San Juan’, por otra parte, abiertamente crea un puente histórico que conecta los sucesos que rodearon la Conquista con la situación socio-política reciente - 1966 - en Nicaragua. Es importante notar que 1966 es el año en que El CONDECA - Consejo de Defensa Centroamericano - auspiciado por los Estados Unidos, inicia su ‘Operación Águila I’, en cooperación con los comandos de marines estadounidenses ubicados en Panamá con el objetivo de crear una red militar centroamericana anti-insurgente para prevenir la expansión del ‘Comunismo’ que ha resurgido con la inspiración causada por la reciente Revolución Cubana. - Toda Centroamérica es convertida en el río San Juan, el ‘estrecho’ que conecta el Norte con El Sur.

Esta conexión histórica, pues, de la carta de Urtecho, que acompañó la primera edición de la obra de Cardenal en 1966 provee un testimonio importante que respalda la veracidad inherente en el poema de Cardenal, recalcando a la vez

² Ver John Riddle, ‘Spices’, en *Christopher Columbus and the Age of Exploration: An*

su misión poética: crear una puntada que entreteje la historia de Centro América en el siglo XVI con la del siglo XX, un contexto presente: ‘en el lugar donde me encuentro y en el momento que vivimos’, con el cual el lector pueda identificarse. Así, en las primeras veintidós páginas de la carta, sin hacer abiertamente mayores comentarios sobre el poema de Cardenal, Urtecho describe cómo viven los habitantes en los alrededores del río y el Gran Lago de Nicaragua, enfatizando que es ésta ‘la propia zona del Estrecho Dudoso’. La descripción provee abiertamente un panorama del modo de vida y costumbres de estas gentes, pero sobre todo, revela las condiciones del lugar que a pesar de los años sigue siendo ‘tan fascinante siempre y tan dudoso y casi casi tan inexplorado como hace cuatro siglos’. Los detalles van desde épocas remotas en que los habitantes de las islas eran de las ‘tribus de indios melchoras y guatusos, cuyos palenques quedaban bastante dentro de la selva’ hasta tiempos recientes - 1966 - en que las islas todavía no ‘entran siquiera en el itinerario de las lanchas motoras’ manteniéndose ‘muy apartadas y ajenas de la comunicación de los hombres’. Sin embargo, Urtecho, consciente de que esta descripción pueda parecer irrelevante o sin importancia al poema de Cardenal, oportunamente le aclara al editor:

No dejo de temer que todo lo anterior te parezca de más y sin ninguna relación con el poema de Ernesto Cardenal, puesto que a mí me pasa lo mismo, pero una frase trae la otra, un dato al otro, las imágenes se producen por reacción en cadena, me era, pues, imposible escribir otra cosa, sin antes darte, por lo menos - ya que sentía como una necesidad y no podía dejar de hacerlo - una visión actual del Estrecho Dudoso.

Esta ‘visión actual del Estrecho Dudoso’, sin embargo, aunque parezca sin mayor o ninguna relación, facilita en gran manera la comprensión, no sólo de la historia

y narrativa implícitas en el poema de Cardenal, sino también, de la temática y objetivos poéticos del escritor.

El entendimiento que Coronel Urtecho tiene sobre estos objetivos es muy claro, no sólo por su relación con el poeta - pariente y mentor - o por su muy reconocido papel en el movimiento vanguardista de Nicaragua, sino también, porque fue él quien, como lo relata Tamara Williams,³ recomendó a Cardenal que escribiera el poema. Según Williams, en 1961 Cardenal había vuelto a Nicaragua después de año y medio en el Monasterio Benedictino de Cuernavaca, México, y pasaba sus vacaciones en casa de Urtecho, una hacienda en el área del río San Juan. En ese entonces, se dio la ocasión de celebrar un certamen de poesía en El Salvador y Urtecho le sugirió que presentara algún poema que ‘tuviera que ver con la historia de Centro América’. Cardenal se puso a trabajar en un borrador de un poema que luego presentó al certamen, sin lograr tener éxito. Este poema, años más tarde, llegó a ser publicado bajo el título *El estrecho dudoso*.

Lo importante de este relato del nacimiento del poema es que es la hacienda de Urtecho, en las riberas del río San Juan, donde supuestamente Cardenal escribía en 1961, y como Urtecho mismo lo confirma, es también el punto geográfico esquivo y enigmático que los conquistadores jamás lograron localizar: el ‘estrecho’, eje central de la narrativa. Irónicamente, no obstante, la definición absoluta del estrecho, como el título del poema lo sugiere, sigue siendo incierta. Así, más adelante Urtecho sugiere que, el ‘estrecho’ al que Cardenal se refiere ‘era y no era’ el Río San Juan, ya que

³ Tamara Williams, ‘Introduction’, en Ernesto Cardenal *The Doubtful Strait / El estrecho dudoso*, tra. John Lyons, (Indiana: Indiana University Press, 1995). (Subsecuentes referencias a esta obra se harán bajo nombre Williams y el número de página respectivo).

Éste sólo existía como una posibilidad, es decir como un sueño, en la imaginación de los navegantes, geógrafos, consejeros reales y primeros conquistadores españoles de Centroamérica.⁴

Sin embargo, esa ‘posibilidad’ o ‘sueño’, sostiene Urtecho, tuvo

Por primer resultado no sólo la conquista y formación de Nicaragua, sino de todo Centroamérica, y en sus diversas transformaciones [...] [siguió] siendo factor determinante de la historia centroamericana desde Colón hasta nosotros.

La búsqueda de un estrecho de agua que conectara los dos océanos fue la obsesión de los españoles, y paradójicamente, el no encontrarlo fue el punto de partida y el espolazo que mantuvo vivo el motivo de la Conquista. Como se discutiera en capítulos anteriores, con el paso de los años llegaron a Centroamérica, y en específico a Nicaragua, muchos extranjeros con la idea de abrir un canal. Pero como sostiene Pilar Aizpún, ninguno de estos proyectos logró realizarse:

Pero lo que era una aspiración lógica y una posibilidad desde 1502, se convirtió, con el avance de la historia, en un sueño imposible. Los españoles no pudieron hacerlo, y cuando los americanos lo intentaron en 1849, los ingleses se opusieron, temerosos del creciente poderío norteamericano. Más tarde, los nicaragüenses no quisieron ceder su soberanía nacional a cambio del canal, y cuando se construyó el de Panamá, Nicaragua pasó a segundo plano y el río [San Juan] perdió su importancia como vía de comunicación interoceánica.⁵

El punto clave en todo el relato de Urtecho, no obstante, emerge al narrar que en la zona donde escribe, los habitantes originales, los indios melchoras y guatusos ya no están, y han ocurrido muchos cambios en las islas; sin embargo, ‘tanto el río como la selva siguen lo mismo que antes de la aparición del hombre’:

Es verdad que actualmente [. . .] se ven más siembros y bananales y no sólo más ranchos de paja sino hasta casas de madera, algunas ya pintadas en colores alegres como las de los pueblos de Costa Rica – en una de ellas hay un hotel para vacacionistas norteamericanos que a veces llegan de Miami a la

⁴ Carta, p.23.

⁵ Pilar Aizpún, ‘Dos visiones del Estrecho Dudoso: España y América, Ángel Martínez y Ernesto Cardenal’, en *Revista de filología hispánica*, 10 (1994) 16.

pesca del sábado, [. . .] pero todo eso, viéndolo bien, no cambia nada y tanto el río como la selva siguen lo mismo que antes de la aparición del hombre.⁶

Este enunciado también complementa el tema planteado en el poema de Cardenal: el 'estrecho' inalcanzado por los conquistadores cuatro siglos atrás - 'el río como la selva' - continúa negándose a ceder ante la llegada de los invasores.

Formalmente, *El estrecho dudoso* depende del grado de intertextualidad que Cardenal establece con los mitos de fundación de las Américas, descritas en el *Diario de Colón, Brevisima relación de la destrucción de las Indias*, de Bartolomé de las Casas, e *Historia de las Indias Occidentales* de Fray Antonio de Remesal, entre otros. Como sostiene Tamara Williams:

The most remarkable feature of Ernesto Cardenal's *El estrecho dudoso* is its collage of unaltered fragments of canonical and non-canonical historiographical documents pertaining to the discovery, conquest and colonization of Central America. The result is that intertextuality, that is, the concentration and legibility (visibility and explicitness) of external or alien discursive structures within a text, constitutes the dominant structuring device in the poem.⁷

Sin embargo, en su recuento 'Cardenal reads and writes colonial history counter-hegemonically',⁸ añade Williams. De hecho, aunque el poeta usa fuentes 'europeas', la revisión sustancial que hace sobre la Conquista reinterpreta el impacto basado en las concepciones de las Américas, indígenas. Va más allá de explorar 'the themes of disillusionment and the beginning of the loss of identity for American communities',⁹ como tradicionalmente se ha descrito la Conquista. Al contrario, hace hincapié en las desilusiones y frustraciones de los

⁶ Carta. P.17.

⁷ Tamara Williams, 'Narrative Strategies and Counter-history in *El Estrecho dudoso*,' en *Revista de literatura hispánica*, {Cranston, RI} 39, (1994 Spring): p. 47. (Subsecuentes referencias a esta obra se harán bajo el título 'Narratives' y el número de página respectivo).

⁸ Williams, p. 16.

⁹ *An Encyclopedia*, p. 432.

conquistadores mismos, dando a conocer el proyecto ‘colonizador’ con todas las vicisitudes y fracasos.

Así, el primero de los veinticinco cantos del poema inicia con las palabras de Cristóbal Colón, que haciendo uso de una carta supuestamente escrita por Paolo de Pozzo Toscanelli,¹⁰ se embarca en la búsqueda de las tierras desconocidas de ‘la India’. Las primeras líneas expresan la ilusión con que Colón emprendía su viaje basado en la historia épica que se tenía sobre Japón y la India, el mito de que en algún lugar desconocido se hallaban tierras con inmensa riqueza:

“El país es bello”

Le había dicho a Colón Toscanelli.

[. . .]

“Los que navegaren hacia el Poniente hallarían las Indias
y los que navegaren hacia Levante las hallarían también.”

Hallarían *Zaitón*,

uno de los más hermosos y famosos puertos de Levante,
lleno de barcos cargados de especierías.

Son los reinos del Gran Can
que reside ordinariamente en Catay.

Donde están las doscientas ciudades con puentes de mármol.

“El país es bello...

Escogen para gobernantes los más sabios [. . .]

Estad seguros de ver Reinos poderosos [. . .]

Y vuestra llegada causaría gran alegría al Rey

Y a los Príncipes que reinan en esas tierras.”

Esta apertura claramente marca el objetivo primordial del proyecto de la Conquista - en línea con lo que Mosén Jaime Ferrer, joyero y cosmógrafo catalán, había escrito a Colón en 1495¹¹ -; y como sostiene Pastor Bodmer, tanto Colón como Toscanelli:

¹⁰ Físico y cosmógrafo florentino (1397-1482) con quien, se dice, Colón mantuvo correspondencia antes de su viaje y luego usó sus mapas.

¹¹ Richard Konetzke, *Descubridores y Conquistadores de América, de Cristóbal Colón a Hernán Cortés*, (Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1968), p. 61.

Imagined lands rich beyond anything ever before encountered, inhabited by peace-loving people inclined toward commerce and trade who, subject to no foreign sovereign, would welcome the first man who discovered them.¹²

La estratégica poética de Cardenal, no obstante, al describir la ilusión que Colón tenía sobre las tierras americanas antes de embarcarse en su expedición, con las ilusiones de un mundo perfecto en la espera y dispuesto a ser ‘descubierto’, consiste en la intensificación del efecto que pueda tener el lector al revelársele el contradictorio desenlace del relato. Así de inmediato el poema, con ironía, expone el fracaso del proyecto: el ‘estrecho’ fue descubierto, pero no era lo que se esperaba:

Halló el Estrecho en Veragua:
Veragua, en la provincia de Mango,
que limita con Catay...
Pero el Estrecho era de tierra,
no era de agua.

La promesa de Toscanelli, ‘el país es bello’, en las primeras líneas, se ve súbitamente destrozada, revelándose así el resultado del proyecto de la Conquista implícito en el título del poema. Las expectativas de encontrar un país donde la ‘llegada causaría gran alegría al Rey / y a los Príncipes que reinan en esas tierras’, terminan bruscamente, y los conquistadores se ven obligados a volver ‘con los navíos engusanados, comidos de broma’. La frustración se expresa mayormente en las últimas líneas del canto:

El Almirante desde la popa miró alejarse los palmitos
y mirabolandos de las tierras que describe el Papa Pío,
con gatos monteses y monos colgados de la cola
[. . .] y los papagayos que pasaban volando, hacia Catay.

¹² Beatriz Pastor Bodmer, *The Armature of Conquest: Spanish Accounts of the Discovery of America, 1492-1589*, tra. Lydia Longstreth Hunt, (California: Stanford University Press, 1992), p.22. (Subsecuentes referencias se harán bajo el nombre Pastor y el número de página respectivo).

Estas líneas abiertamente revelan el fracaso del ‘Almirante’, que se aleja con las manos vacías de las tierras, aparentemente conocidas por otros extranjeros, - el Papa Pío las había descrito. Sin embargo, la imagen de ‘los papagayos que pasan volando’ confirma la existencia de otros lugares - Catay -, que aunque surge como una ironía dada la evidente frustración de Colón, abre un espacio también que le da continuidad tanto al poema como al relato de la Conquista. Los conquistadores, se narra en los cantos siguientes, siguieron empeñados en la búsqueda del ‘estrecho’. Esta estrategia narrativa de Cardenal se da en todo el poema. Cada uno de los veinticinco cantos, que, aunque contienen relatos en la mayor parte distintos el uno del otro, el poeta los ha hábilmente entrelazado entre sí con mucha sutileza.

En el segundo canto, Cardenal provee una descripción general de los habitantes americanos como fueron vistos y descritos por los españoles en su primer contacto. Así, el poeta describe:

Por lo que toca a su vida y sus costumbres,
hombres y mujeres andan completamente desnudos.
Son de mediana estatura y de buenas proporciones.
Su carne tira a roja como el pelo de los leones [. . .]

Esta descripción se asemeja a la hecha por Cristóbal Colón sobre los ‘yndios Guanahani’, en la primera isla que encontraron, y que dejó registrada en su *Diario del primer viaje*:

Mas me parecía que era gente pobre de todo. Ellos andan todos desnudos como sus madres los parió [. . .] los cabellos gruesos quasi como seda de cola de cavallos.¹³

¹³ Christopher Columbus, *Journal of the First Voyage*, Trans. B.W. Ife, (England: Aris & Phillips Ltd., 1990), p.28. (Subsecuentes referencias a esta obra se harán bajo el título *Journal* y el número de página respectivo).

Al enfatizar Cardenal, sin embargo, en que '[e]sta gente vive en libertad, no obedece a nadie ni tiene ley y señor. No riñen entre sí', usando las palabras de Bartolomé de las Casas que los describe como gente 'simple' y 'sin maldades', la violencia y crueldad de los conquistadores descritas con el avance del poema, son remarcadas y puestas en tela de juicio. De las Casas, en su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, en defensa de los indígenas, había usado esta estrategia también:

Todas estas universas e infinitas gentes *a toto género* crió Dios las más simples, sin maldades ni dobleces, obedientísimas, fidelísimas a sus señores naturales y a los cristiano a quien sirven; más humildes, más pacientes, más pacíficas y quietas, sin rencillas ni bollicios, no rijoso, no querulosos, sin rancores, sin odios, sin desear venganzas, que hay en el mundo. Son así mesmo las gentes más delicadas, flacas y tiernas en complisión y que menos pueden sufrir trabajos, y que más fácilmente mueren de cualquiera enfermedad, que ni hijos de príncipes y señores entre nosotros, criados en regales y delicada vida, no son más delicados que ellos, aunque sean de los que entre ellos son de linaje de labradores. Son también gentes paupérrimas y que menos poseen ni quieren poseer de bienes temporales, y por esto no soberbias, no ambiciosas, no cubdiciosas.¹⁴

Así, el verso final del canto de Cardenal: 'Pero desprecian el oro y las piedras preciosas', remarca la ironía de la Conquista, que se amplía con las palabras de Panquiaco, el hijo mayor del cacique Comagre, en el canto cuatro, quien

Salió (desnudo) a la puerta del palacio
y dando un puñetazo en la balanza, desparramando el oro
dijo: "si hubiera sabido que por mi oro reñiríais
no os lo hubiera dado!"

Esta acción de Panquiaco alude a la reacción de Jesús, en Mateo 21:12, al entrar al templo y encontrar a los comerciantes realizando negocios en la 'casa de Dios', y volcar las mesas con las mercancías y el dinero. Esta acción, también, socava y expone la ambición y codicia de los conquistadores, recalcando a la vez en la

inocencia de los indígenas que no lograban entender el motivo. Así, Panquiaco remarca:

Nosotros no estimamos de oro sin labrar
 mas que si fuera una pelota de barro,
 que labrada por mano del artífice
 se convierte en una vasija de barro que nos agrade
 o sea necesaria.

Las mismas vasijas de barro, ‘las joyas bien labradas’ deshechas por los españoles y convertidas nuevamente en barras para poder exportarlas. ‘Me maravillo que deshagáis las joyas’, les reprende Panquiaco con ironía, que al darse cuenta de la avaricia y ambición de los conquistadores, no obstante la falta de sentido que eso implicara, les promete mostrarles dónde pueden encontrar el anhelado oro: ‘Pero si tanta sed de oro tenéis / que querráis desasosegar y aun matar a los que lo tienen / yo os mostraré una tierra donde saciaréis esa sed’. Les advierte, sin embargo, que tendrán que ‘pelear con grandes reyes’ y ‘hombres feroces que comen carne’. Esta advertencia no sirve de nada, ya que al mencionarles Panquiaco que ‘cruzando estas montañas [. . .] podréis ver el otro mar [. . .] Balboa lo abrazó de alegría’. Y ‘en nombre de los reyes don Fernando y doña Johana tomó posesión’, concluye Cardenal el canto,

De los mares e tierras e costas e puertos e islas australes
 Con todos sus anexos e reinos e provincias que les pertenecen
 O pueden pertenecer por cualquier razón o título que ser pueda
 Antiguo o moderno o del tiempo pasado o presente o por venir
 [. . .] agora e en todo tiempo en tanto que el mundo durare
 hasta el universal final juicio de los mortales.

El optimismo en las palabras de Núñez de Balboa, su discurso triunfal, no obstante, no dura mucho tiempo. Al igual que el fracaso de Colón expuesto en el

¹⁴ Bartolomé de Las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. ed. André Saint-Lu. (Madrid: Ediciones Cátedra, 1989), pp. 75-76. (Subsecuentes referencias a esta obra se harán bajo el título *Brevísima* y el número de página respectivo.)

poema inmediatamente luego de describir la ilusión con que emprendiera su viaje, Cardenal revela súbitamente la derrota del proyecto de Balboa. Las noticias del aparente éxito del ‘descubrimiento’ habían llegado hasta España, sostiene Cardenal en el canto cinco, y ‘Muchos caballeros e hijosdalgos’, decidieron viajar con Pedro Arias de Ávila, conocido como Pedrarias, a buscar y a unirse a la expedición de Balboa. Pero, éste, lejos de poseer todas las riquezas anheladas, aparece ‘en camisa de algodón, y alpargatas, ayudando a poner el techo de una casa / y bañado en sudor’, imagen de derrota que habría de repetirse una y otra vez durante la Conquista.

Como Tamara Williams ha notado, este contraste, de ilusión y desilusión, triunfo y derrota, es un ‘pattern of reversal’ que Cardenal utiliza a lo largo de la narrativa, cuyo punto de mayor ironía se da al comparar los dos mundos, el mundo perfecto, de ensueño, imaginado por Colón en las primeras líneas y el mundo ‘that human desire can only reject’ al final del poema, en que se describe la ciudad de León en completas ruinas debido a la erupción del volcán Momotombo. De la misma manera, en el canto III las experiencias de Alonso de Hojeda y Diego de Nicuesa terminan en tragedia, como más adelante, Gil González de Ávila (canto VI), Alonso Calero y Diego Machuca de Suazo (canto XII), Hernán Cortés (cantos VIII y XXI) y Pedro de Alvarado (cantos XV y XVI).

En el canto III, por ejemplo, el triunfo de Nicuesa y Hojeda que se revela en el poema al repartirse éstos la tierra supuestamente conquistada, entre Cuba y Suramérica,

Del cabo de la Vela hasta la mitad del golfo de Urabá
para Alonso de Hojeda.
Y de la otra mitad del golfo al cabo de Gracias a Dios
para Diego de Nicuesa

termina en una gran humillación para los conquistadores. Se han repartido las tierras que ‘no pertenecen al serenísimo Rey de Portugal’, un acto que ameritaría celebración; sin embargo, en vez, repentinamente en el relato se da a conocer que

Hojeda fue hallado tiritando en los manglares
de hambre y de frío,
herido con ponzoña
y con la señal de trescientas saetas en la rodela.
Y después con el veneno,
poco a poco se iba secando.

El territorio distribuido, aparentemente no ha sido conquistado del todo, y la resistencia de los nativos se deja ver a través de la dramática escena de ‘trescientas saetas en la rodela’ del conquistador. ‘¡Y la ciénaga!’ agrega Cardenal, irónicamente señalando un obstáculo más en el camino del cada vez menos incierto triunfo de la Conquista:

¡Y la ciénaga! Tenían delante una ciénaga –
Comenzaron a andar la ciénaga, con el lodo a las rodillas,
pensando que pronto se acabaría [. . .]

Y ‘Hojeda iba envenenado’, remarca Cardenal, añadiendo que: ‘Anduvieron treinta días’ y ‘Sólo la mitad salieron / Y Hojeda salió para morir’. Mientras ‘los otros que quedaban’ los que iban con Nicuesa, ‘eran demasiados para caber en los dos bergantines / y esperaron a que el hambre y las enfermedades y los indios los diezmaran / y pudieran caber’. La desilusión y desesperanza, aparentemente, los habían por fin dominado. Así, con ironía, Cardenal concluye: ‘A los pocos días ya cabían / y sobraba lugar’. Al llegar al final del canto, nuevamente el fracaso de los conquistadores domina el tema de la narrativa. De la expedición de ochocientos hombres, sólo diecisiete logran sobrevivir. Y de Nicuesa tan sólo se sabe que ‘en

Cuba en un árbol' escrito con letras mayúsculas hallaron un rótulo que decía: 'Aquí pereció el desdichado Diego de Nicuesa'.

Sin embargo, el encuentro con los 'indios', la resistencia de la selva, 'la ciénaga' y el sufrimiento de las enfermedades, no pudieron contra la avaricia que el sueño de encontrar el oro y las especias preciados despertaba en el 'viejo mundo'. Por los informes que se reportaban a España y Portugal sobre los territorios conquistados – por Hernán Cortés en el norte, y Francisco Pizarro en el sur -, muchos otros conquistadores en busca de aventura o riquezas se embarcaron en el mismo proyecto. Esto eventualmente trajo consigo un nuevo problema: la disputa entre sí por los territorios conquistados.

El encuentro entre Balboa y Pedrarias que Cardenal describe en el canto cinco refleja este conflicto. A pesar de que el anhelado oro, principal motivo del proyecto, no aparece en la abundancia esperada, los conquistadores no se dan por vencidos. Al contrario, se inicia entre Balboa y Pedrarias una pelea por tomar control de lo conquistado, lo cual más adelante los lleva a un enfrentamiento también contra los hombres de Hernán Cortés que ya habían ejercido dominio sobre el territorio mexicano. 'Comenzó la lucha sorda de Pedrarias por eliminar a Balboa', se narra en el canto cinco. Y luego de exponer una serie de maniobras políticas por parte de Pedrarias, el poema pasa a describir el cómo a Balboa y sus hombres

Les cortaron la cabeza sobre un repostero [. . .]
 Degollados en fila como carneros en la plaza de Acla.
 Desde una casa, cerca de donde los degollaron
 Pedrarias estaba mirando, entre las cañas.
 Y después en un palo en la plaza,
 la cabeza de Balboa.

Y emergen imágenes de brutalidad en el recuento, los cuales al sobreponer los valores materiales sobre los humanos, revelan la verdadera cara de la Conquista. Y el aparente propósito divino como lo habían visto los Franciscanos en España, como sostienen Rene Jara y Nicholas Spadaccini, queda totalmente opacado. El proyecto de la Conquista, según Jara y Spadaccini:

For the Franciscans it had been a necessity and a prerequisite for redemption. The control of the colonizing enterprise passed from the hands of the warrior to those of the saint.¹⁵

Cristóbal Colón, también, había concebido la idea de que su misión no era más que un designio de Dios. Las primeras palabras en su *Diario* revelan esto: ‘Yn nomine domini nostri Ihesu Christi’,¹⁶ y como sostiene Beatriz Pastor:

Columbus’s messianic conception of himself and his deeds as the work of Divine Providence reaches a climax during his fourth voyage when, in the course of a hallucinatory vision, he hears voices assuring him of his special relationship with God and God’s loyalty toward his messengers [. . .] and the vision ends with explicit promise of assistance and better times to come.¹⁷

En el poema de Cardenal, no obstante, ni los conquistadores ni su proyecto son presentados como un envío de la divinidad. Al contrario, se revela abiertamente su insaciable ambición materialista que los lleva a un conflicto entre ellos en la búsqueda del control sobre los territorios conquistados. Y aun más, se pone en tela de juicio las atrocidades, el oprobio, el genocidio masivo que causan entre los indígenas, quienes, en palabras de las Casas en el canto dieciocho, ‘fueron creados por Dios sin maldades ni dobleces’.

