

UNA ESTÉTICA DE LAS COSAS VIEJAS: MODERNISMO, BARROCO Y MARXISMO EN LA LITERATURA CENTROAMERICANA

Leonel Alvarado

Hace más de un siglo, Rubén Darío dijo que «la verdadera poesía está en las cosas viejas; en Palenque y Utatlán...»¹ Aunque esa poesía de las cosas viejas brillaba por su ausencia en el libro que la proponía, se trataba, ante todo, de una propuesta americanista que, por un lado, participaba del proyecto nuestro-americanista de Martí, y, por otro, marcaba el nuevo rumbo estético-ideológico del Modernismo. A pesar de que la ruptura no fue total, el nuevo siglo encontró al Modernismo liberado de cisnes y oropeles; el exotismo de *Prosas profanas* había sido sustituido por el descubrimiento de lo americano en *Cantos de vida y esperanza*. Lo viejo, proveniente de la «Nuestra América» martiana se planteaba como auténtico, como lo otro que, recién descubierto, se convertía en lo propio.

La propuesta de Darío en torno a lo indígena es fundamental pues no solo cerró la tendencia mitologizante, extendida a lo largo del siglo XIX, sino que se replanteó el tema en términos contemporáneos. En el primer caso, el Neoclasicismo y el Romanticismo realizaron una lectura «oficial» de lo indígena, en la que se buscaba sustentar la construcción de la nacionalidad a través de la idealización del pasado. Se fabricó, así, el mito de la cornucopia americana; la variante, respecto de la Colonia, consistía en que las riquezas americanas ya no formaban parte de la promesa de enriquecimiento para el europeo, sino que constituían la base de la construcción del futuro americano. De esto es buen ejemplo la poesía inventarial de Andrés Bello, en la que la botánica se entrelaza con el ideal nacional. La mitificación de la naturaleza, en el Neoclasicismo, se complementó con la imagen romántica del indígena, como supuesto héroe inspirador de las luchas libertarias.

1. Rubén Darío, *Prosas profanas*, Madrid, Plaza & Janés, 1981, p. 32.

Al final del siglo, las «Palabras liminares» de Darío cuestionaban, por omisión, esa imagen de una América mítica, oficializada en el diecinueve. El nuevo rumbo de la poesía modernista iba hacia una América escondida bajo el plutonismo frutal y heroico de neoclásicos y románticos. No se trataba, en ningún momento, de una propuesta ideológica, que sí la había en el XIX, sino de una búsqueda de autenticidad traducida en la búsqueda de un lenguaje propio. Lo que había en el Modernismo, entonces, era el redescubrimiento de una realidad más textual que propiamente «real». Así, la propuesta dariana confiaba exclusivamente en la construcción de un nuevo discurso —de vida y esperanza, como el título del libro de Darío— originado en la poetización, es decir, en la escritura de «las cosas viejas». Lo que resultó esencial para el entendimiento de lo indígena fue su actualización, esto es, su puesta en escena en un presente ansioso por descubrir su pasado.

La reescritura de este pasado era, sobre todo, poética; al misterio maya se llegaba, entonces, a través de la magia de las palabras. Lo que mediaba entre ese misterio (cosmogonía indígena) y esa magia (estética modernista) era una conciencia mestiza que buscaba conciliarlos en una realidad textual, que sería la expresión de un proyecto americanista. La reactualización de «las cosas viejas» derivaba, pues, en el cuestionamiento de una vieja conciencia eminentemente europeísta. La mirada mestiza se imponía como filtro textual y, sobre todo, como imposibilidad de encuentro o apropiación de lo americano. Ante todo, se buscaba construir un discurso que, si bien no llegó a definirse como proyecto total, desencadenó en textos y perspectivas que prolongaron el polvorín iniciado intuitivamente por Darío y sus seguidores.

