

Pablo Antonio Cuadra

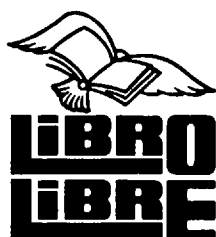
La palabra y el tiempo

Secuencia y estructura de su creación poética



José Emilio Balladares


**LIBRO
LIBRE**

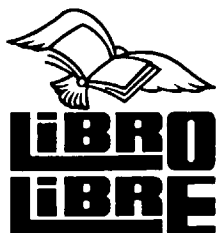


Pablo Antonio Cuadra
La palabra y el tiempo
(Secuencia y estructura de su creación poética)

José Emilio Balladares

Portada: Acuarela de Carlos Montenegro

Ilustraciones: Dibujos de Pablo Antonio Cuadra,
tomados de **El Jaguar y la Luna**.



Pablo Antonio Cuadra

La palabra y el tiempo

San José, Costa Rica 1986



801.951

B195p

Balladares Cuadra, José Emilio

Pablo Antonio Cuadra : la palabra y el tiempo /
José Emilio Balladares.

San José : Asociación Libro Libre, 1986.

p.224

ISBN 9977-901-30-9

1. Cuadra, Pablo Antonio — Crítica e interpretación.

2. Literatura nicaragüense.

I. Título.

© Libro Libre

Apartado 391, San Pedro de Montes de Oca

San José, Costa Rica, C.A.

Reservados todos los derechos

Índice

Pág.

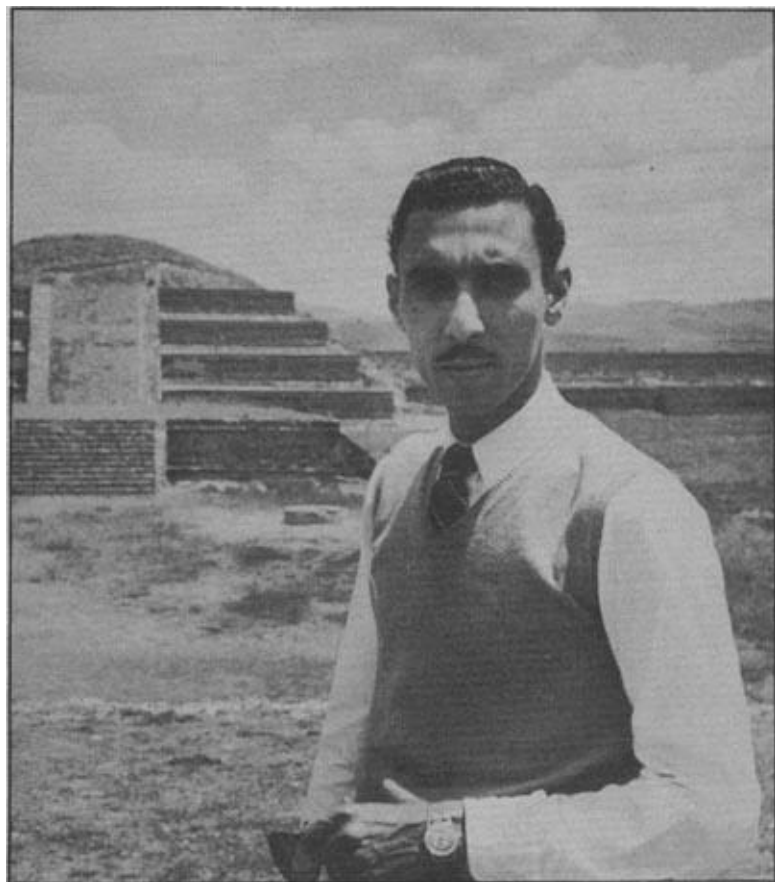
Introducción	9
--------------------	---

Parte I- Secuencia

1- La trayectoria poética de Pablo Antonio Cuadra.....	19
Rubén, el puerto	21
Los pájaros de la guitarra	22
<i>Poemas Nicaragüenses:</i>	
Fundación de la poesía nacional	24
El cruce del umbral	32
Una ruptura estilística: <i>El Jaguar y la Luna</i>	46
<i>Los Cantos de Cifar:</i>	
Odisea del Gran Lago de Nicaragua	61
<i>Esos rostros que asoman en la multitud:</i>	
Poesía de la realidad	75
<i>Siete árboles contra el atardecer:</i>	
Nicaraguanidad y universalidad	82
Promisión y Tragedia de la historia	92
<i>El indio y el violín:</i>	
Mestizaje y humanismo cristiano	104
Apéndice: Brevísima antología	
Pablo Antonio Cuadra	111

Parte II- Estructura (Imágenes y temas)

2- El pájaro y el ángel: esbozo antropológico	143
3- El gran árbol del Cosmos: Arquitectura y	
Misericordia del mundo	159
4- Atlantes y Cariátides. Teogonías y genealogías.	
(La naturaleza y la historia)	169
5- Una clave de bóveda: el jeroglífico descifrado	185
6- Dios y el Mito: sintagmas totalizantes	201



Introducción

En la literatura contemporánea de América Latina, Nicaragua ocupa un puesto de primer orden por su producción poética. Ni la narrativa, ni el ensayo, ni el teatro han tenido un desarrollo comparable al de la poesía. Después de la figura gigante de Rubén Darío, que llena todo el ámbito de la lengua, surgen tres voces dignas de figurar en el coro de los mejores poetas latinoamericanos que cubren la transición entre el Modernismo y la primera Vanguardia: Alfonso Cortés, Azarías Pallais y Salomón de la Selva. Después de esta generación intermediaria, aparece, en los años treinta –tardíamente con relación a otros países del hemisferio–, la generación de Vanguardia. Formaron esta promoción nicaragüense, en orden de edad, Luis Alberto Cabrales, José Coronel Urtecho, Manolo Cuadra, Pablo Antonio Cuadra y Joaquín Pasos. La producción de todos estos poetas –poco conocida y divulgada a nivel internacional–, es rica e innovadora, aporta contribuciones originales a la literatura de la época y en muchos aspectos se adelanta a la nuestra. Es una poesía de sorprendente personalidad y amplia visión universal. Su conocimiento y difusión dentro del ámbito latinoamericano pudo haber tenido (y puede todavía tener) –a nuestro juicio–, una trascendencia para la literatura de nuestra lengua comparable a la que en su tiempo tuvo Rubén Darío, o a la que, en la primera Vanguardia, la trilogía de Huidobro, Vallejo y Neruda.

De los cinco poetas mencionados, uno –Joaquín Pasos–, murió muy joven, dejando, sin embargo –como Keats–, una poesía personalísima y profunda. Cabrales y Manolo Cuadra dejaron obra valiosa, aunque poco orgánica y no muy abundante. Coronel Urtecho –junto con Pablo Antonio Cuadra,

únicos sobrevivientes del grupo—, continúa enriqueciendo su producción —breve pero de osados vuelos y sorprendentes cambios de dirección—, con experimentaciones formales y temáticas que aún testimonian de su espíritu agudo y su facundia proteica. De todos, sin embargo, es Pablo Antonio Cuadra quien nos lega la obra más extensa y orgánica, de más sostenido impulso y más dilatado horizonte. Fruto de reflexiva elaboración y honda sensibilidad, seduce por su serenidad y equilibrio, y asombra por su pasmosa coherencia y su sutil versatilidad, su convincente rigor y su acogedora sugestión, su iluminado misterio y su misteriosa luz. De esa poesía ha dicho el poeta y crítico belga Fernand Verhesen que es “uno de los pilares del próximo humanismo de la América Latina”. Y el español José María Valverde la sitúa entre las más altas cumbres de la poesía continental: “Entre el americanismo sombrío y feroz de Neruda y el desamparado y trágico de Vallejo, surge el americanismo cristiano de Cuadra: su poesía vive la tierra con fe, con serenidad, con alegre ironía en la palabra, pero no por ello es ajena al dolor de su pueblo sino solidaria con su esperanza”. Al estudio, pues, de esta ejemplar poesía de Pablo Antonio Cuadra van consagradas estas páginas. Estudiaremos en ellas, como el título del trabajo lo indica, la secuencia y la estructura de la creación poética del autor, enfocando en distintos apartados uno y otro aspecto de la misma.

Estos dos apartados —*secuencia y estructura*—, responden, por un lado, al tradicional enfoque que separa *obras y temas*, formas y contenidos; de otro lado, responden también a la demarcación, —establecida y puesta de moda por la corriente estructuralista—, entre lo *diacrónico* y lo *sincrónico*. La primera sección, *Secuencia*, que titulamos “La trayectoria poética de Pablo Antonio Cuadra”, presta atención preferente a la sucesión de las etapas de la escritura poética del autor: la cronología de sus libros y las modificaciones de las circunstancias biográficas e históricas en que fueron escritos. En la sección *Estructura*, titulada “Imágenes y Temas”, nuestra visión se orienta al interior de esa escritura poética, en busca de la articulación de sus elementos coexistentes.

El predominio de lo evolutivo y referencial, en la primera parte, y de lo intratextual y sintagmático, en la segunda, justificaría la aserción de que consagramos una (Secuencia), al establecimiento del decurso temporal del *mensaje* de la poesía de Cuadra, y otra (Estructura), a la fijación del *código* o los códigos de su desciframiento. Es un criterio válido, siempre y cuando se tome en consideración que las relaciones entre código y mensaje –como en general las que se dan entre lo diacrónico y lo sincrónico–, no son estáticas, sino dinámicas. Todo nuevo mensaje poético modifica y enriquece el código de su desciframiento, y el más amplio esclarecimiento de ese código abre fecundas perspectivas para la comprensión de nuevos mensajes de imprevistas virtualidades.

Nos parece pertinente destacar tres aspectos relevantes en la sección consagrada a la *Secuencia* de la creación poética de Cuadra. El primero, el importante papel que atribuímos, como articulaciones globalizantes de su escritura poética, a los poemas calendáricos. “Como una enredadera prolífica y tenaz –decimos en el texto–, los poemas calendáricos trepan los muros de las diversas obras del poeta, saltan de unos a otros enlazando entre sí distintos poemarios, y dibujan la trama de las articulaciones fundamentales de su corpus completo”. El segundo aspecto es el notorio entreveramiento, en la trayectoria poética de Cuadra, del afán libertario y la búsqueda de la identidad. La geografía patria y las raíces culturales, indígenas y españolas, definen la propia identidad, pero al propio tiempo determinan adscripciones limitantes de la libertad: la postulación de un humanismo mestizo, abierto a un universalismo cristiano, emerge una y otra vez como resolución del aparente conflicto. Así, el mismo énfasis ponen los *Poemas Nicaragüenses* en afirmar su arraigo nacional y en trascender toda limitación regionalista; con igual hondura testimonia el *Libro de Horas* la fe cristiana del poeta y el afán de elevarse sobre cualquier horizonte de campanario confesional. Si *El Jaguar y la Luna* marca, en la trayectoria poética de Cuadra, su inmersión más a fondo en el pasado indígena, no se pierde sin embargo en sus ruinas –como tantos indigenistas–, sino que sale a flote a la agitada superficie de la contemporaneidad universal. El equilibrio

que señalamos, refiriéndonos a *Siete árboles contra el atardecer*, entre nicaraguanidad y universalidad, es definitorio también de toda su poesía, y refleja ese otro entre identidad y libertad a que antes aludimos. Finalmente, el tercer aspecto que amerita ser destacado, es la identificación que hacemos de tres formas poéticas –el *himno*, la *mitología*, y el *ritual*–, como las envolturas poemáticas más recurrentes a que echa mano el autor, con marcado predominio de una de las tres formas en cada época de su evolución.