¹⁵ Jara, Rene and Nicholas Spadaccini, ‘The Inscription of Creole Consciousness: Fray Servando de Mier’ in *1492 - 1992: Rediscovering Colonial Writing*, (Minnesota: University of Minnesota Press, 1991), p. 354.

¹⁶ *Journal*, p.1.

¹⁷ Pastor, p.18.

Los personajes de las Casas y el Obispo Antonio de Valdivieso, contrastados a los de Pedrarias, Balboa, Cortés y los demás conquistadores, ha notado Tamara Williams, intentan insertar en la narrativa de la Conquista asociaciones temáticas que llevan al lector a una valoración entre lo bueno y lo malo, el orden y desorden, justicia e injusticia, para

Ultimately modify and define the moral implications of the territorial quest, creating a textual space that embraces an eschatological vision, history and myth, the physical and the spiritual, the human and the providential.¹⁸

Estas implicaciones morales surgen en la narrativa al directamente relacionar el poeta, la avaricia, codicia, y el egoísmo de los españoles, - calificados por el Cristianismo como ‘frutos del pecado’ -, a sus frecuentes fracasos, aludiendo, acaso, la relación causa-efecto propuesta por la Biblia entre el pecado y el castigo divino. El pueblo indígena, por otra parte, es presentado como ‘los mansos y pacíficos corderos’, en palabras de las Casas en el canto dieciocho, tipificando el significativo papel, para la iglesia cristiana, de Jesucristo, ‘que como cordero fue llevado al matadero’, víctima inocente en manos de los criminales. El punto más irónico en este paralelismo emerge cuando se contrastan la obediencia y humildad de los indígenas, características inculcadas por el cristianismo, con las acciones criminales, salvajes e inmorales de los españoles. ‘Y los cristianos les quitaron el maíz’, se narra en el canto diez; a lo que los nativos responden con ‘cruces en las manos’, en un esfuerzo, acaso ingenuo, de comunicarse en un lenguaje que aparentemente los invasores pudiesen entender, ‘pidiendo por Dios maíz’.

Así, en el canto xv, sugiere Cardenal que es debido a la codicia que Pedro de Alvarado se extravía en la ruta de navegación:

¹⁸ Williams, p.23.

Salió de la Provincia de León
 a descubrir por la Mar del Sur
 hacia el Poniente
 pero después de 400 leguas de mar
 las corrientes y los vientos (o la codicia)
 lo llevaron al Perú.

Y la historia se repite: como Nicuesa y Hojeda, Alvarado no ‘halló sino ciénagas / y montañas’ y ‘grandes Sierras de Nieve / donde soplaba un aire tan frío’, hasta el punto en que ‘morían. Y se volvían locos’. Todo el sacrificio, no obstante, para quienes lograron sobrevivir las horrendas condiciones del viaje, fue completamente en vano: descubrieron al final que: ‘La tierra era de Pizarro’.

La codicia, también, hace que Hernán Cortés ‘casi abandon[e] o al menos compromet[a] lo conquistado en México’, observa Urtecho en la ‘Epístola’,¹⁹ ‘para lanzarse en busca de el Estrecho Dudoso’. Aparentemente, el control y dominio que los conquistadores lograban ejercer en determinadas poblaciones indígenas, el esporádico hallazgo de oro, piedras preciosas y otras riquezas que arrebatában a los nativos con el paso de su expedición, no les satisfacían, no lograban calmarles su insaciable ambición materialista de poseer, de ‘descubrir lo no sabido’, remarca Cardenal en el canto quince. Esta ambición llevó a converger a las dos expediciones, la de Cortés y Gil González por el lado norte y la de Pedrarias por el sur, en un lugar que queda, sostiene Urtecho, ‘por la frontera actual de Honduras y Nicaragua, el vértice, el remolino de intereses y pasiones en que el buen Gil González perdió del todo la prudencia y también la cabeza’.²⁰

En el canto once, aparece una carta de Cortés al rey de España, en que le informa que ‘por aquella bahía sale estrecho a la otra mar / que es la cosa en este

¹⁹ ‘Epístola’, p. 30.

²⁰ ‘Epístola’, p. 38.

mundo que más deseo topar'. Y en la búsqueda de ese estrecho, se dio la convergencia de todo un 'molino de intereses', dice Urtecho, lo cual irónicamente también fue 'la causa principal de la conquista española de Centroamérica y cuyas líneas generales sirven de pautas al desenvolvimiento del poema de Ernesto Cardenal'.²¹ En esta búsqueda obsesionada, ya no de oro, 'esa substancia mágica que desde luego enloquece a todos, sino del Estrecho', como sugiere Urtecho, se resume también, el fracaso más grande de los conquistadores. En una carta dirigida supuestamente a Cortés, en el canto once, 'la Reyna' de España, escribe que:

Yo soy ynformada que junto a la ciudad de Granada, que es en esa tierra, ay una laguna de agua dulce y sale de ella un Desaguadero que va a la mar del Norte, que es un río muy grande como el Guadalquivir que pasa por Sevilla y que desde allí se llevó el oro que tenía Monteçuma ... yo vos mando que luego hagays aderecar los vergantines ... / YO LA REYNA

Y, con ironía, Cardenal agrega: 'y se podía hacer una carretera / - Decía Doña Juana la Loca - / Oh Doña Juana Doña Juana / ¡El *Canal de Nicaragua!*'. Y con el cierre del canto, haciendo referencias al Canal de Panamá, el poeta pregunta: '¿En eso acabaron todos los sueños de la Especiería?'

La lección moral más clara del mensaje que Cardenal pretende dejar en el poema, no obstante, aparece en los dos últimos cantos con el asesinato del Obispo Valdivieso, quien en defensa de los indígenas, se convierte en enemigo de los conquistadores. Valdivieso había escrito al rey de España cartas en que le hacía ver que '[l]os agravios de los indios son cotidianos', y que '[t]iene (rrodrigo de contreras) / la tercera parte de los pueblos', y que su actitud era la de 'señores de esta tierra / como si de padres la heredaran'. Y resolvió el rey, luego de investigar

²¹ 'Epístola', p. 40.

la queja de Valdivieso, quitarle ‘al fin a Rodrigo de Contreras ¡al fin! / la Gobernación y los indios’. Como consecuencia y como ya lo había previsto Valdivieso, esto despertó un rencor inmenso en la familia Contreras; y uno de los hijos, Hernando, decidió quitarle la vida a puñaladas. Valdivieso había escrito que ‘como se han cometido otros delitos sin que se haga nada [. . .] “tampoco se hará aunque maten al obispo”’. La venganza de la muerte de Valdivieso, no obstante, es sutilmente adjudicada en el poema a la destrucción que causa la erupción del volcán Momotombo sobre la ciudad de León. La ‘ciudad descomulgada / (por el asesinato del obispo)’ concluye el poema,

La ciudad *maldita*
 con la mano de sangre en el muro todavía pintada
 se iba hundiendo
 y hundiendo
 en el agua.

Esta imagen de destrucción, como un final apocalíptico que pretende cerrar tanto la narrativa del poema como el círculo de la historia en sí, se repite en el poema *Oráculo sobre Managua*. En ambos relatos, la intervención divina aparece como respuesta a las acciones humanas, como una esperanza alentadora para el futuro de la humanidad, la cual existe más allá de la razón y juicio humanos.

Sin embargo, el propósito que Cardenal se traza en *El estrecho* como lo hiciera en *Oráculo* también, va más allá de darle un significado teleológico a la expresión poética. Busca crear, como lo hiciera Dalton en ‘La segura mano de Dios’, un puente político que pueda conectar los hechos históricos al escribir presente. De ahí que en el canto x, por ejemplo, ‘El muy Magnífico Señor Pedrarias Dávila’, aparece como ‘el primer “promotor del progreso” en Nicaragua / y el primer dictador’, en un paralelismo entre él y sus dos hijos con Somoza

‘[u]n gobernador tirano y sus dos hijos / (dos hermanos tiranos). El punto de mayor fuerza política en esta comparación emerge con la imagen del ‘mismo Momotombo [que] retumba todavía’, cuando se escuchan ‘los ladridos de los perros de Pedrarias’, una alusión acaso a la revolución que está por llegar.

El estrecho dudoso, por su extensión - veinticinco secciones- y contenido histórico, como sostiene Tamara Williams, con frecuencia ha sido comparado a la obra épica de Neruda, *Canto general*. *Canto* es como un bosquejo de la historia de América que al igual que *El estrecho* nace de la necesidad en el poeta de crear un puente para el cisma histórico entre la América precolombina y la América colonizada, para dar a conocer el trauma de la conquista y la violencia del primer encuentro entre los dos mundos, al mismo tiempo que celebra el potencial del mundo mestizo, que ahora toma forma en la obra poética.

Canto general inicia con la sección titulada ‘La lámpara en la tierra,’ una compilación de cinco poemas que hacen hincapié en el rol del ‘yo’ poético en el mundo precolombino de la América edénica. ‘Amor América (1400)’, que da apertura a esta sección, enlaza el inicio del poema al mundo precolombino de una tierra aún sin nombre y sin ser conquistada por la imaginación del Renacimiento europeo, ‘Antes de la peluca y la casaca / fueron los ríos, ríos arteriales’. El objetivo es proveer un punto de partida para el poema que incluya también, al mismo tiempo, el de América en sí, en un mundo precolombino elemental cuyos mitos y vocabulario han sido olvidados:

Nadie pudo
recordarlas después:
el viento
las olvidó, el idioma del agua
fue enterrado, las claves se perdieron
o se inundaron de silencio o sangre

Perdidas en la sangre de la conquista, sugiere Neruda, se hallan las llaves que abren hacia la memoria de la lengua y la expansión geográfica, las cuales adecuadamente expresan el origen y significado de la identidad latinoamericana. Neruda adopta la persona de la figura de un guerrero, un sobreviviente del pasado que es en sí un narrador o figura artista representativa dentro del poema: ‘Yo estoy aquí para contar la historia’. Como Neruda, esta figura indígena elemental, este ‘incásimo del légamo’, representa el poder creativo del hombre y la lengua y da inicio al ciclo mítico a través del cual el poeta describe el estado de emergencia de la tierra aún sin ser descubierta,

Tierra mía sin nombre, sin América
[...] la más delgada
palabra aún no nacida de mi boca

De esa manera, desde el principio se establece la importancia del ‘yo’ poético como un recurso de memoria y una fuente de la lengua o poder creativo.

Las secciones que siguen en el poema detallan la expansión del mundo desde su origen en la lengua, el surgimiento de las vegetaciones, las bestias, las aves, los recursos naturales, hasta la llegada del hombre. La sección, ‘Algunas bestias’, por ejemplo, describe el primordial ‘crepúsculo de la iguana’, una jungla rebosando con las variedades exóticas de la fauna americana: el hormiguero, el guanaco y el jaguar. El vívido mundo de una América, ‘sin ser América’ aún, toma forma en el particularismo y la armonía de su mundo animal; la única nota desconcertante es ‘un ruido opaco de armaduras’, premonitorio de la conquista que está por llegar. Quizá, lo más significativo de esta sección del poema se halla en el párrafo final, que describe el manantial primordial del que surge la vida, ‘agua magna’. En el fondo de esta fuente de vida, ‘está la gigante anaconda’, la

serpiente diosa, símbolo del mundo pre-cristiano, elemental, mítica, ‘como el círculo de la tierra’ y unida con los ciclos naturales del nacimiento y la muerte y con un paisaje femenino, productivo y consumidor. La serpiente, ‘cubierta de barro rituales, / devoradora y religiosa’, descansa expresando un tiempo y un sistema que aunque no es precolombino, precede cualquier forma de temporalidad humana. De esa manera, el mundo paradisíaco, virgen y sin nombre se ve poblado (en ‘Los hombres’, que lista y describe las principales tribus y civilizaciones de la América original controlada por los Mayas, Aztecas, Chichenes e Incas), y nombrado (en ‘Orinoco, Amazonas, Tequendama, Bío Bío’, en alusión, acaso, a los cuatro ríos que bañan el paraíso bíblico).

La importancia de las civilizaciones precolombinas para el propósito temático de *Canto*, su rol inspirador y función formativa en la creación de una voz poética distintiva, se ve tal vez más útilmente ilustrada en la segunda sección del poema titulada ‘Alturas de Macchu Picchu’, discutida anteriormente. Con su visita a ‘la ciudad perdida de los Incas’, Macchu Picchu en 1943, aparentemente, Neruda tuvo un giro hacia una nueva inspiración y voz poética. El encuentro con una civilización destruida y olvidada en contraste con la belleza panorámica de su ubicación geográfica, proveyó a Neruda de material poético que más tarde ubicaría entre su poema de creación, (‘La lámpara en la tierra’), y de destrucción y renacimiento, (‘Los conquistadores’), detallando así el proceso de su proyecto poético y cultural.

La estructura del poema alude la descripción de un paisaje inmenso, en donde Neruda al igual que el Adán bíblico, nombra el paisaje humano y geográfico de América que es al mismo tiempo construido como un espacio

mítico y una fuente de esperanza. Este dualismo refleja la complejidad del momento de la conquista, que es tanto el inicio de la historia para los pueblos latinoamericanos, como un tipo de apocalipsis para las civilizaciones indígenas. En ‘Lámpara en la tierra’, por ejemplo, Neruda describe la expansión del espacio imaginario de América antes de la conquista. Esta visión es de una América ‘sin ser América’ aún; un terreno desconocido, sin linderos establecidos y, sobre este terreno sin divisiones, como un mapa en blanco, Neruda traza el mapa literario de la conquista y de la historia que le sucedió. Más adelante, el poeta descubre, en la mezcla de la historia, las razas y los componentes reales del pasado, una inspiración poética específicamente relacionada a la idea de una nación latinoamericana. La sección II del poema, ‘Macchu Picchu’ no oculta las realidades desagradables del encuentro entre el viejo mundo y el nuevo, que fácilmente podrían ser evadidas en el surgimiento romántico de la inspiración poética; al contrario, al igual que en ‘Vienen por las islas’, de la sección ‘Los conquistadores’, Neruda hace hincapié y da vida a la violencia y la pérdida de inocencia resultante del choque entre los dos mundos en 1493. Este momento del primer encuentro se ve recalcado por el título que enfatiza el sentido de desposeimiento, - de tierra, lengua, cultura - consumidas por el deseo europeo. Neruda, como sugiere Roberto González Echeverría, se propone,

To create a version of American history that can constitute a cipher of American destiny [...] a story about origins which is at the same time about principles, [...] as beginning, as rule, as enduring guide in all orders of life.²²

Así, en la primera sección del poemario, en ‘Amor América 1400’, Neruda abre el telón del escenario en el que aparece el paisaje de América, aún sin nombre; en

²² Roberto González Echeverría, ‘Introducción a *Canto general* de Neruda: poesía de traición’, en Pablo Neruda *Canto general*, (London: UCP, 1991), p. 5.

ese paisaje, fusionado entre la pureza y belleza natural, surge el hombre que ‘tierra fue, vasija, párpado / del barro trémulo, forma de la arcilla’. Con esta escena Neruda logra no sólo marcar el punto de partida para la historia y el poema, sino también crear un panorama del escenario final en la historia real, el cual establece y provee los parámetros a seguir en la creación del destino. La lucha en la que el hombre se ve envuelto, desde la llegada de los conquistadores, es la de recuperar su terreno y todo lo perdido, la de regresar a ‘los ríos [. . .] las cordilleras, en cuya onda raída / el cóndor o la nieve parecían inmóviles’. En la escena de esta lucha, la voz poética de Neruda actúa tanto en el rol del narrador, testigo de los hechos que acontecen, ‘yo estoy aquí para contar la historia’, como en el del personaje alentador, ‘no se perdió la vida, hermanos pastorales’. En el rol de narrador, Neruda se cede la capacidad de controlar el transcurso del tiempo: ‘antes de la peluca y la casaca’, pudiendo así ser testigo tanto de la belleza y pureza del paisaje original como del momento descrito en ‘Vienen por las islas (1493)’, de la sección II, cuando ‘llegan los carniceros’ para destruir y escribir su ‘primera historia de martirios’. Con la palabra, ‘primera’, Neruda marca el inicio de la serie de acontecimientos que preceden la destrucción y definen el final de la historia. El actuar de ‘los carniceros’, que es descrito como ‘martirios’, pone en escena la brutalidad de la conquista y recalca la vulnerabilidad e inocencia de sus víctimas: ‘Los hijos de la arcilla vieron rota / su sonrisa, golpeada su frágil estatura de venado y ‘aún en la muerte no entendían’, referencia similar a la del poema de Cardenal en el canto II de *El estrecho*. Esta figuración del primer encuentro marca la sima cultural e ideológica existente entre la gente de los dos continentes en 1493, que irónicamente aún existe en el presente. ‘Los hijos de la arcilla’, al complicar Neruda el significado de la muerte de los asesinados en manos de los conquistadores, ‘no entendían’. En el martirio cristiano, el morir bajo la fe en Jesús, se vuelve la máxima expresión de la creencia cristiana. Irónicamente, los de

‘frágil estatura de venados’ mueren en las manos de los exploradores ‘cristianos’ quienes, con la vuelta cíclica del tiempo, emiten la fuerza apocalíptica de su mundo caído en la imagen del paraíso. El momento de la narrativa proyecta otro panorama del paisaje americano, al igual que el edénico; ‘cuando el tiempo dio su vuelta de vals / el salón verde estaba vacío’, proveyendo esta escena un momento de ausencia correspondiente a la pérdida humana, cultural y religiosa. El motivo de la conquista se ve de pronto expuesto a la luz, contrastado con el paisaje destrozado donde ‘sólo quedaban huesos’, y las acciones de los ‘seres extraños’ parecen deliberadas y dirigidas a un objetivo específico: los huesos quedaban

Rígidamente colocados
 en forma de cruz, para mayor
 gloria de Dios y de los hombres

Imagen que emula el poema de Cardenal en el canto IV, cuando Balboa y sus hombres ‘cortaron una gran ceiba y con ella hicieron una gran cruz. / Y cantaron el Te Deum’, luego de haberle arrebatado el oro a Panquiaco, en celebración de haber descubierto ‘la Mar del Sur’. La ironía de esta violación realizada por los europeos aventureros, en el poema de Neruda, no obstante, se ve efectuada con la definición de los principios morales con los que aquéllos justifican y presentan su proyecto. Toda una civilización es de pronto masacrada y así, sus restos se vuelven la confirmación, en su forma y silencio, de la naturaleza ambivalente de la evangelización cristiana de América: la cruz, símbolo de Jesucristo quien sufrió y murió para darle fin al sufrimiento y la muerte y para darle paso a la redención del ser humano, se convierte en un monumento a la realidad más que al ideal de la civilización cristiana occidental cegada por la arrogancia presuntuosa de la rectitud y justicia. También, el contraste creado por Neruda al usar la estructura y modelo de la Biblia, con las imágenes de los martirios, ‘colocados en forma de cruz’, le crea una posición política al poema. Al igual que Adán recibiendo el

castigo de Dios, ‘los hijos de la arcilla’ se ven expuestos ante el poderío y crueldad de la conquista, ‘para mayor gloria de Dios y de los hombres’.

Con el avanzar de la conquista, la destrucción del paisaje se hace evidente e irreparable. ‘Ahora es Cuba’, la segunda parte de esta sección, describe ‘los valles de la dulzura’ de la isla caribeña siendo testigo de la ‘sangre y la ceniza’, ‘las palmeras solas’ y sus habitantes ‘despedazados en el tormento’. Al igual que la historia, a la que América acaba de ser forzada a entrar, los conquistadores siguen su marcha y la narrativa del poema detalla la erosión gradual y el eclipse final de la América original en las manos corruptas de los europeos. El cuadro de las dos escenas mezcladas entre sí, la dulzura de los valles y la violencia de los conquistadores, con el uso de términos bíblicos como ‘sangre’ y ‘ceniza’ que para el mundo cristiano son sinónimos de sacrificio y subsecuente redención, se repite una y otra vez a lo largo del desarrollo del poema como un intento deliberado de Neruda de querer enfatizar el horror causado por la conquista. Quizás, el punto más dramático de cada episodio de la conquista sea el comentado por el poeta en el papel de narrador, ‘Cuba, mi amor, qué escalofrío / te sacudió de espuma a espuma’, y ‘los huesitos de tus hijos / se disputaron los cangrejos’. En esa forma, Neruda no sólo se identifica con las víctimas de la conquista y muestra su desaprobación ante las acciones de los conquistadores, sino también, revive los hechos históricos, dando lugar a la realización de un juicio por el lector / oyente en el presente.

Obviamente, lo que Neruda se propone en su poema es presentar la historia de la conquista en la voz del pueblo conquistado; un canto de queja y lamento, pero que también es de denuncia y condena. Esto lo logra Cardenal también en *El estrecho*. Difieren, no obstante, en el hecho de que mientras que en *Canto general* en medio de casi cada escena de horror creada por la crueldad y violencia de los conquistadores ante la vulnerabilidad del pueblo, surge el grito de castigo y

repudio insertada en la voz del poeta, en *El estrecho*, la voz de Cardenal no es expuesta explícitamente.

Así, en ‘Cholula’, la quinta parte de esta sección del poema, Neruda atribuye la vulnerabilidad del pueblo a la inocencia con que recibieron a los conquistadores. Describe la escena en Cholula en la que aparecen ‘jóvenes [que] vistén / su mejor tela, oro y plumajes, / calzados para el festival’, y se preparan a recibir e ‘[interrogar] al invasor’. El desenlace, sin embargo, es rápido y sorpresivo: ‘La muerte les ha sorprendido’. Y una vez más, Neruda pone en tela de juicio la frialdad y dureza del primer encuentro. Más adelante en el poema, sin embargo, en ‘Los libertadores’, Neruda presenta a un pueblo que ha pasado de la ignorancia a la destreza, de la vulnerabilidad descrita en los primeros capítulos a la fuerza comunal, producto de su experiencia en el primer encuentro. Así, plantado en el paisaje, testigo de los infortunios y crueldades de la conquista, fertilizado con la sangre inocente, ‘viene el árbol, [...] del pueblo’, como señal de esperanza y comunión; y ese árbol ‘cuyas raíces están vivas’, brota y crece una vez más en la expansión geográfica de América ‘hasta que cae la semilla / del pan otra vez a la tierra’. El ciclo se cierra y de ‘la tierra suben sus héroes / como las hojas por la savia’, para escribir el inicio de la historia de nuevo. El árbol que una vez fue ‘nutrido por muertos desnudos, / muertos azotados y heridos, / [...] decapitados por el hacha / [...] crucificados en la iglesia’, surge ahora como el ‘árbol de los libres’ para revivir el paisaje y permanecer ahí como un memorial y a la vez como señal de advertencia para las futuras generaciones.

Tanto ésta como las secciones que siguen en el poema describen, en una mezcla de metáfora y narrativa, el cómo América llegó a ser lo que es en el escribir presente. Este presente se ve directamente descrito en la sección final del poema titulado ‘Yo Soy’. Comenzando en 1904, el año del nacimiento de Neruda, el poema detalla otra historia de América, la de la experiencia personal del poeta y

esencialmente la que lo ha formado. ‘La frontera’, la primera de las veintiocho partes que componen la sección, capta el nacimiento de Neruda y sus primeros años de vida en el sur de Chile, considerada como una región fronteriza en los primeros años de este siglo. El poeta se vuelve testigo y explora el mundo inexplorado de su tierra natal: ‘Lo primero que vi fueron árboles, barrancas / decoradas con flores de salvaje hermosura’. Las últimas líneas de la estrofa describen las incursiones finales hacia lo salvaje, experimentadas por el poeta con la llegada del ferrocarril, donde su padre trabajaba, ‘la barba dorada de mi padre saliendo / hacia la majestad de los ferrocarriles’. Aparentemente, desde niño, el poeta se familiariza con los dos mundos tanto el salvaje primitivo como el moderno en su inicio, ‘fui yo, delgado niño cuya pálida forma / se impregnaba de bosques vacíos y bodegas’.