No es paradójico que Darío, fatalmente centroamericano, esté en el inicio de esta tradición de la ruptura. Quien heredó poco después esa tradición fue Miguel Ángel Asturias, otro centroamericano que necesitó salir de Mesoamérica para comenzar a entenderla. Fue en París donde se dedicó a estudiar el *Popol Vuh* junto al investigador George Raynaud. También, en París, al conocimiento de la mitología maya se sumó su contacto con los movimientos artísticos de vanguardia, sobre todo el Surrealismo y la influencia de Joyce y Proust en el lenguaje narrativo. Esta experiencia le permitió ir del descubrimiento del mundo indígena al descubrimiento de la palabra para nombrarlo. De hecho, en *Hombres de maíz* (1949) se plantea una solución en el plano estético, más que en el ideológico, a la situación del indígena. Así, la novela subraya, como en la poesía modernista, la importancia de la realidad textual por encima de la realidad social. De ahí que, como señala Arturo Arias, «una vez aprendido el instrumental, y convencido de que tiene que capturar las fuerzas telúricas, la fuerza de la tierra de la cual depende en gran medida el mundo maya, el problema se vuelve el de cómo expresar aquel mundo que sabe que debe ser el suyo, pero el cual, irónicamente, desconoce en gran medida, al igual que to-

dos los guatemaltecos no indígenas». ² De esta forma, la conciencia mestiza, o mejor dicho ladina, se impone ideológica y estéticamente para crear «un gran universo verbal que es eficaz a nivel lingüístico... Así, la 'realidad' histórica pasa definitivamente a un segundo plano, detrás de la realidad lingüística». ³ La intuición modernista se vio transformada, tanto en Asturias como en autores posteriores, en la búsqueda de «soluciones ladinas para un problema indígena». ⁴

La solución es, en primera instancia, textual. En este sentido, Martin Lienhard coincide con Arias, y, para ello, pone a dialogar *Hombres de maíz* con *Balun Canan* (1957). A Lienhard no le interesa demostrar que *Balun Canan* sea una novela centroamericana; esto lo da por entendido. Lo que sí le interesa es confrontarla con *Hombres de maíz* para determinar sus afinidades y contradicciones. El punto en el que se centra el análisis es en la forma en que ambas novelas se conectan con el referente indígena. Si bien la novela de Castellanos reescribe los textos sagrados mayas, sobre todo el *Popol Vuh* y el *Chilam Balam*, y los propone como inicio mítico de la historia mesoamericana; Asturias, por su parte, no reescribe los libros sagrados sino que reinventa, confiando en el artificio del lenguaje, un orden mítico en el que se encuentran indígena y ladino.

En ambas novelas se plantea la necesidad del traspaso de la tradición, ya sea recontando la cosmogonía maya o rehaciéndola mediante un discurso mítico y surrealista. Se trata, así, de la fijación del discurso, del paso de la palabra a la letra, del cuento oído y contado al libro. En ambas novelas, y por vías diferentes, se busca legitimar una ascendencia mítica de la historia y los personajes: en el *Popol Vuh* (Castellanos) y en la poética maya (Asturias). Como concluye Lienhard, en esa búsqueda del pasado, ambas narraciones no dejan de ser productos de una intelectualidad mestiza «que intuye el papel necesariamente relevante de los indios en cualquier proyecto de construcción de so-

2. Arturo Arias, «Ideología y lenguaje en *Hombres de maíz*». *Texto Crítico*, 11: 33 (1985): 159. Arias describe el proceso que siguió la formación ideológica de Miguel Ángel Asturias. Señala cómo su concepción de la «problemática indígena» fue madurando a la par de la búsqueda de un discurso para expresarla. La primera muestra significativa quizás sea su tesis de licenciatura, en la que defendía los problemas del indígena guatemalteco sin determinar las causas; luego, su viaje a México y la influencia de José Vasconcelos en su formación juvenil. Esto lo llevó a plantear la necesidad de crear una universidad popular para alfabetizar y «civilizar» a la población indígena y mestiza. Sin embargo, fue en el segundo viaje, esta vez a París, en el que su perspectiva frente al indígena tuvo un cambio significativo, que culminó en la escritura de textos como *Leyendas de Guatemala*, *Hombres de maíz* y *El espejo de Lida Sal*.
3. *Ibid.*, p. 161.
4. *Ibid.*, p. 160.

ciudades viables en la zona maya». ⁵ Así, estas novelas forman parte de una línea narrativa y poética que se continúa practicando en la región centroamericana.