En relación a la segunda sección (*Estructura. Imágenes y Temas*), es oportuna una breve reflexión metodológica. Los títulos de los cinco capítulos que la integran sugieren un listado de grandes temas –el hombre, la naturaleza, la historia, Dios, el Mito–. Esta familiar distribución temática, sin embargo, no ha sido impuesta convencional y mecánicamente a nuestro discurso, sino que ha emergido de la dinámica misma de su elaboración, como sugerencias del impulso metódico que ha precedido su desarrollo.

Hemos tratado de descubrir la estructura de la obra poética de Cuadra a través del señalamiento de la solidaridad sintagmática entre las imágenes más frecuentes de su discurso poético. Las simetrías formales y las homologías funcionales de éstas, nos han permitido aproximar en nuestra atención imágenes que –cronológica y temáticamente–, aparecían muy distantes entre sí. Atendimos tanto al aspecto plástico de estas figuras, como a su connotación espiritual, pues pensamos –con Heidegger–, que las imágenes poéticas son “inclusiones visibles de lo extraño en la apariencia de lo familiar”. No basta, sin embargo, explicitar las “alusiones a lo extraño” de cada imagen poética, para comprender a cabalidad sus relaciones sintagmáticas. En esto, pensamos, –como Levi-Strauss–, que las funciones significativas son “instrumentos de descubrimiento de la estructura” y no “principios suficientes de explicación”.

Ahora bien, el orden de elaboración de nuestro discurso –el listado de temas a que hemos aludido–, ha sido determinado por la secuencia en que se han ido articulando, a través

de relaciones sintagmáticas, ciertos conglomerados de imágenes poéticas en unidades estructuradas más amplias. Estableciendo a su vez relaciones sintagmáticas entre estas unidades y otros conglomerados de imágenes, hemos pasado a nuevas totalidades en una secuencia que resulta corresponder a un orden temático convencional. Aludiendo al método empleado por Kant para sistematizar las categorías aristotélicas, podríamos decir que hemos procedido, para establecer los "grandes temas" de la poesía de Cuadra, -el hombre, la naturaleza, la historia, Dios, el mito-, a una especie de "deducción trascendental".

Dicho orden de estructuración, advertido al interior de la propia escritura poética, podría ser representado así:

TEMAS	IMAGENES	RELACIONES
-El hombre-	El pájaro y el ángel	Oposición y complementariedad. (Corazón y cabeza)
-La Naturaleza-	El ángel y el árbol	Paralelismo y simetría. Homologación funcional. Horizonte espacial y horizonte temporal.
-Naturaleza e Historia (Tránsito)	El árbol y la Cariátide. Teogonías y genealogías.	Homologías funcionales y oposiciones valorativas.
-Naturaleza e Historia (Dialéctica)	Cariátide y vegetación. Piedra y lodo. Ruina y memoria.	Oposición y complementariedad. Trascendencia.
-Dios y el Mito (Dialéctica)	Lo Divino: al origen y al fin de los mitos genealógicos. Lo poético: al origen y al fin de la genealogía de los Mitos.	Homologación funcional e inversión simétrica. Totalización y particularización.

La cadena de relaciones sintagmáticas que une las imágenes de los primeros versos citados en el capítulo inicial:

"Llevo...

Un pájaro en mis venas. Y al oído

un ángel de consejos inquietantes"

con las imágenes de unos de los versos citados casi al final de nuestro recorrido:

"Conozco la biografía de un árbol...

su genealogía poderosa en la vegetación del misterio,

su infatigable paternidad de semilla a semilla..."

nos hizo atravesar toda la vertebración de la columna temática que sirve de eje al mundo poético de Cuadra.

Para terminar, no deseamos dejar de señalar lo que consideramos un modesto aporte a la teoría general de la crítica literaria. En el capítulo final de nuestro estudio ponemos en relación las tres formas poemáticas señaladas en la primera parte como preponderantes en la creación de Cuadra –el *himno*, la *mitología* y el *ritual*–, con los brillantes desarrollos elaborados por Levi-Strauss sobre las relaciones entre la mitología explícita, la música y los rituales. Ponemos de esta manera en relación los tres géneros tradicionales de poesía –épico, lírico y dramático–, al interior de una misma escritura poética. Roman Jakobson, en sus indagaciones sobre la metonimia y la metáfora, señaló el predominio de una o de la otra como rasgos lingüísticos cuya presencia marcaba las diferencias entre la lírica y la narrativa. Nuestro ensayo abre la perspectiva de enriquecer con un tercer término –el del género dramático–, el esquema de oposiciones y contrastes de Jakobson. Una vía, a nuestro parecer, susceptible de ulteriores exploraciones.

La publicación de este estudio va acompañada de una brevísima selección de poemas de Cuadra, que recoge una muestra muy limitada de los textos estudiados en estas páginas. Hemos tratado que cada uno de los quince poemas recogidos ejemplifique rasgos fundamentales de la poesía de Cua-

dra. Un par de poemas de cuatro de sus libros más importantes –*Poemas Nicaragüenses*, *El Jaguar y la Luna*, *Cantos de Cifar y Tun*. *Poemas para un calendario*–, y una sola muestra representativa de otros siete títulos del autor. Una muestra reducida, en verdad, pero apta para despertar, por su calidad, el apetito de conocer íntegramente la obra poética de Pablo Antonio Cuadra, una de las más altas cumbres de la literatura contemporánea de América Latina.

José Emilio Balladares
San José, 25 de febrero de 1986

Parte I

Secuencia

1-La trayectoria poética de Pablo Antonio Cuadra



*"Y entonces entendí yo, como si descifrara,
[que lo que teme el corazón
-la ciego, lo siniestro, lo tenebroso-
estaba afuera,
al otro lado del límite de su sombra pero arechando,
rodeando al árbol paterno, rondando
con su saña el círculo de su verdura.
Porque el Jenísero fué creado
para cubrir lo que se ama
para establecer bajo sus ramas el espacio de la vida
¡potestad pacífica erigida contra lo Terrible!".*

(El Jenísero, de Siete árboles contra el atardecer.)

*"El navío llega de lejos y rejuvenece tu corazón.
Te citan los horizontes con sus húmedos astros.
Eres tú -¡oh desconocido!- el extranjero
de pie, en la proa,
aproximándote a la aventura y la promesa.
Súbitamente la delgada quilla
corta el tiempo y se abre en dos el mar para tu éxodo.
¿De quién huyes?
-En tu corazón llevas tu tierra.
Y a donde rayas transportas tus exilios.
¿De quién huyes?
Y volví el rostro.
Y vi en la estela espumante la ominosa sombra..."*

**(Setiembre, el Tiburón,
de Tun, Poemas para un calendario.)**

Rubén, el puerto.

“Pasamos la mitad de la vida negándolo –decía Neruda de Rubén Darío–, para comprender después que sin él no hablaríamos nuestra propia lengua...”. En los comienzos de su trayectoria poética, Pablo Antonio Cuadra participó también en el común gesto generacional que ensayaba infructuosamente sustraerse a la sombra gigante de Darío. Su rectificación, empero, fue precoz. Los poetas que iniciaron el Movimiento de Vanguardia en Nicaragua –entre los más jóvenes de cuya generación estaba Cuadra–, creyeron a Rubén “un cenizote nativo anidado en la barba de Victor Hugo”. Y se empeñaron, como reacción, en fabricarle un nido autóctono –si posible en “las ramas del árbol genealógico” propuestas por Cocteau–, al peregrino pájaro del nuevo canto nicaragüense. Tal empeño colocó ciertamente sus experimentaciones y búsquedas en el rumbo acertado... cuya prosecución les haría tropezar con la ejemplar paradoja: lo que creyeron reacción contra Rubén, era en realidad continuación de las más profundas búsquedas del Padre y Maestro mágico de la literatura nicaragüense, en el único sentido en que tal continuación era posible y fecunda. Mas que el de contradecir a Rubén, era el destino de la Vanguardia completarlo, llevando la voz de la poesía a los territorios que el gran descubridor dejara inexplorados, avisorados sólo desde la altura de su genio, en el periplo de sus magnas navegaciones.

Cuadra fue uno de los primeros en darse cuenta de que los derroteros de Rubén, como los de Colón –en sus exóticas búsquedas de “vagos orientes”–, habrían de tropezar siempre con la “América fragante” del gran Montezuma y del Inca, del osado Cortés y del rudo Pizarro, de Nicara, el sabio, y Pedrarias, el cruel. Ya en su discurso de incorporación

a la Academia Nicaragüense de la Lengua en 1945, ponía Cuadra el énfasis de su exposición en la nicaraguanidad de Rubén Darío. Y en un ensayo de la década siguiente llamaba al Bardo “Voz de nuestra geografía y Palabra de nuestra Historia”, expresión que es casi una fórmula paradigmática de lo intentado por la propia poética del autor. Es, sin embargo, en un ensayo de su plena madurez, que trata sobre “El Dios de Darío, el Dios de Vallejo, el Dios de Neruda”¹, donde Pablo Antonio ha calado hasta el fondo el aporte fundamental de Rubén a la poesía continental y su acierto definitivo en el señalamiento de sus rumbos: “Fue el pensamiento poético de Darío –dice Cuadra en dicho ensayo–, el que rescató y valoró el hecho fundamental de nuestra antropología cultural y de nuestro humanismo... Me refiero al mestizaje. La médula del aporte integrador de Darío a nuestra cultura fue el haber despertado en la conciencia de América el orgullo, el optimismo, la seguridad de ser mestizo y el aprecio por las dos herencias: la española y la india... Es Rubén Darío el primer valor que, en la corriente de nuestra literatura culta, no solo señala lo indio como fuente de originalidad y de autenticidad literaria, no solo actualiza su pasado y promueve una búsqueda, una peregrinación hacia el misterio indio y sus “revelaciones de una belleza desconocida” –como él dice–, sino que proclama en sí mismo, contra todos los complejos y prejuicios de su tiempo, el orgullo de ser mestizo. Y mestizo para Darío es equilibrio, es armonía, porque igual recoge y asume los valores de lo español contra “los que ven solo zodíacos funestos”, que incorpora y asume los valores del indio contra “las manos que apedrean las ruinas ilustres”. Al formular esta acertada apreciación, Cuadra se sabe en verdad heredero de ese preciado “aporte integrador” legado por el genio de Darío a nuestra cultura, continuando por propios derroteros los rumbos marcados por la brújula certera de Rubén.

Los pájaros de la guitarra

La conciencia de seguir en cierto sentido las huellas de Rubén, no era ciertamente obvia a finales de la década de los

1) “Revista del Pensamiento Centroamericano”. N°179. Abril-Junio, 1983, Pg. 7-15. Managua, Nicaragua.