La estructura de este mecanismo es reconociblemente el dualismo que el poema ha tratado de conseguir desde el inicio, uniendo los mundos de antes y después de la conquista, y dando lugar a sus resultados físicos y políticos: la compleja mezcla racial, étnica y lingüística que constituye la Latinoamérica de hoy, y el espíritu revolucionario que Neruda sugiere y describe. Escrita en la historia épica de la llegada al presente se halla la descripción más irónicamente descrita del viaje poético a la realización. La voz del ‘yo’ poético maduro describe a un ser juvenil inmaduro que se inspiró en ‘las constelaciones [...] / afilando los dedos en el tacto de estrellas’ – ‘El hondero’. La referencia a las imágenes de *Veinte poemas de amor*, en la primera etapa de la carrera poética de Neruda, es clara, y esto se confirma en las líneas finales de la sección, ‘oh amor desenredado jardín que se consume / en ti se levantaron mis sueños y crecieron’. Aquí, evidentemente nace el ‘yo’ poético - la colección de poemas en que, como en forma experimental, las operaciones y funciones de la poesía pueden ser

aprendidas y perfeccionadas y el amor, la emoción pura, puede tanto crecer como proveer inspiración al poeta que ahora emerge.

El poema continúa en una forma autobiográfica, describiendo la historia y el ser poético, insertando al ser en la historia: ‘Compañeros de viaje (1921)’, ‘La estudiante, (1923)’, ‘El viajero, (1927)’, etc., hasta la sección, ‘Aquí termino (1949)’, que es la conclusión del poemario, como una forma de justificación a la obra y a la vez el mojón temporal en la vida del poeta. En esta última sección, con la descripción e inserción del ‘yo’ poético en la historia, Neruda fusiona las imágenes cristianas con las socialistas, logrando así fortalecer su causa revolucionaria, tal vez en imitación a los conquistadores en el uso de la moral como estrategia para conseguir lo deseado.

Contundentemente, Neruda señala su deseo no sólo de escribir y atribuirle un significado particular al pasado, sino también, de continuar influenciando el significado aun después de su muerte. La parte XXI de esta sección, titulada ‘La muerte’, regresa a la metáfora dominante de la resurrección, evidente a lo largo del poema. En la poesía, como en la vida, el ‘yo’ ha ‘renacido muchas veces, desde el fondo / de estrellas derrotadas, reconstruyendo el hilo / de las eternidades’. Sin embargo, la presencia fuerte e inevitable de la muerte se deja sentir, ‘y ahora me voy a morir, sin nada más, con tierra / sobre mi cuerpo, destinado a ser tierra’. El poema empieza a cerrar el círculo con el retorno del poeta a la misma tierra / arcilla de la que anteriormente él mismo creó al hombre original de América.

Más adelante, sin embargo, una vez más el elemento binario de la estructura textual interviene. En una combinación de la fe cristiana y la inmortalidad del texto, la muerte es el paso a la visión de vida eterna:

Que los sepulteros escarben las materias
aciagas [...] Yo tengo frente a mí sólo semillas,
desarrollos radiantes y dulzura

Este deseo de inmortalidad se ve de nuevo enfatizado en la parte que sigue en el poema, ‘Testamento I,’ en la que Neruda lega su vida y obra a las futuras generaciones, mostrando claramente su intento de querer influenciar y controlar el futuro, de imponer un sello poético en el tiempo que le sucede como lo hizo con el pasado. Junto a este deseo, se halla la visión de un paraíso restituido,

Aquí tienes la paz que te destino,
 agua y espacio de mi oceanía
 [el lugar donde] descansen los cansados,
 se sienten a mi mesa los oscuros,
 duerman sobre mi cama los heridos.

Pero sobre todo, en ‘Testamento II’, Neruda lega su tradición poética creada y establecida durante su vida: ‘Dejo mis viejos libros, [...] a los nuevos poetas de América’, y el incentivo de continuar el proyecto creativo de verdad y amor, ‘a los que un día hilarán [...] las significaciones de mañana’. La parte final del poema, ‘Termino aquí’, une la vida y obra del poeta con la historia que ha creado y el destino que ha anhelado. Al igual que la nación latinoamericana que el poema ha proyectado a través de fragmentos históricos reunidos a lo largo del tiempo y tejidos en una narrativa que abarca tanto tiempo como espacio y pasado como presente, el poeta debe admitir la necesidad de ceder el texto y el futuro a la comunidad lectora / oyente a la que el poema se dirige. En esa forma, tanto literal como figuradamente, ‘el libro’ y la historia ‘terminan aquí’. Nació de la misma fuerza elemental que la del paraíso del que emergió América, pero de una furia apocalíptica creada por la caída: ‘Ha nacido / de la ira como una brasa, como los territorios / de bosques incendiados’. El poeta, de esa manera, se presenta como Jesucristo, el primero y el último, el alfa y la omega de la metanarrativa creada y mantenida viva por la pureza del mundo. Al igual que la voz del Apocalipsis en la Biblia, el ‘yo’ poético en *Canto* ‘[sale] a la multitud de los combates, / libre [...] conquistando alegrías indomables’, llevando el mensaje de esperanza en el porvenir, ‘[y] nacerá de nuevo esta palabra, / tal vez en otro tiempo sin dolores’.

También, las imágenes de la eucaristía surgen entremezcladas con el fuego apocalíptico en el fin, ‘pan abierto / es esta geografía de mi canto, y una comunidad de labradores / alguna vez recogerá su fuego’. El poeta y el país al que representa emergen en una unificación incondicional de la palabra y la comunidad, las cuales se levantarán, como Cristo, de las sílabas de las derrotas temporales, ‘nacerá de nuevo esta palabra / [. . .] sin las impuras hebras’. A pesar de la visión apocalíptica de la destrucción física y quema del espacio de la representación, la fuerza trascendental resucitadora de la lengua en su extensión alcanza a darle énfasis al poema mismo, ‘nacerá de nuevo esta palabra’. El libro, como el tiempo ‘termina aquí’, en el momento de llegada del apocalipsis prometido, más allá del cual, según la enseñanza cristiana, espera el paraíso, en donde el tiempo no tiene lugar. Neruda lleva el texto hasta el borde del futuro: ‘Hoy 5 de febrero, en este año / de 1949, en Chile, en “Godomar / de Chena,” algunos meses antes / de los cuarenta y cinco años de mi edad’. En esa forma, el poema no sólo proyecta un futuro post-revolucionario para Latinoamérica, nacido de la herencia compleja legada a la nación por al menos dos continentes sino también, con el surgir del deseo cristiano y la creencia en la resurrección con los conceptos relacionados de origen y apocalipsis, marca un momento específico en el tiempo, ‘5 de febrero’, desde el cual toda la historia y todo el futuro pueden ser medidos.

Tanto Neruda como Cardenal encontraron en la forma épica una estructura adecuada que les permitió contar la historia, de América Latina y de Centroamérica respectivamente, diseñando, en forma literal, un bosquejo que incluía tanto su creación como las crónicas de su etapa final, la llegada del apocalipsis que define su destino, creando así un puente sobre el espacio cultural e histórico existente entre el pasado precolombino y la realidad contemporánea. La

diferencia entre los dos poetas, sin embargo, radica en la posición que adoptan en la narrativa, como habrá notado Tamara Williams:

Neruda works up his sources into a poetic account that “protagonizes” the poet/narrator of the story. His account, moreover, draws attention to itself as poetry by sustaining a uniformity of tone and style throughout. Cardenal does not rework his sources. He borrows “whole slabs” of the historical records and transcribes them as would an archivist or compiler. What results is the absence of an authorial point of view, with the text replaced instead by diverse perspectives, each registered in a distinct voice and style. These perspectives converge, intersect, and oppose one another, producing a text with a distinctive polyphonic quality that is less pronounced in Neruda.²³

El resultado, no obstante es remarcablemente similar, en el sentido de que ambos logran fusionar las estructuras políticas del pasado con las del presente, creando una narrativa de lucha y continuidad heroicas contra las aparentemente interminables opresiones de la historia. De ahí que, el pasado actúa como la fuente de inspiración y el significado a ser descubierto detrás de la obra literaria. La voz poética, así, se vuelve testiga y creadora de la historia en la que existe no meramente como un comentario separado sino directamente como el molde que define y da forma al futuro.

²³ Williams, p. 14.

CAPÍTULO VI

INTELECTUALISMO ORGÁNICO Y LA VOZ DE LOS SIN VOZ: LA POESÍA DE OTTO RENÉ CASTILLO

‘Otto René Castillo ejemplifica el más alto nivel de responsabilidad del intelectual revolucionario, del creador revolucionario, en la unidad del pensamiento y la práctica’, ha escrito Roque Dalton.¹ Y en efecto, su disposición, su arrojo, ahínco y entrega a la causa revolucionaria guatemalteca inextricablemente fusionados a su obra literaria, la ‘simbiosis perfecta de teoría y práctica’,² como la llama Helen Umaña, llevaron a Castillo a convertirse en una figura ejemplar e influyente en las posteriores generaciones de escritores políticamente comprometidos, no sólo en Guatemala sino también en toda Latinoamérica. Al igual que Leonel Rugama y Javier Heraud, desde muy temprano Castillo comprendió que ‘no basta con la

¹ ‘O. R.C.: su ejemplo’, p. 14.

² Umaña, p. 10.

poesía, hay que militar'³, en palabras de Dalton, y que era 'necesario encarnar en cuerpo y alma la nueva vía de la revolución: la de la lucha armada, nacional, centroamericana, revolucionaria',⁴ para llevar a cabo la propuesta tarea de transformar las condiciones de miseria y opresión del pueblo latinoamericano.

No se puede, sin embargo, etiquetar la poesía de Castillo, por su marcado compromiso político, como simple literatura de propaganda; ni mucho menos subestimar 'the actual capability' del poeta, como habrá sugerido William Rowe sobre algunos escritores cuyo compromiso político puede actuar como 'an alibi' promovida por intereses particulares por parte de los medios de comunicación, las casas de publicaciones, etc.⁵ Analizar y entender la poesía de Castillo como un simple panfleto partidista es perderse de su total significado y, por ende, despreciar el rol, función y desarrollo de su lenguaje poético. Este lenguaje, como Margaret Randall ha notado, 'is simple, direct, but never ordinary. It asks not metaphorical involvement from his reader, but action'.⁶ Y de hecho, tomando en cuenta el objetivo propuesto por Castillo, en lo simple y directo de este lenguaje poético consiste su mayor fuerza política. En la tarea de buscar 'acción' por parte del lector, afirma Dalton, el poeta optó por el 'lenguaje necesario para conmover a los hombres en este tiempo en que él, como los precursores y los adelantados de siempre, pasó como una ráfaga de fuerza y de autenticidad'.⁷ Una poesía clara, precisa, sin rodeos, pero nutrida 'del dolor de su pueblo y de su indoblegable

³ Narvaes, p. 7.

⁴ 'O. R.C.: su ejemplo', p. 26.

⁵ Rowe, p. 4.

⁶ Margaret Randall, 'Introduction' en Otto Rene Castillo, *Let's go / Vamonos Patria a caminar*, (London: Cape Goliard Press, 1971), p. 4.

⁷ 'O. R.C.: su ejemplo', p. 14.

esperanza', la cual no puede ser interpretada sino como 'un llamado combativo',⁸ un llamado a la protesta y rebelión contra la injusticia perpetrada contra el pueblo; sin embargo, no podía ser de otra manera, ya que se desprende de una 'sensibilidad orgánica tácitamente socialista',⁹ como la define César Vallejo.

De acuerdo a Vallejo en su ensayo *El arte y la revolución*:

En el poeta socialista, el poema no es, pues, un trance espectacular, provocado a voluntad y al servicio preconcebido de un credo o propaganda política, sino que es una función natural y simplemente humana de la sensibilidad.¹⁰

Esta 'sensibilidad orgánica' se rezuma en toda la obra de Castillo: una solidaridad incondicional, para ver y hacer propios el dolor y el sufrimiento de su pueblo. En otras palabras, a través de su poesía, y su participación en la lucha armada, discutiblemente, el objetivo primordial de Castillo era simplemente la liberación del pueblo, no la promoción de una ideología política en particular. Esto, acaso, se aplica también a muchos otros revolucionarios centroamericanos en la segunda mitad del siglo XX, cuyas tendencias políticas, ya fuesen éstas marxistas, anarquistas, liberales, o católicas de izquierda, como ha notado Rodríguez Mojón,¹¹ se unieron bajo el concepto de 'revolucionario' en Centroamérica en la lucha contra el enemigo común: la oligarquía y el imperialismo estadounidense. Los poemas que se analizan a continuación reflejan esta actitud política de Castillo: una genuinidad contundentemente marcada, que ejemplifican claramente y definen su compromiso como intelectual en la sociedad guatemalteca: representar la voz de 'los sin voz', del hombre del campo, el explotado y

⁸ 'O. R.C.: su ejemplo', p. 10.

⁹ César Vallejo, *El arte y la Revolución*, (Lima: Mosca Azul Editores, 1973), p. 28. (Subsecuentes referencias a esta obra serán anotadas bajo el título, *El arte* y el número de página respectivo.)

¹⁰ *El arte*, pp. 28-29.

¹¹ *Poesía revolucionaria*, p. 5.

marginalizado por la sociedad. En esta representación, la poesía de Castillo busca, en palabras de Umaña, una ‘sensibilización sobre las condiciones de miseria y opresión afianzadas desde siglos’ en Guatemala, y ‘la formación de una conciencia sobre la impostergable necesidad de transformar ese orden social injusto’.¹²

Es de reiterar aquí, sin embargo, el punto que se aclaraba en el capítulo introductorio: el lector al cual Castillo se dirigía con su poesía no era el pueblo en general como algunos críticos sostienen, ya que, el alto índice de analfabetismo en Centroamérica constituía una barrera impenetrable para este ideal. El receptor de esta poesía, algo de que Castillo estuvo siempre consciente, era el intelectual, el hombre de letras; y ‘radicalizarlo’, para usar el término de Beverley y Zimmerman, concientizarlo o responsabilizarlo sobre las condiciones de sufrimiento del pueblo fueron su principal objetivo. Este objetivo, se ve claramente confirmado en el poema ‘Intelectuales apolíticos’, parte de la colección *Vámonos patria a caminar*. En este poema, en una forma de manifiesto, Castillo confronta la actitud reaccionaria de los intelectuales guatemaltecos, premonizando un futuro en el cual ha ocurrido un cambio de roles en la sociedad.

Así desde las primeras líneas se remarca que:

Un día,
 los intelectuales
 apolíticos
 de mi país
 serán interrogados
 por el hombre
 sencillo
 de nuestro pueblo.

¹² Umaña, p. 10.

El lenguaje es sencillo y el mensaje es directo: se presenta una escena de un tiempo futuro, indefinido, en el cual las estructuras sociales tradicionales se han derrumbado, y ha llegado el momento en la historia de rendir cuentas. Emulando las palabras de Jesús en Mateo 25. 31-46 en que advierte a sus discípulos del día en que ‘todas las naciones’, ‘justos’ y ‘pecadores’ serán interrogados ante ‘el Hijo del Hombre’ sobre sus obras en la tierra, el poema describe un tribunal en el cual el veredicto está a cargo del política y culturalmente marginado ‘hombre sencillo’, con quien el poeta se identifica desde el inicio subrayando que es ‘de nuestro pueblo’. Y en el banquillo de los acusados aparecen los privilegiados, los intelectuales; pero no todos, sólo aquéllos que hicieron caso omiso de su responsabilidad,

Cuando
la patria se apagaba
lentamente
como una hoguera dulce,
pequeña y sola.

Indiscutiblemente, augura ya aquí el sentimiento entre la izquierda guatemalteca que crearía la actitud y ‘traición’ de Miguel Ángel Asturias más tarde, quien, a pesar de ser un promotor y defensor entusiasta de las ideas revolucionarias que llevaron al poder y mantuvieron por diez años a los gobiernos de Arévalo y Guzmán, se volvió un simpatizante y colaborador ‘de la criminal dictadura militar guatemalteca que asesinó a Otto René Castillo’.¹³ Esta ‘traición’ y ‘empocilgamiento’ en que cayó Asturias, según Dalton, hicieron del escritor guatemalteco convertirse en la figura antagónica del ejemplo intachable creado por Otto René Castillo y otros intelectuales en la revolución. Una premonición de

¹³ ‘O.R.C., su ejemplo’, p. 29.

este sentimiento se ve a lo largo de este poema de Castillo, en que se confronta la posición cómoda de los intelectuales, quienes:

No serán interrogados
sobre sus trajes,
ni sobre sus largas
siestas
después de la merienda,
tampoco sobre sus estériles
combates con la nada,
ni sobre su ontología
manera
de llegar a las monedas.
No se les interrogará
sobre la mitología griega,
ni sobre el asco
que sintieron de sí
cuando alguien, en su fondo
se disponía a morir cobardemente.
Nada se les preguntará
sobre sus justificaciones
absurdas,
crecidas a la sombra
de una mentira rotunda.

No habrá lugar para excusas o apologías, asevera el poeta, ni mucho menos oportunidad para defenderse ante el tribunal de ‘los hombres sencillos’, los mismos que ‘nunca cupieron / en los libros y versos / de los intelectuales apolíticos’. Repentinamente, no obstante, la relación entre ‘el hombre sencillo’ y los ‘intelectuales’ de las primeras líneas del poema, pasa a un nivel más personal: los marginalizados por la sociedad jamás tuvieron parte en las preocupaciones de los escritores, ‘no cupieron’ en sus ‘libros de versos’, sin embargo,

Llegaban todos los días
a dejarles la leche y el pan,
los huevos y las tortillas
los que les cosían la ropa,
los que les manejaban los carros,
les cuidaban los jardines
y trabajaban para ellos

Y ante esta relación de superior-sublevado, empleador-empleado, explotador-explotado, entre los intelectuales y el pueblo, el juicio acometido se intensifica:

Y preguntarán,
 “¿Qué hicisteis cuando los pobres,
 sufrían, y se quemaba en ellos,
 gravemente, la ternura y la vida?”.

Cambia también, súbitamente, el tono de la descripción, la cual de esta parte en adelante del poema se convierte en diálogo directo con los ‘intelectuales’:

Intelectuales apolíticos
 de mi dulce país,
 no podréis responder nada.

Os devorará un buitre de silencio
 las entrañas.
 Os roerá el alma
 vuestra propia miseria.
 Y callaréis,
 avergonzados de vosotros.

Y la premonición cierra, aludiendo la advertencia de Jesús en la cita anterior, cuando la condición humana ha llegado a un estado aparentemente irreparable, cuando la oportunidad de obrar bien ha terminado, y no queda más que sufrir las consecuencias: ‘y callaréis / avergonzados de vosotros’. El tono es desafiante y responsabilizador y el veredicto tajante y sin rodeos, no deja espacio para la mediocridad e indecisión.

Esta confrontación entre el poeta y los intelectuales se repite una y otra vez en la poesía de Castillo, de la misma manera en que lo hicieron Roque Dalton en ‘Américalatina’ y Escobar Velado en ‘Patria exacta’. Sírvase como ejemplo, y para confirmar esta hipótesis, el poema ‘A los intelectuales’, en el cual Castillo se dirige de nuevo a los poetas, a los hombres de letras guatemaltecos para hacerles un recordatorio de su impostergable responsabilidad ante el momento histórico.

Así el poeta les exhorta:

En los momentos
de más tenso miedo
y de más espeso silencio,
hablar
es el resguardo obligado
para los intelectuales
de cada país,
y si se quiere
imponernos el silencio
tenemos que hablar en alto,
campanudamente,

Esta responsabilidad, no obstante, advierte el poeta, lleva consigo una serie de contingencias:

Aun a riesgo de caer
a la marea oscura
de donde
ya nadie se levanta,
sino para ser
el dulce corazón
de ceniza
de un múltiple recuerdo.

El compromiso es delicado y lleva inherente el riesgo de aun perder la vida; una actitud decisiva que indiscutiblemente se vería más tarde incentivada por el ejemplo revolucionario del Che Guevara, y que se extendería más allá de las fronteras latinoamericanas, creando lo que Mike González y David Treece llaman ‘the guerrillero myth’. Este mito, creado anteriormente alrededor de figuras como la de Sandino, Farabundo Martí y Carlos Fonseca, llegó a su máximo apogeo con la entrega revolucionaria de los combatientes cubanos, quienes siguiendo al pie de la letra el manual del Foco guerrillero propuesto por el Che, se embarcaron en una misión que pretendería llevar la revolución a todo el continente. Indiscutiblemente en Cuba, la incondicional entrega del revolucionario dispuesto a todo tipo de sacrificio, según González y Treece, ‘was central to the Cuban state and the firm

base of social support on which is rested'.¹⁴ Y estas ideas buscaba promover Castillo en Guatemala, una previsión de su propia y máxima contribución a la causa revolucionaria lograda con su muerte años más tarde, como observan Beverley y Zimmerman:

Like Rugama in Nicaragua, the combination of his poetry and his martyrdom in the guerrilla was to make of Castillo a powerful symbol of the many young people in Central America willing to risk their lives for the sake of the future.¹⁵

Para Castillo, como para muchos revolucionarios de esta época, la recompensa de este sacrificio significaba el llegar a tener la oportunidad de crear una nueva sociedad, sin injusticias y desigualdades, en donde 'el Hombre Nuevo' fuera aquél que, en palabras de Ernesto Cardenal,

Vive en función de los demás, para servir a los demás [. . .] el hombre de una sociedad socialista, de una sociedad en la que el hombre ya no explota al hombre, en la que uno no vale por lo que quita a los demás, sino por lo que da a los demás.¹⁶

Y en su papel de poeta e intelectual, Castillo veía que su responsabilidad era confrontar a sus colegas intelectuales y aquellos en cuyas manos estaba el destino del país, intentando sensibilizarlos y formar una conciencia en ellos sobre las condiciones del pueblo, que se hallaba política, cultural y socialmente marginado. Esta responsabilidad también implicaba el identificarse directamente con el sufrimiento de los desamparados y oprimidos, expresando su conmoción y solidaridad pero con una mirada puesta en un porvenir distinto, de justicia e igualdad sociales.

¹⁴ *The Gathering*, p. 281.

¹⁵ *Literature and Politics*, p. 158.

¹⁶ Ernesto Cardenal, 'Conversación en Solentiname' en *Santidad de la revolución*, (Salamanca: Ediciones Sígueme, 1978), p. 31. (Subsecuentes referencias a esta obra serán anotadas bajo el título 'Conversación' y el número de página.)

Estos sentimientos de solidaridad y esperanza se ven marcados en el título de la colección, *Vámonos patria a caminar*, acaso una alusión al lema revolucionario cubano: ‘Patria o muerte, venceremos’, difundido en toda Latinoamérica, a partir de 1959, y que encierra todo un concepto de unidad e identidad nacional. El verbo ‘vámonos’, en la forma imperativa, conlleva una invitación abierta y directa y constituye un llamado inclusivo a todo un pueblo a ‘caminar’, a dar un paso adelante en la historia, aludiendo a la iniciativa del Che Guevara antes citada, de unir al continente latinoamericano en la lucha Armada.

El impacto que tuvo la Revolución Cubana en Castillo se ve claramente reflejado en los poemas ‘Informe de una injusticia’ y ‘Por el bien de todos’, en los cuales Castillo lamenta y critica las condiciones miserables en que vive el pueblo guatemalteco, añorando un mundo, como el que Cuba pretende crear, donde reine el bien común.

En ‘Informe de una injusticia’ siguiendo la estructura de un reporte informal, Castillo describe la situación en que se encuentra una anciana, quien ha sido desposeída de su casa de habitación. El poema abre con la transcripción textual de un fragmento supuestamente tomado del Radioperiódico, ‘Diario Minuto, primera edición del día miércoles 10 de junio de 1964’. En este fragmento se reporta que:

Desde hace algunos días se encuentran bajo de la lluvia los enseres personales de la señora Damiana Murcia v. de García de 77 años de edad quien fue lanzada de una humilde vivienda, situada en la 15 calle ‘c’, entre 3ª y 4ª avenidas de la zona 1.

La inclusión de la noticia del radioperiódico, una técnica similar a la de Roque Dalton en ‘La segura mano de Dios’, le otorga credibilidad, y certeza a los datos del reporte, a la vez que lo ubica en un contexto histórico en el cual la fecha, 10 de

junio de 1964, y el lugar, zona 1 de Guatemala, definen el marco de referencia que establece la extensión y fronteras políticas del poema.

La noticia, que brevemente describe a Damiana: viuda, de 77 años y que ha sido expulsada de su casa en una de las zonas más pobres de la ciudad de Guatemala, enfatiza nada más que en sus enseres personales, las pertenencias abandonadas que ‘se encuentran bajo la lluvia’. Castillo, no obstante, en la voz de un supuesto transeúnte, que se acaba de encontrar con la anciana en la calle, menciona los enseres abandonados sólo como punto de partida y pasa directamente a enfatizar en la existencia de su dueña:

Delante de mis ojos,
una anciana,
Damiana Murcia v. de García,
de 77 años de ceniza,
debajo de la lluvia,
junto a sus muebles,
rotos, sucios, viejos.

