

Roberto Sosa y un mundo para todos dividido: rasgos vanguardistas e intertextualidad

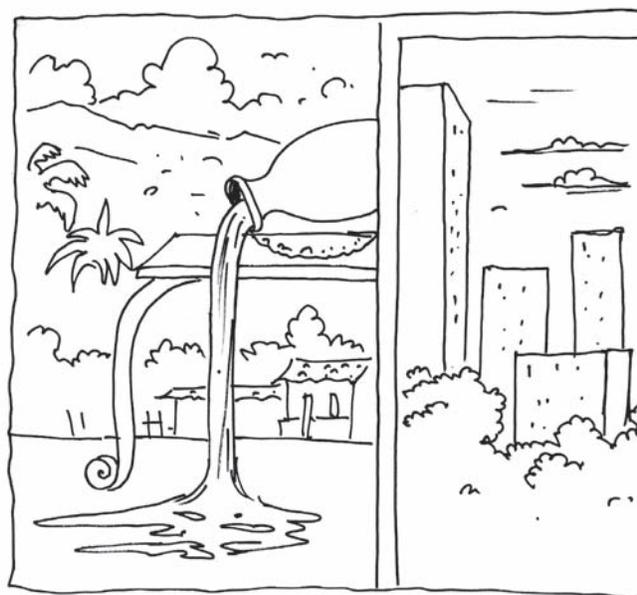
Ivannia Barboza Leitón

Resumen

El presente trabajo consiste en un acercamiento a la producción literaria centroamericana (poesía de temática revolucionaria). Se analizan una serie de poemas del libro Antología personal de Roberto Sosa bajo las tendencias del vanguardismo y la intertextualidad. Se intenta hacer un aporte particular a los estudios literarios centroamericanos inscribiendo otros espacios y textos, que aunque cercanos geográficamente a otros centroamericanos, son disímiles en cuanto al abordaje de los temas.

*he decidido
construir
con todas mis canciones
un puente interminable hacia
la dignidad, para que pasen,
uno por uno,
los hombres humillados de
la Tierra".*

Dibujo a pulso. Roberto Sosa



PALABRAS CLAVE:

Literatura centroamericana, Literatura hondureña, Sosa, poesía revolucionaria, vanguardia, superrealismo, denuncia, religión, represión, poder.

INTRODUCCIÓN

Centroamérica, región con extensos y constantes períodos de violencia y represión, ha visto surgir escritores conscientes y conocedores de dichos procesos que han provocado a su vez, el surgimiento de discursos contestatarios en diversos géneros literarios. Unos escritores, más que otros, hacen de la palabra un elemento denunciador.

Dentro de la anterior coyuntura surge la poesía de la segunda vanguardia, específicamente la centroamericana de asunto revolucionario. Guillermo Barzuna (1984:107) anota que en los años comprendidos entre 1935 y 1955 coincidentes con la Segunda Guerra Mundial, surge la presencia del: *“superrealismo, la incorporación del existencialismo y lo que un sector de la crítica denominó ‘poesía comprometida’, ya que incorpora explícitamente categorías como la lucha de clases, la paz, la opresión y otras”*.

Muchos de los poetas de la Primera Generación Vanguardista avanzaron hacia la tendencia de un posvanguardismo en búsqueda de caminos que señalaban una veta más acorde con el acontecer histórico. Asimismo, las realidades de América Latina mostraban un mundo cambiante, en crisis y en deterioro del ser humano. Así que, la vivencia había dejado de ser puramente *“onírica”, “irreal”* o

“irracional” para dar paso a *“las posiciones, puntos de vista de los diversos hablantes líricos en la configuración del mundo, oscilan desde posiciones de un marcado acento subjetivista hasta dimensiones de un sujeto colectivo, portador e intérprete de las necesidades de los grandes sectores de poblaciones subalternas o marginales en América”* (Barzuna, G.1984:109-110).

Diversas manifestaciones surgieron en América Latina para crear la Segunda Vanguardia poética manifestando a la vez variantes entre regiones. Centroamérica nos señala la poesía de tendencia revolucionaria abiertamente acorde con sus convulsos procesos políticos; al respecto James Iffland (1994: 12-13) define el término como el que *“aboga más o menos abiertamente por un cambio profundo de las estructuras económicas, políticas y sociales de un país (o región) determinado para acabar con las nefastas injusticias que lo caracterizan (...) (la temática) se ha propuesto un papel directo en el proceso de hacer la revolución en el sentido político más concreto e inmediato”*.

La definición arriba anotada inserta la obra escogida y además señala aspectos que luego se tomarán en cuenta: primero, este tipo de creación literaria no es capaz por sí sola, de hacer tambalear un sistema social represivo. En palabras de Miguel Donoso Pareja, citado por

James Iffland (1994: 13) el *“poema, por muy revolucionarias que sean las ideas que expresa, no cambia la realidad. Podrá impugnarla, cuestionarla, rechazarla y hasta desacreditarla, pero jamás cambiarla puesto que toda transformación revolucionaria implica una militancia política y una acción”*.