De esta forma, tanto a nivel de la crítica como de los mismos escritores existe la plena conciencia de que la literatura centroamericana se inicia en los textos sagrados mayas. No se puede entender o, mejor dicho, descifrar el universo mágico-poético de Asturias, en los cuarenta y cincuenta, ni el de la poesía y la narrativa de los sesenta a la actualidad desconociendo un origen que se remonta al *Popol Vuh* y al conjunto de los libros sagrados. Así, el diálogo entre estos textos y la literatura contemporánea de la región es constante. La actualización textual, iniciada intuitivamente en el Modernismo, es parte esencial de una constante relectura del pasado como forma de pasar en claro los conflictos del presente. El *Popol Vuh* y el *Chilam Balam* están en el inicio de nuestra literatura y también en los textos más recientes; se vuelve a ellos para replantearse el presente.

La literatura maya ha sido fundamental a lo largo de la historia centroamericana; de ello son buen ejemplo las novelas de Arturo Arias, Mario Roberto Morales y Gael Cárdenas, entre otros. La narrativa y la poesía contemporáneas han permitido la inserción y la convivencia de temporalidades diferentes. Por lo tanto, gran parte de la literatura centroamericana contemporánea parte de la reescritura o, incluso, de la traducción de los textos indígenas. Esto comprueba, por una parte, la capacidad regenerativa de aquellos textos que se originan en la tradición oral; a pesar de haber adquirido una forma definitiva a través de la escritura, en estos textos persiste el germen de la vitalidad renovadora. Lo que la literatura contemporánea centroamericana ha encontrado en los textos que la fundan es una inagotable capacidad de diálogo. Sin embargo, cada aproximación a los textos originales ha sido diferente, pues todo ejercicio estético está mediatizado por un discurso. De por sí, se impone una conciencia ladina que se busca, incluso ontológicamente, en la cosmogonía maya.

A esto se suma el hecho de que se llega a los textos desde diversos discursos. Así, la relectura del *Popol Vuh* y del *Chilam Balam* ha estado mediatizada, según la época, por el modernismo, el surrealismo, el criollismo, el realismo mágico, el marxismo y el barroquismo. Ambos textos han sido esenciales no solo para el universo mítico-mágico de Asturias, sino para la poética revolucionaria de Ernesto Cardenal, Roque Dalton y Otto René Castillo, por mencionar a unos pocos. Fue a partir de los sesenta, con el surgimiento de la poesía militante en Centroamérica, que la literatura maya se releyó como el pun-

5. Martin Lienhard, «La legitimación indígena en dos novelas centroamericanas», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 414 (1984): 120.

to donde se originó la literatura de resistencia de la región; el *Chilam Balam* dejó de ser un libro de enigmas cosmogónicos para convertirse en texto de resistencia ideológica. En este sentido, el discurso indígena se percibió desde los parámetros del marxismo; el enlace de cosmogonía maya y marxismo permitió el surgimiento de libros como el *Homenaje a los indios americanos* (1974), de Cardenal, *Jaguar en llamas* (1990), de Arturo Arias, y *Pasos de animal grande* (1986), de Galel Cárdenas. Se trataba de la convergencia de dos discursos que coincidían en su carácter de propuestas de resistencia.⁶ Además, el marxismo permitía el soporte teórico para la reinterpretación de la historia y la consiguiente construcción de un discurso propio, nacionalista, en oposición a la presencia extranjera en la región.

Pero el diálogo sufrió nuevos desplazamientos. Al marxismo de Dalton y Castillo se sumó la Teología de la Liberación de Cardenal y el neobarroquismo de Galel Cárdenas y Fausto Maradiaga. Sin embargo, la cosmogonía maya siguió siendo el punto de encuentro de un discurso emparentado con la sociología de la literatura y lo barroco. La relación entre cosmogonía maya, marxismo y barroco, que aún tiene vigencia en la literatura centroamericana, está marcada por la búsqueda de un discurso nacionalista. Esta tríada genera un campo de contradicciones y diferencias que marca una constante tensión entre las obras. Es el caso de un poema de Fausto Maradiaga, de su libro *La palabra y sus deberes*.