Desde el inicio, la descripción adquiere un tono personal, ‘delante de mis ojos’, y se identifica directamente con el lector, estableciendo sus diferencias experienciales: ‘Tal vez no lo imagines’. Luego, de inmediato incluye el nombre completo de la anciana, que al igual que los ‘muebles / rotos, sucios, viejos’, descritos por el radioperiódico, yace bajo la lluvia. La posición política de Castillo se revela súbitamente en el título del poema, el cual abiertamente clasifica la situación de Damiana como ‘una injusticia’. Así, en la descripción que hace, el transeúnte de inmediato recalca que la anciana:

Recibe
sobre la curva de su espalda,
toda la injusticia
maldita
del sistema de lo mío y lo tuyo.

una denuncia sin rodeos sobre la propiedad privada, concepto de esencial importancia para entender el funcionamiento del sistema de clases guatemalteco en esa época.

La palabra ‘informe’ del título conlleva el doble significado español de ‘informar’ o dar a conocer algo y ‘reportar’ que implica un previo acuerdo con el lector: notificar o ponerlo al tanto sobre algo. Pero el tono del transeúnte lleva al poema a desempeñar un papel más allá del de un informe o reporte. Al establecer abiertamente las fronteras divisorias entre los personajes de la narrativa - el mundo del poeta ‘de lo mío y lo tuyo’ difiere en su totalidad al de Damiana, quien recibe ‘sobre la curva de su espalda / toda la injusticia’ - el informante pone en tela de juicio la condición de Damiana, denunciando las posibles causas:

Por ser pobre,
Los juzgados de los ricos
Ordenaron deshaucio.

Sin embargo, el mundo del lector aparece aún más distante; tanto así que la sugerencia remarcada en las primeras líneas del poema, ‘tal vez no lo imagines’, y ‘Quizá ya no conozcas / más esta palabra’, pasa a una afirmación en una escala más general: ‘Así de noble / es el mundo donde vives’.

En ningún lugar del poema, el informante abiertamente advierte el nombre del ‘mundo’ del lector. Sin embargo, dado el momento histórico, 1964, y el impacto causado por los cambios socio-políticos radicales en Cuba, discutidos anteriormente, podría decirse que éste es el mundo ‘noble’ al que el poeta hace referencia. Un mundo donde,

Poco a poco
van perdiendo ahí
su crueldad
las amargas palabras.

Y cada día,
 como el amanecer,
 surgen nuevos vocablos
 todos llenos de amor
 y de ternura para el hombre.

Esta afirmación más explícitamente hace Ernesto Cardenal en *Oráculo sobre Managua*, en que señala que:

En Cuba hay palabras desaparecidas como:
 Bayú (burdel); capataz; Criada, Chulo. También Garito; Fletera
 (prostituta); Garrotero (prestamista).[. . .]
 Quiero decir: hay palabras que en Cuba los jóvenes no conocen.

Un mundo donde la sociedad ya no requiere de ‘amargas palabras’ porque la injusticia, la explotación y las desigualdades sociales han dejado de formar parte de su vida cotidiana. Y en el poema de Castillo, la falta de ‘palabras amargas’ en el vocabulario del lector lo lleva a reducir el informe hasta los más mínimos detalles:

Desahucio
 ¿cómo aclararte?
 Sabes, aquí
 cuando
 no puedes pagar el alquiler,
 las autoridades de los ricos
 vienen y te lanzan
 con todas tus cosas
 a la calle.
 y te quedas sin techo
 para la altura de tus sueños.
 Eso significa la palabra
 desahucio: soledad
 abierta al cielo, al ojo juzgor
 y miserable.

Luego, con ironía remarca: ‘Este es el mundo libre dicen’, recalando que

¡Qué bien que tú
 ya no conozcas
 estas horrendas libertades!

La cima del mensaje político del poema, sin embargo, emerge al ubicarse el transeúnte en la situación miserable de Damiana:

Damiana Murcia v. de García
 es muy pequeña
 sabes,
 y ha de tener tantísimo frío.
 ¡Qué grande ha de ser su soledad!
 No te imaginas
 lo que duelen estas injusticias.

e incluirse entre los que no aceptan y rechazan los motivos de su situación:

Y me pregunto:

¿Por qué, entre nosotros,
 sufren tanto los ancianos
 si todos se harán viejos algún día?

Y surgen de nuevo referencias a quienes optan por hacer caso omiso de las condiciones de miseria que sufre el pueblo:

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
 y come,
 y ríe,
 y se olvida de todo.

Así, al concluir el informe, el transeúnte da a conocer que ‘yo no quiero / para mi patria / estas cosas’, revelando su solidaridad con los desamparados y sufridos del mundo:

Yo no quiero
 para ninguno
 estas cosas
 Yo no quiero
 para nadie en el mundo
 estas cosas
 y digo yo,
 porque el dolor
 debe llevar
 claramente establecida su aureola.
 Este es el mundo libre, dicen.

El lenguaje es simple y directo, en palabras Randall en la cita anterior, porque Castillo no busca ningún envolvimiento metafórico de parte del lector, sino

acción. Y acción es lo que el ‘informante’ del poema demanda del lector, a quien con el uso de la forma ‘tú’, directamente responsabiliza y le define su rol en la sociedad:

Dile a tus amigos
 que la risa mía
 se me ha vuelto una mueca
 grotesca
 en medio de la cara.
 Y digo que amen su mundo
 y lo construyan bello.
 Que me alegro mucho
 de que ya no conozcan
 injusticias
 tan hondas y abundantes.

El tono en estas últimas palabras pone de manifiesto la agobiante frustración y lamento del poeta, quien parece resignarse ante las condiciones de su mundo tan distintas a las del mundo del destinatario del informe. Sin embargo, en medio de este lamento se deja oír también un grito de auxilio que como se confirma en el título del poema busca llamar la atención hacia las injusticias cometidas contra el pueblo guatemalteco.

Como se observara anteriormente, a partir de la década de los sesenta, Cuba se propuso llevar la revolución al resto del continente, proveyendo asistencia política, militar y económica a los distintos movimientos insurreccionales que buscaban resolver los problemas causados por los gobiernos tradicionalmente vinculados con la oligarquía y el imperio estadounidense. El ‘informe’ de Castillo, discutiblemente llevaba implícita la búsqueda de este socorro, como lo confirma el poema ‘Por el bien de todos’, en que abiertamente el poeta habla de ‘países / donde el hombre / canta a dúo con la ternura / y come lo suficiente. / Y bebe lo suficiente’. Y pasa luego a retóricamente preguntar: ‘¿Qué

quién hizo / esos países?’ A lo que responde de inmediato: ‘Él, sólo él, / con sus manos / cordiales y duras’. Y aclara que ese personaje responsable de crear este mundo ‘de ternura’ es:

Él, el hombre
nuevo,
quien viendo
el horizonte de sus manos,
dijo un día:
“¡Basta ya de hambre!
¡Basta ya de puerca miseria!
¡Basta ya de ser juguete
de fuerzas divinas que no existen!
¡Basta y basta y basta!

¡El destino soy yo!

Las referencias al ‘Hombre Nuevo’, el hombre socialista que Cuba pretendía crear, son muy claras. Para Castillo como para los revolucionarios de su generación, este hombre significaba el fin a toda la injusticia sufrida por el pueblo, el establecimiento de un nuevo orden socio-político ‘por el bien de todos’.

Coincidentalmente acaso, ese mismo año, 1964, en que Castillo escribía estos poemas, en la isla cubana se dejaba oír el canto triunfal de Nicolás Guillén en su poema ‘Tengo’, en el cual daba a conocer los cambios que la Revolución había traído para el pueblo cubano, confirmando la existencia del mundo añorado por Castillo.

Con el nombre de ‘Juan’, Guillén revela:

Cuando me veo y me toco
yo, Juan sin Nada no más ayer,
y hoy Juan con Todo,
y hoy con todo,
vuelvo los ojos, miro,
me veo y toco
y me pregunto cómo ha podido ser.

Y menciona una lista de cosas que ahora puede disfrutar: la libertad de ‘andar por mi país / dueño de cuanto hay en él / mirando bien de cerca / lo que antes no pude tener’. Las divisiones de clase finalmente se han roto:

Tengo el gusto de ir,
yo, campesino, obrero, gente simple,
tengo el gusto de ir
(es un ejemplo)
a un banco y hablar con el administrador,
no en inglés,
no en señor,
sino decirle compañero como se dice en español.

Según González y Treece, en esta frase ‘no en inglés [. . .] sino decirle compañero como se dice en español’, aparece ‘the most important feature of the poem’, ya que recalca la recuperación del idioma perdido. Y como sostienen los autores:

The alienation of language and the self are one and the same thing; in a colonial culture the estrangement of selfhood is the most traumatic and painful facet of external domination.¹⁷

Junto a esta recuperación del idioma surge también el reconocimiento de las igualdades raciales:

Tengo, vamos a ver,
que siendo negro
nadie me puede detener
a la puerta de un dancing o de un bar.
o bien en la carpeta de un hotel
gritarme que no hay pieza,
una mínima pieza, y no una pieza colosal,
una pequeña pieza donde yo pueda descansar.

La pérdida del idioma como la discriminación racial han sido factores que como en Cuba anteriormente, afectaron a toda Latinoamérica desde la época de la Conquista, manteniendo un status quo, una diferencia abismal, entre las dos clases principales, la alta y la baja, la oligarquía y el proletariado. En el canto de Guillén,

¹⁷ *The Gathering*, p. 276.

todo eso ha desaparecido, como han desaparecido también el analfabetismo y la falta de libertad de expresión:

Tengo, vamos a ver,
que ya aprendí a leer,
a contar,
tengo que ya aprendí a escribir
y pensar
y a reír.

Y se ha recuperado la dignidad y el auto-respeto:

Tengo que ya tengo
donde trabajar
y ganar
lo que me tengo que comer.

Y al cerrar el poema, el poeta deja claro que todo lo que la Revolución ha hecho no es más que recuperar lo perdido, restaurar el orden social que le permite tener ‘lo que tenía que tener’.

Sobre Nicolás Guillén, observa José Antonio Portuondo, ‘muchos [lo califican de] simple poeta espontáneo, natural, basta examinar sin embargo cualquiera de sus poemas para advertir cuánto hay en ellos de lima y taracea, y cómo es en verdad, obra de paciente artesanía’.¹⁸ En efecto, en su lenguaje directo, en el contenido explícitamente político hay toda una intención poética premeditada y hábilmente elaborada: crear una voz pública, ‘un canto asequible a todos’, que en palabras de González y Treece, ‘need not to be the rhetorical utterance of global statement; the greatest of public poets encounter the public world at a point of personal contact with it’.¹⁹ O como Vallejo diría, ‘Sabido es que cuanto más personal (repito, no digo individual) es la sensibilidad del artista,

¹⁸ José Antonio Portuondo, ‘Prólogo’ en Nicolás Guillén, *Tengo*, (La Habana: Empresa Consolidada de Artes Gráficas, 1964), pp. 10-11.

¹⁹ *The Gathering*, p. 277.

su obra es más universal y colectiva'.²⁰ Y el poema 'Tengo' es un claro ejemplo de esta voz, el 'yo poético' que busca identificar la experiencia privada del poeta con una audiencia pública. Esta experiencia privada, en este momento histórico expresa el regocijo y contentamiento de un 'Juan con todo', que adquiere la voz también de todo un pueblo que acaba de dar un paso importante en la historia, dejando atrás el pasado oscuro, de injusticias e inequidades sociales, de un 'Juan sin Nada no más ayer'.

En la poesía de Castillo, la realización de ese mundo ensalzado por Guillén es apenas idealizada. La experiencia personal del poeta sobre la realidad guatemalteca es de dolor, angustia, y sufrimiento de un pueblo históricamente asediado por la injusticia y opresión. Sin embargo, desde lo más recóndito de esa miseria, emergen la esperanza y fe del poeta en la justeza de la lucha revolucionaria. De su voz, identificada con el silencio del sufrimiento de todo el pueblo y la narrativa violenta de su historia, nace un clamor alentador y edificante, proponiendo y realizando un futuro mejor. Su poesía así, confirma firmemente su responsabilidad pública así como su más tradicionalmente atribuido rol creativo.

²⁰ Vallejo, 'Regla gramatical', p. 64.

CONCLUSIÓN

Las obras de Dalton, Cardenal y Castillo estudiadas en el presente trabajo confirman y definen el rol central que desempeñara la literatura y en particular la poesía en el proceso revolucionario centroamericano durante las décadas de los sesenta y setenta. Este rol consistió, por una parte, en la historiografía, en el registro escrito que estos poetas, mediante la observación cuidadosa y su sensibilidad tácitamente ‘orgánica’, hicieran sobre las condiciones de miseria, represión y opresión sufridas por el pueblo centroamericano, proveyendo una versión específica de sus experiencias vivenciales. Por otra parte, esta poesía desempeñó un papel explícitamente político al actuar como una herramienta revolucionaria, un arma política como táctica ideológica para fortalecer e incentivar el desarrollo de la lucha revolucionaria.

Dirigida abiertamente a la intelectualidad de cada uno de los países centroamericanos, en primer lugar, y en segundo, a la comunidad internacional,

esta poesía actuó como un ‘póster’, un ‘documental’ o ‘un reportaje’ sobre la realidad centroamericana, en palabras de Ernesto Cardenal, con el objetivo de llamar la atención y despertar la conciencia de los lectores sobre las condiciones de opresión y represión del pueblo, promoviendo e incentivando así una transformación sociopolítica, una revolución radical de las clases sociales y de los esquemas políticos tradicionales históricamente arraigados en la región. En palabras de Roberto Armijo, estos poetas supieron

Con gran sensibilidad, registrar la importancia de la época, y explorar con originalidad los veneros siempre pródigos de la tradición oral y escrita, sumergiéndose también en las aguas profundas de la conciencia colectiva de nuestros pueblos, con el afán de restablecer y demostrar – no obstante la dominación ideológica oligárquica y la dependencia cultural – su carácter, su genuina idiosincrasia’.¹

En este compromiso coincidieron plenamente los tres escritores, Dalton, Cardenal y Castillo: en el ahínco y esmero de buscar ser ‘la voz de los sin voz’, la representación pública de los política y socialmente marginados por la sociedad, pero optando a la vez por una militancia política, una participación directa en la lucha revolucionaria. Lo contundente de estos poetas, pues, consiste en la fusión inextricable entre la vida y el arte, en cuya amalgama, como diría Paul Borgeson sobre Cardenal ‘no hay conflicto, sino una notable continuidad’.²

Desde luego, como se habrá notado en los poemas aquí estudiados, entre la obra literaria de cada uno de ellos existe una diferencia marcada en cuanto a sus perspectivas y ángulos en la manera de abordar su misión poética. A diferencia de Dalton y Castillo, por ejemplo, para Cardenal la entrega y compromiso personales de denunciar la injusticia y promover un sistema de gobierno distinto no tienen

¹ Armijo, p. 21.

que ver con la política; son sólo parte de su tarea como cristiano, afirma él. En ‘Epístola a Coronel Urtecho’ el poeta manifiesta: ‘han dicho que yo ya sólo hablo de política. No es de política sino de Revolución que para mí es lo mismo que reino de Dios’.³ Y, en una entrevista publicada por una revista argentina, confirma:

Me interesa la poesía, sí, y eso es lo que más hago pero me interesa de la misma manera en que les interesaba la poesía a los profetas. Me interesa como un medio de expresión: para denunciar las injusticias, y anunciar que el reino de Dios está cerca.⁴

De ahí que el compromiso revolucionario, que se rezuma en toda la obra cardenaliana, lleva inherente la búsqueda del poeta de la constitución del ‘reino de Dios’ en la tierra, una misión propuesta a partir de sus convicciones cristianas – como sacerdote católico – y políticas – con bases en el Marxismo. Y en efecto, para Cardenal, el reino de Dios propuesto por el Cristianismo equivale a la sociedad comunista según Marx,⁵ los cuales sólo pueden ser alcanzados por medio de la erradicación de toda injusticia y opresión existentes en las sociedades. En esta interpretación político-religiosa de la revolución, promovida en toda Latinoamérica a partir de los años sesenta bajo el emblema de la Teología de la Liberación, descansa la particularidad de la poesía de Cardenal, un marcado contraste a la iconoclasia y, de algún modo, escepticismo religioso sugerido en la poesía de Dalton, en particular.

² Paul W. Borgeson, Jr., *Hacia el hombre nuevo: poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*, (London: Tamesis Books Limited, 1984), p.11. (Subsecuentes referencias a esta obra serán anotadas bajo el título *Hacia el hombre nuevo* y el número de página respectivo).

³ ‘Epístola,’ p. 85.

⁴ Ernesto Cardenal, ‘Sobre la santidad de la revolución’, en (*Santidad de la revolución*, Salamanca: Ediciones Sígueme, 1978), p. 21. (Subsecuentes referencias a esta obra serán anotadas bajo el título ‘Sobre la santidad’ y el número de página respectivo).

Entender esta motivación personal se vuelve esencial en la interpretación del mensaje tanto poético como político en la obra de Cardenal. Los poemas aquí estudiados, *Oráculo sobre Managua* y *El estrecho dudoso*, por ejemplo, no se pueden comprender en su totalidad al margen de la creencia del poeta en la intervención divina sobre la acción humana. Ambos poemas pretenden dejar claro que fuera de la voluntad del hombre, existe un designio divino que tarde o temprano interfiere en el terreno humano para aplicar justicia, recompensa o castigo.

En la poesía de Dalton y Castillo, sin embargo, este abordaje teológico sobre la realidad centroamericana no ocurre. Aun en la hábil identificación con la idiosincrasia del pueblo, tradicionalmente cristiano y con una fe inquebrantable en la intercesión divina, como el caso de Dalton en el poema ‘La segura mano de Dios’, la interpretación de la realidad se da a un plano netamente materialista. Ambos poetas, Dalton y Castillo, ven en la lucha armada la última y única solución a los problemas de la sociedad. Toman una posición abiertamente marxista-leninista, y desde esta ideología parte su notable vínculo con el ‘ultraizquierdismo’, como lo define Dalton, y su involucramiento en el movimiento guerrillero, dispuestos a ofrendar su vida por la causa revolucionaria. A lo mejor, la única o más evidente diferencia que se da entre estos dos poetas es que, mientras Dalton abiertamente promueve sus principios ideológicos en línea con el marxismo-leninismo a través de su obra poética, Castillo se limita a exponer el sufrimiento y las injusticias cometidas contra el pueblo guatemalteco,

⁵ Cardenal sostiene que ‘el comunismo predicado por Marx es el mismo que el reino de Dios proclamado por los cristianos. Citado en Ernesto Cardenal, ‘Un Marxismo con San Juan de la Cruz’ en *La santidad de la revolución*, (Salamanca: Ediciones Sígueme, 1978), p. 57.

al margen de una propaganda partidista en particular. Pero en esto influye, discutiblemente, la corta carrera artística de Castillo: asesinado a los 31 años de edad, así como su total entrega a la militancia revolucionaria, como observa Dalton.⁶ Su producción literaria en ese sentido se vio interrumpida, sin llegar a desarrollar el poeta una voz madura, que le permitiese explorar una temática más amplia en su poesía, como lo haría Dalton y Cardenal.

En cualquier caso, el factor común que sobresale e identifica la obra poética de estos tres escritores es su intenso deseo de querer identificarse con los desposeídos y marginalizados de la sociedad centroamericana, promoviendo a la vez un cambio de las estructuras políticas antidemocráticas, pro-imperialistas, que tradicionalmente han mantenido al pueblo en un estado de opresión e ignominia. Los une, así, una remarcable confianza en el porvenir, un futuro, en gran medida utópico, de justicia e igualdad para todos. En ese sentido, su poesía, en su carácter político participatorio en el compromiso con la realidad social, jugó un papel fundamental y esencial en el desarrollo de las sociedades de Centroamérica, no sólo por reflejar la lucha popular y la historia de sus pueblos, sino también por proveer un impulso alentador hacia la proyección de su destino. La poesía, así, trasciende su función lingüística y se convierte en un modo de expresión, o como Octavio Paz la define, ‘la verdadera revolución porque es creadora, multiplicadora de futuro y se adelanta al hecho histórico’.⁷

⁶ ‘O.R.C., su ejemplo’, p. 14.

⁷ Octavio Paz, ‘La casa de la presencia’, *Obra Completa*, vol. I, (México, D.F.: FCE, 1994), p. 21.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE ROQUE DALTON

‘César Vallejo’, en *Cuaderno de Casa de las Américas*, (La Habana: Casa de las Américas, 1963)

El Salvador, (La Habana: Casa de las Américas, 1963)

El Turno del ofendido, (La Habana: Casa de las Américas, 1962)

Las historias prohibidas del pulgarcito, (México: Siglo XXI, 1974)

La ventana en el rostro, (México: Ediciones de Andrea, 1961)

Los testimonios, (San Salvador: UCA Editores, 1996)

Miguel Mármol: los sucesos de 1932 en El Salvador, (San José Costa Rica: EDUCA, 1972)

Poemas clandestinos/Clandestine Poems, (San Francisco: Solidarity Publications, 1984)

Poesía, Selección de Mario Benedetti, (La Habana, Casa de las Américas, 1980)

Poesía escogida, selección de Manlio Argueta, (San José Costa Rica: EDUCA, 1983)

Pobrecito poeta que era yo, (San José Costa Rica: EDUCA, 1976)

Taberna y otros lugares, (La Habana: Casa de las Américas, 1969)

Un libro levemente odioso, (San Salvador: Talleres Gráficos UCA, 1989)

ALGUNAS OBRAS SOBRE ROQUE DALTON

Alvarenga, Luis, *El ciervo perseguido: vida y obra de Roque Dalton*, (San Salvador: Talleres de la DPI, 2002)

Argueta, Manlio, ‘Prólogo’ en *Poesía escogida, Roque Dalton*, (San José: EDUCA, 1983)

Armijo, Roberto, ‘Réquiem a un poeta asesinado’, en *Casa de las Américas*, 96 (1976) 94-99

Bankay, Anna-Maria Yvonne, 'Roque Dalton's Poetry in the Context of the Sixties: The Thematic and Artistic Concerns of Spanish American Committed Poetry of This Decade', (unpublished doctoral diss., Stanford University, 1984)

Benedetti, Mario, 'Roque Dalton, cada día más indócil,' en *Roque Dalton, Antología*, (Madrid: Visor libros, 2000)

Conde Sturla, Pedro, 'Oficio de Poeta', en *Taberna y otros lugares*, (Santo Domingo: Ediciones de Taller, 1983)

Cortázar, Julio, 'Una muerte monstruosa', en *Casa de las Américas*, 94 (1976) 16-23

Díaz Borbón, Rafael, 'Las historias prohibidas de Roque Dalton' en *Casa de las Américas*, 126 (1981) 33-39

Góngora Mosquera, Juan, 'Roque Dalton y la poética de liberación', en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 34 (1991) 18-32

Gutiérrez, Carlos María, 'La ironía de Roque Dalton', en *Casa de las Américas*, 94 (1976) 110-117

Narvaes, Jorge, *Roque Dalton: la escritura testimonio*, (Laussane: Coopérative Ediciones del Sur, 1982)

Verzi, Horacio, *Recopilación de textos sobre Roque Dalton*, (La Habana: Casa de las Américas, 1986)

Weiss, Judith, 'Roque Dalton: Puntos de partida para el estudio de su obra Poética', en *Cuadernos americanos*, 5 (1977) 22-41

OBRAS DE ERNESTO CARDENAL

Antología de poesía primitiva, (Madrid: Alianza Tres, 1987)

Antología nueva, (Madrid: Trotta S.A., 1996)

Cántico cósmico, (Connecticut: Curbstone Press, 1993)

Canto Nacional, (México: Siglo XXI, 1973)

El estrecho dudoso, (Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1972)

El evangelio en Solentiname, (Salamanca: Sígueme, 1975)

En Cuba, (Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1972)

Evangelio, pueblo y arte, (Salamanca, Eds Loguez, 1983)

Epigramas, (Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1972)

Gethsemaní, Ky., (México: Ediciones Ecuador: 1960)

Homenaje a los indios americanos, (León, Universidad Autónoma de Nicaragua, 1969)

La hora cero y otros poemas, (Barcelona: El Bardo, 1971)

Oración por Marilyn Monroe y otros poemas, (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1971)

Oráculo sobre Managua, (Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1973)

Poesía nueva de Nicaragua, (Buenos Aires: Ed. Carlos Lohlé, 1974)

Salmos, (Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1974)

Santidad de la revolución, (Salamanca: Ediciones Sígueme, 1978)

The Doubtful Strait/ El estrecho dudoso, (Indiana: IUP, 1995)

Tocar el cielo, (Managua: Editorial Nueva Nicaragua, 1981)

Vida en el amor, (Buenos Aires: Ed. Carlos Lohlé, 1970)

Vida perdida, (Managua: Anama, 1999)

ALGUNAS OBRAS SOBRE ERNESTO CARDENAL

Aizpún, Pilar, 'Dos visiones del Estrecho Dudoso: España y América, Ángel Martínez y Ernesto Cardenal', en *Revista de filología hispánica*, 10 (1994) 16

Benedetti, Mario, 'Ernesto Cardenal: Evangelio y Revolución', *Casa de las Américas* 63 (1970): 174-83

Borgeson, Jr., Paul *Hacia el hombre nuevo: poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*, (London: Tamesis Books Limited, 1984)