Es una poesía de denuncia, ya que intenta *“revelar las condiciones de miseria de la manera más chocante posible y las define como injustas e inaceptables”* e implica *“un acto cognitivo seguido por un juicio moral o ético que rechaza lo que se acaba de revelar”* (Iffland, James.1994: 13)

Si bien es cierto, aunque no modifique o mejore una sociedad, intenta, por el contrario, generar *“concientización (que) produce la esperanza, pero es una esperanza ‘analítica’, ‘pensante’*. Surge de un conocimiento profundo de las fuerzas sociales que han colocado al individuo en la situación de miseria que sufre y que lo incita a combatirlos”. Por último, hay anticipaciones del mundo utópico, *“evocaciones del estado de felicidad que espera tras la desaparición del hambre, de la explotación; evocaciones de lo que significará dejar atrás a los dictadores, a los escuadrones de la muerte”* (Iffland, 1994: 24).

Dentro de los poetas centroamericanos destaca la figura de Roberto Sosa (1930), hondureño, que ha sido

premiado tanto a nivel nacional como internacional. Carlos Francisco Monge lo ubica en la *“poesía social”* con un nuevo modelo estético-ideológico y en consecuencia, un nuevo discurso político. La producción poética de Roberto Sosa es extensa y variada, dentro de la cual se halla una antología de asunto hondamente revolucionario: *Un mundo para todos dividido* (1971), galardonada con el Premio Casa de las Américas de ese mismo año.

A partir de estos preliminares, surge el tema *“Roberto Sosa y Un mundo para todos dividido: rasgos vanguardistas e intertextualidad”*. De dicho texto se han elegido seis poemas representativos de elementos vanguardistas con tendencia a conjugar una intertextualidad histórico-política y religiosa, más una visión de conciencia poética: *“Dibujo a pulso”, “Los elegidos de la violencia”, “La muerte otra”, “El aire que nos queda”, “Malignos bailarines sin cabeza”* y *“Las sales enigmáticas”*.

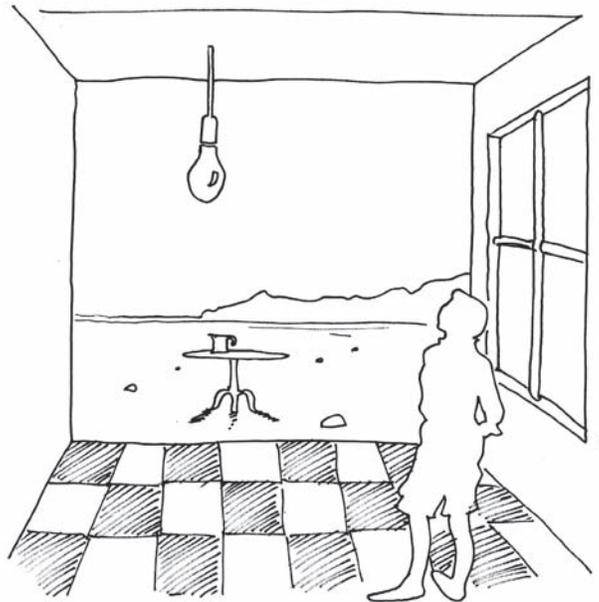
La identificación de los rasgos discursivos en la poesía de Roberto Sosa y el reconocimiento y análisis de dichos procesos creadores se perfilan como objetivos de estudio. Los elementos de un surrealismo, señalados por Hellen Umaña que incluye a Roberto Sosa y su obra *Un mundo para todos dividido* como de tendencias irracionales, y la presencia de una marcada in-

tertextualidad religiosa-política son los lentes a través de los cuales se visualizará una imagen caleidoscópica de la obra.

La intertextualidad como procedimiento literario ha existido durante siglos, pero solo el tiempo posmoderno ha desarrollado la capacidad de percibirlo. Pavao Pavlicic (1989: 66) menciona que *"todo discurso es, en realidad, un recuento (...) la conciencia de la presencia del pasado en el presente y de que el pasado participa muy vivamente en todo presente"*.

Se presentan tres características de la intertextualidad posmoderna:

- La relación que se establece con el objeto de la intertextualidad es ante todo general, no se vincula a un texto concreto, sino a un grupo de textos; se remite así, a todo un género, a una época o a toda una convención literaria. También se concibe el mundo como texto.
- La forma en que se desarrolla la relación intertextual es importante. Por ejemplo, los posmodernistas utilizan varias de ellas, entre las cuales se hallan las pseudocitas, mistificaciones, el estilo y hasta el lenguaje.
- Adición de un nuevo texto a los significados ya existentes, incluyendo al mundo en la combinación literaria como si también él mismo fuera



una creación literaria.

Además, *"el texto literario no puede ser autónomo. Esto es, en el momento en que es constituido como texto, entra en una red muy complicada de relaciones con otros textos (literarios y no literarios)"* (Pavlicic.1989:74). Así, entonces se concibe un entramado que integra mundo-texto.

La intertextualidad postmoderna opera con la metonimia. Esto es, *"que los textos recientes, y los viejos no se vinculan en consideración a cierta semejanza entre ellos (en el tema, motivo, estilo, verso), sino en consideración a alguna coincidencia lógica o de sentido. Así entonces el viejo texto no tiene la tarea de describir el nuevo, de ser una metáfora para él, sino solo de complementarlo e ilustrarlo, al ser puesto junto a él"* (Pavlicic,1989: 84).