ESCRITURA EN VOZ ALTA DE UN TEXTO SAGRADO

En «Los mayas en Copán», Maradiaga reescribe una historia posible de los mayas. Si bien parte de los libros sagrados, como depositarios del conocimiento mítico, se centra en la elaboración de un discurso que metafórica la historia maya. Esto le permite establecer un diálogo entre diversas realidades textuales, lo que pone en juego la estética barroca y el marxismo. A través del *Popol Vuh* busca recobrar el carácter mágico y primordial de la palabra como fundadora de la realidad. El poema surge, entonces, del «deber» —según el título del libro— de recobrar el valor sagrado de la palabra según la concibe la cosmogonía indígena. Es en esta propuesta, que conjuga barroco y marxismo, en donde surge el conflicto, es decir, la tensión que, según Lezama Lima, ca-

6. James Iffland, *Ensayos sobre la poesía revolucionaria de Centroamérica*, San José, EDUCA, 1995. En el capítulo sobre las «Ideologías de la muerte en la poesía de Otto René Castillo», Iffland esboza la relación entre cosmogonía maya y marxismo, pero, desafortunadamente, no la desarrolla.

racteriza al barroco americano. «Percibimos, dice Lezama, que el esfuerzo por alcanzar una forma unitiva, sufre una tensión... un impulso volcado hacia la forma en busca de la finalidad de su símbolo».⁷ Se trata, por lo tanto, de una tensión entre esencia y apariencia, debido a la interacción de elementos aparentemente disímiles. Esto deriva en la acumulación, como característica esencial de lo barroco, y en la búsqueda de una armonía entre los elementos que componen el texto.

En el caso del poema de Maradiaga, como en los libros de Gael Cárdenas, la tensión se da entre lo formal (estética barroca) y lo ideológico (cosmogonía maya dialogando con marxismo). Además, el poema se plantea como relectura de los textos sagrados mayas, lo que genera un contrapunto entre pasado y presente, oralidad y escritura, prosa y verso. Lo que se busca, en todo caso, es la reactualización, es decir, la inserción del texto y el mundo maya en el presente del poema. Una vez más, como en la literatura comprometida o militante de los sesenta a los ochenta, los conflictos del presente se interpretan a través de los enigmas del pasado, lo que comprueba que ambas temporalidades, a pesar de la distancia, son igualmente conflictivas:

Estos enigmas de siluetas ancestrales
No retornarán al olvido y lo imposible;

El deber del poema es evitar que esos enigmas caigan en el «olvido y lo imposible». De ahí que el texto maya reaparezca alterado por el paso del tiempo y por la intención del autor. La conciencia del contar se interpone entre el tiempo y los textos, con lo que el relato maya no se actualiza únicamente en el nivel de la escritura, sino en el de la oralidad. Es decir, el *Popol Vuh* y el *Chilam Balam* vuelven a su forma original de relatos contados; por lo que el poema de Maradiaga, como toda su poesía, se vuelve un texto no para ser leído, sino para ser escuchado: un texto escrito en voz alta, un poema en busca de oyente, más que de lector.

Aquí está la clave de gran parte de la literatura centroamericana contemporánea. La poesía y la novelística mayenses, iniciadas por Asturias, buscan construir textos contemporáneos que devuelvan los libros sagrados mayas a su nivel de oralidad; desde la conciencia de la letra se intenta regresar a la magia original de la palabra. Instalada en lo que Ángel Rama llamó «la ciudad letrada», nuestra literatura «no deja de sentir, ni siquiera ahora, como nostalgia imposible el deseo de la voz».⁸ El poema se vuelve, entonces, conversacional, y

7. José Lezama Lima, *Obras completas*, México, Aguilar, 1977, p. 304.

8. Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire*, Lima, Horizonte, 1994, p. 89.

la novela, testimonial; el texto de nuestro presente se propone como un eco letrado de las voces del pasado:

Aquí, donde el fuego elabora la profundidad sencilla de la estatura humana;
 Donde se acostumbran a morir los elementos
 Para darle una dimensión más entera a lo que debe ser;
 Donde a la niñez se le arrancó del tiempo
 Y las fuentes de la amistad no dan más brillo;
 Donde abiertas están las mandíbulas del hambre
 Buscando la simetría y la mansedumbre de los huesos.
 Aquí, donde la claridad no tiene sitio
 Porque las tinieblas no han llegado
 Y estamos encerrados en la matriz de lo terrible.