Cuadra, Pablo Antonio, 'Prólogo' en *Ernesto Cardenal Antología*, (México: Cuadernos Latinoamericanos Ediciones Carlos Lohlé, 1971)

Pring-Mill, Robert, 'Introduction', *Ernesto Cardenal, Apocalypse and other poems*, trad. Thomas Merthon, (New York: New Directions Books, 1974)

Urdanivia, Eduardo, *La poesía de Ernesto Cardenal: Cristianismo y Revolución*, (Lima: Latinoamericana Editores, 1984)

Urtecho, José Coronel, 'Carta a propósito del Estrecho Dudoso: Ernesto Cardenal' en *El Estrecho Dudoso*, (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1966)

Veiravé, Alfredo 'Ernesto Cardenal: el exteriorismo poesía del nuevo mundo', en *Cardenal poeta de la Liberación*, ed. Fernando García Cambeiro, (Buenos Aires: AMERICALEE S.R.L., 1975)

Williams, Tamara, 'Introduction', in Ernesto Cardenal *The Doubtful Strait / El estrecho dudoso*, trans. by John Lyons, (Indiana: Indiana University Press, 1995)

-----, 'Narrative Strategies and Counter-history in *El estrecho dudoso*,' en *Revista de literatura hispánica*, (Cranston, RI) 39, (1994 Spring)

OBRAS DE OTTO RENÉ CASTILLO

Informe de una injusticia, (San José Costa Rica: EDUCA, 1975)

Para que no cayera la esperanza, (Tegucigalpa: Editorial Guaymuras, 1989)

Poemas, (La Habana: Casa de las Américas, 1971)

Vámonos Patria a Caminar / Let's Go!, edn. bilingüe, trans. by Margaret Randall, (New York: Cape Goliard Press, 1971)

ALGUNAS OBRAS SOBRE OTTO RENÉ CASTILLO

Dalton, Roque, 'Otto René Castillo: su ejemplo y nuestra responsabilidad', en *Informe de una injusticia*, (San José Costa Rica: Educa, 1975)

Randall, Margaret, 'Introduction' en Otto Rene Castillo, *Let's go / Vámonos patria a caminar*, (London: Cape Goliard Press, 1971)

Umaña, Helen, 'A manera de prólogo', en Otto René Castillo, *Para que no cayera la esperanza*, (Tegucigalpa: Editorial Guaymuras S.A., 1989)

OBRAS CONSULTADAS

Abbot, Walter M., ed., *The Documents of Vatican II*, (New York: Association Press and American Press, 1996)

Aguirre, Margarita, *Las vidas de Pablo Neruda*, (Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag, 1967)

Alazraki, Jaime, *Poética y poesía de Pablo Neruda*, (New York: Las Américas Publishing Company, 1965)

Alegria, Claribel, y Darwin J. Flakoll, *Cenizas de Izalco*, 2^a edn., (San José Costa Rica: EDUCA, 1982)

——, *Nicaragua: la revolución sandinista: Una crónica política (1855- 1979)*, (México: Era, 1982)

Anderson, Enrique y Eugenio Florit, *Literatura hispanoamericana: antología e introducción histórica*, (New York: Holt, Rinehart and Winston Inc, 1960)

Anderson, Thomas P., *Mantanza: El Salvador's Communist Revolt of 1932*, (Lincoln: University of Nebraska Press, 1971)

Arce, Homero, *Los libros y los viajes: recuerdos de Pablo Neruda*, ed. Laura Arrué, (Santiago de Chile: Nascimento, 1980)

Argueta, Manlio, 'prólogo', en *Poesía de El Salvador*, (San José, Costa Rica: EDUCA, 1983)

Armijo, Roberto, 'Reflexiones sobre la poesía centroamericana', en *Poesía contemporánea de Centro América (selección de poetas nacidos alrededor de 1900-1950)*, ed. Amelia Romero, (Barcelona: Los libros de la frontera, 1983)

Barthes, Roland, *Mythologies*, trans. by Annette Lavers, (New York: Hill and Wang, 1972)

Benedetti, Mario, *Los poetas comunicantes*, (Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1972)

——, *Poesía trunca: poesía latinoamericana revolucionaria*, (Madrid: Visor, 1980)

Berryman, Phillip, *The Religious Roots of Rebellion: Christians in the Central American Revolutions*, (Maryknoll: Orbis Books, 1984)

——, *Teología de la Liberación*, (México D.F.: Siglo XXI, 1998)

Beverley, John, 'Poetry in the Central American Revolution: Ernesto Cardenal and Roque Dalton', in *Journal Society of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures*, Vol. 1 1984-5

Beverly, John, and Marc Zimmerman, *Literature and Politics in the Central American Revolution*, (Austin: University of Texas Press, 1990)

Bizarro Salvatore, *Pablo Neruda: All Poets the Poets*, (London: Scarecrow Press, 1979)

Black, George, *Triumph of the People: the Sandinista Revolution in Nicaragua*, (London: Zed Press, 1981)

Brotherston, Gordon, *Latin American Poetry: Origins and Presence*, (Cambridge: CUP, 1975)

Cabrales, José María, *Literatura hispanoamericana siglo XX*, (Madrid: Editorial Mayor, 1982)

Cardenal, Rodolfo, *Manual de historia de Centroamérica*, (San Salvador: UCA Editores, 1999)

Castañeda, Jorge, *Nicaragua, contradicciones en la revolución*, (México: Tiempo Extra Editores, 1980)

Castro, Horacio, *Nicaragua, la lucha popular que cambió su historia*, (México: Cartago, 1979)

Cea, José Roberto, *Antología general de la poesía en El Salvador*, (San Salvador: Editorial Universitaria, 1971)

----, *Pocas y buenas*, (San Salvador: Canoa Editores, 1986)

Columbus, Christopher, *Journal of the First Voyage*, tra. B.W. Ife, (London: Aris & Phillips Ltd., 1990)

Costa, René, *The Poetry of Pablo Neruda*, (Cambridge: CUP, 1979)

Darío, Rubén, *Azul, Prosas profanas*, ed., Andrew Debicki y Michael Doudoroff, (Madrid: Editorial Alhambra, 1985)

-----, *Poesías completas*, ed. Alfonso Mendez Plancarte, (Madrid: Aguilar, S.A. de Ediciones, 1967)

Dawes, Greg, *Aesthetics and Revolution: Nicaraguan Poetry, 1979-1990*, (Minneapolis: UMP, 1993)

De Costa, René, 'Para una poética de la (anti)poesía', *Nicanor Parra, poemas y antipoemas*, 4ª edn., (Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1998)

- DeHay, Terry, 'Pablo Neruda's *Canto General*: Revisioning the Apocalypse', en *Literature and the Bible*, (London: Penguin, 1996)
- De Las Casas, Bartolomé, *Brevisima relación de la destrucción de las Indias*. ed., André Saint-Lu. (Madrid: Ediciones Cátedra, 1989)
- Delgado, Luis Humberto, *César Vallejo, Javier Heraud*, (Lima: Latino-América-Editores, 1969)
- Díaz-Salazar, Rafael, *Gramsci y la construcción del Socialismo*, (San Salvador: UCA Editores, 1993)
- Drabkin, J.S., *Las revoluciones sociales*, (México: Ediciones de Cultura Popular, 1975)
- Eagleson, John, ed., *Christians and Socialism: documentation of the Christians for Socialism Movement in Latin America*, (Maryknoll: Orbis Books, 1980)
- Eagleton, Terry, *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*, (London: NLB, 1976)
- Escobar Velado, Oswaldo, *Patria exacta*, (San Salvador: UCA Editores, 1978)
- Fanon, Franz, *The Wretched of the Earth*, (London: Penguin, 1973)
- Fernández Moreno, César, *América Latina en su Literatura*, (México: Siglo XXI Editores, 1972)
- Fernández Retamar, Roberto, *Calibán: apuntes sobre la cultura en nuestra América*, (México: Editorial Diógenes, 1971)
- Fernández, Teodosio, *La poesía hispanoamericana del siglo XX*, (Madrid: Grupo Anaya, S.A., 1991)
- Ferrero, Mario, *Neruda: voz y universo*, (Santiago, Ediciones Logos, 1988)
- Forgacs, David, *An Antonio Gramsci Reader*, (New York: Schocken Books, 1988)
- Jara, René and Nicholas Spadaccini, 'The Inscription of Creole Consciousness: Fray Servando de Mier', in *1492 - 1992: Rediscovering Colonial Writing*, (Minnesota: University of Minnesota Press, 1991)
- Gallegos Valdés, Luis, *Panorama de la literatura salvadoreña, del periodo precolombino a 1980*, 4ª edn., (San Salvador: UCA Editores, 1996)
- Geysse, A y E. Bagué, *Los autores hispanoamericanos*, (Paris: Bordas, 1972)

Gheerbrant, Alain, *The Rebel Church in Latin America*, (New York: Penguin, 1974)

González Echeverría, Roberto, 'Introducción, *Canto general* de Neruda: poesía de traición', en Pablo Neruda, *Canto general*, (London: UCP, 1991)

Gonzalez, Mike and David Treece, *The Gathering of Voices, The Twentieth-Century Poetry of Latin America*, (London: Verso, 1992)

Grossman, Edith, *The Antipoetry of Nicanor Parra*, (New York: New York University Press, 1975)

Grünfeld, Mihai, *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916 - 1935)*, (Madrid: Ediciones Hiperión, 1995)

Gutiérrez, Gustavo, *A Theology of Liberation: History, Politics, and Salvation*, (Maryknoll: Orbis Books, 1973)

Hart, Stephen, *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*, (London: Tamesis Books Limited, 1987)

Higgins, James, *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*, (México: Siglo XXI Editores, 1970)

-----, 'Introduction', *César Vallejo, A selection of his Poetry*, (Liverpool, Francis Cairns Publications Ltd., 1987)

Hume, Roberto Ernesto, *Las religiones vivas*, (Chicago: Chicago University Press, 1981)

Konetzke, Richard, *Descubridores y Conquistadores de América, de Cristóbal Colón a Hernán Cortés*, (Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1968)

Levine, Daniel H., *Religion and Political Conflict in Latin America*, (North Carolina: UNCP, 1986)

-----, *Churches and Politics in Latin America*, (Beverly Hills: Sage, 1980)

López, Matilde Elena, 'La joven poesía salvadoreña', en *Cultura*, no. 13, San Salvador, abril-junio de 1958

Lozano, Lucrecia, *De Sandino al triunfo de la revolución*, (México D.F.: Siglo XXI, 1985)

Neruda, Pablo, *Canto general*, (Barcelona: Editorial Lumen, 1976)

-----, *Obras completas*, 4ª edn., 3 vols, (Buenos Aires: Losada, 1973)

Parra, Nicanor, *Antipoemas*, (Barcelona: Seix Barral, 1972)

Pastor, Beatriz, *The Armature of Conquest: Spanish Accounts of the Discovery of America, 1492-1589*, tra. Lydia Longstreth Hunt, (California: Stanford University Press, 1992)

Paz, Octavio, 'La casa de la presencia', en *Obra Completa*, vol I, (México D.F.: FCE, 1994)

Pipes, Richard, *Communism: A History of the Intellectual and Political Movement*, (London: Phoenix Press, 2002)

Portuondo, José Antonio, 'Prólogo' en Nicolás Guillén, *Tengo*, (La Habana: Empresa Consolidada de Artes Gráficas, 1964)

Randall, Margaret, *Cristianos en la revolución*, (Managua: Editorial Nueva Nicaragua, 1983)

-----, ¿Qué es y cómo se hace un testimonio? en *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, ed., John Beverley y Hugo Achugar, (Lima: Latinoamericana Editores, 1992)

Riddle, John, 'Spices', en *Christopher Columbus and the Age of Exploration: An Encyclopedia*, ed. Silvio Bedini, (New York: Da Capo Press, 1998)

Riess, Frank, *The Word and the Stone: Language and Imagery in Neruda's Canto general*, (Oxford: OUP, 1972)

Rogers, David, 'Introduction' in *The Complete Poems of Walt Whitman*, (Kent: Wordsworth Editions, 1995)

Rodríguez Díaz, Rafael, 'Principios para identificar la "literatura comprometida" en *Temas Salvadoreños*, 2ª edn., (San Salvador: UCA Editores, 1997)

Rodríguez Mojón, María Luisa, ed. *Poesía revolucionaria guatemalteca*, (Madrid: Gráficas Guía, 1971)

Rowe, William, *Poets of Contemporary Latin America: History in the Inner Life* (Oxford: Oxford University Press, 2000)

Rugama, Leonel 'La tierra es un satélite de la luna', *Poets of the Nicaraguan Revolution: An Anthology*, bilingual edition, trans. by Dinah Livingstone, (London: Katabasis, 1993)

Segundo, Juan Luis, *The Liberation of Theology*, (Maryknoll: Orbis Books, 1976)

- Selser, Gregorio, *De Walker a Somoza*, (México: Editorial Mex-Sur, 1984)
- , *Apuntes sobre Nicaragua*, (México: Nueva Imagen, 1981)
- Sosa, Roberto, *Prosa Armada*, (Tegucigalpa: Editorial Guaymuras, 1981)
- Torres, Camilo, *Revolutionary Writings*, (New York: Harper & Row, 1972)
- Torres Rivas, Edelberto, 'Crisis and conflict, 1930 to the present', in *Central America since Independence*, ed. Leslie Bethel, (Cambridge: Cambridge University Press, 1991)
- Torres, Sergio, and John Eagleson, eds. *The Challenge of Basic Christian Communities* (Maryknoll: Orbis Books, 1981)
- Valera, Juan, 'A Rubén Darío', *Azul*, 13^a edn., (Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1964)
- Vallecillos, Ítalo López, 'El realismo mágico en *Cuentos de Barro*', en *Salarrué: Cuentos de Barro*, (San Salvador: UCA Editores, 1980)
- Vallejo, César, *El arte y la revolución*, (Lima: Mosca Azul Editores, 1973)
- , *Obra poética completa*, 5^a edn., (Madrid: Alianza Tres, 1990)
- Verzi, Horacio G., *Recopilación de textos sobre Roque Dalton*, (La Habana: Casa de las Américas, 1986)
- Walker, Thomas W., *Nicaragua in Revolution*, (New York: Praeger, 1982)
- Whitman, Walt, 'Song of Myself' in *Penguin Book of American Verse*, ed. by Geoffrey Moore, (London: Penguin, 1983)
- Wheelock, Jaime, *Imperialismo y dictadura*, (México: Siglo XXI, 1980)
- Yurkievich, Saul, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Gironde, Neruda, Paz*, (Barcelona: Barral Editores, 1971)
- , *Poesía hispanoamericana 1960-1970*, (México: Siglo XXI Editores, 1972)
- Zaid, Gabriel, 'Colegas enemigos: Una lectura de la tragedia salvadoreña', *Vuelta*, 56 (1981)
- Zimmerman, Marc, *El Salvador at War: A Collage Epic - A Book of Insurrection, War & U.S. Intervention*, (Minneapolis: MEP Publications, 1988)

APÉNDICES

A) THESIS SUMMARY

Re-writing history: the political role of the poetry of Roque Dalton, Ernesto Cardenal and Otto René Castillo in the Central American revolutions

In Latin America, the success of the Cuban revolution in 1959 brought about a wealth of change in attitudes to politics and society. Not only did it serve to focus attention on issues such as poverty, social injustice, and political oppression in the continent, it also suggested that significant socio-political change was possible. The revolutionary flame that in previous decades had burnt strongly with popular leaders such as Augusto Cesar Sandino in Nicaragua and Juan José Arévalo and Jacobo Arbenz Guzmán in Guatemala, but almost extinguished under the oppressive dictatorial regimes of that time, began to burn again.

This new era in Central American politics influenced a whole generation of poets who looked to the Cuban idea of the 'New Man' as a means of transforming and consolidating an egalitarian society. Indeed the ideas that emerged from Cuba at this time proved to be both exemplary and inspirational for political activists and progressive intellectuals alike striving to effect social change across a range of countries in Latin America. As Mike González and David Treece have stated:

The prophetic power of art on the one hand, and its power to create a collective consciousness on the other, were perhaps lost in the period of modernization and the Cold War. The Cuban Revolution placed on the agenda again a possibility that Latin America could conduct and control its own history, could re-enter history. Hence the extraordinary symbolic significance of Castro's assertion that 'history will absolve me.'¹

In the 1960s, Central America provided the world's most extreme example of illiteracy, - reaching a level of 80% in Guatemala in 1967. This, combined with

the difficult political situation meant that the majority of the Central American population were socially, culturally and politically marginalised; effectively, without a voice. As a consequence, the role of the writer acquired an unprecedented national importance. Whilst it is true that the inclusion of political themes in literature was nothing new and that, as the Chilean critic Jorge Narvaes states, ‘las generaciones inmediatamente antecedentes habían mostrado actitudes e ideas progresistas avanzadas’² (previous generations had demonstrated advanced attitudes and progressive ideas), from this moment on a new concept was borne: Militant Poetry. It gave way to the emergence of a group of poets who, by inherently weaving together their individual political ideologies and their literature, adopted a direct role in the revolutionary cause. In the words of Luis Gallegos Valdés³, they were returning to ‘la nueva mística revolucionaria pero con un intenso deseo de interpretar la realidad con el método marxista’ (‘the new revolutionary mystique, but with an intense desire to interpret reality using the Marxist method’).

This thesis looks at the ways in which the work of Roque Dalton (1935-1975), Ernesto Cardenal (1925-), and Otto René Castillo (1936-1967), the best known and nationally the most influential Central American poets of the second half of the 20th century, became an important tool of politicisation and the voice of a growing national social conscience. It traces the use of the poetic voice as a representative of the most marginalised sectors of society – the poor and the indigenous population - seeking to raise social awareness among the intelligentsia

¹ *The Gathering*, p. 269.

² Narvaes, p. 13.

³ *Panorama*, p.343.

and ultimately effect social change, as well as searching for a trans-national Latin American aesthetic of social justice which has become key to the region's identity in the late 20th century.

The work of Dalton, Cardenal and Castillo is rooted in their intrinsic relationship to the historical, political and social realities of 20th century Central America. Indeed, the importance of notable political events - the Salvadoran peasant uprising of 1932, the rise of the Somoza, Ubico and Martínez dictatorships, etc. - has been much remarked upon. Their poetic objective however, has, in Dalton's own words, been, 'not to reflect reality, but to transform it'.⁴

Focusing on the formal and thematic departures in the poems '*The Sure Hand of God*' by Dalton, '*The Doubtful Strait*' and '*Oracle on Managua*' by Cardenal and 'Apolitical Intellectuals' and 'Report of an Injustice' by Castillo, it is argued here that an aesthetic of social justice informs these poets' attempts to marshal the defeats of history into an empowering vision of a revolutionary future by transforming the past into a contemporary political opportunity. This political opportunity is created by the cultural, political, religious, social and economic references used counter-hegemonically in the work of these poets, providing a political discourse that not only mirror's but also contributes to the elaboration and promotion of an ideological practice which was key to the revolutionary struggle against the different dictatorial regimes in the region.

In order to fully understand the importance of the role of poetry, however, it has to be taken in to account that throughout the history of Central America,

⁴ Miguel Mármol, p. 32.

radio, television, the written press and educational material alike, have been both a common vehicle for and of fundamental importance to the political propaganda used by those in power. Salvadoran history books, for example, portray the ex-dictator, Maximiliano Hernández Martínez, as a hero for having helped thwart the rise of ‘Communism’ in the 30’s, to the point where he was named ‘man of the century’ in the year 2000. However, these accounts fail to acknowledge incidents such as the mass extermination of *campesinos*, otherwise known as ‘la Matanza’ (the Slaughter), carried out by the ex-dictator in 1932 to gain control of power; or indeed, his fascist policy that held the country in a state of oppression until 1944.

In her essay ‘Qué es y cómo se hace un testimonio?’⁵, Margaret Randall provides another example of how the traditional version of American history has been distorted or manipulated in some school books:

Los indios vivieron donde había oro; pero no conocían su valor. Un español vino buscando oro. Los indios lo mostraron. El español agradecido enseñó a los indios a leer y escribir.

(The Indians lived where there was gold; but they didn’t recognise its value. A Spaniard came looking for gold. The Indians showed it to him. In return, the grateful Spaniard taught the Indians to read and write.)

By carefully omitting some important details of Christopher Columbus’s encounter with the native Americans in 1492, this version succeeds in constructing a very different image to that of the reality of the conquest and joins the huge wave of political propaganda that was traditionally directed and manipulated by a specific group in Latin American society: the oligarchy.

In the work of Dalton, Cardenal and Castillo, however, the historical references appear as an open critique in defiance of this hegemony. Dalton, for example, in his poem, ‘The Sure Hand of God’, one of the poems in his collection

Tavern and Other Places (1969), tells the story of the death of Hernández Martínez in the words of his murderer (his personal chauffeur), rendering a different version from that which appears in history books. This story, which at the beginning appears to seek pardon and justification for the murder committed by the chauffeur, ends by making reference to a series of crimes perpetrated by the ex-president himself, including the slaughter of *campesinos* in 1932. It challenges the 'official' truth published in newspapers and history books which, instead of acknowledging the innocence of the murdered *campesinos*, proclaimed the heroic attitude of Martínez in his alleged defence of national sovereignty. Similarly, *The Doubtful Strait* by Ernesto Cardenal recounts the events of the conquest in which he shows that, contrary to the claims made in the books cited by Randall, the conquistadors, motivated by their ambition and greed, were responsible for many atrocities carried out against the indigenous population.

By including themes such as social injustice, poverty, illiteracy and the oppression of the Central American people, the three poets studied here: Dalton, Cardenal and Castillo, seek not only to evoke and illustrate the past by adding a historic element to their poetry, but also to produce a political panorama of the present. This panorama is created by the emergence of a poetic 'I', which allows the poets to identify themselves with individual characters in history and present themselves as direct participants or as eye-witnesses to particular incidents from the past. This poetic 'I' is deployed to a specific end: to unveil poetry and society from their linguistic shrouds. Thus, the images and the narrative that emerge in their work create a new political discourse between poetry and reality in which the

⁵ Randall, p.22.

power of language over speech and writing comes into confrontation with the ‘official’ history and the hegemony traditionally established by the various oppressive governments in Central America.

Roque Dalton

In the poem ‘The Sure Hand of God’, Dalton identifies himself with the character of the chauffeur who murdered the ex-Salvadoran president, Hernández Martínez in 1944, perfectly interweaving the chronicle of the murder with the political-economic situation in 1960s El Salvador and the political events that preceded it – the peasant uprising in 1932 and the system of oppression imposed by Martínez. The poem opens with an extract from ‘the Salvadoran Wire Service’, which states that:

General Maximiliano Hernández Martínez, El Salvador’s former president, was savagely killed yesterday by his own chauffeur and man-servant. The murder took place at a Honduran farm where the elderly ex-ruler was living out peaceful exile. According to sources, he was about to have lunch when the chauffeur stabbed him repeatedly for still unknown reasons. Security forces in both countries are seeking the killer...

(from the Salvadoran Wire Service)

By including this extract in the poem, Dalton seeks to establish and emphasize the historic veracity of the incident, which in turn becomes a window into Salvadoran history. This poem, written as a monologue, is narrated by the murderer, who in the last lines of the poem reveals that he is imprisoned in the Ahuachapán Penitentiary where he is paying for the crime he committed. Thus, the private narrative of the chauffeur becomes a public narrative of the struggle against the dictatorship, and the inspiration and theme of the poetic voice.

The title of the poem, ‘The Sure Hand of God’, clearly, and with a hint of irony, demonstrates the moral and political importance of the circumstances

surrounding the death of Martínez. Whilst making a direct reference to the idiosyncrasy of the chauffeur, the poem also draws attention to an important part of the Salvadoran revolutionary process, the rise of a new theological concept in the 1970's: Liberation Theology, which was of fundamental importance to the revolutionary history of Latin America. This concept encompassed the idea of divine intervention in the quest for human rights. The form of the poem also offers other quasi-evangelical interpretations for its title, infusing the actions of the narrator with an aura of divine providence:

After all my poor little General
today I'm sure I should have thought twice about it
after all you just don't stop being a Christian

Furthermore, Dalton's deliberate use of colloquialisms from Salvadoran speech lends a sense of authenticity, depth, credibility and truth to the poem, revealing a narrative in which history and motivation are inseparable. Inseparable too, are the two distinct faces of the murdered General. The first of these two faces is that which merits the Christian belief of the narrator: 'You just don't stop being a Christian'. The other, less frequently revealed, is the true face of the dictator: who 'always cursed the way women carried on', and 'the softer he spoke the more the Generals trembled'. Thus, the unedited versions, as much those concerning the General as the narrator, both contradict and overshadow the compassion and tenderness of the first few lines of the poem. The statements made by the press are also contradictory: the 'peaceful exile' of the 'former President' is vividly contrasted alongside the cruel and motiveless actions of the murderer who 'stabbed him repeatedly' when he was 'about to have lunch', and a hint of irony emerges when it is remarked that 'the security forces in both countries are

searching for the killer', as they were the same soldiers who also assisted with the implementation of the Martinist regime over a period of 13 years.