Finalmente, sobre este procedimiento discursivo se concluye que la intertextualidad *"no es acabada, sino abierta, y no es manifiesta, sino que a menudo incluso está oculta (...) Es también alusión: el vínculo se realiza en un aspecto aislado y de manera muy mediata"* (Pavlicic, 1989: 86).

En cuanto al superrealismo, heredero del dadaísmo, es uno de los principales movimientos de vanguardia del anterior siglo. Abarcó manifestaciones artísticas tales como el cine, la poesía, la pintura, entre otras, para conjugar un impulso creador que por momentos se mostraba en el extremo de una rebelión individual y por otro, se mostraba como una insurrección social.

El término superrealismo fue acuñado por André Breton (1924), aunque el poeta francés Guillaume Apollinaire lo creó. José

Ricardo Chaves (1999: 3) anota sobre esta corriente artística lo siguiente: *"reivindica el inconsciente, la locura y la paranoia, la infancia, el mundo de los sueños, la hipnosis, el amor loco y el erotismo, el absurdo y el misticismo, y todo lo que se oponga al orden burgués y muestre la realidad detrás de la realidad"*.

Una realidad que está por debajo de la objetiva, captada solo en ocasiones por los sentidos humanos, es la que interesa en el superrealismo. Es la realidad oculta, pero no por eso menos importante, que apenas se vislumbra en el texto y que permanece sombría aunque no desaparece.

UN MUNDO...
MUCHAS VIDAS...

En los seis poemas hay varios tópicos comunes que Hellen Umaña (1986:198) menciona: *"el señalamiento, acusación y repudio a quienes han humillado al hombre es un leit motiv en Un mundo para todos dividido"*. Sin embargo, cada texto poético posee rasgos particulares en su invención.

"Malignos bailarines sin cabeza" presenta una acusación directa contra los semejantes de un yo lírico denunciante, *"aquellos de nosotros"* coloca en una relación de igualdad al hablante lírico y los demás, solo que estos últimos han vendido y destruido *"la imagen de la patria"*, han calla-

do o mintieron “a la hora de la verdad”. Esta denuncia se convierte en señalamiento y separación contra aquellos que han traicionado el principio de solidaridad y hermandad. Hay quienes compartieron con “aquellos” la mesa y el lecho (en una relación de interés comida/sexo), hay quienes “aprendieron de los lobos/ las vueltas/sombrías/ del aullido y el acecho” porque dejaron atrás las raíces para irse con los enemigos.

Con visión profética, el yo lírico vislumbra que “esos” valdrán menos que una botella quebrada arrojada al fondo de un cráter de la Luna, o sea, menos que nada, objeto inservible en un espacio sin razón.

La denuncia continúa en “Los elegidos de la violencia”, se alza como repudio hacia los mayores que tendieron la trampa en la cual, lamentablemente, “los elegidos de la violencia” han sido los niños. Con ese verso se manifiesta el reclamo a generaciones anteriores sobre la violencia que se vive.

Reafirmando la frase anterior, se puede decir que los niños son el producto del horror, “padre frío” y de la violencia, por eso son los elegidos. Estos a su vez representan un futuro marcado por “la guerra fría que tiende su mano y mata”.

En el poema, ese proceso que va de la violencia a la calma representada y personificada por la alegría “No

es fácil reconocer la alegría/ después de contener el llanto mucho tiempo”, no resulta sencillo pues el pasado hace doloroso ese proceso de reconocimiento en el cual hay que tratar con cuidado una alegría malherida: “...se quebró el pie derecho y un hombro, (...) la pobre”.

Es reiterativo en “La muerte otra” el señalamiento; si en “Malignos bailarines sin cabeza” son “aquellos”, aquí es un “ellos”: sujeto colectivo caracterizado negativamente “enemigos nuestros de cada día”, “enviados que se abren brutalmente”, “distribuidores/ de la muerte”. El yo lírico muestra angustia en un ambiente en el cual solo pesan las desgracias, se señala además “la certeza de que vivir y escribir con esa perspectiva acarrea el odio de quienes se sienten irritados por sus señalamientos” (Umaña, 1986: 199). Es pues, este poema, una incertidumbre de lo que está por venir, un acoso en un mundo caracterizado por la confrontación social.

Asimismo, en “La muerte otra” la presencia militar asfixia el ambiente ya sea, con el “eco duplicado/ de sus pasos” o con los toques a las puertas. Las aves “solodosas” también sienten esa atmósfera asfixiante al igual que los perros.

“La sales enigmáticas” presenta a los militares señalados en la frase “Los Generales” y con énfasis constante en una serie de

verbos de acción. En este poema no se denominan vagamente con un “aquellos” o “ellos”, sino que en forma directa a unos sujetos sociales causantes de muchas acciones inicuas. Su capacidad destructora y dominadora alcanza toda la sociedad: se han adueñado de códigos, vidas y haciendas; son arrasadores de la dignidad humana y las actividades que ejecutan son lo más deplorable en todo el sentido del término.