Decir aquí duele hasta lo indecible del medular sensitivo,
 Porque el desgarramiento no puede someter
 La cortante velocidad en el filo de la palabra.

Aquí: no el oleaje que reconstruye
 El universal horizonte de las cosas;
 No la palabra que sobrevivió al olvido
 Y se pronuncia desde una insondable tristeza;
 No la palabra que comenzó en la boca de un recién nacido
 Y recién vuelto a morir en nuestros brazos.
 Yo no puedo nombrar este aquí
 Donde jamás habitó la esperanza,
 Donde todo fue colmado por un poderoso alarido

Que rompió los cristales de la agonía
 Derramándola sobre la dura superficie del silencio
 Y que hoy me habita de soledad,
 Cuando se me deshace de fuego en el poema.

La inserción de la voz histórica en el «aquí» —que es tiempo y lugar—, está marcada por un desgarramiento entre la voz y la letra, ya que la palabra busca volver a «la matriz de lo terrible»; es decir, el poema, en tanto testimonio desvinculado de su fuente por siglos de dolor, es un intento de salir de la orfandad textual y mítica. El poema se convierte en lo que Lienhard llama un «testimonio indirecto»;⁹ esto es, un texto que testifica/textifica sobre el desgarramiento sufrido por un pueblo a través de los siglos. Esa palabra «que comenzó en la boca de un recién nacido/y recién vuelto a morir en nuestros bra-

9. Martin Lienhard, «El cautiverio colonial del discurso indígena: los Testimonios», en Iris M. Zavala, edit., *Discursos sobre la 'invención' de América*, Atlanta, GA, Rodopi, 1992, p. 58.

zos» testimonia la imposibilidad de recobrar el pasado indígena, debido, tanto al dolor que el texto indígena testimonia, como al desgarramiento histórico sufrido por quien escribe el poema en el presente. La voz se ahoga en la garganta, incapaz de nombrar los horrores del presente porque «abiertas están las mandíbulas del hambre» y «todo fue colmado por un poderoso alarido/que rompió los cristales de la agonía». Así, en el poema conviven dos temporalidades unidas por una misma cicatriz; de ahí que el poeta, como testigo del presente, se reconozca como «un sujeto que está comenzando a comprender que su identidad es también la desestabilizante identidad del otro».¹⁰

Buscando volver a la voz, la letra se convierte en alarido. El poema, que no necesariamente busca «elaborar una utopía de restauración de los tiempos antiguos»,¹¹ adquiere una cierta cualidad épica. Precisamente, en la relectura o traducción testimonial de los textos antiguos, la literatura centroamericana contemporánea se vuelve inconfundiblemente épica. No se trata de reconstruir una utopía, sino de crear obras que por las características desmesuradas de la realidad que cuentan derivan en «una épica de hazañas comunes y sentimientos colectivos»;¹² se agudiza, así, la tensión «entre la lengua y la realidad, entre la experiencia y la expresión».¹³ Confrontando textos en prosa escritos por Vallejo durante el final de la Guerra Civil española y su libro póstumo *España, aparta de mí este cáliz*, José Pascual Buxó rastrea la forma en que el discurso marxista de Vallejo se expresa abiertamente en la prosa y se canaliza estéticamente en el verso. Así, el proyecto público de la prosa se convierte, en la poesía, en expresión privada de una voluntad popular.

Tanto en la prosa como en el verso, y esto ocurre en toda la poesía de Fausto Maradiaga, se plantea el protagonismo heroico del pueblo a través de enunciados populares que conservan la vitalidad y la fuerza épica de la oralidad. Producto de esta fuerza popular, el libro de poemas se concibe como un canto épico, pero no en el sentido clásico, pues se suprime la idea de un héroe individualizado. Se trata, pues, de una epopeya que recoge y exalta las características humanas e ideológicas de un período desgarrador. Lo que, según Buxó, humaniza esta epopeya popular es el manejo de un tono que reproduce las vibraciones acústico-motoras de la colectividad en armas. No es casual que el libro de Maradiaga termine, de manera ascendente, en el extenso poema «Canto popular», que constituye un abrumador llamado, de corte withmaniano, a la colectividad.

10. Cornejo, *Escribir en el aire*, op. cit.

11. *Ibid.*, p. 92.