Ironically also, the chauffeur's story observes the more humane side of the dictator, through the eyes of 'his grandchildren in San Salvador' in a few letters in which they call him 'Darling Granpa'. This observation strengthens the theme of the poem which seeks to embrace the strong divide between the dictator's public and private life and show the effects of the passing of time: the old General/Grandfather who died in exile, one more victim of the system that he himself both consolidated and defended. The phrase 'Darling Granpa' appears as another example of the irony and humour that characterise Dalton's poetry. Given the severity of the case in hand, it mocks the dying General's close relationship with his grandchildren because, as the chauffeur confesses; 'I should know that the deceased was once the president of El Salvador'. This poetic humour serves to provide historical significance to the iconoclastic gesture of the chauffeur who, even when faced with the cruelty of the murder, the moment in which the victim; 'knew what was happening after I stabbed him / five or six times' seems to have maintained his calm in observing that 'after the tenth [stabbing] he let out an old man's fart / and slumped to one side of his armchair', and 'he stared in my eyes while I searched through his pockets'. It is a type of humour which, as Mario Benedetti has remarked, is not: 'celebratory. Sometimes it offers an injection of irony, and the surprise gives us no space to laugh'.⁶ Indeed, as Pedro Conde Sturla has commented, it is 'a corrosive phenomenon composed of a bitter-sweet mix of

⁶ Benedetti, pp. 8-9.

irony, cynicism and black humour'⁷, which ends by ridiculing the death of the General: 'I should know that the deceased / was at one time the President of El Salvador', therefore 'to touch him/ well / it was like touching a tiger's balls'.

Within this humour, the political axis of the narrative is revealed when the narrator merges the panorama of the revolutionary struggle during the dictatorship of 1932 with that of 1944:

It's true
and moreover
there are others much worse than my General
a lot more worse
who are still alive in El Salvador
with their tails still up in the air

This is a direct warning: Martínez's death comes as a result of his past actions and the same could happen to the present government of Colonel Osmín Aguirre:

After all
that could happen to any President
even to my colonel who is now at the helm.

The government of President Osmín Aguirre also has to confront the people's resistance – known as 'the communists' - who were fuelling the unstable political situation:

Things are heating up
since it looks like the Communists
can never finish off dying.

Thus, in the narration of the main story - the murder of Martínez - threads of Salvadoran history such as the references to the dictatorial system imposed by Aguirre emerge, subtly enriching the narrative and giving form and context to Dalton's poetic message. With the mention of the 'colonel who is now at the helm' the story is immediately linked to a specific moment in history, 1944.

⁷ Conde Sturla, pp. 9-10.

However, it also serves to reveal the poem's objectives in proclaiming the eternal nature of the revolutionary cause, to which the chauffeur remarks: 'it looks like the Communists / can never finish off dying', in his ironic observation about the obsession and paranoia created by the state media after 1932 about the existence of 'the communists'.

However, in spite of the death of the General, there have not been many changes and the continuing oppression finds expression in the poetic structure. Although there is no punctuation throughout the entire poem, which has been written in free verse and fluid form, the General is never mentioned without the use of a capital 'G' and the prefix 'my', a formality that reflects respect and veneration, but which hides the violence inherent in each relationship, and is a deliberate attempt by Dalton to emphasise the nature of the relationship between the two men, both personal and military, and also the relationship between the General and the nation. Others that merit the use of capital letters include: 'President', 'Bishop', 'General Somoza', 'God' and 'the Devil'. These pillars of the church, the state and their allies are depicted as representatives of the political present and the historic past. In a similar way, they become implicated in the struggle between justice and oppression, which, as the title suggests, can only be resolved outside of human time and understanding. The chauffeur however, with the advance of the narrative, changes from being a repentant confessor, who describes with remorse how he killed the old ex-President, to reveal his political ingenuity in confessing that:

My General used to say that money had never dirtied his hands
 blood yes but money never
 I don't know about those things
 only a doctor

can talk in terms of fifty colones or more in my village

Thus, ingeniously too, the narrator never passes judgement on the political structure he serves. Dalton on the other hand, by using a continuous set of comparisons highlights the evident discrepancies between ideology and social truth, and the main traumas of the recent historic events that can neither be forgotten nor avenged with one sole action. Therefore, the murderer's pick-pocketing of the victim during his agony underlines the General's assumption that 'money had never dirtied his hands / blood yes but money never'. This observation exposes a system of value that privileges the apparent fiscal rectitude over human life and an enlightening irony emerges in the narrator's humble confession: 'I don't know about those things', revealing the contrast between the social groups represented by both the General and the narrator.

Juxtaposed with this are, 'the millions / that the U.S. lent' to Martínez: images of irresponsibility and waste that constitute a great irony, given the affirmation of honesty and the context of poverty. And the most ironic of all the observations made about the General is the crime committed by his murderer who, despite his blood stained hands, has only 15 lempiras on his conscience.

As a result, the motive for the murder – an insult of little importance in the great scheme of things and an opportunity to liberate the General from part of his legendary wealth, 'he only had on him fifteen shitty lempiras' - seems contradictory when faced with the brutality of the crime. However, towards the end of the poem, it becomes clearer, that the unforgettable crimes of the past are confirmed through the violence of the present:

Others
oh mother of my soul

what they'd done to make him pay
 even if it were just a bit of what he owed
 others free of charge
 I repeat
 would've given it to him really hard
 he had some thirty thousand dead to his credit
 piled high as a volcano you can imagine
 [. . .]
 I did what many others should have done
 [. . .] for the good of the country more than thirty years ago

Just as Franz Fanon who, in his work *The Wretched of the Earth* presents a third world people, incited by violence, willing to bring down power and destroy the colonial and neo-colonial governments, Dalton uses the same idea in attempting to detail a lethany and culture of violence in Central America at an individual level, and more horrifically, on a massive scale. The main trauma of Salvadoran history – the mass extermination of 30,000 people by Martínez in 1932 – emerges in the central section of the poem.

Thus, a direct reference to Martínez and the suffering his dictatorship brought on the Salvadoran population emerges in the narrative as a justification for the chauffeur's crime. It also reflects Dalton's political objective in presenting himself as an eye-witness and victim of the Martinist regime: to embody the role of the Salvadoran revolutionary ready to resort to violence in the quest for revenge for the crimes committed against the people. This is a clear conformation of the revolutionary conviction of the poet who believed that in order to make a change in the conditions of poverty and oppression suffered by the Central American people, it was 'necesario encarnar en cuerpo y alma la nueva vía de la revolución: la de la lucha armada, nacional, centroamericana, revolucionaria',⁸ (necessary to incarnate in body and soul the new road of the revolution: that of the

national, Central American, revolutionary armed struggle'). In 'The Sure Hand of God', as in most of his poetry, Dalton seeks to convey this political message to promote a social revolution. Thus his poetry becomes a political and ideological stratagem transcending all linguistic and literary meaning. As the Chilean critic, Jorge Narvaes sustains: 'En su calidad de militante revolucionario, es ese el sentido más elevado que Dalton le concede a la poesía'⁹ ('In his capacity as a militant revolutionary, this is the highest meaning that Dalton can bestow on poetry').

Ernesto Cardenal

In 'Epistle to Coronel Urtecho' (1978), a letter addressed to his mentor and relative, the poet José Coronel Urtecho, Cardenal describes the political role of his poetry:

The drunken worker lying on the muddy road
covered with flies and his zipper undone.
And you said to me: "We have to put this into a poem
so later on they will know what Somoza was like."
(Poetry as a poster
or as a documentary
or as a report)¹⁰.

As Cardenal has affirmed, his poetry serves to bridge the gap between the literary world and Nicaraguan reality, in the role of a poster, a documentary or a report. However, by forecasting a future in which suffering has been forgotten, 'they will know what Somoza was like', his poetry serves not only to define, but also to initiate a revolutionary struggle in the present. Thus, 'the drunken worker lying on the muddy road' is directly portrayed as a victim of the political system under the

⁸ 'O. R.C.: su ejemplo', p. 26.

⁹ Narvaes, p.13.

¹⁰ 'Epístola', p. 90.

infamous dictatorship of Somoza. Cardenal's poetic objective, as demonstrated in the following analysis of the poem *Oracle on Managua*, is to awaken the reader's awareness to the social injustices suffered by the Nicaraguan people, attempting to confirm the righteousness of the revolutionary cause.

Oracle on Managua, published in 1973, deals with the circumstances surrounding the death of the priest, poet and *guerrillero* Leonel Rugama, who died in combat against the Somoza army in 1970. At the beginning of the poem however, instead of directly addressing the poet's death, Cardenal describes the scene of Acahualinca, a slum area of Managua, located, as the poet states:

Behind the weaving and textile factory (if the factory has
survived the earthquake) and along the sewage outlet,
near the lake, amongst rubbish, broken bedpans [. . .]
There lies Acahualinca.

The purpose of this introduction becomes clear with the development of the narrative; to make the reader aware of the spatial and temporal setting of the story, the suburbs of Managua, which as the poet asserts, lie 'along the sewage outlet, / near the lake'. The irony of the story becomes apparent from early on with crude images 'amongst rubbish, broken bed-pans', of a place where it is not even known 'if it survived the earthquake'. The history of the earthquake on the 23rd of December 1972 which destroyed a large part of the Nicaraguan capital leaving in its wake 100,000 deaths and 80% of commercial establishments in ruins, suddenly becomes intrinsically linked to the story. The earthquake is referred to in brackets, giving it an air of insignificance which allows the description of Acahualinca to flow uninterrupted. However, despite the brevity of this reference, it serves to establish the story in a specific historical timeframe – after the earthquake in 1972 – and significantly, creates an important link between the conditions of poverty

suffered by the people of Acahualinca, and the disaster in which Somoza's embezzlement of millions of dollars of foreign aid intended for the victims made him notorious throughout Nicaragua. The reference to the earthquake is central to the development of the story; indeed, the poem as a whole cannot be fully understood without it.

The inclusion of historical facts and incidents within the narrative serves to enrich the message that the poet, through his 'intervention, seeks to transmit to the reader'¹¹ as Alfredo Veiravé has suggested, serving also to give the story elasticity and expansiveness. Thus, the narrative is interwoven with chapters from American history; from scenes of pre-Columbian life, to images portraying the conditions of modern-day Managua, a city covered by the waste products of multinational companies. As the poem illustrates:

Another deposit of earth accumulated. More mud from the eruptions, and finally the top layer of earth with the first ceramic. Maya. Monochrome. From Nicoya (polichrome). From the era of Christ. [...] Monkeys, red jaguars with white backs, incense burners. And on top pieces of Coca Cola cans and Goodyear tyres and bedpans.

The strong contrast of images from America's historical legacy ('Maya,' 'From the era of Christ') and the purity of its nature ('Monkeys, red jaguars with white backs') with the rubbish and waste products that now form the top layer of soil of Acahualinca, gives the story historical context and political significance. The Nicaraguan capital, once witness to the grandeur and wealth of the Mayan empire is now at the mercy of the consumerism of foreign products of which only 'shreds of Coca Cola cans and Goodyear tyres' remain. This declaration both criticises and prophesies the future of Nicaragua, the result of the settlement of foreign

¹¹ 'el exteriorismo' p. 93.

businesses that throughout history have been one of the most common methods of exploitation used by the Somoza regime.

Thus, the political objective of the poem moves beyond being a simple evocation of the past, to decipher and present an apocalyptic vision of Managua's destiny in which, once exposed, the continuation of the foreign invasion and conquest gives legitimacy and strength to the principal aim of the revolution - the anti-imperialist struggle. Accordingly, as the poet traverses through history, the political effect of the story is intensified with a sudden comparison between the living conditions reflected in 'the earth with the first ceramic' 'from the era of Christ' with the appalling state of the present and its remnants of 'pieces of Coca Cola cans and Goodyear tyres'. This comparison also serves to draw the reader's attention to the deterioration, poverty and destruction that have become an integral part of life in the city suburb – the setting of the story. Thus, somewhere between the waste and the terrible conditions of poverty, the poet observes, 'Acahualinca emerges', with its 'houses made of cardboard and tin' overlooking the 'sewage outlets', 'streets smelling of prisons with their characteristic rancid smell of shit and urine'.

The images are direct, strong and crude: Acahualinca, once inhabited by the Mayas who 'occupied this area of Managua living side by side with the bison', is now nothing more than a sewage pit, which can only be compared to the insalubrious conditions of the prisons. The sheer dreadfulness of the scene however, is demonstrated when, from 'that characteristic smell of prisons' emerge 'the smiling faces of the people', to which the poet ironically adds 'but covered in flies'. Similar contrasts continue to arise throughout the poem, of the poverty and

misery of the inhabitants of Acahualinca who continue to lead normal lives as if immune to the terrible hardship surrounding them. As the poet describes:

On the bank of the lake the children play at making holes in the ground with a little stick to see who can get the most flies out of their hole. In the water pieces of cotton, toilet paper, condoms. Near the slaughterhouse. On the waste, vultures sit. A stream of milky sewage flows towards the lake
To the right the poisoned, green-coloured, Acahualinca lagoon [...]
Old women bent over the tripe from the slaughterhouse, scaring away the vultures.

This type of stark comparison - between the 'smiling faces' and the hideous reality of those faces 'covered with flies', and the old women who are scaring away the scavenging vultures - is ever present in the poem. It is a deliberate technique, frequently used in Cardenal's work, to emphasize the cause and effect of the conditions endured by the Nicaraguan people. Within the context of Acahualinca, this comparison serves to make the reader aware of the living conditions of modern-day Managua, whilst emphasizing the unfortunate and inevitable effects the passing of time has had on the city:

The children with cross-eyes
the undernourished and skinny children
Their big stomachs and stick legs [. . .]

The pig and the boy with the big stomach in the same puddle [. . .]

Victims of a permanent earthquake, no planes will come,
to bring tinned food to these people.

The description of the inhabitants of Managua is meticulously detailed, and the political position of the poem is clearly defined from the start in its denouncement of the miserable conditions suffered by the large majority of the Nicaraguan people - 'exteriorist poetry' as Cardenal himself has called it, referring to the inclusion of 'elements of real life' with specific dates and names.

In *Oracle*, however, the dates of incidents and events are not always clearly stated, but emerge subtly as small clues sporadically positioned by the poet. The reader is thus able to establish the temporal boundaries of the story, arguably an essential element in understanding the poem as a whole. With reference to the sewage in Acahualinca, for example, the poet describes the moon glittering on the ‘current of shit flowing towards Managua, imprinted with naked footprints’ whilst from the moon, the ‘astronauts sing Frank Sinatra songs’. With this phrase, the poet makes a direct reference to the year 1969: the historic year of man’s first journey to the moon. This ‘international success’, illustrated in the astronauts observation of earth as ‘the most beautiful of jewels’, emerges as a stark contrast to the conditions of poverty suffered by the people of Acahualinca. The poet uses metaphors and allusions such as these to give form and structure to a specific setting, that of Acahualinca, but also as a way of subtly bringing new characters into the narrative without directly mentioning their names. For example, in the middle of a description of Acahualinca, suddenly and without any introduction, the narrator remarks: ‘it happened that you became involved clandestinely / and you died with the urban guerrillas’. Consequently, what had previously taken the form of a narration of the suburb itself is converted into a dialogue with a character whom the reader only comes to know through statements such as the following:

In truth, in truth I tell you
 the revolution is in your midst,
 It’s suicide not to be part of it you said to my friends in the India cafeteria
 [...] The seminarists went for a walk to Acahualinca to see the footprints.

Although there appears to be no obvious link between this reference and the description of Acahualinca, the reader is trapped, as Alfredo Veiravé observes, ‘in

a game of superpositions which move him, cause him to react and actively participate [...] The reader cannot hesitate or remain in the ambiguity of the surreal-real'. Thus, it is only by making a historical connection between the references such as 'the India cafeteria' and 'the seminarists [who] went for a walk to Acahualinca', that the reader can make sense of the poem and understand that this is a reference to the Nicaraguan priest and poet, Leonel Rugama, who during his years as a 'seminarist' frequented the area of Acahualinca.

Indeed, this connection is confirmed through Cardenal's references to Rugama's poetry which was written on his visits to this area of Managua. In 1969, one year before his death, Rugama published a poem dedicated to Acahualinca titled 'The earth is a satellite of the moon', in which he contrasted the poverty of the area to the cost of Apollo, the space ship sent to the moon months before. Hence, the reference in Cardenal's poem to the 'moon over Acahualinca / with astronauts singing Frank Sinatra songs' becomes clear.

In less detail but with an equally powerful anti-imperialist message, Rugama begins his poem by comparing the economic costs of the various U.S. space projects:

Apollo 2 cost more than Apollo 1
Apollo 1 cost quite a bit.

Apollo 3 cost more than Apollo 2
Apollo 2 cost more than Apollo 1
Apollo 1 cost quite a bit.

Apollo 4 cost more than Apollo 3
Apollo 3 cost more than Apollo 2
Apollo 2 cost more than Apollo 1
Apollo 1 cost quite a bit.

This is an ironic syllogism serving to highlight the massive expense of the space exploration project. Although the poem does not describe the costs in detail, it is clear that they are extremely high, yet, according to the poet, they do not have any bigger implications on the economic terrain, due to their political and religious importance:

Apollo 8 cost a bundle, but no one minded
because the astronauts were protestant
and read the Bible from the moon,
inspiring awe, infusing joy in every Christian.

And, as the poet remarks, even ‘Pope VI gave his benediction’ on Apollo’s return to earth, resulting in continued investment in the project, ‘Apollo 9 cost more than all of them together’, which constitutes the biggest irony of the poem given that it appears to place religious interests, ‘infusing joy in every Christian’, above those of basic human survival and need. The contrast emerges when the poem begins to describe the ‘Great grandparents of the Acahualinca people’, who:

Were less hungry than the grand parents.
The great grandparents died of hunger
the grandparents of the Acahualinca people
were less hungry than the parents
the grandparents died of hunger.

The parents of the Acahualinca people were less hungry than the people’s
children from there.
The parents died of hunger.
The Acahualinca people are less
hungry than their children
the children of the Acahualinca people are not born for hunger,
and they are hungry to be born,
in order to die of hunger.

Concluding with a biblical reference from the Sermon on the Mountain, when Jesus (Saint Mathew 5.3) praised the conditions of the poor, ‘because the Kingdom of the Heavens would be theirs’. Rugama thus ends the poem by suggesting that ‘Blessed are the poor because theirs shall be the moon’, a

reference which, given the importance of the Bible in post-Conquest Latin America, allows the poet to present his message in a way that his audience can identify with.

The connection Cardenal makes between Acahualinca and Rugama then, is extended to an inter-textual one in which the poet's frequent visits to the area and his close relationship with its inhabitants gives significance to the poem. Hence, the use of phrases from Rugama's poem in *Oracle*:

Apollo 11, this is Houston... Over
 Black sky like midnight and a glittering floor
 [...]
 and the beautiful heart, blue and pink in the black sky
 [...]
 ('the most beautiful of jewels')
 but for the poor it is like craters and lunar seas
 "Blessed are the poor because theirs shall be the moon."

The inclusion of this poem enriches the narrative of *Oracle*, re-inforcing its poetic message with a political slant which is of fundamental importance to the development of the story. Therefore, by relating Rugama's death as a Sandinist fighter to his description of Acahualinca – the poverty of the area and the reasons why its people rose up to participate in the revolutionary fight - Cardenal manages to assign responsibility in both cases to the Nicaraguan government. The inclusion of this story alongside the description of the living conditions in Acahualinca, serves to expose and justify the motives and ideals of the revolution, and to grant the narrative a definite historical thread.

Thus, a meticulous description of the details surrounding the death of Rugama emerges, which Cardenal ironically assigns to the 'national press': 'I am telling the story according to an old newspaper'. Indeed, the death of Rugama was published in the Nicaraguan newspapers, and in accordance with the official

government reports, it is also recorded that on the 15th of January 1970, 300 soldiers attacked the house where the poet Leonel Rugama and his two friends were sheltering. A shoot-out ensued and in the last moments, when asked to surrender, Rugama cried out “Let your mother surrender!”¹²

From this account, which offers little information about the actual events themselves, Cardenal adopts Rugama’s words, ‘Let your mother surrender!’ as the central axis around which the narrative of the poem is constructed. Thus the poet recounts:

Another shell from the tank of the Armoured Battalion
almost without response from within [. . .]
The house already torn apart by bullets and shells
Now sporadic shooting
shots from within (weak)
bang... bang..bang... Silence. Another grenade
and a soldier yells out: “Surrender! We have you surrounded!”
which is, they say, when you yelled back
Let your mother surrender!

In contrast to what ‘they say’ in the official report, Cardenal’s poem meticulously describes the shoot-out and the way in which Rugama and his friends and comrades defended themselves in the house. This description is reduced to sounds; ‘bang...bang...bang’, and precise details; ‘a group of soldiers moved the people out of the street’, ‘now sporadic shooting’. On the other hand, the portrayal of ‘the shots from within (weak)’, contrasted with the ‘bullets and shells’ from the ‘tank of the Armoured Battalion’, alludes to the disparity between the powerful weapons held by the government army and those of the Sandinist guerrilla forces, illustrating the devotion of the revolutionary fighters ready to die for the cause.

¹² Citado en *De Sandino*, p. 66.

The intertextuality of *Oracle* is also demonstrated when comparisons are made with the poem 'Houses were Filled with Smoke' by Rugama, published one year before his death, which he dedicated:

To the Heroes of the *Frente Sandinista*:
 Julio Buitrago Urroz
 Alesio Blandón Juárez
 Marco Antonio Rivera Berríos
 Aníbal Castrillo Palma

Using the same journalistic style as Cardenal, Rugama describes the way in which Julio Buitrago was killed on 15th of July 1969, coincidentally, in a similar manner to that of his own death a year later. Thus the poet narrates:

I saw the holes the Sherman tank
 opened in the house of the Frixione barrio
 and later I went to see more holes
 in another house in Santo Domingo.
 And where there weren't any Sherman tank holes
 there were rifle holes
 from Madzens
 o Brownings
 or who knows what.
 The houses were filled with smoke.

The narration is made in the apocalyptic style, comparable to that of John the Apostle when he presents himself to the church as one of God's witnesses. As John describes in the book of Revelations: 'and I saw a strong angel [. . .] I saw a Lamb standing [. . .] and I saw when the Lamb opened one of the seven seals [. . .]' In a similar way, Rugama presents himself as a witness to the chronicle of events surrounding the death of Buitrago. Coincidentally perhaps, this scene also includes the phrase shouted by Rugama to the army just before his death:

And after two hours
 Genie, without a megaphone, screamed
 at them to surrender

Buitrago, like Rugama, did not surrender, resisting more than three hours of combat in the house where he was surrounded by more than four hundred soldiers of Somoza's army. Both the government and the army, believing they were a group of guerrilla's, 'as a general warning', as Lucrecia Lozano observes, chose to broadcast the fight on television. Buitrago was killed. His courage and conviction, however, according to Lozano, caused:

Un tremendo impacto en el pueblo nicaragüense, revirtiendo los propósitos de la dictadura al reafirmarse la autoridad moral del Frente Sandinista entre las masas así como la justeza de su lucha.¹³

(A tremendous impact on the Nicaraguan people, reverting the objectives of the dictatorship and confirming the moral authority of the Sandinista Front as well as the righteousness of their struggle.)

The fact that Cardenal bases his narrative on information from Rugama's poem, as well as following the structure and journalistic style of his recount is not purely coincidental. Cardenal is aware that this intertextuality serves to effectively provide certainty and credibility to the narrative. As Veiravé observes:

El uso de comillas sirve como nexo entre un texto y otro texto dentro de un tiempo presente que el lector revaloriza, en un medio social coincidente con una información que es aceptada como verdadera.¹⁴

(The use of quotation marks serves as a link between one text and another within a present time which the reader can re-evaluate in a social context coinciding with the accepted truth.)

This 'accepted truth' in the poem is demonstrated by the references to Rugama's, and later on Buitrago's death. However, the story reaches its climax when further allusions are made to the 1972 earthquake in Managua, mentioned in the opening lines of the poem. The city, recently occupied by multi-national companies, is left in appalling devastation. Thus, with irony, Cardenal remarks:

Now from the seminary one can see another Managua
a few seconds and all the pride turned to shit

¹³ *De Sandino*, p. 65.

¹⁴ 'El exteriorismo' P. 81.

carcasses of houses like scorched, rotten eggs
 smoky walls
 windows like eye sockets without eyes
 surrounded by the immense barred wire fence of a concentration camp
 its decomposing cadavers falling apart
 vultures over City Bank

Class discrepancies have ostensibly been balanced out by the earthquake: ‘without light without food without water, Managua / a great big Acahualinca’; and the symbols of the oppressive discriminatory regime of Somoza, ‘tumbled to the ground’: ‘the U.S embassy on its knees’, ‘in the background the levelled headquarters of the Combat Battalion’, ‘the mansions of the rich with mangers in the lounge / the Country Club where the cows from Basán drank the whisky / in 30 seconds the commercial houses disappeared’. All this as Cardenal claims, is a ‘tellurian prelude to the revolution’, or perhaps the result of divine intervention: ‘¿Can there be a catastrophe in the city / that was not commanded by Yahvé?’