El título alude a la combinación de “las sales enigmáticas/ de la orden superior mientras se hinchan/sus inaudibles anillos poderosos”, es también la sangre, el sudor y las lágrimas del pueblo hondureño lo que combinan los Generales. El carácter enigmático establece un origen oscuro, misterioso, en la producción de las riquezas que poseen (sus mansiones, dentadura de oro, anillos poderosos, haciendas).

“El aire que nos queda” muestra una soledad existencial, tópico universal interesante. El “estamos solos” se yergue sobre un espacio sombrío, producto de la destrucción causada por los mismos seres humanos. La traición, el miedo y la duda están presentes también en “la tierra de nadie de la Historia”, en la cual el barro cubre a los individuos tomando asfixiante la atmósfera.

El espacio de protección, el espacio íntimo del hogar

se ha perdido para dar paso a sensaciones de vacío, o peor aún, a pasadizos que conducen al horror “que el miedo y la duda edifican”. El aire, elemento básico aún permanece como signo de vida pero va estrechándose cada vez más.

El poema “Dibujo a pulso” muestra el repudio en contra de los individuos que detentan el poder y lo ejercen en forma cruel hacia el ser humano. Ese dibujo a pulso es la habilidad del artista en realizar los trazos, firmes, certeros, precisos aunque en el poema la habilidad se traduce en violencia “le dibujan a pulso/las amplias palideces de los asesinados”.

El hablante lírico expresa el deseo de hacer un puente (elemento simbólico) hacia un mundo mejor, dejando atrás la humillación y la muerte; el medio, son “todas las canciones”. El arte no se queda pues solo en goce estético. Roberto Sosa menciona al respecto: “se ha entrado en el espacio claro de la ideología, al rechazo de la neutralidad, es decir, a la elección de la clase social de la cual salimos o por lo cual se habrá de luchar, ya sea desde el poema, el ensayo, el cuento, el filme...” (Umaña, 1986:162).

“Dibujo a pulso” y “Los elegidos de la violencia” presentan un ligero matiz de esperanza para los que están bajo un régimen represivo, es el anhelo liberador de los conflictos sociales que se vi-

ven. Con imágenes como el puente en "Dibujo a pulso" y la personificación de la alegría en "Los elegidos de la violencia" se reafirma la imagen de un mundo mejor.

Con la consideración general de los tópicos fundamentales de los poemas, se aprecia el predominio de ciertas constantes, como son: la denuncia, el repudio, la acusación contra la violencia o quienes la generan. Es la realidad oculta, pero que todos los oprimidos conocen; puede asumirse además, que dentro de esa realidad subyacen los individuos (títeres, Generales, semejantes, los mayores) porque "Sosa arremete, con todo el poderío de su indignada palabra, contra aquellos que cierran filas al lado de los responsables de la iniquidad y la injusticia" (Umaña, 1986: 163).

PARA TODOS...
PARA ALGUNOS...

Roberto Sosa (1995:7) al presentar su *Antología personal* indica: "De un tiempo acá he venido sintiendo la necesidad de atar en un haz de luz los poemas de mayor significación humana y social que he escrito a lo largo de mi existencia..." Un mundo para todos dividido está escindido en tres partes. De la primera, se extrajo "Dibujo a pulso" y de la segunda, el resto de los poemas. Los seis poemas poseen un tono ligeramente dialógico y aprosado. Es una organización discursiva particular

que representa la realidad de una forma diferente, con características propias de lo que se ha llamado poesía conversacional.

Roberto Fernández Retamar, citado por Isaías Peña (1992: 243) al respecto afirma que: "*tiende a ser grave, no solemne (...) tiende a afirmarse en sus creencias, que en un caso son políticas y en algunos otros son, incluso, religiosas; (...) (es crítica del pasado) hay evocaciones con cierta ternura de zonas del pasado y, sobre todo, es una poesía que es capaz de mirar el tiempo presente y de abrirse al porvenir; (...) es difícil de encerrar en fórmulas (...) busca el tono narrativo, testimonial, o familiar*".

Asimismo, los escritores "todavía sienten chisporrotear con violencia los ismos, con un manifiesto deseo de humanizar la poesía, de volverla aún más a los menesteres del hombre. No eluden el prosaísmo, el tono conversacional, la violencia, la efusión sentimental, la preocupación social o política (aunque no de modo mecánico ni demagógico)" (Peña, 1992: 242).

Los mecanismos de construcción y los elementos que confluyen para la creación de los poemas revelan una cuidada y certera denuncia cargada de figuras, palabras e imágenes procedentes de un "ismo" que aún no cede al paso de otras tendencias, pero que se mantiene atado a la realidad latinoamericana.

na.

La división interna de "Malignos bailarines sin cabeza", está marcada por la frase "aquellos de nosotros" que escinde en tres partes la enunciación, luego de esta frase surgen una serie de subordinaciones. Los verbos que dependen de la oración principal enuncian acciones negativas. El uso del pronombre demostrativo "aquellos", establece una distancia y señalamiento desde un individuo (yo lírico) que está más lejano de unos y otros, indicando pues, una tercera persona.