12. José Pascual Buxó, «Vallejo: el estatuto oral de la epopeya», *Hispania*, 72: 1 (1989): 67.

13. *Ibid.*, p. 68.

De esta manera, los libros mayas se convierten, en el espacio de las guerras centroamericanas, en textos de resistencia, en prosa militante que, al integrarse en el «aquí»,

... se reviste de acontecer sangriento
 Donde el miedo se tiñe de vértigo y ausencia
 Para descubrir en la superficie poderosa de los espejos:
 Un cruel amanecer de tinieblas en conflicto.

Por ello, «decir aquí duele hasta lo indecible». De ahí que el desgarramiento no puede testimoniarse en «la cortante velocidad [del] filo de la palabra». Testimoniando siglos después, el poeta cumple «el doble papel de cronista y agonista». ¹⁴

Otra característica de la poesía centroamericana que la hace volver a los textos indígenas y coloniales es su extensión. Se trata de poemas largos, como en Ernesto Cardenal, Gael Cárdenas y el mismo Fausto Maradiaga, vinculados a un afán épico. La extensión de esta poesía tiene que ver con lo que Buxó llama «el estatuto oral de la epopeya», ¹⁵ es decir, edificar grandes cantos que narran las hazañas violentamente cotidianas de una colectividad. En Cardenal, la épica deriva en conversación integradora de diversas temporalidades; en Cárdenas y Maradiaga, se trata de la estética barroca aplicada a la cosmogonía maya. En este último caso, el escribir en exceso, con palabras salidas a borbotones, ensimismadas en el decir, da la impresión de que «la carga dramática del poema no pudiera caber en el espacio cerrado de la escritura y buscara la expansión del sonido sin fronteras». ¹⁶

Ese «estallido de la forma que en su propio despliegue se complace», del que habla Carlos Monsiváis a propósito del neobarroco, deja de ser fin en sí mismo en la poesía de Maradiaga, pues el poema revela un drama que rompe los límites del texto. El poema no se complace en su propio júbilo verbal o en un desbordamiento de la *imago lezamiana*. Monsiváis también habla de ese miedo a los espacios vacíos, manifiesto en el barroco. Sin embargo, el poema de Maradiaga no llena ese *horror vacui* con imágenes desconectadas del drama humano, pues éste es el verdadero horror, el vacío en el que no se quiere caer, el aquí «donde el miedo se tiñe de vértigo y ausencia». Precisamente, la extensión extrema del poema es un intento de resistencia a la atracción de ese vacío, una forma de buscar ese «objeto perdido» del que hablaba Severo Sarduy cuando decía que en el neobarroco existe un «deseo que no puede alcan-

14. *Ibid.*, p. 71.

15. *Ibid.*, p. 65.

16. Comejo, *Escribir en el aire, op. cit.*, p. 243.

zar su objeto». Ante un poema de esta naturaleza no se puede simplificar el barroco tachándolo de mero exceso verbal.¹⁷

De hecho, en la relectura del *Popol Vuh* y el *Chilam Balam*, la poesía neobarroca centroamericana revela una intensa vocación por la palabra hablada, una afición ritual al texto dicho. El poema largo es producto de la pasión testimonial y el desperdicio barroco; la acumulación de imágenes equivale al recargamiento decorativo de la iglesia barroca. Se trata de poblar el espacio, o, mejor dicho, de hacerlo a medida que se hace el poema; como señala Arnold Hauser, el espacio barroco se concibe como «algo en proceso de formación»;¹⁸ el inacabamiento del texto, lo mismo que su oralidad permite su recreación en otros textos. El espacio que se busca crear en el poema de Maradiaga, lo mismo que en la literatura centroamericana, es un «aquí» en constante renovación; un sitio de encuentro de pasado y presente, voz y letra; un espacio para la colectividad.