Indeed, divine intervention in the quest for justice on earth is a frequent theme in Cardenal’s life and his literary work. The structure of the poem is not coincidental: it begins with a description of Acahualinca’s foundation in history in which the beauty of the ‘Monkeys, red jaguars with white backs’ refers to the biblical Eden. And the arrival of ‘pieces of Coca Cola cans and Good Year tyres’, alongside the injustices perpetrated by Somoza, create an uneven balance that finds an end only with the arrival of the earthquake which leaves the city in ruins. Equally, this parallel with the apocalyptic prophecy of destruction brings with it redemption for the poor and suffering and hope for the justice of the revolutionary cause. Thus, on reaching the end of the poem, Cardenal remarks:

At midnight a poor woman gave birth to a child with no shelter
 and that is hope.
 God has said: “Herewith I make all things new”

and that is the reconstruction

In these lines the poet makes clear that the atrocities and suffering of the past - the death of Rugama, the description of Acahualinca, and the seismic disaster - serve as an essential seed for the rebuilding and consolidation of a present and future of justice for all: 'and that is the reconstruction'. The nature of this future is idealised and illusory. Thus, although the story provides a narrative of liberating resistance and continuity, the events that take place at the time of writing appear to give emphasis and definition to the Marxist utopia which is ever present in Cardenal's work. Thus, similarly to *Oracle on Managua* but within a wider time scale and context, Cardenal defines and realises this utopia in his poem *the Doubtful Strait*, a recount of the arrival of the Conquest to Central America. This utopia, although socialist in its idealization, closely follows a Biblical structure by starting with a description of the Edenic pre-Columbian world, moving on to the story of the arrival of the Conquest, and ending in an apocalyptic vision of total destruction.

The Doubtful Strait is divided into twenty-five cantos, the first of which opens with a quote from Christopher Columbus, who embarks on his quest for the unknown lands of 'India' armed with a letter written by Paolo de Pozzo Toscanelli¹⁵. The first few lines express the excitement with which Columbus set out on this voyage, based on the epic tales of vast riches to be discovered in the mysterious and thus far unknown lands of Japan and India:

"The country is beautiful"
Toscanelli had told Columbus
[. . .]
"Those who sailed to the West would find the Indies
and those who sailed to the East would find them also."

¹⁵ A Florentine physicist and cosmographer (1397-1482) with whom Columbus apparently corresponded and whose maps he borrowed for his voyage.

They would find *Zaitón*,
 One of the most beautiful and famous ports in the East,
 Full of ships laden with spices.
 These are the kingdoms of the Great Kahn
 Who lives mostly in Cathay.
 Where one finds the two hundred cities with marble bridges.

“The country is beautiful...
 They chose the wisest as rulers. [. . .]
 Rest assured of seeing mighty Kingdoms. [. . .]
 And your arrival will bring great joy to the king
 And to the Princes who rule in these lands.”

In line with Mosén Jaime Ferrer’s letter to Columbus in 1495¹⁶, this opening clearly marks the primordial objective of the Conquest; and as Pastor Bodmer sustains, both Columbus and Toscanelli:

Imagined lands rich beyond anything ever before encountered, inhabited by peace-loving people inclined toward commerce and trade who, subject to no foreign sovereign, would welcome the first man who discovered them.¹⁷

Cardenal’s poetic strategy lies in the intense effect he generates by contrasting the descriptions of Columbus’s excitement about his expedition to the Americas, a perfect world ready to be ‘discovered’, with the true, rather disastrous outcome of the voyage. Thus, the failure of the project is exposed: the ‘strait’ was located, but it was not as they had expected:

He found the Strait in Veragua:
 Veragua, in the province of Mango,
 which borders on Cathay...
 But it was a Strait of land,
 it was not of water.

Toscanelli’s assurance in the first line of the poem that ‘the country is beautiful’ loses its effect when the actual result of the project, illustrated in the title of the poem, is revealed. The expectations of finding a country where their

¹⁶ Konetzke, p. 61.

¹⁷ Pastor, p.22.

‘arrival will bring great joy to the king / and to the Princes who rule these lands’, come to nothing, and the conquistadors are obliged to return ‘with the ships worm-eaten, rotten with teredo’. Their frustration is expressed in the last lines of the canto:

From the stern the Admiral watched the palms recede
and the myrobalans of the land described by Pope Pius,
with mountain cats and monkeys hanging by their tails
[. . .] and the parrots that flew by, toward Cathay.

These lines openly reveal the ‘Admiral’s’ failure on leaving the lands empty handed. However, the image of the ‘parrots that flew by’ is an ironic confirmation of the existence of the land described by Pope Pius – Cathay - serving to give continuity to the poem and the story of the Conquest, a narrative strategy used by Cardenal throughout the poem. Thus, as narrated in the following cantos, the conquistadors return to this land and persist in their quest for the ‘Strait’. Although the twenty-five cantos of the poem contain a diverse range of stories, each one has been skilfully interwoven with the other with great intricacy.

In the second canto, Cardenal offers a general description of the inhabitants of the Americas as described by the Spanish on their first encounter.

The poet thus illustrates:

As for their life and customs,
men and women go about completely naked.
They are of medium height and well-proportioned.
Their flesh tends toward red like the fur of lions [. . .]

This description has many similarities with Columbus’s first observations of the ‘Guanahani Indians’, recorded in his *Journal of the First Voyage*:

But it seemed to me that they were a people who were very poor in everything. they go as naked as their mothers bore them [...] Their hair is thick, almost like a horses tail, but short.¹⁸

However, Cardenal's emphasis on Bartolomé de las Casas's description of the 'Indians' as 'simple' people without 'evil', '[t]hese people live in freedom, obey no one / and know neither law nor master. They do not quarrel among themselves.' serves to call into question the violence and cruelty of the conquistadors illustrated later on in the poem. De las Casas, in his *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, used this strategy too in defence of the indigenous population, stating that they were created by God as simple beings; obedient, faithful, and without evil. They are poor but neither want nor need of anything.¹⁹

The final verse of the Canto highlights the irony of the Conquest: 'But they show no interest in gold or precious stones', amplified with the words of Panquiaco, the eldest son of the Comagre chief, who in the fourth canto:

Appeared (naked) at the door of the palace
and with a blow of his fist on the table, scattering the gold
said: "If I had known you would squabble over my gold
I would not have given it to you!"

A parallel can be drawn between Panquiaco's actions and the incident when Jesus (Matthew 21:12), on entering the temple and finding the traders doing business in the 'house of God, upset all the tables laden with goods and money'. Panquiaco's behaviour also undermines and exposes the ambition and greed of the conquistadors, and highlights the innocence of the indigenous inhabitants who were unaware of their motives. Thus, he remarks:

¹⁸ Christopher Columbus, *Journal of the First Voyage*, Trans. B.W. Ife, (England: Aris & Phillips Ltd., 1990), p.28.

Since we value unwrought gold
 no more than if it were a ball of clay
 which when worked by the craftsman's hand
 is transformed into a clay vessel which pleases us
 or it is useful.

These same clay pots, 'the finely wrought jewels', were broken down and converted into bars by the Spanish for easier exportation. 'I am amazed that you break up finely wrought jewels to make a few bars', Panquiaco reprimands them. Yet ironically, whilst aware of the conquistador's greed and ambitions and despite the lack of sense it made, he promises to show them where they can find the coveted gold: 'But if you have such a thirst for gold / that you should want to molest and even kill those who have it / I will show you a land in which to quench this thirst'. Nevertheless, he does warn them that they will have to 'fight great kings' and 'ferocious men who eat human flesh'. This counsel however, is of little use given that, on Panquiaco's mention of 'crossing these mountains [. . .] you will see the other sea [. . .] Balboa embraced him for joy'. And Cardenal concludes that 'in the name of the sovereigns don Fernando and Doña Johana, they took possession':

Of the seas & landes & coasts & ports & austral yles
 with all annexations & kingdoms & provinces which perteyne to them
 or may perteyne for whatever reason or deede that might exist
 ancient or modern or from tyme past present or to come
 [. . .] now and for all tyme so long as the world should last
 till the finall judgment of mortals...

This optimism however, illustrated in Nuñez de Balboa's triumphant speech does not last long. With a similar approach to the way he exposed Columbus's failure immediately after describing the illusion with which he embarked on the journey, Cardenal reveals the downfall of the Balboa project. The news of the apparent

¹⁹ Las Casas, pp. 75-76.

success of the ‘discovery’ had reached Spain, as Cardenal recounts in the fifth canto, and as a result, ‘Many knights and noblemen’ decided to travel with Pedro Arias de Ávila, also known as Pedrarias, to join the Balboa expedition. But Balboa, far from possessing all of the expected and sought-after wealth, appears ‘in shirtsleeves, and rope sandals, helping to put a roof on a house and soaked in sweat’, an image of defeat that would be repeated time and again during the Conquest.

As Tamara Williams has observed, this contrast between illusion and disillusion, triumph and defeat, is a ‘pattern of reversal’²⁰ used by Cardenal in his narrative, whose point of greatest irony lies in his comparison of two worlds; the perfect world of dreams imagined by Columbus in the first few lines, and the world ‘that human desire can only reject’ at the end of the poem in which he describes the city of León, in ruins after the eruption of the Momotombo volcano. Similarly, in canto III, the experiences of Alonso de Hojeda and Diego de Nicuesa end in tragedy, as do those of Gil González de Ávila (canto IV), Alonso Calero and Diego Machuca de Suazo (canto XII), Hernán Cortés (cantos VIII and XXI) and Pedro de Alvarado (cantos XV and XVI).

Canto III for example, reveals the triumph of Nicuesa and Hojeda, in dividing between themselves the purportedly conquered land between Cuba and South America,

From the cape of la Vela to halfway in the gulf of Urabá
for Alonso de Hojeda
and from the other half of the gulf to Cape Gracias a Dios
for Diego de Nicuesa

²⁰ Williams, p. 28.

Yet the poem proceeds to illustrate the conquistador's great humiliation. After dividing out the lands that 'do not belong to the most serene King of Portugal', an act that would usually merit celebration, it is suddenly revealed that:

Hojeda was found shivering among the mangroves
 from hunger and cold
 a poisoned wound
 and with the trace of three hundred arrows in his shield
 and later from the poison
 he was gradually wasting away.

The distributed territory had apparently not been fully conquered yet, and the resistance of the natives to the conquistadors is illustrated in the dramatic scene of 'three hundred arrows in his shield'. 'And the swamp!' Cardenal adds, ironically identifying another obstacle to thwart the ever more uncertain triumph of the Conquest:

And the swamp! A swamp lay ahead of them -
 They started into the swamp, with mud up to their knees,
 thinking they would soon be out [. . .]

'Hojeda still poisoned', Cardenal remarks, adding that: 'Thirty days they walked' and 'Only half came out of it / And Hojeda came out to die'. While 'the others that were left', those who went with Nicuesa, 'were too many to fit into the two brigs / and they waited for hunger and sickness and the Indians to decimate them / so they would fit'. Their disillusion and faded hopes seemed to have got the better of them in the end. Thus Cardenal ironically concludes: 'Within a few days they did fit / and with room to spare'. At the end of the canto, the failure of the conquistadors once again returns as the dominant theme of the narrative. Of the expedition of eight hundred men, only seventeen survived. And of Nicuesa, it is only known that 'on a tree in Cuba', a sign written in capital letters was found, saying: 'Here perished the wretched Diego de Nicuesa'.

Yet the encounter with the ‘Indians’, the harsh conditions of the jungle, ‘the swamp’, and the terrible illnesses suffered did nothing to dissipate the greed the dream of finding gold and precious spices aroused in the conquistadors. From the reports of the conquered territories that arrived in Spain and Portugal – Hernán Cortés in the North and Francisco Pizarro in the South – many other conquistadors began to embark on similar projects in search of adventure and wealth. This new surge of voyagers to the continent however, brought a new set of problems: disputes for ownership of the conquered territories. Cardenal’s description of the meeting between Balboa and Pedrarias in canto v reflects this conflict. Despite the fact that the gold, the principal aim of the project, is not found in the quantities originally hoped for, the conquistadors do not give up. On the contrary, a fight ensues between Balboa and Pedrarias for control of the conquered land, leading them into confrontation with Hernán Cortés’s men who had already taken control of the Mexican territory. As narrated in canto v, ‘Pedrarias began a secret struggle to eliminate Balboa’. And after exposing a series of political manoeuvres on the part of Pedrarias, the poem goes on to describe what they did to Balboa and his men:

They beheaded him on an emblazoned drapery. [. . .]
 Decapitated in a row like sheep in the square of Acla.
 from a house where they were decapitated
 Pedrarias was watching through the bamboo.
 And later, on a stake in the square
Balboa’s head.

Brutal images emerge, which, through their illustration of the consequences of placing material values above the importance of human life, reveal the true face of the Conquest. The divine purpose of the conquest which, according to Rene Jara

and Nicholas Spadaccini was envisaged by the Franciscans in Spain, is completely overshadowed:

For the Franciscans it had been a necessity and a prerequisite for redemption. The control of the colonizing enterprise passed from the hands of the warrior to those of the saint.²¹

Christopher Columbus had also conceded the idea that his mission was one of God's plans. The first words written in his *Journal* reveal this, 'Yn nomine domini nostri Ihesu Christi'²², and as Beatriz Pastor observes:

Columbus's messianic conception of himself and his deeds as the work of Divine Providence reaches a climax during his fourth voyage when, in the course of a hallucinatory vision, he hears voices assuring him of his special relationship with God and God's loyalty toward his messengers [. . .] and the vision ends with explicit promise of assistance and better times to come.²³

In the poem by Cardenal however, the conquistador's project is not portrayed as an instruction from God. On the contrary, it is exposed as an insatiable materialist ambition in the quest for control over the conquered territories, leading the conquistadors into conflict with each other. It also calls into question the atrocities and the mass-genocide they effected on the indigenous people, who in the words of las Casas in canto XVIII, 'were created simple by God, without wickedness or duplicity'.

As Tamara Williams has observed, the contrast of the characters of Las Casas and Bishop Antonio de Valdivieso with those of Pedrarias, Balboa and Cortés and the other conquistadors, generates thematic associations within the narrative of the Conquest, leading the reader to assess the good and the bad, order and disorder, justice and injustice, in order to:

²¹ Jara, p. 354.

²² *Diario*, p.1.

²³ Pastor, p.18.

Ultimately modify and define the moral implications of the territorial quest, creating a textual space that embraces an eschatological vision, history and myth, the physical and the spiritual, the human and the providential.²⁴

These moral implications arise from the poet's direct link between the greed and selfishness of the conquistadors – depicted in Christianity as the 'fruits of sin' - and their many failures - an allusion to the cause and effect of sin and divine punishment as described in the Bible. The indigenous people on the other hand are portrayed, in the words of Las Casas, as 'meek and peace-loving lambs', a symbolic reference to the role of Jesus in Christianity, who 'was taken like a lamb to the slaughter', an innocent victim at the hands of criminals. The most ironic part of this parallelism emerges when the obedience and humility of the indigenous people, characteristics instilled by Christianity, is contrasted with the criminal and immoral actions of the Spanish. As narrated in canto x, when 'the Christians took their maize', the natives responded with 'clutched crosses', in an ingenious attempt to communicate in a language that could be understood by the invaders, 'begging for corn for God's sake'.

Thus, in canto xv, Cardenal suggests that, as a result of his greed, Pedro de Alvarado lost his way during his voyage:

He set out from the Province of León
to make discoveries in the South Sea
sailing Westward
but alter four hundred leagues at sea
the currents in contrary winds (or greed)
brought him to Peru.

And history repeats itself. As Nicuesa and Hojeda before him, Alvarado 'found only swamps / and mountains', and 'the mighty Snow Sierras / where such a cold wind blew', until they 'died. And they went mad'. And even all the sacrifices

made by those who managed to survive the horrendous conditions of the journey were in vain when they discovered that: 'The land was Pizarro's.'

Greed also made that Hernán Cortés 'almost abandoned or at least risked losing what he had already conquered in Mexico [...] to go in search of the Doubtful Strait', as Urtecho observes.²⁵ Apparently, the command and control exercised by the conquistadors in determined Indigenous populations, and the sporadic discovery of gold, precious stones and other riches stolen from the natives was not enough to quell their insatiable materialist ambition, or as Cardenal remarks in canto XV, to 'discover the unknown'. It was this ambition that made the expeditions of Cortés and Gil from the North, and Pedrarias from the South, converge in a place, according to Urtecho, that lies 'Near what is now the border between Honduras and Nicaragua, the vertex, the spiral of interests and passions in which the good Gil González lost all his prudence and also his head'.²⁶ In canto XI, a letter from Cortés addressed to the King of Spain is introduced, in which the King is informed that; 'around that bay the strait leads into the other sea / which is the thing in this world I most hope to come across'. According to Urtecho, the quest for that strait gave way to the convergence of a whole 'spiral of interests', which was also, ironically, 'the main cause of the Spanish Conquest in Central America, and also the point around which Ernesto Cardenal's poem unravels'.²⁷ In this obsessive search that was no longer about gold, 'but about the Strait', the biggest failure of the Conquest emerges. In a letter addressed to Cortés in canto XI, 'the Queen' of Spain writes that:

²⁴ Williams, p.23.

²⁵ 'Epístola', p. 30.

²⁶ 'Epístola', p. 38.

I am informed that next to the citty of Granada, whych is in that lande, lies a lake of sweet water and from it there runs off an Outlet whych goes to the North Sea, whych is a verie big river like the Guadalquivir whych runs through Seville and that from there the gold was brought whych Monteçuma had...I order you forthwith to have the brigantynes made redy.../ I THE QUEEN.

And ironically, Cardenal adds: ‘and a road could be made / - Said Mad Doña Juana - / O Doña Juana Doña Juana / *The Nicaraguan Canal!*’. And at the end of the canto, the poet makes a reference to the Panama Canal, asking: ‘Is that where all the dreams of the Spice Trade came to an end?’

The most evident moral lesson in the poem, however, appears in the last two cantos with the murder of Bishop Valdivieso, who made himself an enemy of the conquistadors as a result of his strong defence of the indigenous people. Valdivieso had written to the King of Spain, drawing attention to the fact that ‘affronts to the Indians occur daily’, and that ‘He (rodrigo de contreras) owns / a third of the towns’, and his attitude was that of the ‘lords of this land / as though from their fathers they’d inherited it’. After investigating Valdivieso’s complaint, the King resolved to finally remove ‘from Rodrigo de Contreras - finally! - / the Governorship and the Indians’. Consequently, and as Valdivieso had predicted, this awakened a bitter resentment in the Contreras family, and one of his sons, Hernando, decided to take revenge and stabbed him to death. Valdivieso had written that ‘as other crimes have been committed without anything being done “nothing will be done either even if they kill the bishop”’. The revenge for Valdivieso’s death however, is linked to the destruction caused by the eruption of the Momotombo volcano over the city of León. The ‘Excommunicated city / (because of the bishop’s murder)’ the poem concludes:

²⁷ ‘Epístola’, p. 40.

literary work, made Castillo an exemplary and influential figure among the later generations of writers committed to the political cause, not just in Guatemala but in the whole of Latin America itself. Just as Leonel Rugama and Javier Heraud, Castillo understood from early on that, in the words of Dalton, ‘no basta con la poesía, hay que militar’²⁹ (it doesn’t end with poetry, you have to be militant), and that in order to make a change in the conditions of poverty and oppression suffered by the Latin American people, it was ‘necesario encarnar en cuerpo y alma la nueva vía de la revolución: la de la lucha armada, nacional, centroamericana, revolucionaria’,³⁰ (necessary to incarnate in body and soul the new road of the revolution: that of the national, Central American, revolutionary armed struggle’). The strong political overtones of Castillo’s poetry should not, however, be branded as mere propaganda literature nor underestimate ‘the actual capability’ of the poet, as William Rowe has suggested concerning some writers who use their political commitments as an ‘alibi’ promoted by the particular interests of the media and publishing houses, etc.³¹ To analyse or try to understand the poetry of Castillo as a mere partisan pamphlet is to lose all sense of its meaning, and therefore, to misread the role, function and development of his poetic language. This language, as Margaret Randall has observed, ‘is simple, direct, but never ordinary. It asks not metaphorical involvement from his reader, but action’.³² Indeed, taking into account Castillo’s objective, his greatest political strength lies in the simplicity and straightforwardness of his language. As Dalton has affirmed, in his search for ‘action’ on behalf of the reader, the poet employs

²⁹ Narvaes, p. 7.

³⁰ Cited above.

³¹ Rowe, p. 4.

the ‘lenguaje necesario para conmover a los hombres en este tiempo’³³ (‘language necessary to move the men of this time’). A clear and precise poetry, nourished ‘del dolor de su pueblo y de su indoblegable esperanza’ (‘by the pain of his people and his unwavering hope’), which cannot be interpreted as anything but ‘un llamado combativo’³⁴ (‘a call to combat’), a call for protest and rebellion against the injustices committed against the people because, as César Vallejo has stated, it derives from a ‘socialist organic sensibility’³⁵. In his essay *El arte y la revolución*, Vallejo asserts that:

En el poeta socialista, el poema no es, pues, un trance espectacular, provocado a voluntad y al servicio preconcebido de un credo o propaganda política, sino que es una función natural y simplemente humana de la sensibilidad.³⁶

(‘In the socialist poet, the poem is not a spectacular trance, provoked at will and to the preconceived service of a creed or political propaganda, but it is a natural and simply humane function of sensibility’)

This ‘sensibility’, an unconditional solidarity with the people to make their pain and suffering his own, can be observed throughout Castillo’s work. In other words, through his poetry and participation in the armed struggle, Castillo’s primary objective was, arguably, the simple liberation of the people, and not the promotion of any particular ideology. The same could be applied to many other Central American revolutionaries in the second half of the 20th Century, whose political inclinations, either Marxists, liberals or left-wing Catholics, as Rodríguez Mojón³⁷ has observed, were united by the concept of ‘revolutionary’ in Central America in their struggle against their common enemy; the oligarchy and

³² Randall, p. 4.

³³ ‘O. R.C.: su ejemplo’, p. 14.

³⁴ ‘O. R.C.: su ejemplo’, p. 10.

³⁵ *El arte*, p. 28.

³⁶ *El arte*, pp. 28-29.

U.S. imperialism. The poems analysed in the present study reflect Castillo's political views, a genuineness which clearly defines his commitment as an intellectual in representing the 'voice of the voiceless', the exploited and marginalized.

Castillo's poetry however, does not address the general public as some critics have suggested. The high illiteracy levels in Central America, created an impenetrable barrier to this ideal. The reader of his poetry was the intelligentsia, the 'letrados', and therefore, his main objective was, in the words of Beverley and Zimmerman, 'to radicalize' them, to lead them to accept responsibility for the conditions suffered by the people. This objective is confirmed in the poem 'Apolitical Intellectuals', part of his collection *Vámonos patria a caminar / Homeland, Let's Go!*. In this poem written in the form of a manifesto, Castillo confronts the reactionary attitude of the Guatemalan intellectuals, foreseeing a future in which the roles of society have been reversed. Thus, from the very beginning of the poem, he remarks that:

One day
the apolitical
intellectuals
of my country
will be interrogated
by the simplest
of our people.

The language is simple and the message direct: a scene from the future is presented in which traditional social structures have been broken down and judgement day has arrived. Emulating the words of Jesus (Matthew 25. 31-46) in which he cautions his disciples of the day when 'all nations', 'the righteous' and

³⁷ *Poesía revolucionaria*, p. 5.

‘sinners’ will stand before the ‘Son of Man’ and be interrogated concerning their actions on earth, the poem describes a trial in which the final verdict lies in the hands of the politically and culturally marginalised with whom the poet identifies from the beginning emphasising that he is ‘of our people’. And the accused are the privileged, the intellectuals, those who shunned their responsibilities,

When their nation died out
slowly,
like a sweet fire
small and alone.

Arguably, this is a prediction of the sentiments that would be felt later on among the members of the Guatemalan left-wing in response to the ‘betrayal’ by Miguel Ángel Asturias, who in spite of having been an enthusiastic defender of the revolutionary ideals of the governments of Arévalo and Guzmán, became a sympathizer and collaborator ‘of the Guatemalan criminal military dictatorship that murdered Otto René Castillo’.³⁸ A presentiment of this feeling can be observed throughout the poem, in which Castillo confronts the intellectuals, who:

No one will ask them
about their dress,
their long siestas
after lunch,
no one will want to know
about their sterile combats
with “the idea
of the nothing”
no one will care about
their higher financial learning.
They won’t be questioned
on Greek mythology,
or regarding their self-disgust
when someone within them
begins to die
the coward’s death.
They’ll be asked nothing
about their absurd

³⁸ ‘O.R.C., su ejemplo’, p. 29.

justifications,
born in the shadow
of the total lies.