La intertextualidad como disposición discursiva del hablante para reelaborar y representar la realidad presenta sus dos facetas en este poema: religiosa y política. Son imágenes certeras y directas como en la afirmación "cien veces/ negaron sus orígenes/ antes y después/ del canto de los gallos", en la cual la referencia bíblica es elocuente: "Jesús le replicó (a Simón Pedro): En verdad te digo que tú, hoy mismo, en esta noche, antes de la segunda vez que cante el gallo, me has de negar tres veces" (San Marcos 14, 30). Esta primera parte hace referencia a los orígenes, al rechazo de la honestidad de los hombres del campo, aumentado por el número cien, dando mayor énfasis al acto de traición.

La comparación traidor/ animal, en una segunda parte, es mostrada en el texto con la imagen del lobo,

animal carnívoro, astuto, que acecha a su presa; así entonces, en el poema se construye la visión de que los traidores aprendieron de los lobos el arte de aullar y el de acechar.

En la última parte, se muestra con la conjunción "y" una enumeración. Aquí, el estilo conversacional surge con la interpelación a un "vosotros", enfatizada por la frase "solamente vosotros, malignos bailarines sin cabeza" y una visión profética del yo lírico. El título del texto, rescatado en los últimos versos, halla referencia en unos pocos o en una gran mayoría que en realidad sin cabeza, sin rostro han traicionado los orígenes humildes de la patria y han dado paso a "heladas bestias velludas destructoras". Puede asumirse, por una parte que "los malignos bailarines sin cabeza" son títeres del sistema, son dominados o controlados por los superiores; o por el contrario, irónicamente, no poseen capacidad de pensamiento o razonamiento que solo danzan al compás que otros dirigen.

La intertextualidad con raíces políticas se manifiesta históricamente en Honduras con la figura de Tiburcio Carías Andino, presidente desde 1933, quien prolongó el poder más allá de los términos legales de su mandato inicial, reprimiendo a la oposición. Sucesivas formaciones de partidos políticos y nuevas elecciones llevaron al poder a Julio Lozano

Díaz hasta que un golpe militar acaba con el gobierno. Dicho golpe *"marcó la aparición en la escena política de una nueva generación de militares hondureños, aparición que no era casual (...) habían comenzado a emerger los cuadros que conducirían el Estado hondureño en las dos décadas siguientes"* (Rojas, 1993: 111).

"El aire que nos queda" claramente dividido en dos partes, enuncia mediante el yo lírico –incluido en la frase *"estamos solos"*– un mundo de soledad y abandono. En ambas partes, el adverbio de lugar "sobre" aparece in-

dicando espacios o acontecimientos (imágenes de oscuridad, ahogo, melancolía, vacío, miedo, entre otras). "Estamos solos" es una oración copulativa con un sujeto tácito, desaparecido o a punto de serlo. Aquí, el énfasis de la frase se halla marcado por el adverbio y la enumeración que le sigue, para cerrar con la expresión "el aire que nos queda". Es expresión de soledad, abandono y melancolía.

"El aire que nos queda", "Dibujo a pulso" y "Los elegidos de la violencia" presentan el tópico de la traición. Es un hecho que el

hablante lírico se empeña en recordar y que es constante en los otros poemas de Roberto Sosa, recuerdo quizás de la alianza que estableció en 1963 Ramón Villeda Morales. Dicho gobierno *"era entonces expresión de una alianza entre políticos y militares, con la presencia, además, de la emergente burguesía industrial y financiera, las capas medias urbanas, el campesinado pobre y los trabajadores asalariados"* hasta que un golpe militar *"producto de una alianza entre los militares y los sectores más conservadores del capital hondureño, afincados en el Partido Nacional, que se sentían amenazados por los procesos desencadenados durante el gobierno liberal"* (Rojas, 1993: 128-130) acabó con el poder de Villeda Morales. A lo anterior habría que sumarle la represión que fue más evidente y encarnizada en contra de dirigentes políticos y gremiales.

En el marco de un mundo asfixiante, el aire es lo único que queda después de haber perdido todo, de hallarse *"Sobre la tierra de nadie de la Historia"*. El aire, según Anaxímenes de Mileto, *"es el principio y esencia de todas las cosas"* (Pérez, 1994: 52). Es hábito vital, es activo y creador; se hallan pues, solos los habitantes como en el principio de las cosas, solo el aire está.

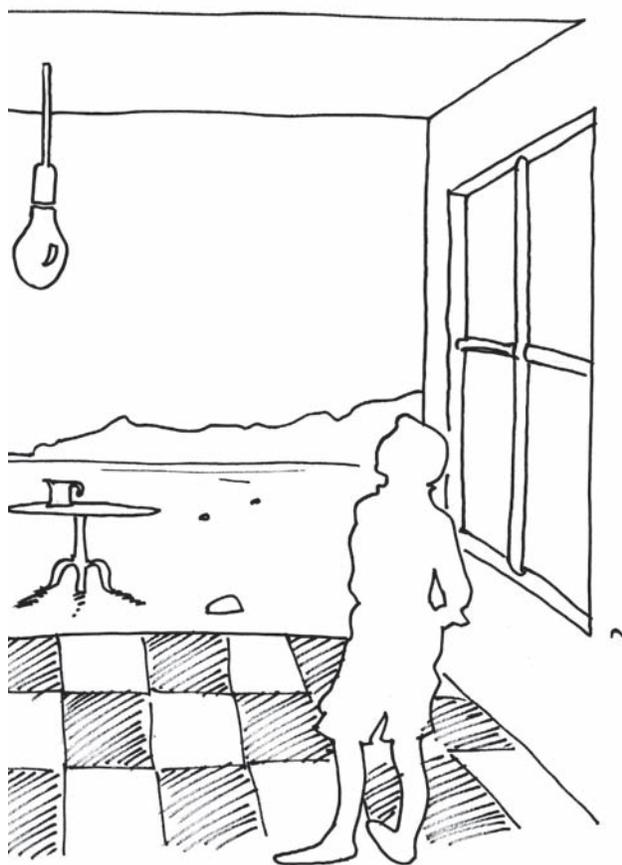
"Dibujo a pulso" resume en los primeros cuatro versos las razones por las