20, cuando Cuadra, adolescente aún, ensayaba las formas ingenuas de las canciones de cuna y de la poesía popular del medioevo español, para verter sus balbucientes inspiraciones. Es natural que en su mente resaltara más el contraste entre estas formas primigenias y los refinamientos rubenianos. Al cisne y a los violines versallescós contrapondría entonces lo que llama –en la sección más característica de sus *Canciones de Pájaro y Señora* (1929-1930)–, “Los pájaros de la guitarra”. Así, digna antípoda del “olímpico cisne de nieve”:

*“La terciaria paloma, parda, pica
la migaja de pan
Pequeña india ave, ¡cuánto vuelo
para este afán!”*

(“Paloma de San Nicolás”)

Al ilustre rui señor, que “era alondra de luz en la mañana”, en el célebre prólogo-confesión de los *Cantos de Vida y Esperanza* (“Yo soy aquel que ayer nomás decía...”), podría oponer Cuadra ese ejercicio lúdico autodefinitorio, que escamotea precisamente toda definición:

“3”

*“Tres pájaros soy y trino.
De pluma si escribo y amo
De luna si bebo vino
De sombra si vivo en vano
Mas vale pájaro en mano!”*

Sin darse cuenta, quizá, de que solo prolongaba un poco más atrás en el tiempo ejercicios de recreación que había ya ensayado Darío en *Prosas Profanas* con sus “Dezires, layes y canciones”, vislumbraría como opuestos a los “sollozos de los violoncellos” de las fiestas galantes de Rubén, los frescos rasgueos de la guitarra del romancero que, a la entrada de Jaén, acompañaban las moriscas coplas de Axa, Fátima y Marien:

*"Tres morenas de la Isla,
tres morenas me enamoran,
las tres en la verde orilla:
Tres olas contra la quilla:
Magdalena, Marta y María..."*

("Las tres isleñas") •

Nos brindaría, en fin, una versión airosa y ágil de Netza-hualcoyol, poeta nahualt evocado por Rubén en su "Oda a Roosevelt":

*"Amada, si yo muriera
entiérrame en la cocina
bajo el fogón.
Al palmotear la tortilla
me llamará a su manera
tu corazón".*

("Nonantzin")

Significaron, pues, las *Canciones de Pájaro y Señora* un contrapunto pertinente a la pomposidad y las sonoridades excesivas de lo menos eximio de Rubén y de sus epígonos, llamando la atención de los distraídos hacia la verdadera esencia de la poesía; preludiando, al mismo tiempo el poemario más hondo y personal gestado ya para entonces por Cuadra, y en el que establecería los cimientos de la poesía nacional en Centroamérica: *Poemas Nicaragüenses* (1930-1935).

Poemas Nicaragüenses: Fundación de la poesía nacional

Poemas Nicaragüenses es, a la par, la afirmación de la propia identidad del poeta y de la identidad de su tierra. Los límites geográficos y personales coinciden en el espacio:

*"Tu Norte acaba en mi frente
tus mares bañan de rumor oceánico mis oídos..."*

("Introducción a la Tierra Prometida") •

"Las tres isleñas", aparece incluido en la *Brevisima Antología* que publicamos como Apéndice de esta obra

*Incluido en la *Brevisima Antología*

Y coinciden también en el tiempo. En el tiempo de los meses y de las estaciones; y en el tiempo de la biografía y el destino histórico.

Respecto al tiempo calendárico, es revelador como determina el ritmo de las estaciones del trópico –invierno y verano, lluvia y sol, lodo y polvo–, lo que podríamos considerar los polos meteorológicos entre los que oscila su íntima inspiración. La inclemencia del sol y la ternura de la lluvia marcan desde ahora la dualidad de ascetismo y dulzura, dramatismo y jovialidad, que ha de caracterizar toda su producción. La ternura de la lluvia inspira imágenes de un naturalismo antropomórfico que habrán de perdurar a lo largo de toda su creación: así, en “Niña cortada de un árbol” y “El Tío Invierno”, titulado simplemente “Poema” en la primera edición del Poemario:

*“El tío invierno, tembloroso y malárico, sale de su cueva
[húmeda
arreando sus cabros que atropellan el horizonte...*

*Las andantes siluetas colgaban del cielo pardo como
[títeres
por largos hilos de agua...*

*Tu
desde la puerta
–tibia de almohadas–
ordenabas el aguacero de tu pelo
con una luna negra y pequeña como el sueño”
 (“El Tío Invierno”) •*

*“Las aves nicaragüenses se forman de los árboles:
de frutas enternecidas por la lluvia
de hojas suavizadas por el viento
de susurros que la savia amansa y pule en trinos...”
 (“Niña cortada de un árbol”)*

La inclemencia del sol –“la ardiente cólera del astro”–, muestra su esplendor desolado en poemas como “Quema”:

*Incluido en la Brevísima Antología

"Antes de los aguaceros...

Cuando cabe toda la tristeza de los campos en una sola

[rama desgajada,

Cuando es violenta la rigidez de las hierbas..."

Los poemas de los meses, que, posteriormente, Cuadra tejerá morosa y densamente a lo largo de los años para una *"Guirnalda"* aún incompleta: -Abril, Noviembre, Junio...-, retomarán la línea de esta inspiración meteorológica, incorporándola dentro de una Teogonía humanista, hesíodica por su vinculación a la tierra, aún cuando alejada del titanismo del cantor de *"Los Trabajos y los Días"*.

Pareja a la coincidencia del tiempo meteorológico del trópico y el tiempo íntimo del poeta, se da la coincidencia entre el tiempo histórico que vive su país y su tiempo vital: la crisis de afirmación individual de su adolescencia y juventud, coincide con la crisis profunda que agita los destinos de su Patria. Nacido Cuadra en el seno de una familia de tradiciones patriarcales -integrada al patriciado conservador que ha propiciado la intervención norteamericana para librarse de la tiranía de Zelaya-, asiste al último acto en que han desembocado los pecados históricos y los desaciertos políticos de dicho grupo: el desembarco de marines de 1926, y la heroica resistencia que a éstos opone un muchacho surgido de las entrañas del pueblo y ajeno a la tradición politiquera de conservadores y liberales: Augusto César Sandino. El poeta adolescente tomará partido por el joven rebelde. Los *Poemas Nicaragüenses* recogerán los testimonios de esta toma de posición:

"Sólo tú -guerrillero- con tu inquieta lealtad a los ai-

[res nativos

centinela desde el alba en las altas vigiliass del ocote

guardarás para el canto esta historia perdida"

("El viejo motor del aeroplano")

Cuadra, sobre todo, logrará comprender mejor que nadie, dentro de su generación y de su clase, la raíz última de la gesta de Sandino, el contenido profundo de su rebeldía: en

cada emboscada del Guerrillero saltaban a la historia los campesinos marginados y explotados; en cada trinchera de las Segovias afirmaba su protesta una cultura indígena olvidada y oprimida:

*"Tengo que hacer algo con el lodo de la historia,
cavar en el pantano y desenterrar la luna
de mis padres. ¡Oh! ¡Desata
tu oscura cólera víbora magnética,
afilas tus obsidianas tigre negro, clava
tu fosforescente ojo ¡allí!
¡En la médula del bosque
500 norteamericanos!"*

("Poema del momento extranjero en la selva")

Esta toma de posición polémica de Cuadra, en el seno de su familia y de su clase, iniciará una fisura en el edificio de sus creencias básicas ingenuas: la idea de un orden natural escalonado, integrador de las estructuras familiares, políticas y naturales en un todo articulado, sufre un primer resquebrajamiento, que continuará agravándose con la profunda agitación mundial de entreguerras y desembocará en la crisis religiosa de la reconversión del poeta a Cristo. Por ahora, el "Poema del momento extranjero en la selva" marca la preferencia del poeta por un caos auténtico y fecundo, frente a un falso orden; por una naturaleza salvaje y virginal, contra el artificioso arreglo de convenciones confortables. Si en las denominaciones de los otros poemas, como el "abuelo sol" y el "tío invierno", había una inconsciente proyección de las estructuras familiares vividas en el seno de una sociedad patriarcal sobre la naturaleza, dando origen a una especie de teogonía doméstica, cuando el poeta habla ahora, contrariamente, de la "luna de mis padres", entiende sustituir los lazos orgánicos de la filiación natural, por los de la filiación cultural, vínculos laxos y abiertos a horizontes más amplios, menos comprometedores de la libertad personal e intelectual. Ejemplifica bien esta sustitución la metamorfosis sufrida por el "Tío Invierno", que se convertirá en "Mi Maestra, la lluvia", del poema "Mayo", cuya paidea explica la transforma-

ción de la teogonía doméstica de los *Poemas Nicaragüenses* en la Teogonía universal de los poemas calendáricos.

Es tentador el ensayo de establecer, uno a uno, los cordones de filiación que une cada obra de madurez de Cuadra a este primer brote de su inspiración que son los *Poemas Nicaragüenses*. La vinculación es, en unos casos, más evidente que en otros, pero rinde en todos un privilegiado esclarecimiento del conjunto que bien amerita el esfuerzo. Lo que hemos hecho tratando de mostrar la vinculación entre los *Poemas* y la *Guirnalda del año*, podemos intentarlo respecto a las otras obras del poeta.

Acertadamente, Gloria Guardia de Alfaro² ha visto en el poema "Albarda" el puente que establece el enlace entre los *Poemas Nicaragüenses* y el *Canto Temporal* de 1945. "Casi sorprendentemente —dice la escritora—, al cerrar las páginas de *Poemas Nicaragüenses* surge otro Pablo Antonio que arrasa con esa conformidad, con esa satisfacción y fervor de aquellos versos... (se refiere al poema "Introducción a la Tierra Prometida"), para dar paso a ese otro hombre que yacía latente en él, inquietante y dolorosamente consciente de su temporalidad errante, de su condición de Caín sin redención. Ese es el Pablo Antonio Cuadra del poema "Albarda":

"Soy mi memoria

Piel errante,

*subsistiendo entre mi último balido y mi eterna obliga-
ción de partir..."*

El enlace entre los *Poemas Nicaragüenses* y *El Jaguar y la Luna* es profundo y orgánico. De una parte, la elaboración de las cerámicas indias del poemario de 1959 es la realización del programa estatuido en el "Poema del momento extranjero en la selva": su barro es el "lodo de la historia", y la desenterrada "luna de mis padres" brilla en su título. De otra parte, las mismas dualidades de la naturaleza del trópico dejan su impronta en esos versos. " *'El Jaguar y la Luna'*, como

2) *Estudio sobre el pensamiento poético de Pablo Antonio Cuadra*. Editorial Gredos. Madrid, 1971.

quien dice la fuerza y la ternura" –comentaba el poeta Roths Schuh Tablada³. En fin, existe entre los *Poemas Nicaragüenses* uno que postula tácitamente la exigencia de abandonar la perspectiva etnocéntrica occidental en el intento de comprender las realidades americanas. A ese postulado responde la inmersión de Cuadra en el mundo de la mitología aborígen mesoamericana y la reactualización de sus códigos y mensajes. Me refiero al poema "Escrito sobre el 'congo' ", donde el poeta enfrenta "la quietud embrutecida que la fábula ignora", las trágicas dualidades del azar y la muerte, el poder y el amor, ante las que enmudecen Esopo y La Fontaine, pero donde tiene mucho que decir Quetzalcoatl y los códices precolombinos, las esculturas toltecas y los jeroglíficos mayas. A las interrogantes suscitadas en el alma del poeta por la historia de "Escrito sobre el 'congo' ", darán respuesta poemas como "Mitología del Jaguar" o "Retrato de serpiente", en el poemario de 1959.