There will be no place for excuses or apologies, Castillo asserts, nor the opportunity for the intellectuals to defend themselves in the trial: ‘Apolitical intellectuals / of my sweet country, / you will not be able to answer’. And then, the tone of the description changes suddenly into a direct confrontation:

A vulture of silence
will eat your gut.
Your own misery
will pick at your soul.
And you will be mute
in your shame.

Thus the premonition ends with an allusion to Jesus’ warning, cited above, of a time when the human condition has reached an apparently irreparable state, when the opportunity of doing good has disappeared and there is nothing left but to suffer the consequences: ‘and you will be mute / in your shame’. The tone is defiant and accusatory and the verdict harsh, leaving no room for mediocrity and indecision.

This direct confrontation with the intellectuals is repeated in the poem, ‘To the Intellectuals’, in which Castillo, as Roque Dalton in ‘Américalatina’ and Escobar Velado in ‘Perfect Homeland’, challenges them to adopt an active role in society. Thus the poet exhorts:

In the moments
of most tense fear
and of heavy silence,
to speak
is the obligatory defence
for the intellectuals
of each country,
and if they want
to impose silence upon us
we have to speak out loud,

openly.

However, as the poet warns, this responsibility brings with it a series of risks, including death:

Even the risk of falling
 into the dark sea
 from where
 no one ever returns,
 but to become
 the sweetest heart
 of ashes
 of a multiple memory.

Arguably, Castillo was seeking to promote in Guatemala what Mike González and David Treece have called ‘the guerrillero myth’, a concept inspired by the exemplary role model of Che Guevara. According to González and Treece, the unconditional devotion of the Cuban revolutionaries, willing to sacrifice everything for the cause, ‘was central to the Cuban state and the firm base of social support on which it rested’.³⁹ This myth, previously embodied by figures such as Sandino, Farabundo Martí and Carlos Fonseca, reached its peak with the commitment of the Cuban revolutionaries who, following the guerrilla *Foco* proposed by Che Guevara, embarked upon a mission to bring the revolution to the entire Latin American continent. As Beverley and Zimmerman have observed:

Like Rugama in Nicaragua, the combination of his poetry and his martyrdom in the guerrilla was to make of Castillo a powerful symbol of the many young people in Central America willing to risk their lives for the sake of the future.⁴⁰

For Castillo, as for many revolutionaries of the time, the reward for this sacrifice was the opportunity to create a new society, free from injustice and inequality. He, in his role of poet and intellectual, made it his responsibility to inform his

³⁹ *The Gathering*, p. 281.

⁴⁰ *Literature and Politics*, p. 158.

colleagues and those in whose hands the destiny of the country lay, of the terrible conditions endured by the politically, culturally and socially marginalised sectors of society. This responsibility also involved the poet directly identifying himself and expressing his solidarity with the suffering of the poor and oppressed, whilst looking toward a future of social justice and equality. These feelings of hope and solidarity can be identified in the title of his collection, *Homeland, Let's go!*, perhaps an allusion to the slogan of the Cuban revolution: 'Patria o muerte, venceremos', a symbol of the concept of unity and national identity disseminated throughout Latin America after 1959. The phrase 'lets go', written in the imperative form, is an open and direct invitation, it is a call to the people to 'go', to take a step forward in history, alluding to Che Guevara's initiative of uniting the whole continent of Latin America in an armed struggle.

The impact of the Cuban Revolution on Castillo is clearly reflected in his poems 'Report of an Injustice' and 'For the Good of All', in which Castillo laments and criticises the miserable conditions endured by the Guatemalan people, desiring a world governed by social equality such as that aspired to in Cuba. In 'Report of an Injustice', as the title suggests, Castillo, following the structure of an informal report, describes the circumstances of an old woman who has been evicted from her home. The poem opens with a transcript of a fragment supposedly from the daily radio news broadcast: 'Diario Minuto', the first bulletin of the day, Wednesday the 10th of June, 1964. In this extract, it is reported that:

For the past few days the personal belongings of Mrs Damiana Murcia widow of García, 77 years of age, have been out in the rain where they were thrown from her humble living quarters located at 15 "C" Street, between avenues 3rd and 4th, Zone 1.

Castillo's inclusion of the radio news bulletin, a similar technique to that used by Roque Dalton in 'The Sure Hand of God', gives the report credibility and certainty whilst placing the events in a specific historical context in which the date, 10th June, 1964, and the place, Zone 1, Guatemala, define the political extension and boundaries of the poem.

Whilst the focus of the news bulletin is on the fate of Damiana's personal belongings, the poet, in the role of a passer by, chooses to describe Damiana herself, stating that:

Before my eyes,
 an old woman,
 Damiana Murcia widow of García,
 77 years of ashes,
 under the rain,
 beside her furniture,
 broken, stained, old,

From the beginning, the description takes on a personal tone: 'before my eyes', addressing the reader directly: 'perhaps you can't believe it', whilst emphasising the distinct experiences of both the reader and the reporter. Castillo's political standpoint is openly revealed in the title of the poem in his classification of the report as an 'injustice'. Thus, as the poem develops, the poet goes on to describe Damiana's circumstances, clearly attributing all responsibility to 'the monstrous injustice / of your system and mine', an open denouncement of private property, the main cause of the great class division in Guatemalan society. It was this 'injustice', as the narrator remarks, which made the 'judges of the rich' evict Damiana from her home. Here, the differences in the experiences of the reader and the poet emerge again with the narrator's assumption that the reader does not understand the word 'eviction':

Eviction,
 how to explain it?
 you know,
 here when you can't pay the rent
 the authorities of the rich
 come and throw your things
 in the street.
 and you're left without roof
 for the height of your dreams.
 That's what it means, the word
 eviction: loneliness
 open to the sky, to
 the eye that judges, misery.

This detailed description of Damiana's eviction, signals the poet's awareness of the reader's distinct experiences and background: 'how noble the world / you live in', he remarks. Nowhere in the poem does the 'reporter' openly state the name of this 'world', however, given the year, 1964, and the impact throughout Latin America of the radical socio-political changes taking place in Cuba at the time, it can be argued that this was the 'world' Castillo was referring to. A world where:

Little by little
 the bitterest words
 lose their cruelty there.
 And every day,
 like the dawn,
 new words emerge
 all full of love.

This reference is also made by Ernesto Cardenal in *Oracle on Managua*, stating that, 'in Cuba, words such as brothel, boss, maid, / prostitute, [...] bookie no longer exist. / I mean there are words that in Cuba, young people don't know'. There is no need for these 'bitterest words' because injustice, exploitation and social inequality no longer form part of daily life. In Castillo's poem, the reporter yearns for such a world:

I love your world,
 I understand it
 I glorify

its cosmic pride.

The stark contrast between the two worlds however, emerges when the report describes Damiana's suffering because of her eviction.

Damiana Murcia widow of García
is very small
you know,
and must be very cold.
How great her loneliness!
You can't believe
how these injustices hurt.

And once again Castillo makes references to those who choose to ignore the miserable conditions endured by the poor:

Man loses his humanity,
the enormous pain of another
is no longer his concern
and he eats
and laughs,
and he forgets everything.

Thus, with the conclusion of the report, the poet asserts that 'I don't want these things / for my country', expressing his solidarity with the poor and suffering of the world:

I don't want these things
for anyone.
I don't want these things
for anyone in the world.
And I say
because pain
should carry
an indelible aura.

The language is simple and direct, and as Randall has observed in the previous quotation, Castillo doesn't look for any metaphorical involvement by the reader, but action. Indeed action is what the reporter demands:

Look at me.
and tell your friends
my laughter
has turned grotesque

in the middle of my face.
 Tell them I love their world.
 They should make it beautiful.
 and I am very glad
 they do not longer know
 injustices
 so deep and painful.

The tone in these last words expresses the frustration and lament of the poet who appears to resign himself to the conditions of his world so different to that of the reader. However, within this lament, a cry for help is heard which, as the title implies, seeks to draw attention to the injustices perpetrated against the Guatemalan people.

From the nineteen sixties onwards the Cuban revolution sought to provide political, military and economic assistance to the various insurrectional movements in their attempt to resolve the problems caused by the governments traditionally linked to the oligarchy and the U.S. empire. Arguably, Castillo's 'report' sought just such support from Cuba. This is confirmed in the poem 'For the Good of All' in which the poet openly speaks of 'nations / where man / sings a duet with tenderness / and eats enough / and drinks enough'. And he goes on to ask a rhetorical question: 'and who made these nations?' to which he immediately responds: 'He / he with his hands / cordial and hard', asserting that this person responsible for creating this world of 'tenderness' is:

He,
 the new man
 who looking
 on the horizon of his hands,
 said one day:
 enough hunger!
 Enough misery
 enough being the toy
 of divine forces that don't exist!
 Enough and enough and enough!
 I am my own destiny!

The references to the ‘New Man’, the socialist man that Cuba sought to create are very clear. For Castillo, as for the other revolutionaries of his generation, this man symbolised the end to all injustices suffered by the people, the establishment of a new socio-political order ‘for the good of all’.

Coincidentally perhaps, in 1964, the same year in which Castillo wrote these poems, the triumphant song of Nicolás Guillén with his poem ‘I have’ sounded out, describing the changes brought to Cuba by the Revolution, and thus confirming the existence of the world longed for by Castillo. Under the name of ‘Juan’, Guillén reveals that:

When I look and touch myself
I, Juan—only yesterday-with Nothing
and Juan-with-everything-today,
with everything today,
I glance around, I look and see
and touch myself and wonder
how it could have happened.

And he goes on to make a list of the things that he can now enjoy: ‘the pleasure of walking in my country / the owner of all there is in it / examining at very close range what / I could not and did not have before’. Class divisions have finally been broken down:

I have the pleasure of going,
me, a peasant, a worker, a simple man,
I have the pleasure of going
(just an example)
to a bank and speaking to the manager,
not in English,
not in ‘Sir’,
but in *compañero* as we say in Spanish.

According to González and Treece, in this last phrase ‘not in English [...] but in *compañero* as we say in Spanish’, appears ‘the most important feature of the

poem', because it emphasises the idea of the recuperation of the lost language.

And as the authors sustain:

The alienation of language and the self are one and the same thing; in a colonial culture the estrangement of selfhood is the most traumatic and painful facet of external domination.⁴¹

Along with the recovery of the language, an acknowledgement of racial equality emerges:

I have, let's see:
that being Black
I can be stopped by no one
at the door of a dancing hall or bar.
Or even at the desk of a hotel
have someone yell at me there are no rooms,
a small room and not one that's immense
a tiny room where I may rest.

Indeed, as Guillén asserts on closing the poem, the true outcome of the Revolution did no more than recover what was lost, and restore social order allowing people to claim what was already theirs: 'I have, let's see: / I have what I should have'.

José Antonio Portuondo has observed regarding Nicolás Guillén, 'muchos [lo califican de] simple poeta espontáneo, natural, basta examinar sin embargo cualquiera de sus poemas para advertir cuánto hay en ellos de lima y taracea, y cómo es en verdad, obra de paciente artesanía'.⁴² ('many people categorise him as a simple poet, spontaneous and natural, it is sufficient however, to examine any one of his poems to realise their refinement and detail, to see that it is the true work of a patient craftsman').

Indeed, through his careful selection of direct language lies a premeditated and skilfully elaborated poetic intention: to create a public voice, 'a song accessible to everyone', which, in the words of González and Treece, 'need not to

be the rhetorical utterance of global statement; [because] the greatest of public poets encounter the public world at a point of personal contact with it'.⁴³ Or as Vallejo would say, 'sabido es que cuanto más personal (repito, no digo individual) es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva'.⁴⁴ (It is well known that the more personal the artist's sensibility (I emphasise personal, not individual), the more universal and collective his work'). The poem 'I have' is a clear example of this voice, the poetic 'I' which seeks to identify the private experience of the poet with that of the public audience. This experience in this historical moment, 1964, expresses the joy and contentment of 'Juan-with-everything-today', representing the voice of the Cuban people who have just taken an important step in history, leaving behind a dark past of injustice and inequality: 'Juan-only-yesterday-with Nothing'.

Undoubtedly for Castillo, this new society proved to be a remarkable stimulus and inspiration to both his literary work and his personal life; hence his eagerness and recalcitrant devotion to the revolutionary cause in Guatemala. Castillo believed in and sought to promote through his poetry a radical change that would bring an end to the pain, anguish and suffering of the Guatemalan people, those who were defenceless victims of the injustice and repression perpetrated by a historically oppressive system of power. This change however, Castillo understood, was not possible without a direct participation in the armed struggle, stating that 'el poeta es una conducta normal' that as a poet he had to live what he preached, or as Dalton has remarked:

⁴¹ *The Gathering*, p. 276.

⁴² Portuondo, pp. 10-11.

⁴³ *The Gathering*, p. 277.

Si [el poeta] tiene convencimiento, debe pasar a encarnarlo, en la primera fila si es necesario. Otto Rene Castillo aceptaría esa responsabilidad hasta las últimas consecuencias: hasta el grado de ofrendar su propia vida.⁴⁵
 (If the poet has conviction he must incarnate it in the front line if necessary. Otto Rene Castillo would adopt this responsibility to the end: to the point of giving his own life)

Indeed, it is this political commitment that links the literary work and life of the three poets studied here, Dalton Cardenal and Castillo: an intrinsic fusion of their personal and public experiences, an amalgam of life and art in which ‘no hay conflicto, sino una notable continuidad’ (there’s no conflict, but a notable continuity) as Paul Borgeson has affirmed,⁴⁶ strongly confirming the poets’ public responsibility as well as the creative role traditionally attributed to them. In this way, their poetry played a very important role in the development of the Central American societies not only by reflecting the popular struggle and history of the people but also by acting as a catalyst in the transformation of their destiny. Thus, as Octavio Paz has justly affirmed, poetry is ‘la verdadera revolución porque es creadora, multiplicadora de futuro y se adelanta al hecho histórico’⁴⁷ (the true revolution because it is the maker, a multiplier of future and it is one step ahead of the historical facts).

⁴⁴ Vallejo, ‘Regla gramatical’, p. 64.

⁴⁵ ‘O.R.C., su ejemplo’, p. 25.

⁴⁶ *Hacia el hombre nuevo*, p. 11.

⁴⁷ Octavio Paz, ‘La casa de la presencia’, *Obra Completa*, vol. I, (México, D.F.: FCE, 1994), p. 21.

B) POEMAS

I) 'La segura mano de Dios'

El expresidente de la República General don Maximiliano Hernández Martínez fue cruelmente asesinado el día de ayer, por su propio chofer y mozo de servicio. El hecho ocurrió en la finca de Honduras donde el anciano militar transcurría su pacífico exilio. Se disponía a almorzar según las informaciones, cuando el asesino lo cosió virtualmente a puñaladas, por motivos que aún se ignoran. Los servicios de seguridad de ambos países buscan al criminal...

(De la prensa salvadoreña)

En el fondo pobrecito mi General
 hoy creo que debí pensarlo dos veces
 uno sigue siendo cristiano
 pero de vez en cuando va de bruto y le pide consejo al alcohol
 se vino a dar cuenta cuando ya le había zampado
 cinco o seis puñaladas
 y a la docena se tiró un pedito de viejo
 y se medio ladeó en la silla
 él siempre decía que era el incomprendido
 y que se moriría como don Napoleón Bonaparte un su maestro.
 yo le saqué la cara de la sopa
 y le metí cinco trabones más
 valiente el hombre la mera verdad
 las lágrimas que le salieron de los ojos
 fue de apretarlos demasiado para parar las ganas de gritar
 quién lo mandó escupirme hoy en la mañana
 yo lo estimaba porque se le veía lo macho en lo zamarro
 siempre puteaba contra los escándalos de las mujeres
 creo que todavía le metí otro trabón
 cuando fue Gobierno tampoco fue gritador
 mientras más quedito hablaba más temblaban los Generales
 y el Señor Obispo que también secretea
 se escapaba a orinar
 no por nada le mandó una vez una foto a mi General Somoza
 Presidente de Nicaragua donde aparecía mi General Martínez
 sentado en un canasto de huevos
 quería decirle que era valiente y cuidadoso a la vez digo yo
 porque lo que más quiso huevos
 fue no quebrar entonces ni un huevo
 lo que nunca le entendí fue todo eso de la telepatía
 risa me daba cuando decía a hablar en musaraña
 aquí está tu telepatía pensé
 Dios me perdone

pues vi que aún me pelaba los ojos cuando lo estaba bolseando
quince lempiras mierdas era todo lo que cargaba
y las llaves de la casa y dos pañuelos medio sucios
y unas cartas que le habían llegado de sus nietos de San Salvador
donde le decían adorado agüelito
debe haber tardado su rato en morir
porque las puñaladas fueron medio gallo-gallina
hoy que lo pienso bien me pongo un poco molesto
pero le di tan suave
porque creí que así se debe matar a un viejito
aunque haya sido un hombre tan grande y tan cuerudo
como antes fue mi General
otros le habrían dado más duro
le habrían dado de puñaladas como
si lo quisieran matar pero
quebrándole antes los huesos con el zopapo del cuchillo
yo no
si no me hubiera escupido
no me agarra la tarabilla de matarlo
ahí anduviera él para arriba y para abajo con la regadera
en el jardín
todo viejito y regañando
como que era la pura cáscara amarga
pero
otros
ay nanita de mi alma
lo que hubieran hecho para cobrarle
aunque sea un pedacito de lo que debía
otros
de barato
repito
le habrían dado más duro
sólo de muertes él tenía un costal de más de treinta mil
imagínense tamaño volcán
pero claro que en ese clavo le ayudaron bastante
no fue él solito
quien se los fue echando al pico uno por uno
bastantes ayudantes tuvo a quienes Dios
no va a olvidar
lo más que va a pasar es que Dios va a tardar
o se va a hacer de al tiro el olvidado
para que los joda solito el Diablo
y así Nuestro Señor no tener responsabilidad
de tanta grosería de ojo por ojo que
no deja de manchar un poquito las manuelas
como decía aquél
es cierto

también
 que hasta muy peores que mi General
 requetepeores
 han de haber en El Salvador todavía vivos
 y con la cola parada
 porque los crímenes fueron como para que nos tocara un par a cada uno
 los ahuevados los apaleados los hambreados
 los presos por puro gusto que también fueron un montón
 y de los que anduvieron en huida de por vida ¿qué me dicen?
 Y la aflicción de todo el mundo ¿no va a entrar en la cuenta?
 Cómo no va a entrar
 si a la hora de confesarse
 uno debe contar hasta las malas miradas
 mi General decía que el dinero nunca le había manchado las manos
 que la sangre sí pero el dinero no
 yo no sé de esas cosas
 para hablar de cincuenta colones para arriba
 en mi pueblo hay que ser doctor
 cuando lo registré ya dije que sólo tenía quince lempiras
 a saber qué se hicieron los bujuyazos
 que le prestaban en los Estados Unidos
 de poco le sirvieron sus Médicos Invisibles
 y su Tropa de Espíritus
 chucús-chucús me sonaba el cuchillo en la mano
 como cuando uno puya un saco de sal
 con una espina de cutupito
 claro que esto de tanto hablar es demás
 ahora para qué dijo la lora
 si ya me llevó el gavián
 para mí que todo el mundo merece irse al carajo
 porque a mí tampoco me fue muy bien que se diga
 a la hora de la necesidad
 nadie vino a ayudarme
 me echaron atrás a toda la Guardia Nacional
 y a la Policía de Hacienda
 y a unos orejas que dicen que son del Estado Mayor
 y a todas las patrullas del Oriente
 ni que las puñaladas
 se las hubiera metido al Salvador del Mundo
 Dios me perdone
 yo hice por pura cólera de ratero
 lo que muchos deberían
 haber hecho por necesidad de lavar su honor
 o por bien del país hace más de treinta años
 yo no digo que me aplaudan
 pero tampoco creo haber hecho lo peor
 que se ha hecho en este país

el tuerce de ser pobre también jode
no es lo mismo si se lo hubiera tronado
el Comandante de un Cuartel
hasta me han llegado a decir que yo
no tenía vela en este entierro
pero que ya que me metí en la camisa de once varas
debo saber que el difunto
fue una vez el Señor Presidente de El Salvador
y ese es un baño de oro
que se le queda pegado a uno para siempre
tocarlo
pues
era tocarle los huevos al tigre
no importa la matazón
que él hizo en sus buenos tiempos
al fin y al cabo
eso le puede pasar a cualquier Presidente
contando a mi Coronel que hoy está en la estaca
y que la cosa a cada rato
se pone color de hormiga
porque parece que los comunistas
no acaban de morirse nunca
pero quizás hasta aquí vamos a dejar la plática
no vaya a terminar yo hablando de política
a la vejez
viruela
como decía aquél
porque yo no me doy cuenta de eso
en realidad lo mejor es callarse
para que mi General acabe
de descansar en paz
si es que lo dejan
allá donde Dios lo habrá rempujado
al fin y al cabo Dios
es el único que reparte los golpes y lo premios
a él me encomiendo
y a la Santísima Virgen de Guadalupe
aquí
bien jodido
interinamente
en la Penitenciería de Ahuachapán.

II) Informe de una injusticia

Desde hace algunos días se encuentran bajo la lluvia los enseres personales de la señora Damiana Murcia v. de García, de 77 años de edad quien fue lanzada de una humilde vivienda, situada en la 15 calle "C", entre 3a. y 4a. avenidas de la zona 1.

(Radioperiódico "Diario Minuto" primera edición del día miércoles 10 de junio de 1964).

Tal vez no lo imagines,
 pero aquí,
 delante de mis ojos,
 una anciana,
 Damiana Murcia v. de García,
 de 77 años de ceniza,
 debajo de la lluvia,
 junto a sus muebles
 rotos, sucios, viejos,
 recibe
 sobre la curva de su espalda,
 toda la injusticia
 maldita
 del sistema de lo mío y lo tuyo.
 Por ser pobre,
 los juzgados de los ricos
 ordenaron deshaucio.
 Quizá ya no conozcas
 más esta palabra.
 Así de noble
 es el mundo donde vives.
 Poco a poco
 van perdiendo ahí
 su crueldad
 las amargas palabras.
 Y cada día,
 como el amanecer,
 surgen nuevos vocablos
 todos llenos de amor
 y de ternura para el hombre.

Deshaucio.
 ¿cómo aclararte?
 Sabes, aquí,
 cuando
 no puedes pagar el alquiler,

las autoridades de los ricos
vienen y te lanzan
con todas tus cosas
a la calle.

Y te quedas sin techo,
para la altura de tus sueños.

Eso significa la palabra
deshaucio: soledad
abierta al cielo, al ojo juzgor
y miserable.

Este es el mundo libre, dicen.
¡Qué bien que tú
ya no conozcas
estas horrendas libertades!

Damiana Murcia v. de García
es muy pequeña,
sabes,
y ha de tener tantísimo frío.
¡Qué grande ha de ser su soledad!

No te imaginas
lo que duelen estas injusticias.
Normales son entre nosotros.
Lo anormal es la ternura
y el odio que se tiene a la pobreza.
Por eso hoy más que siempre
amo tu mundo,
lo entiendo,
lo glorifico
atronado de cósmicos orgullos.

Y me pregunto:
¿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.

Y come,
y ríe,
y se olvida de todo.

Yo no quiero
para mi patria
estas cosas.
Yo no quiero
para ninguno
estas cosas.
Yo no quiero
para nadie en el mundo
estas cosas.
Y digo yo,
porque el dolor
debe llevar
claramente establecida su aureola.

Este es el mundo libre, dicen.
Ahora compárame en el tiempo.
Y dile a tus amigos
que la risa mía
se me ha vuelto una mueca
grotesca
en medio de la cara.

Y que digo amen su mundo.

Y lo construyan bello.
Y que me alegro mucho
de que ya no conozcan
injusticias
tan hondas y abundantes.

III) Intelectuales apolíticos

Un día,
los intelectuales
apolíticos
de mi país
serán interrogados
por el hombre
sencillo
de nuestro pueblo.

Se les preguntará
sobre lo que hicieron
cuando

la patria se apagaba
lentamente
como una hoguera dulce,
pequeña y sola.

No serán interrogados
sobre sus trajes,
ni sobre sus largas
siestas
después de la merienda,
tampoco sobre sus estériles
combates con la nada,
ni sobre su ontología
manera
de llegar a las monedas.

Ese día vendrán
los hombres sencillos.
Los que nunca cupieron
en los libros y versos
de los intelectuales apolíticos,
pero que llegaban todos los días
a dejarles la leche y el pan,
los huevos y las tortillas
los que les cosían la ropa,
los que les manejaban los carros,
les cuidaban los jardines
y trabajaban para ellos
y preguntarán,
“Qué hicisteis cuando los pobres,
sufrían, y se quemaba en ellos,
gravemente, la ternura y la vida?”.

Intelectuales apolíticos
de mi dulce país,
no podréis responder nada.

Os devorará un buitre de silencio
las entrañas.
Os roerá el alma
vuestra propia miseria.
Y callaréis,
avergonzados de vosotros.