cuales el yo lírico ha decidido crear un puente: *"A como dé lugar pudren al hombre en vida..."*. El *"por eso"* resume las acciones de esos cuatro versos e indica la decisión de construir un puente simbólico a través del cual los seres humanos puedan hallar la dignidad de la cual carecen.

La disposición se muestra en los versos del 1 al 4 con un sujeto tácito, para brindar la idea de que se desconoce quién acosa, encierra y ejecuta (aunque se sabe de lleno que el hablante sabe a quien se refiere), más una serie de verbos de acción. Por otro lado, en los versos del 5 al 11 hay otro sujeto tácito (más claro, pues es el yo lírico) y la frase *"he decidido construir..."*

El objetivo primordial del hablante es construir un puente para (finalidad) *"que pasen, / uno por uno, / los hombres humillados de la Tierra"*. El material, *"todas mis canciones"* y el modo, a manera de contrariedad *"-dulcemente- / -mortalmente-"*.

El puente *"simboliza, en general, el tránsito de un estado a otro, la frontera entre dos mundos separados o la alianza"* (Pérez, 1994: 361). Aquí simboliza, el límite entre el mundo de los humillados y el mundo de la dignidad, el paso hacia el Reino de los Cielos proclamado por Jesús en las Bienaventuranzas: *"Bienaventurados los que tienen hambre y sed de jus-*



ticia, porque ellos serán saciados (...) Bienaventurados los que padecen persecución por la justicia, porque de ellos es el reino de los cielos" (San Mateo 5, 6-10).

La mención de la alegría se presenta en forma cíclica en el poema "Los elegidos de la violencia" y marca un "antes" caracterizado por el llanto, el sonido de los balazos, la violencia y el horror y un "después", la alegría, la intimidad, el mar y el blanco oleaje. El uso de adjetivos para recalcar los sustantivos es evidente: cuencas vacías, guerra fría, mano azul, padre frío y blanco oleaje.

Mediante una construcción compleja, el yo lírico muestra momentos de represión, que no son únicos ni particulares, con una tendencia a la reducción de la subjetividad. Asimismo, hay un cambio de sujeto marcado por los verbos: "hemos conocido", "nosotros nunca hemos sido niños", "conocemos su fuerza", "admiramos ..." hacia un tono imperativo: "Mirad./ Miradla cuidadosamente", con un sujeto tácito que se excluye del grupo.

Asimismo, el reclamo del hablante en el poema anterior es directo hacia los mayores que tendieron la trampa en la cual cayeron los niños ("La niñez (...) no la hemos conocido"). Los más afectados, por los procesos represivos fueron y han sido los niños. Edelberto Torres Rivas (1993: 16) sostiene que en Centroamérica, con

la excepción de Costa Rica, los grupos dirigentes "han utilizado persistentemente métodos de exclusión (...) la recurrencia a este tipo de prácticas de exclusión social y política se hizo con métodos crecientemente violentos que aumentaron en los setenta. El ejército, organismo del Estado, fue entrenado largamente para ello".

Dividido en cuatro partes, el poema "La muerte otra" muestra el acoso que sufre el yo lírico: "Ellos, los enemigos nuestros de cada día" en forma diaria y cruel "vendrán inesperadamente". Es un acoso y miedo sinfín. Hay relación intertextual entre "los enemigos nuestros de cada día" y la frase del Padrenuestro, "El pan nuestro de cada día dánoslo hoy" (San Mateo 6, 11). Es una violencia diaria, negativa en oposición al pan, sustento, positivo, dador de vida. Hasta aquí la primera parte.

Se destaca –en la segunda– el ambiente pesado, lleno de desgracias, captado por la tristeza de los perros ("...los perros del barrio, empujados al fondo,/ llenos de agua los ojos"). El hablante lírico con visión futurista observa que "ellos" vendrán un día y en la última parte, presiente su desaparición: "Mi mujer extrañará los arcos de mis nervios...". El título de "La muerte otra" alude a la muerte violenta, la otra, la que no se quiere; en contraste con la muerte esperada apaciblemente.

"Las sales enigmáticas" señala un énfasis en las mayúsculas para resaltar el cargo militar. En una primera parte, "Los Generales" son ejecutores de acciones ("compran, interpretan y reparten") a través de verbos activos transitivos sobre sustantivos abstractos ("palabra, silencio") que cumplen la función de complementos directos. Luego, mediante un verbo copulativo se nombran ("rígidos y firmes").