Como los poemas calendáricos, los poemas botánicos de Cuadra son extraídos de su filón hesiódico. No es muy difícil, por lo tanto, la vinculación entre los *Poemas Nicaragüenses* y *Siete árboles contra el atardecer*. En el mismo suelo nicaragüense enraizan el viejo pochote incinerado en "Quema" y "El Jenísero"; las mismas frutas "enternecidas por la lluvia" cuelgan de "El Jocote" y "El Mango"; el mismo ceibo totémico de "Sobre el poeta" engrosará su vientre y tupirá sus ramas para abrigar los cabildos de la tribu. Hay, sin embargo, un aspecto de *Siete árboles contra el atardecer* que permite considerar este poemario como la culminación de un recorrido en cuya dirección apuntan ya los *Poemas Nicaragüenses*: es el aspecto a que se refiere Jean Louis Felz cuando señala que, en los poemas botánicos, "P. A. Cuadra adelanta un paso más en la creación de una cultura de culturas, saliendo del marco puramente americano y forjando una especie de amalgama entre las tradiciones autóctonas y las mitologías indígenas, greco-latinas y orientales"⁴. "En los *Poemas Nicara-*

3) "Un nuevo libro de poesía: 'El Jaguar y la Luna' ". Revista "Educación". N°8. Managua, 1959.

4) *L'oeuvre de Pablo Antonio Cuadra: Recherche de une Culture nicaraguayenne*. Tomo I, Pg. 316. (These pour le Doctorat de troisieme cycle présentée a l'Université de la Sorbonne Nouvelle). Paris 1981.

güenses no hay –decía Ernesto Cardenal–, “una actitud estrecha y localista. Porque, lejos del falso regionalismo, (el poeta) busca en cada campesino, un hombre, y un trozo de mundo en cada sabana”.⁵ No es, pues, extraño, que los elementos más característicos de la cultura nacional presentes en estos poemas –el rancho, la albarda, la jícara, por ejemplo–, sirvan al poeta sólo como punto de apoyo en su realidad circunstancial, para impulsar su salto al horizonte amplio de universales preocupaciones. La albarda, como hemos visto, deja de ser muestra de artesanía, y se convierte en metáfora de la memoria; el rancho no evoca pintoresquismos rurales, sino que se hace encarnación del olvido:

*“Mira como refleja en la fluida distancia
su tembloroso epitafio el rancho deshabitado!
Mira el olvido, ay!, el olvido construyendo su fábula y
[su estancia!”
 (“Oda fluvial”)*

La jícara y el huacal son mencionados en el contexto de una metáfora cosmológica, donde el acto del labrado ornamental es tanto artesanal como litúrgico:

*“Poesía adentro desbordándose por las mismas vere-
[das de antaño,
bajo el guacal invertido del cielo
donde mis manos imaginativas tallan como los indios
los lejanos pájaros del aire”.
 (“Inventario de algunos recuerdos”)*

También en el poema “El Jícara”, el vaso indígena adornado con pájaros incisos, es elevado litúrgicamente, en un gesto sobrepuesto al sacerdotal de la consagración, en el sacrificio de la misa cristiana.

No debe, por lo tanto, extrañar la apertura de los *Poemas Nicaragüenses* a la extensión progresiva del círculo de alusiones culturales que inician sus propios versos, exten-

5) “Ansias y Lenguas de la nueva poesía nicaragüense”. Prólogo de *Nueva Poesía Nicaragüense*. Publicaciones del Instituto de Cultura Hispánica. Colección “La encina y el mar”. Madrid, 1949.

sión señalada acertadamente por Felz en relación a los *Siete árboles*. Si, por ejemplo, la evocación de la religión egipsíaca y al culto de la vaca Hathor tiene cabida en los versos de "El Jenísero" ("...la lenta procesión de las vacas transportando la luna..."), ya la vieja vaca nicaragüense –"que llenó nuestros biberones de infancia"–, había sido evocada religiosamente en poemas como "La vaca muerta". La doble evocación que el poeta hace en "El Jocote" del mito de Xocotzin, una de las cuatro Venus nahuales, y del mito griego de Myrrha, madre de Adonis, había sido prefigurada ya en el poema de adolescencia "Canción de la naranja", aprovechamiento novedoso y singular de la nada exótica mitología nupcial del azahar. En fin, si los avatares del Jatayu –"...rey de los pájaros indostanos..."–, son relatados en el poema "El Mango", la vivencia de la contigüidad de los reinos de la naturaleza que subyace en tales metamorfosis encontraba ya una expresión inicial en el poema "Niña cortada de un árbol", que antes hemos mencionado.

El poema "Patria de tercera" marca en los *Poemas Nicaragüenses*, el enlace más visible con los poemas del *Libro de horas y Esos rostros que asoman en la multitud*:

*"Viajando en tercera he visto
un rostro.
No todos los hombres de mi pueblo
óvidos, claudican...
He visto un rostro austero. Serenidad
o sol sobre su frente..."*

Ese rostro es el rostro de su pueblo. El rostro del campesino y del obrero. El rostro de la Patria. El rostro de Sandino, asesinado el mismo año en que aparecía la primera edición de los *Poemas Nicaragüenses*. Pero es también el rostro de Cristo, cuyo re-encuentro determinará los acentos religiosos de la poesía del *Libro de horas*: "Al descubrir a Cristo, la mayor atracción que me producía su rostro fue el encontrar en El el rostro-espejo que rescataba, asumía y salvaba la inmensa, infinita dignidad de los anónimos".⁶

6) Jean Louis Felz. *Obra citada*. Tomo II. Anexo II. Pg. 100. Se trata de unas conversaciones con Pablo Antonio Cuadra, sostenidas por Xavier Zavala en diciembre de 1972.

El cruce del umbral

¿Cuántos graves acontecimientos se dieron en la década 1935-1945? En las circunstancias inmediatas del poeta –las de su Nicaragua natal–, la instauración de la Dictadura de Somoza. En el plano mundial, la guerra civil de España y la hecatombe de la segunda gran guerra. “El pensador, imperial meditabundo –escribía Rubén, que presentía ya la primer conflagración mundial–, sufre con las angustias del corazón del mundo”. Tres poemarios de Pablo Antonio Cuadra son el fruto de este agitado período: *Canto Temporal* (1943), *Libro de Horas* (1946–1954), y *Poemas con un crepúsculo a cuestas* (1949)... Marcan ellos los pasos de lo que llama el poeta “el cruce del umbral”: tránsito entre su “salida del paraíso” y su esperanzada y dolorosa “Introducción a la Tierra Prometida”, nombre este último con que publicara en 1952 la primer selección de sus poemas.

“Noble historia de pólvora y laureles”, había escrito el poeta en 1930, teniendo en mente, sin duda, la gloriosa victoria de los nicaragüenses unidos contra el filibustero Walker en 1856. La primera mitad del siglo XX se abría, en cambio, para Nicaragua, con una humillante intervención extranjera y con la innoble historia de traición que tuvo como desenlace el asesinato de Sandino y la instauración de la Dictadura de un filibustero criollo –Anastasio Somoza–, en 1936. En el ámbito de la Hispanidad, como Neruda y como Vallejo –desde la orilla opuesta y, bastante más joven que ambos, con idéntica pasión partidaria–, también sintió Cuadra el dolor de España en su corazón y tuvo en sus manos el cáliz de la sangrienta guerra que ensombreció los destinos de la Madre Patria. En fin, la Guerra Mundial: la copa desbordada y el resquebrajamiento del marco tradicional de las relaciones históricas. Fractura irreparable de los mapas políticos y doloroso desangre de la humanidad:

*“Penetraba en el mundo por un siglo caído:
estaban como tormenta, como noche cuarteada
filtrándose las edades en hendiduras grises...”*
(Canto Temporal I)

Salida del paraíso: disipación de los sueños románticos;
desvanecimiento de las ilusiones políticas:

*"Era la primera estación del desasosiego...
La naranja que deponemos porque existe la estrella.
La estrella que destronamos para volver a la manza-
[na.
La manzana que mordemos en compañía, a la puerta de
[las cosas originales,
soñando esa ciencia y soñando somos candorosos,
[ilimitados y famélicos
y todo es poco o nada para la ceniza que
[transportamos".*

(Canto Temporal II)

*"Yo quise un orden como columna gigante
-plenitud de la forma concertando la desquiciada
[torturante vida-,
una elevada espaciosa arquitectura de la labor y
[la razón...
...un oficio y un cuerpo de oficios con la vinculación
[de un vasto coral vespertino...
¡Qué misterio de angustia cuando se encuentra el lími-
[te!"*

(Canto Temporal III)

Mas, por debajo y por encima de los desencantos, el testi-
monio del reencuentro del poeta con Cristo:

*"¡Por un hombre se pasa, entre la llaga, al mundo!
El camino es un hilo de púrpura y de agua,
la puerta, en el costado, al corazón nos lleva.
Su nombre lo sabemos.
Lo pronunciara el ángel, el sueño y la paloma,
lo revistió de tacto la castidad de un seno
que nunca fue igualado por línea de mujer.
Y un día en la blasfemia sus letras colocaron
entre la espada y la verdad.
Era el rótulo del reino sobre el dintél de la muerte
porque su palabra es el nombre de los cielos,*

*porque la cruz es una puerta rota,
un abierto dolor en arco de victoria
para el paso del hombre y la marcha de su canto".*
(Canto Temporal VIII)

Canto Temporal •

Pablo Antonio Cuadra ha llamado al *Canto Temporal* "biografía sangrante".⁷ Cuadra, en general no es –en el sentido en que lo fuera, por ejemplo, Neruda–, un poeta biográfico. Amores y pesares, dichas y honores personales quedan un poco al margen de la edificación de su Canto. Aún en el caso excepcional que constituye el *Canto Temporal* –si apartamos el hecho crucial del testimonio del reencuentro del poeta con Cristo–, los más valiosos aportes de sus versos son cuestionamientos que trascienden las coyunturas biográficas del momento: radicales replanteamientos del misterio del universo, de la naturaleza y su vinculación con lo humano, de la esencia del hombre y de la condición del quehacer poético:

*"¿Podría acaso desprenderme del misterio que
[me habita,
desconocer ese contacto de los éxtasis silentes
con la rosa del mundo? Universo le llaman..."*
(Canto I)

*"Es ahí, en el incesante calor de su honda materia
donde se hincan la raíz del sereno crecimiento,
porque los pies se extienden con ansias subterráneas
para que pueda la palma del cabello mecerse bajo
[los astros".*
(Canto VI)

*"¿Quién no cuenta un regreso de cansancio y de zarza,
momentos en que somos la oquedad desesperada,*

⁷Incluimos el "Canto IV" en la *Brevísima Antología*.

7) Citado por Gloria Guardia de Alfaro. *Estudio sobre el pensamiento poético de Pablo Antonio Cuadra*. Ed. citada.