En Centroamérica, la literatura, alimentada de mitología maya, barroco y marxismo, ha luchado por crear, en medio de una mitología monstruosa, un espacio cultural de penetración en la sociedad. Además, las características compartidas por los países centroamericanos han permitido el surgimiento de lo que podría legítimamente llamarse un sistema literario regional. La poesía de Centroamérica se entiende, así, como una fuerza estética y política que busca hacer del lenguaje un instrumento de definición de una identidad nacional. En cierto sentido, la lección dariana quedó en suspenso por varias décadas debido a los acontecimientos que sacudieron a la región en la primera mitad del siglo: la lucha antiimperialista de Sandino, la masacre de campesinos salvadoreños en 1932 y la Revolución de Octubre en Guatemala. Estos hechos, a los que se sumaron el afianzamiento de las dictaduras y la presencia estadounidense, el surgimiento de los movimientos guerrilleros a principios de los sesenta, la «guerra del fútbol» en 1969 y la Revolución Sandinista, crearon el escenario en el que se desarrolló la poesía centroamericana contemporánea. Esta línea de conformación de una literatura de izquierda desembocó en formas expresivas como el feminismo, el testimonio y la narrativa mayense.

Esa búsqueda de un lenguaje que nombre tan conflictiva realidad tiene que ver con los ciclos creadores y destructores de las entidades cósmicas. Así, las experimentaciones textuales y la integración de diversos discursos bien pueden explicarse a través de un episodio del *Popol Vuh*: después de destruir a los hombres de madera porque eran incapaces de adoración, los dioses formadores y creadores dejan caer una frase contundente: *Fue solamente un ensayo, un*

17. Tanto Monsiváis como Sarduy son citados en Bolívar Echeverría, comp., *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, México, El Equilibrista, 1994.

18. Arnold Hauser, *The Social History of Art*, New York, Vintage Books, 1951, p. 175.

intento de hacer hombres.¹⁹ Esta aventura modernista, barroca y marxista de nuestra literatura sigue siendo, como toda obra humana, un «ensayo de hombres». ●

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Jorge Eduardo. «Los hijos del maíz y de la yuca (Introducción a la literatura indígena de Centroamérica)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 449, 1987, pp. 65-80.
- Arias, Arturo. «Ideología y lenguaje en *Hombres de maíz*», *Texto Crítico*, 11: 33, 1985, pp. 153-164.
- Burgos, Fernando. «Conexiones: Barroco y modernidad», *Escritura*, vol. 6, No. 11, 1981.
- Buxo, José Pascual. «Vallejo: el estatuto oral de la epopeya», *Hispania*, 72, 1, 1989.
- Cardenal, Ernesto. *Antología*, Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé, 1971.
- Cárdenas, Galel. *Pasos de animal grande*, Tegucigalpa, Editores Unidos, 1986.
- Cornejo Polar, Antonio. «César Vallejo: universalización nacional», *La Torre*, III, 12, 1989.
- «Vallejo: mestizaje, transculturación, modernidad», *Páginas*, XIV, 19, 1989.
- *Escribir en el aire*, Perú, Horizonte, 1994.
- Echeverría, Bolívar, comp. *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, México, El Equilibrista, 1994.
- Hauser, Arnold. *The Social History of Art*, New York, Vintage Books, 1951.
- Iffland, James. *Ensayos sobre la poesía revolucionaria centroamericana*, San José, EDUCA, 1995.
- Kurnitzky, Horst. «Barroco y posmodernismo: una confrontación postergada», *Nuevo Texto Crítico*, VII: 14-15, 1994, pp. 355-368.
- Lezama Lima, José. *Obras completas*, México, Aguilar, 1977.
- Lienhard, Martin. «La legitimación indígena en dos novelas centroamericanas», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 414, 1984, pp. 110-120.
- «El cautiverio colonial del discurso indígena: los Testimonios», en Iris M. Zavala, edit., *Discursos sobre la 'Invencción' de América*, Atlanta, GA, Rodopi, 1992.
- Maradiaga, Fausto. *La palabra y sus deberes*, Tegucigalpa, López & Cía., 1986.
- Morley, Sylvanus. *The Ancient Maya*, Stanford, Stanford University Press, 1969.
- Popol Vuh*, traducción, introducción y notas de Adrián Recinos, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Zimmerman, Marc. «El papel de la poesía en Centroamérica», *Centroamericana*, 4, 1993, pp. 67-85.
- *Literature and Resistance in Guatemala: Textual Modes and Cultural Politics from El Señor Presidente to Rigoberta Menchú*, Athens, Ohio, Ohio University Press, 1995.

19. *Popol Vuh*. Traducción, introducción y notas de Adrián Recinos, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 30.