Son dueños de todo –en forma represiva– ya que los militares manejaron a su antojo tierras expropiadas desde los años cincuenta. Ejercieron la violencia llevando a prisión a dirigentes campesinos e intelectuales progresistas que deseaban una reforma agraria para Honduras. Bajo los gobiernos militares hondureños "la reforma agraria debió haberse propuesto, por una parte, disminuir las desigualdades de acceso a los medios de producción (que es un objetivo inherente a toda reforma agraria) y por otra parte, aumentar la producción alimentaria. Ninguno de los dos objetivos fueron alcanzados. Las desigualdades perduran y la producción de alimentos disminuyó año tras año" (Guerra-Borges, 1993: 60).

La visión del título es compleja, Los Generales "...combinan,/ nadie lo ignora, las sales enigmáticas/ de la orden superior...". Jesús nombra a sus discípulos "la sal de la tierra"

porque preservan al mundo del error y la corrupción; así también la sal es considerada "como un símbolo de la fuerza y la superioridad" (Pérez, 1994: 378). En un sentido de oposición, la sal denota corrupción y devastación porque carcome todo, y el proceso, asociado a la palabra enigmática, indica que esa destrucción de lo bueno se hace de forma misteriosa, oscura, oculta.

Al final del poema, aunque no menos importante, se halla el siguiente verso: "Los Generales (son) miembros respetados/ de la Santa Iglesia Católica, Apostólica y Romana", el acercamiento al verso anterior muestra dos vertientes: los Generales, señalados por el hablante, participan de la religión católica y se relacionan con ella hasta el momento en que ejecutan sus acciones militares. O, en el peor y más repulsivo de los casos, la Santa Iglesia establece vínculos con los militares a sabiendas de los hechos que cometen.

En resumen, el uso de la intertextualidad y las imágenes, algunas producto de las vanguardias, otras de la realidad hondureña, llevan a determinar que el corpus escogido se halla inserto en una realidad oculta, pero no por eso desconocida. La intertextualidad revela que los referentes de las palabras no se olvidan y que aunque desencadenen en retorcidas imágenes, son recursos igualmente válidos para la poesía revolucionaria.

DIVIDIDO... COMPARTIDO...

Aquí se tratará de forma general el estilo del corpus escogido, todos los poemas son actos lingüísticos que utilizan un lenguaje sencillo y reconocible dentro de la temática revolucionaria. Hay un uso mayor de palabras asociadas a un contexto donde imperan los conflictos sociales: accho, crueldades, abandono, traiciones, asesinados, humillados, llanto, balazos, enemigos, muerte, sangre, soledad, entre muchos otros términos. Es lenguaje referente –como se ha visto– de una serie de hechos históricos de la nación hondureña y mostración del mundo.

La ausencia de rima, el estilo aprosado y la versificación libre predominan también. Esta última, otorga cierta cadencia general como en un ir y venir de versos. Hay encabalgamientos en todos los poemas, lo cual contribuye a crear un vaivén en cada composición poética.

Las figuras, desde las fónicas a las literarias, representan imágenes cargadas de significación que no se pueden obviar. Por ejemplo, aliteraciones como las siguientes: “*que compartieron (y comparten)*”, “*con heladas bestias velludas destructoras*” y “*Los Generales compran, interpretan y reparten*”.

Alteraciones evidentes como el uso de hipérbaton,

polisíndeton y el uso recurrente de anáforas y reiteraciones vienen a enfatizar sujetos, espacios, ambientes o momentos que es necesario hacer reiterativos. Dentro de las figuras semánticas hay un predominio importante de prosopopeyas: “*la huida de la primavera*”, “*Sobre la viejísima melancolía*”.

Las construcciones comparativas son las que sin duda ocupan un espacio primordial en el mundo-texto que desea mostrar el hablante lírico, las metáforas y los símiles vienen a significar la imagen del (llámese) Estado, militares, Generales, enemigos, traidores... Los ejemplos abundan, entre las metáforas se destaca: “*Vosotros malignos bailarines sin cabeza*”, “*heladas bestias velludas...*” y “*Ellos, los enemigos nuestros de cada día*”.

Por último, la representación más sombría de la realidad que se vive se halla en las hipérbolas, ejemplos como “*Sobre la huida de la primavera, ayer mismo ahogada/en un vaso de agua*” o “*A como dé lugar pudren al hombre en vida*”, denotan la violencia del momento en el que la represión asume diversas máscaras y cumple varios papeles.

Dentro de los aspectos morfológicos, se hallan pronombres con sentido demostrativo, adjetivos (tanto determinativos como calificativos), adverbios y verbos. Estos últimos, presentan indistintamente acciones

que permean de actividad y dinamismo a los sujetos que se desea señalar, así también como los que señalan. Por último, el uso del tiempo verbal fluctúa entre un pretérito (pasado que se recuerda con amargura), presente (momento pleno de represión) y un futuro (que se vislumbra esperanzador).

En resumidas cuentas, el estilo de los poemas es preciso, se utiliza un lenguaje claro que en ocasiones asume imágenes hiperbólicas. Así también, tanto las figuras fónicas como las semánticas son alegóricas de la realidad revolucionaria centroamericana.