*indeleble metal que ya no suena,
campana de pavor y sombra intraducible?
En vano recetamos seguros desenlaces
en vano si de rosas y azucares atiende
la frente que ha soñado al fresco del laurel!
Ahora ya comprendes: el camino
es un río con sed"*

(Canto VI)

*"El verso es este anhelo de un verso no cumplido,
el verso es el tormento de anunciar el deleite,
la expresión de una sed que se bebe el olvido,
la ley de la palabra que en su piedra descende!"*

(Canto IV)

Es posible la lectura del *Canto Temporal* como un sondeo visceral en los misterios del tiempo, periplo errabundo y buceo abismal que lleva al poeta a palpar los límites de lo humano: testimonio de indigencia que le convierte en peregrino de la fe. Pero puede leerse también –y es forzosa en esa lectura la reintroducción del elemento biográfico en la trama del poema–, como una exploración en profundidad de las posibilidades y los límites de las diversas corrientes estéticas y tendencias estilísticas de todas las épocas. Recorrido melancólico y nostálgico, de ruinas irremediables e inabarcables promesas, que desemboca, en el Canto IV, en lo que podría considerarse una proclamación de principios estéticos. Resignada "Arte poética" que, por su confesa intencionalidad paradójica y el sincretismo plural de sus recursos, nos atreveríamos a calificar como Barroca. La previa travesía exploratoria, sin embargo, había hecho al poeta detenerse a contemplar diversas zonas y particulares dominios del paisaje histórico-literario. Desde este elevado miradero, por ejemplo, la nostalgia clásica:

*"¿Cómo quisiéramos, abarcar, –Ernesto–, con un
[brazo de mar
las islas que otros navegantes han poseído
y el intacto misterioso archipiélago de las íntimas zo-
[nas*

donde zarparon hace tiempo las velas indeclinables!
¡Qué misterio de angustia cuando se encuentra el lími-
[te!]

(Canto III)

Allá, quizá tras las murallas de un castillo en ruinas—, la tentación, romántica y modernista, de evadirse a otras épocas y lugares:

“¡Imagínate las rondas de juglares
que me llamaron siempre desde el cantar de amor...
Mas allá si romano,
si fluvial y gitano en las églogas del Nilo,
si judío de salmos, lamentos y profetas,
si helénico entre fábulas y frisos y laureles...”

(Canto IV)

En fin, a la orilla calcinada de su sueño, la frustración, también romántica y modernista, del incendio febril, el “mal del siglo” y el “falso azul nocturno”:

“Aquél hombre del cuervo amaneció sobre la acera
pálido como un príncipe y sucio. Dijeron que borra-
[cho.

¡Acaso han confundido la tonalidad
la indefinible coloración deshabitada del ocaso
con la ceniza árida de sus corazones consumidos!
Amigo: ese poeta no ha tenido la culpa!
nosotros, muchas veces, regresando con los ecos,
parece que caeremos como un trozo de luna desgasta-
[do,
que amaneceremos con la palidez de las azucenas
[inconformes!...”

(Canto V)

Subyaciendo a la melancolía del paisaje recorrido —las costas vedadas a la serena navegación clásica, las inalcanzables lontananzas modernistas y las rocas del despeño del frustrado vuelo romántico—, el poema despliega los diferentes aspectos de una fenomenología pesimista del tiempo. El tiempo es aprehendido como exilio:

*¡Qué dolor no poseer la tierra y apenas considerarla
desde el ojo, desde la mano, desde el desconsolado
[laberinto del oído...!]*

Como prisión:

*"No conocí prisión jamás, ni muro espeso
-sucursal de la muerte-, como el tiempo".*

Como caída, o gravitación amenazante:

*"Universal quisiera desatarme esta fecha
que me fija suspenso en obstinado péndulo!"*

La "fenomenología del tiempo", pues, que desarrolla Cuadra en el *Canto Temporal*, es trasunto de una búsqueda estilística de resultados ambiguos. Nada esclarece mejor el sentido de este largo poema que ponerlo en relación con las apreciaciones vertidas por el propio poeta en una Conferencia de 1951, para conmemorar el III Centenario del nacimiento de Sor Juana Inés de la Cruz. Lo que el poeta expresa ahí sobre Sor Juana y el Barroco americano, es válido también -mutatis mutando-, para la interpretación del *Canto Temporal*:

"El formidable drama de Sor Juana es el drama del Barroco literario en América. Lo que vemos tan claramente en el apasionante movimiento detenido de las esculturas y óleos de los retablos barrocos; en aquel retorcido e insatisfecho ascenso de columnas y ornamentos de los altares de ese siglo es el trasunto de esta alma simbólica que abandona la vida artificial buscando la verdadera. Esa sed ilimitada de sabiduría de Sor Juana es la búsqueda de algo que por fin revisita, recubra, de expresión a su ansia humana de manifestarse... La poesía de Sor Juana Inés de la Cruz no es una poesía autobiográfica sino cripto-biográfica, porque trata con ella de fabricar el velo que recubra su desnuda soledad..."⁸

8) "Sor Juana Inés de la Cruz y el drama del barroco americano". En *Torres de Dios. Ensayos sobre poetas*. Ediciones de la Academia Nicaragüense de la Lengua. Managua, 1958.

Soledad, frustración, pero al mismo tiempo fe en el destino trascendente del hombre y la misión de la poesía, es también el mensaje que se decanta de la lectura del *Canto Temporal*. Tratando de descifrar su “criptograma”, es pertinente sugerir que el poema revela un aislamiento efectivo y un alto grado de incomunicación entre el poeta y sus contemporáneos, más o menos próximos en el tiempo y en el espacio. El “barroco americano”, que había sido instrumento eficaz para verter las anteriores vivencias del poeta –en los versos descriptivos y narrativos de “Quema” o “Escrito sobre el ‘congo’”–, y que había parecido también una lengua común compartida por él con los otros grandes creadores latinoamericanos de la época –como Neruda o Asturias–, se le revela ahora como una prisión que le aísla o como una facilidad que le sofoca. De aquí que el poeta escoja –como interlocutor de su confesión desgarrada–, a un joven poeta de otra generación –Ernesto Mejía Sánchez–, capaz de comprender mejor la agnía de la caducidad de un estilo, y la dolorosa germinación de otro de signo contrario. El brote triunfante de esta germinación dolorosa será, quince años más tarde, *El Jaguar y la Luna*.

Libro de Horas

Una lectura fuera de contexto del siguiente poemario –*Libro de Horas*–, nos inclinaría a considerarle un paréntesis de religiosidad pura en la existencia plena de humanos compromisos y responsabilidades temporales del poeta. Libro “angélico”, si atendemos a la presencia de ministros celestiales y espíritus del más allá en sus versos, no lo es en el sentido de la desatención a las vicisitudes de la historia y las angustias y esperanzas del más acá.

Precedido por el poemario de 1933, y continuado por los *Poemas con un crepúsculo auestas*, los manantiales de luz que inundan las primeras páginas del *Libro de Horas* (“Coral de los poetas del alba”), tienen como contraste la desolación y el hastío que impregnaron el *Canto Temporal*, y la extrañeza y angustia de la condición humana patentizada por los

“peregrinos insólitos” del tercer poemario. Extrañeza y angustia preludiada ya por la última sección del propio *Libro de Horas*: “Noche”. “La noche es de la tierra”, precisa el poeta. La tierra: cuna y sepultura de los “hijos del hombre”.

Estos tres poemarios sientan, por su articulación, las bases del humanismo de Cuadra, centrado en la presencia de Cristo, cuyo rostro rescata “la dignidad de los anónimos”, y una de cuyas frases revela al poeta la clave de la historia humana: “Una de las frases (de Cristo) –en el Evangelio–, que más impacto hicieron en mí, fue aquella: “Yo conozco vuestros nombres...”. En ese “Yo conozco” había descubierto, como a la luz de un relámpago, el revés de la trama de la historia. El revés que se convertía en derecho”.⁹ Ni laureles ni pólvora aseguran el “porvenir de trigales y de niños” evocado en el “Himno de los padres” de *Poemas Nicaragüenses*. Son esos ángeles impertinentes que cierran “con insolencia las sórdidas ventanas de los mercaderes”, esos vagabundos invitados de última hora del banquete, esos pastores errantes y peregrinos incansables los que nos ponen en la ruta de

“...la pobre aldea que no trasciende
donde habita ese niño pálido que nosotros
[desconocimos]
 (“Himno Nacional en vísperas de La Luz”) *

La lectura simultánea de “Introducción a la Tierra Prometida” de *Poemas Nicaragüenses*, del Canto VI de *Canto Temporal* y del “Himno Nacional en vísperas de la luz” del *Libro de Horas*, nos hace asistir –tras su apariencia de “variaciones sobre un mismo tema”–, a transformaciones nucleares de la visión del mundo de Cuadra. El hombre, la naturaleza y la historia presentes en los tres poemas no son los mismos: han debido inclinarse para atravesar la “puerta rota” de la cruz –“un abierto dolor en arco de victoria”:

“Necesitamos agacharnos como los campesinos
[a la tierra,

9) Conversaciones con Pablo Antonio Cuadra. Ver nota 6.

*Incluido en la *Brevisima Antología*

doblar el cuerpo para tocar como los campesinos
[a la tierra,
adorar al Señor con esta inclinación como los
[campesinos de la tierra..."
 (Canto Temporal)

Y han debido también sobrenadar, "chapoteando", la luz inundadora de la esperanza:

"Vamos con la luz a la cintura, vamos chapoteando.
Nosotros sabemos que la felicidad es una suma
[de auroras..."
 ("Coral de los poetas del alba")

En los tres poemas a que hacemos referencia, la comunión del hombre y la naturaleza se presenta con rasgos que visiblemente convergen hacia una identificación, dándose, de forma simultánea, sin embargo, caracteres divergentes que singularizan con pertinencia la visión de cada uno. En las tres visiones, la unión del hombre con la naturaleza es íntima, pero mientras el himno de los *Poemas Nicaragüenses* parece proclive a una naturalización de lo humano, se enfatiza en el de *Libro de Horas* la humanización de la naturaleza, en tanto que ambas perspectivas se presentan –en el *Canto Temporal*–, como momentos sucesivos de la urdimbre dramática de la existencia. El optimismo originario, por otra parte, predomina en la "Introducción a la Tierra Prometida"; en el Canto VI del *Canto Temporal*, el péndulo oscila ostensiblemente hacia el pesimismo; y en el "Himno Nacional en vísperas de la luz", reaparece el optimismo, recobrado por la resignación frente al dolor y las limitaciones y la aceptación ferviente de la esperanza:

"Hombres valientes nos han antecedido. Mujeres
[fuertes como los vientos de Enero
que no decaen bajo la ardiente cólera del astro,
y aquí dejaron sus cuerpos para nutrir tu resistencia
[desde los pies,
para subir a tu palabra como crece el maíz a la altura
[del hombre

*y vigilar desde tus ojos recios en todo este horizonte de
[nuestro dominio...]*
(“Introducción a la Tierra Prometida”)

*“Tierra madre conjugada por el misterio de los muertos
olor de recuerdos imperecederos, raíces vivas
y renovación de las más recónditas podredumbres!
Necesitamos el doloroso tacto, el sudoroso dolor de
[las milpas y los fangos,
esa piel de tormento que rasgan los hijos y los frutos].
(Canto Temporal, VI)*

*“Mi pequeño país es habitado por vegetales
[menos solemnes,
por silencios naturales que van de canto a canto,
entre hombres así, entre montañas asequibles al llanto
y ríos prudentes que transportan con mansedumbre
[sus estrellas]
Aquí hemos criado olvidos elementales para
[ser comunes,
vegetaciones insistentes para cubrir a tiempo
[nuestras huellas].
(“Himno Nacional en vísperas de la luz”)*

En análogos términos podríamos contraponer la visión de la historia ofrecida por los tres poemas. Heredero presunto de una “Noble historia de pólvora y laureles”, desde los ojos del poeta vigilan los gloriosos antepasados –en el himno de *Poemas Nicaragüenses*–, “el horizonte de nuestro dominio”, y siente el poeta en el pecho la posesión cumplida de la patria:

*“Oh, tierra! Oh entraña verde prisionera en mis entra-
[ñas!”*

El *Canto Temporal* cuestiona, tanto la permanencia del gozo de esa posesión, como su realidad última y su íntima verdad:

*“...¿quién confiesa su posesión cumplida?...
El amor es otro amor al cabo ¡y lo perdemos!*

*El mundo es otro mundo al fin ¡y lo buscamos!
y a las riberas en cilicio de la vida
amargas olas empujan tu naufragio.
La tierra ya chupada en su bagazo hasta
y el ojo que no extrae la luz de la presencia
cierra a la yerma procesión del mundo
el párpado pesado, inapetente, duro".*

El "Himno Nacional en vísperas de la luz", en fin, nos habla de otro dominio y otra posesión:

*"Alabado sea el Justo
y Buen Señor que va dando a cada país lo suyo.
Esta noche al nuestro. Este descanso conseguido"*

y contrapone la historia ominosa de los dominadores a la solidaria comunidad de los pacíficos, quienes, según la promesa evangélica, "poseerán la tierra":

*"Países hay que escogieron calendarios afanosos
para eclipsar las antiguas escrituras.
Llámase Imperio el dolor de unos hombres lejanos.
Se llamará "Inmortal" un nombre arrojado contra
[el bronce.
Pero he aquí que existe este lugar dispuesto para
[ser eterno
por la sola palabra que un ángel dicta recorriendo
[los maitines".*

Cuadra ha enterrado en estos versos lo que el poeta y crítico belga Fernand Verhesen llama "los pilares del próximo humanismo de la América Latina";¹⁰ las bases de lo que el español José María Valverde denomina "el americanismo cristiano de Cuadra", que coloca "entre el americanismo sombrío y feroz de Neruda y el desamparado y trágico de Vallejo". Su poesía, añade, "vive la tierra con fe, con alegre ironía en la palabra, pero no por ello es ajena al dolor de su pueblo

10) Contraportada de "Pablo Antonio Cuadra. *Poesía Escogida*". Editorial Universitaria. U.N.A.N. León, 1968.

sino solidaria con su esperanza".¹¹ Olvidado de la pólvora y los lauros, el poeta quiere edificar la dignidad de esa "Patria de tercera" de que hablara ya en los *Poemas Nicaragüenses*, rescatando la memoria y el nombre de los olvidados:

"Voy recorriendo a tantos, llamando a cuantos tienen
[ganado su silencio]:
"A ti, José Muñoz, carpintero de oficio, que sabes hacer
[mi mesa
toma este lucero. Sale a guiar su hora. ¡Arréglalo!
Y tú, Martín Zepeda, pues vas de caminante, arrea
estos pájaros. Dales canto o diles
lo que sabes del pan y la guitarra.
Y a ti, Pedro Canisal, vaquero, muchacho agreste;
ensilla el horizonte, monta al final la noche, ¡dóma-
[la!..."

Esta preocupación humanística por rescatar el nombre y la dignidad de los anónimos, reaparecerá con fuerza en otro de los poemarios de madurez de Cuadra: *Esos rostros que asoman en la multitud*.

Poemas con un Crepúsculo a Cuestas

Más personales e íntimos son los versos de *Poemas con un crepúsculo a cuestas*. Preludiados por los de la última sección del *Libro de Horas* ("Noche") –particularmente los poemas "El árbol de la noche", "El Jinete", "El amante", todos marcados a nuestro juicio por las influencias de la plástica expresionista–, esos "peregrinos insólitos, ángeles, mendigos misteriosos...", que, –en palabras de Francesco Tentori–, "aparecen en una luz crepuscular y alegórica en el acto de proponer enigmas o de pronunciar sentencias inapelables",¹² son portadores de interrogaciones y respuestas definitorias de la condición humana. Más que cualquiera otro de sus li-

11) " 'La Tierra prometida' de Pablo Antonio Cuadra". "La Revista" Barcelona, España, 1952.

12) Francesco Tentori Montalvo. *Poeti Ispanoamericani del 900*. Edizioni Rai, Roma, 1971.

bros –si exceptuamos, quizá, el *Canto Temporal*–, este Poemario da las claves de lo que podríamos llamar la “antropología poética” de Cuadra:

*“Por la hendidura entre mi proyecto y mi realización
se asomaron a mi desnudez...”*

afirma “El extranjero” en el poema de ese nombre. Esa tensión de las posibilidades biográficas del ser humano, donde pugna el afán de su realización en el tiempo y los anhelos de su impronta en la eternidad, es el factor acuciante y dramático de todos estos poemas. Dicha tensión es simbolizada en el poema que encabeza la colección (“Autosoneto”), a través de las figuras del pájaro y el ángel:

*“Llevo...
un pájaro en mis venas. Y al oído
un ángel de consejos inquietantes”.*

Inconstante y errátil, simboliza el pájaro la proyectiva prodigalidad de la fantasía y los afanes impacientes del corazón. Así, en el poemita de adolescencia de *Canciones de Pájaro y Señora*, que ya hemos mencionado:

*“Tres pájaros soy y trino.
De pluma, si escribo y amo.
De luna, si bebo vino.
De sombra, si vivo en vano.
Más vale pájaro en mano!”*

El ángel simboliza, en cambio, la prudencia del intelecto y los anhelos de perennidad y trascendencia:

*“De pie, con su estatura de recuerdo,
limpio, como agua erguida a contraluz,
el enamorado de la mendicidad
construye mi biografía...”*

(“El ángel”)*

*Incluido en la *Brevísima Antología*

Frente a la posesión incondicional e incuestionada de un presente (aludida por la alegoría del “pájaro en mano”), el ángel evoca la avaricia del tiempo y la inalterabilidad de los límites que circunscriben la condición humana. A la pajarera oferta de vino, amor y vanidad, contrapone el ángel su triple voto de pobreza (“enamorado de la mendicidad”), de castidad (“limpio”) y de obediencia (“incansable”). Es administrador que escatima las “horas contadas” de la biografía, y custodio insobornable del umbral que sabe el poeta definitivamente traspasado:

*“...como un perro macilento
giro alrededor de mi paraíso
donde dejé mi nostalgia
ahora dulcemente mortal.
¡Si su espada incandecente de memoria,
durmiera como mi sangre en sus noches!
Pero aquí estás
como álamo empecinado en tu exactitud...”*

Al goce del instante, opone el dolor salvífico que empuja al hombre a trascender su dimensión terrestre. Poniendo su “ala lenta, casi fluvial”, sobre el hombro del poeta, busca el ángel:

*“...si hay cruz,
si hay al menos un vago dolor cirineo,
y vuelves tu rostro,
tu faz poderosa, como una dalia con la fuerza intolerable del roble,
como una estrella, con la ira amotinada y luminosa del relámpago”.*

Este reproche que hace el ángel al hombre por sus excesivas complacencias mundanas es inverso y complementario de otro reproche, mudo también, que murmuradores ancianos apegados a la tierra hacen a Icaro —en el poema calendárico de Febrero—, por el exceso de sus anhelos celestes.

En otros dos poemas, Cuadra se coloca en la cabecera de la cuna del hombre y se inclina a los pies de su sepultura. Son

existe entre *El Jaguar y la Luna* y los *Poemas Nicaragüenses*. Es pertinente señalar también un nexo significativo entre estas "cerámicas indias" y el *Libro de Horas*. Ensayaba este poemario fusionar "el espíritu y la forma de los libros de horas medievales y la poesía y los cantos de los códices indios precolombinos",¹³ intención realizada sólo parcialmente, pues el predominio de la visión cristiana permitió apenas un tímido esbozo de sincretismo. *El Jaguar y la Luna* si realiza, de manera plenaria, esta buscada fusión, no en las "formas" —determinadas por el predominio de lo indígena—, pero sí en el "espíritu", integradora síntesis de un humanismo mestizo. Es con todo, sin embargo, el rasgo más saliente de estos poemas la ruptura estilística que marcan, evidenciada si los contrastamos, por ejemplo, con los versos del *Canto Temporal*.

En el despliegue de su pesimista fenomenología del tiempo, trama argumental a través de la cual se presenta la temporalidad como condena y exilio, nos pareció descubrir en el *Canto Temporal* el trasunto de una búsqueda estilística todavía infructuosa. *El Jaguar y la Luna* podría ejemplificar el caso inverso: un fecundo hallazgo estilístico que deja su impronta positiva en una visión de la temporalidad más jovial y esperanzada. Consiste dicho hallazgo, por una parte, en el descubrimiento de las posibilidades del discurso mítico como ámbito de simultaneidades que le permite escapar, con mejor fortuna que al discurso barroco, a las contingencias históricas y los condicionamientos de la temporalidad. De otra parte, en la advertencia, —en el curso de las investigaciones de Cuadra sobre la cerámica aborígen de Nicaragua—, de rasgos coincidentes en la evolución estilística de esta cerámica, con los rasgos revelados en la pintura y la escultura europea, por la explosión del arte abstracto, partiendo del expresionismo y el cubismo, hasta llegar a los ideogramas de Paul Klee. Análogamente, no fue ajeno al barroquismo anterior de la poesía de Cuadra —el que se manifiesta, por ejemplo, en "Escrito sobre el 'congo' "—, la percepción de las similitudes entre el barroco europeo y el arte Maya, que en la época capta-

13) Nota editorial sobre *Libro de Horas*. En *Obra poética completa*. Tomo II. Ediciones Libro Libre. San José, Costa Rica, 1984. Pg. 63.

ban su atención. El primer descubrimiento –la recuperación literaria del discurso mítico–, provee a Cuadra de una lengua poética apta para comunicar con su contemporáneos de Latinoamérica quienes, particularmente en la narrativa, habían hecho pareja recuperación. El segundo descubrimiento sobre la cerámica precolombina de Nicaragua, fortalece los vínculos del poeta con su propia tierra y su pueblo, tendiendo también un puente entre sus exploraciones estilísticas y los fenómenos artísticos contemporáneos de Europa.

¿En qué consiste la ruptura estilística marcada por el *El Jaguar y la Luna*? La prolijidad y la hipérbole cede el paso a la sobriedad y la elipsis. El detallado verismo descriptivo de la mayor parte de los *Poemas Nicaragüenses* es sustituido por el expresionismo de la imaginación mítica. El entusiasmo de los poemas himnicos –proclive a la hipérbole–, es contrarrestado por la ironía más epigramática de las “cerámicas indias”. Ya se insinuaban estas transformaciones en los últimos poemas del *Libro de Horas*, marcados por la influencia del Expresionismo, y en algunos epigramas aparecidos por la misma época, pero es en *El Jaguar y la Luna* donde determinan la tonalidad y el temple de todo el conjunto. Hay, incluso, en este Poemario, unos versos que, comparados con los del Canto IV del *Canto Temporal*, podrían conceptuarse como una nueva “Arte poética” del autor: me refiero a “Jeroglífico en la pared de un templo Maya”, que contrapone a nuestro ver el barroquismo Maya y la sobriedad de las cerámicas indias de los aborígenes de Nicaragua.