CONCLUSIÓN

LUEGO DEL ANÁLISIS DE LOS POEMAS “MALIGNOS BAIARINES SIN CABEZA”, “EL AIRE QUE NOS QUEDA”, “DIBUJO A PULSO”, “LOS ELEGIDOS DE LA VIOLENCIA”, “LA MUERTE OTRA Y “LAS SALES ENIGMÁTICAS” DE ROBERTO SOSA, SE PUEDEN ANOTAR LAS SIGUIENTES CONCLUSIONES: PRIMERO, EL CORPUS ESCOGIDO RESPONDE A UNA TENDENCIA QUE FLUCTÚA ENTRE UNA VISIÓN VANGUARDISTA Y UNA POESÍA DE TENDENCIA REVOLUCIONARIA, INTEGRANDO AL MISMO TIEMPO INTERTEXTUALIDAD HISTÓRICO-POLÍTICA Y RELIGIOSA; SEGUNDO, LOS POEMAS DE ROBERTO SOSA REVELAN UNA EVIDENTE UNIDAD EN LOS TRES COMPONENTES EN LOS QUE SE DIVIDIÓ EL ANÁLISIS.

Con respecto a la fluctuación de la poesía de Sosa entre visión vanguardista y tendencia revolucionaria,

se concluye que en relación con la visión vanguardista, el autor no se queda corto en utilizar elementos que rescata de un mundo cargado de locuras, pesadillas, temores... y que trae a su poesía. Muy en el fondo se sabe que aunque resulte irreal ese mundo que pinta para nosotros, es su mundo, es su patria. Puede resultar también extraño que ese mundo, por momentos, se halle por encima de la realidad objetiva, pero nos lleva como lectores a ese territorio haciendo uso de elementos tangibles. Es evidente, por otra parte, que, como se anotó en la introducción, la poesía de temática revolucionaria no modifica la realidad ni hace tambalear un sistema, pero el poeta se propone “abrir conciencias” a través de la palabra. Por eso hace uso de constantes que enuncia una y otra vez para manifestar su descontento con el sistema.

La utilización de la intertextualidad cobra vida en las composiciones poéticas para traernos a un presente, hechos que ya sucedieron pero que un yo lírico no ha dejado en el olvido. Dicha intertextualidad se vuelve “esencial” como recurso creador.

En relación con la unidad de los poemas, se puede afirmar que la intención del yo lírico es denunciar los atropellos a los cuales se vieron sometidos miles de hondureños; a ellos se limita, a ellos concreta su invención. Muy suavemente hace anticipaciones de un

mundo utópico con el que en realidad soñamos: un mundo de esperanza, paz y no dividido.

Además, la disposición obedece en todo al proceso de la denuncia. Y la unidad se fortalece en este punto mediante la construcción de los poemas con un estilo aprosado, claramente divididos, ya sea en su temática o en su organización interna. La expresión se supe dita al designio del escritor mediante un empleo rico y variado de la adjetivación para mostrar quiénes son sus enemigos, de la repetición, de la diferenciación y otros recursos que potencian las cualidades de las temáticas destacadas.

En síntesis, el poeta hondureño ha sabido captar en estos poemas, a través de la conformación de un yo lírico denunciante del terror, la voz colectiva que subyace en una sociedad acallada, pero que encuentra otros medios y otros canales para alzarse en grito de denuncia.

REFERENCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

- Barzuna, G. 1984. "América Latina y la Vanguardia". *Letras* 13-14.
- Chaves, J. R. 1999. "Del Romanticismo a la Posmodernidad". *La Nación* (Áncora) (San José, C. R.), 23 de mayo.
- Guerra-Borges, A. 1993. "El desarrollo económico". En: *Historia general de Centroamérica. De la Posguerra a la crisis (1945-1979)*. Héctor Pérez Brignoli, ed. Madrid: Ediciones Siruela.
- Iffland, J. 1994. *Ensayos sobre la poesía revolucionaria de Centroamérica*. San José: EDUCA.
- Monge, C. F. 1992. *Antología crítica de la poesía de Costa Rica*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Pavlicic, P. 1989. "La intertextualidad moderna y posmoderna", tr. por Desiderio Navarro. *Criterios* 30.
- Peña Gutiérrez, I. 1992. *Manual de la literatura latinoamericana*. 3ª ed., Bogotá: Educar Editores.
- Pérez Rioja, J. A. 1994. *Diccionario de símbolos y mitos*. 4ª ed., Madrid: Editorial Tecnos.
- Rojas Bolaños, M. 1993. "La política". En: *Historia general de Centroamérica. De la Posguerra a la crisis 1945-1979*. Héctor Pérez Brignoli editor. Madrid: Ediciones Siruela.
- Sagrada Biblia* 1958. tr. por P. José Miguel Petisco. 7ª ed., Madrid: Editorial Apostolado de La Prensa.
- Sosa, R. 1995. *Antología personal*. San José: EDUCA.
- Torres-Rivas, E. 1993. "Introducción a la década". En: *Historia general de Centroamérica. Historia inmediata (1979-1991)*. Edelberto Torres-Rivas, ed. Madrid: Ediciones Siruela.
- Umaña, H. 1986. *Literatura hondureña contemporánea*. Tegucigalpa: Editorial Guaymuras.