Haciendo un paralelo entre el arte Maya y el arte de los Nahuas y Chorotegas, primeros pobladores de Nicaragua, escribe Cuadra en su Ensayo *Nuestro arte aborigen*, publicado en la época de *El Jaguar y la Luna* e incorporado más tarde en *El Nicaragüense*: (Tanto los Mayas como los aborígenes nicaragüenses) “expresan su mensaje por medio de símbolos y signos”, (pero mientras el artista nicaragüense) “estiliza sus formas disminuyendo cada vez más sus asociaciones con la realidad... el artista Maya, aunque estiliza la figura con un dibujo de perfección insuperable, inmediatamente la sumerge u oculta en una proliferación de líneas y ritmos ornamen-

tales... que acaba escondiendo el mensaje del signo hasta convertirlo en una esotérica adivinanza, en un símbolo encerrado dentro de otro símbolo –metáfora de metáfora–, que hace funcionar la imaginación por el método inverso al nicaragüense: éste revela la esencia; el Maya la recubre”. Más adelante del mismo ensayo, y refiriéndose a la cerámica aborigen de Nicaragua conocida como “Cerámica Luna” y que Kirkland Lothrop considera como el más reciente desarrollo del arte Chorotega, expresa: “Nuestros aborígenes, después de verificar frente al Realismo una revolución estilística sólo comparable a la de Picasso, estilizando, descomponiendo o geometrizando el modelo animal o el humano –como puede verse en todos los tipos de cerámica chorotega de Nicaragua y Nicoya–, todavía avanza un paso más y llega (en la citada cerámica Luna) a esa pureza elemental casi irónica de Paul Klee, que se remonta a la raíz misma del misterio de lo ideal y que sólo se detiene en su sutileza ante lo intemporal”. “El Maya es maestro de la obra acabada –concluye Cuadra–, el nicaragüense en su arte aborigen es un peregrino de las formas”.¹⁴ Tomando en cuenta estas ideas, se nos ocurre que “Jeroglífico en la pared de un templo Maya” –que a nuestro ver resume la nueva “Arte poética” del autor–, podría titularse también “Respuesta Chorotega a una pregunta Maya”, marcando así la transición entre dos estilos y dos épocas de Cuadra. El poema se estructura como la articulación, con neta simetría, de una disyunción interrogante y la alusiva conjunción que le da respuesta. Así, la pregunta se formula con elaborada sutileza y gran carga alusiva:

*“¿Soy, acaso –como el Maya–
la blanca
esbelta
intacta
ruína
ahogada por el tiempo
o soy
ese verde fervor*

14) *El Nicaragüense*. Ediciones “El pez y la serpiente”. Décima edición. Managua. 1981. Pgs. 52-58.

*que oculta templos
vacíos
y ciudades
dulcemente perdidas?"*

A esta disyunción, verdaderamente maya por su equívoco, por su reiteración, por su recargamiento adjetivo... da respuesta una sobria conjunción, chorotega por su desnuda ironía, dotada de la pureza elemental de que hablaba el poeta con relación a la cerámica Luna:

*"En el glifo
del puro existir
mis signos
vienen del olvido
y van a lo inefable"*

¡Verdadera confesión de "un peregrino de las formas", a quien las "asociaciones con la realidad" le parecen un enfeudamiento que limita su libertad expresiva! En apariencia, la pregunta abarca más que la respuesta; en verdad, sucede lo contrario. El ámbito aludido por la interrogación es siempre menor que el eludido por la respuesta. Negándose a responder a lo accesorio, el poeta que se autointerroga conserva la libertad de afirmarlo también, sin dejar por ello de mostrar a su interrogador –como Cristo la moneda del César–, la ausencia de la pregunta esencial. En el "Ars Poética" del *Canto Temporal* había escrito Cuadra:

*"Cada cosa se esfuerza por desdoblar su signo
–como la luna esconde su incógnita mitad–
y espera en su truncada sustancia de misterio
que el poeta desgarré su enigma y lo pronuncie..."*

El poeta ha llegado ahora a comprender como duplicación gravosa y superflua –necesaria en su momento pero ya superable–, el "que cada signo se esfuerce en desdoblar sus alusiones" –imitando en esto a la realidad, y produciendo un lenguaje envolvente y desgarrado– el "barroco americano" de "Escrito sobre el 'congo'" o del propio *Canto Temporal*.

Basta una leve indicación, una flecha que apunte en la dirección del misterio, para colocarnos de un salto en los límites de lo originario, a la escucha de las sílabas iniciales del Verbo creador:

*"La lluvia, la más antigua creatura
-anterior a las estrellas- dijo:
"Hágase el musgo sensitivo y viviente".
Y se hizo su piel; mas
el rayo, golpeó su pedernal y dijo:
"Agréguese la zarpa". Y fue la uña
con su crueldad envainada en la caricia.
"Tenga -dijo el viento entonces,
silabeando en su ocarina- el ritmo
habitual de la brisa".*

*Y echó a andar
como la armonía, como la medida
que los dioses anticiparon a la danza..."*

("Mitología del Jaguar") •

El drama del Barroco era el agotamiento de las formas expresivas originales: la frustración última de los ensayos históricos condenaba indefectiblemente al fracaso todo intento de repetición. El encuentro del lenguaje mítico, en cambio, -el gran ensayo prehistórico-, sustituye el imperativo de originalidad por el paradigma de lo originario. El éxito de la expresión mítica primordial, hace imposible la repetición, pero no proscribire el intento:

*"...Nunca, sin embargo,
repetiré aquel día cuando nuestros padres
salieron con sus tribus de la húmeda selva
y miraron al oriente. Escucharon el rugido
del jaguar. El canto de los pájaros. Y vieron
levantarse un hombre cuya faz ardía.
Un mancebo de faz resplandeciente,
cuyas miradas luminosas secaban los pantanos.
Un joven alto y encendido cuyo rostro ardía.
Cuya faz iluminaba el mundo".*

("El nacimiento del sol")

*Incluido en la Brevísima Antología

No es necesario rodear la “faz resplandeciente” de este mancebo de barrocos ornamentos –aureolas de íconos o virtutas de estelas Mayas–, para que resulte eficaz su simultáneo simbolismo del “Formador” que regenera el mundo después del diluvio narrado por el *Popol Vuh*, o de la forma eucarística del Redentor, en la liturgia cristiana. Pero... Providente Creador o Redentor misericordioso, el sol puede también simbolizar el poder despiadado y violento: Huitzilopochtli, la sangrienta divinidad de los Aztecas por cuyo culto traicionaron éstos la herencia humanista de Quetzalcoatl, o Tonah-tiuh, como llamaron los Quitches al cruel Alvarado. Así, en el poema “La carrera del sol”, gráfica evocación de la definición del “Imperio” dada en el *Libro de Horas* (“Llámase Imperio el dolor de unos hombres lejanos”):

*“Todos ellos han de morir, los obligados–,
para que el Rey ascienda a su cenit...
Todas ellas han llorado, las abandonadas–,
para que el Rey descanse en su lecho”.*

Algunas “cerámicas indias” de *El Jaguar y la Luna* parecieran invertir literalmente la pesimista visión del tiempo del *Canto Temporal* –el tiempo como prisión y exilio–, enfatizando la temporalidad como la única dote del hombre, su sola oportunidad de liberación y el ámbito insustituible de su vuelo:

*“Contemplo en el tiempo fugaz
de la corriente mi faz inmóvil. El río
del Este, acarrea los muertos, mas la vida
guarda en su espejo transeúnte”
(“Rostros de muchachas mirándose en el río”)*

Antes llamado “sucursal de la muerte”, el tiempo se trastoca, en otro poema, en heraldo de eternidad:

*“Se que es eterno
o poesía
lo pasajero”.*

Al vuelo de la libertad absoluta –cuya trágica caída ensombrece los versos del *Canto Temporal*–, se contrapone ahora la suma de modestas ascenciones relativas. Hay una libertad a la medida del ala del arcángel, y otra a la medida del ala del gorrión:

*“Temo trazar el ala del gorrión
porque el pincel no dañe
su pequeña libertad”*

(“Escrito junto a una flor azul”)

En fin, la voluntad de continuidad temática del poeta hace que no se olviden en *El Jaguar y la Luna* ni la preocupación nacional de los *Poemas Nicaragüenses* (“Escrito en una piedra del camino cuando la primera erupción”, “Oda al viento de Septiembre”), ni la preocupación humanista del *Libro de Horas* (“Una nueva cerámica india”, “Interioridad de dos estrellas que arden”, “Urna con perfil político”). En sus versos, además, se recuerda a Rubén: en el infesto borde del suburbio, cuando los niños –amarga protesta ecologista:

*“...gritan
y levantan
(no sin esfuerzo)
del fango
el pesado cisne muerto”*

(“En el suburbio se recuerda a Rubén”)

pero también en el límpido borde del horizonte:

*“En el ardiente engaño
ciñeme, amada del ayer
con la memoria de tus brazos.
Tan fuerte pudo ser
tu beso, como palabra.
Tan poderoso su liviano
aliento
que todavía enciende
su brisa
la brasa vespéral*

*Se que es eterno
o poesía
lo pasajero".*

(“Oda a la estrella de la tarde”)•

¿Son el amor y la belleza –acaso–, solamente un engaño de la poesía? ¿Es la libertad del hombre –como la del gorrion–, nada más un escrúpulo estilístico del Hacedor del mundo? En los poemas calendáricos, cuya redacción ha iniciado Cuadra por esa misma época, el poeta habrá de fundir indisolublemente los problemas éticos y estéticos, enfocando la belleza como acicate de la voluntad heroica, el amor como fermento de la historia y el problema del tiempo como el drama de la libertad.

Los primeros poemas calendáricos:

Enero, Febrero, Abril y Noviembre •

Los poemas calendáricos –inspirados por cada uno de los meses del año–, han sido elaborados morosa y densamente por Pablo Antonio Cuadra. “Guirnalda” tejida y destejida a través de largos años, lo mismo que la tela de Penélope, son como ella también una adecuada imagen de la condición temporal del hombre. El poeta data comúnmente estos poemas con las fechas en que comenzó su elaboración, separada por un guión de la fecha en que vio luz la versión definitiva, período, en ocasiones (“Junio, la Mestiza”), de más de quince años. La colección con ellos esbozada ha variado su nombre por lo menos tres veces: “Elegías”, llamó el poeta a los primeros; “Guirnalda y rueda del año”, agrupó más tarde un conjunto un poco mayor; *Tun, Poemas para un calendario*, parece ser el título definitivo. Progenie dilecta de su Musa, podría Cuadra decir de ellos –como de “El hijo del hombre”–, que son “su elegía reverdeciendo”. En razón de estos rasgos peculiares es posible seguir, a través de las transformaciones de estos poemas, el entreveramiento de las visiones del tiempo y de la vida de Cuadra con los avatares de su evolución estilística. Como una enredadera prolífica y tenaz, los poe-

*Incluido en la *Brevisima Antología*

*Incluimos “Códice de Abril” y “Noviembre” en la *Brevisima Antología*

mas calendáricos trepan los muros de las diversas obras del poeta, saltan de unos a otros enlazando entre si los distintos poemarios, y dibujan la trama de las articulaciones fundamentales de su corpus completo. Así, los primeros cuatro poemas calendáricos escritos por Cuadra –“Enero”, “Febrero”, “Código de Abril” y “Noviembre”–, sirven de enlace y transición entre los versos de la época de *Canto Temporal* y *Poemas con un crepúsculo a cuestas* y los versos de *El Jaguar y la Luna*. Permiten de igual forma articular la creación de todo este período en su conjunto y el desarrollo ulterior de la trayectoria poética de Cuadra.

Si bien los cuatro poemas participan de una fuente común de inspiración meteorológica y de una tónica general de exaltación del heroísmo, diferencias marcadas permiten agruparlos en dos parejas contrapuestas: de un lado, “Enero” y “Febrero”; del otro, “Abril” y “Noviembre”. Los héroes de los dos primeros poemas –“el arponero” e “Icaro”–, se enmarcan en una tradición más occidental y europea. Quetzalcoatl (“Abril”) y Sandino (“Noviembre”), son héroes de la cultura americana. Son, pues, más afines los dos primeros poemas con la temática del *Canto Temporal* y *Poemas con un crepúsculo a cuestas*; los dos últimos, con los poemas de *El Jaguar y la Luna*.

No es caprichoso poner en relación “Enero” y “Febrero” con los fragmentos del *Canto Temporal* que hemos señalado como reveladores de la “nostalgia clásica” y de la “frustración romántica” del poeta, así como con los esbozos definitorios de la condición humana de *Poemas con un crepúsculo a cuestas*. El “intacto misterioso archipiélago” de las navegaciones clásicas es el escenario de “Enero”. “Febrero” describe la caída del impetuoso vuelo romántico: los murmuradores ancianos que encuentran los despojos de Icaro, padecen la misma incompreensión de quienes llaman “borracho” al poeta caído, y advertimos en la espalda del despenado, que no osan mirar los ancianos

“...donde el ala derretida aún humeaba
su roce con el límite”

el signo que busca en vano el ángel en el hombro del poeta:

*"...si hay cruz,
si hay al menos un vago dolor cirineo"*

Se identifican así la heroicidad y el sacrificio, en la visión del ángel, custodio de los límites eternos, y en el drama de Icaro, transgresor de los límites humanos.

El poema "Enero" establece una ecuación entre exilio y olvido. El territorio vedado al héroe es el de la memoria de su hazaña. Es deber del poeta corregir "los olvidos de Homero", pues la poesía es lucha de la palabra contra el tiempo. La serenidad inmutable de la bóveda estrellada sugiere la permanencia de las virtualidades de lo clásico: la gesta es siempre posible, como el retorno del héroe. Estas virtualidades serán actualizadas más tarde por Cuadra en los *Cantos de Cifar*.

El poema "Febrero" establece una ecuación diferente. "Ser es frustrarse". Lo eterno es "fulminante gozo". Lo logrado hasta: caduca y se corrompe. "La que no fue lograda" —¿La Venus del abrazo imposible?—, permanece intacta al borde del abismo. Símbolo de la vigencia imperecedera de las ansias románticas; brasas avivadas por las brisas que soplan en la "Oda a la estrella de la tarde", de *El Jaguar y la Luna*.

En contraposición a los otros dos poemas, desarrollan "Enero" y "Febrero" un tema caro al Romanticismo: el antagonismo del héroe y la comunidad. "Abril" y "Noviembre", en cambio, perciben al héroe como encarnación de la misma: símbolos que congregan en sí a todo su pueblo. Marcan así los cuatro poemas el tránsito entre la angustiada soledad del *Canto Temporal* y la beligerante solidaridad de la poesía posterior de Cuadra.

"Abril" es una joya híbrida de la complejidad barroca de los retablos coloniales, y del expresionismo de "Guernica" o de los grandes muralistas mexicanos de nuestro siglo. La sincronización de las cuatro versiones de los "informantes" del poeta —"los navegantes", "los labradores", "los hombres que

escribieron la historia", y "el pueblo"—, evoca tanto el simultaneísmo del discurso mítico, como la asimetría barroca que privilegia igualmente cada perspectiva como virtual fachada. En todo caso, es un mito postrero, emergente de múltiples sincretismos, y por tanto sin la primigenia sobriedad de "El nacimiento del sol" y algunas otras "cerámicas" de *El Jaguar y la Luna*. Estilísticamente, su factura nos parece previa a la de este poemario, aún cuando avanza por su tema sobre el distanciamiento irónico de las cerámicas indias, hacia una participación histórica más comprometida:

*"Este es el linaje de Abril, hijo de Marzo, el Guerrillero
hijo de Sandino y de Blanca, de Yalí, de las Segovias,
a quien engendró Andrés Castro, el hijo de Septiembre
a quien engendró Amadis, el Caballero
a quien engendró Cifar, el Navegante..."*

El poeta intercala eslabones heterogéneos en la genealogía de "Abril": meses (Marzo, Septiembre), personajes históricos (Sandino, Andrés Castro), y personajes literarios (Amadis, Cifar). Este entrecruzamiento híbrido no hace más que enfatizar, por el contraste, la homogeneidad de la visión poética: al comienzo de la estirpe aparece Ehecatl, el Viento —de nuevo un elemento natural—, cuya identificación con Abril postula el poema. Abril nace de Abril, pues es su aliento quien hace girar "la corona del año", y su muerte —como la de Quetzalcoatl—, es solo el comienzo de su resurrección. Únicamente la última versión del mito —la que "el pueblo contaba" y que el poeta aprendió de su padre—, produce un hiato en la continuidad, reafirmando la irreductibilidad de la historia a la naturaleza, del tiempo lineal del hombre al tiempo cíclico de las estaciones y los meses:

"Allí murió, contra la dura espalda del tiempo..."

La historia aparece así como una ruptura, como una herida que interrumpe la circulación de la savia cósmica. Mejor dicho, en el flujo circulatorio de la vida, la sangre de la historia se precipita del nacimiento a la muerte, mientras la constante renovación de la savia cósmica pareciera perpetuar in-

definidamente sus ciclos. Esta visión dualista, impide que se conceptúe “Abril” como un símbolo pagano, dionisíaco o panteísta. Es, por el contrario, un ambicioso y logrado ensayo de la síntesis de un humanismo mestizo, buscado ya por el poeta en el *Libro de horas*. Abril es Quetzalcoatl, pero también es Cristo, quien –en palabras de San Agustín– “sólo una vez murió por nuestros pecados, y habiendo resucitado de entre los muertos ya no muere”. Por eso los “labradores” anuncian a “Abril” como al Mesías: “Nos ha nacido un mancebo”, y el poema se coloca entre los signos de la cruz del sur y la estrella de Belén.

“Enero” y “Febrero” destacaban el contraste entre lo contingente y lo eterno. La concentrada intensidad de sus versos irradiaba parejamente el conjunto, indiferente a la secuencia de cada momento de la trama argumental. Desde el inicio se conocía el desenlace. En “Abril”, en cambio, cada momento del tiempo –como ese “amanecer” cuyo retorno se conjura–, aparece identificado con un signo que permite concertar a su alrededor a toda la comunidad dispersa, y a las generaciones futuras a través de las épocas: “Abril...alzó a la multitud contra el palacio del tirano...”. Más que el contraste entre lo contingente y lo eterno, destaca “Abril” el contraste entre el tiempo cíclico y el tiempo lineal, por el artificio de la simultaneidad de las versiones paralelas del mito. Artificio que anima de una hermosa gesticulación dinámica al conjunto...Edificación barroca, asimétrica y lujuriosa, adornada con frescos renacentistas de “La Primavera” y agujas góticas que señalan “la constelación que gime al sur de la noche”... pero que, remontándose sólo en la dirección del mito, abandona el drama real de la existencia y no logra escapar, finalmente, a esa impresión de “movimiento detenido” que señalaba el propio poeta como característica del barroco americano.

Este dinamismo dramático real –ausente de “Abril”–, se logra, por el contrario, de manera insuperable en el poema “Noviembre”. Dos rasgos estilísticos hacen de este poema un eslabón esencial entre los dos períodos de la producción poética de Cuadra que divide *El Jaguar y la Luna*. De una parte,

el exuberante designio y la policromía de “Abril”, cede en “Noviembre” el paso a la elíptica sobriedad y la monocromía barro-ocre de las cerámicas chorotegas. De otra, la simultaneidad de las historias de “Abril” en el ámbito intemporal del discurso mítico, se desarticula, encadenándose la historia en una secuencia temporal análoga a la de la acción dramática: este poema inaugura, en la obra de Cuadra, el tratamiento teatral de la materia poética: la acción y los personajes revisitan precedencia sobre la descripción y el relato. Dará esta técnica otros frutos insuperables en poemarios como los *Cantos de Cifar* (“Las bodas”, por ejemplo), y *Esos rostros que asoman en la multitud* (“Juana Fonseca”, por ejemplo). Se trata, no cabe duda, de una singular sincronización de la palabra y el tiempo: perfecto ajuste entre el estilo y el destino. Con la misma naturalidad con que coexisten en “Las hilanderas” de Velazquez la fantasía mítica y lo real cotidiano, las “alfareras” de “Noviembre” enlazan el mito con la historia, el tiempo cíclico con el tiempo lineal. La rueda del año gira con los tornos que mueven las manos de las alfareras: el hilo de la sangre del héroe atraviesa el poema como el curso de un destino irrepetible. Vida que escapa irremediablemente, y símbolo insustituible aprisionado en el barro. Si es fatal y mecánico el giro de los tornos, el ritmo de su aceleración o su retardo es impreso por las manos de la libertad.

La innovación esencial de “Noviembre” es su marca dejada en la escritura poética por el tránsito del discurso al acto, de la palabra a la acción. De “testigo de oídas”, el poeta se convierte en testigo visual. Interroga, como los jinetes, pero pone también –como Santo Tomás–, el dedo en la llaga del héroe muerto. De aquí que su testimonio de cuenta de la secuencia exacta, de las pausas y aceleraciones que imprimen su ritmo solemne al movimiento de los personajes y de los breñales y el polvo que arrastra el viento quejumbroso del mes de los muertos. Este tránsito del discurso al acto, de la palabra a la acción, es fundamentalmente, representación del pasaje entre la mitología y el ritual. El rito, podríamos decir, es la escala que permite al poeta descender de las alturas del discurso mítico a la superficie de la historia del hombre. Es significativo, en este sentido, que el poeta haya colo-

cado –en las últimas ediciones de *El Jaguar y la Luna*–, a continuación de “Abril” –que es la apoteosis de la palabra mítica–, “La Pirámide de Quetzalcoatl”, sobrecogedor ritual del descenso de la pirámide, que descubre en cada escalón –como en el Apocalipsis–, una visión diferente de la tragedia histórica: la impotencia de la palabra humana contra el terror y la violencia, la indigencia de la libertad frente a la prepotencia de la fuerza.

“Noviembre”, en fin, como los otros tres poemas –en particular “Enero”–, se enlaza con la preocupación humanista del *Libro de Horas* por rescatar el nombre y la dignidad de los anónimos, perpetuando la memoria de las personalidades que encarnaron sus luchas y esperanzas. Corregir “los olvidos de Homero” y elevar clamores de protesta contra los brutales Imperios de nuevas Semiramis. Denunciar las falsificaciones del bronce, y dignificar el frágil barro humano que no olvida la dignidad de su origen –“lodo de la historia” y memoria del pueblo:

*“Dejad que el barro encierre su historia en signos,
que Noviembre seque el barro con su ululante quejido.
El guerrillero muerto fue llevado a su cabaña
y sólo una rosa lenta se repite
en las ánforas indias”.*

Esa lenta rosa roja –como en los glifos aztecas la serpiente emplumada–, habrá de marcar la historia de una pasión votiva y un remordimiento indelebles. ¿Acaso no ha sido, en ese aspecto, paralela la historia de Quetzalcoatl y la de Sandino? “Su personalidad y su doctrina –dice el propio Pablo Antonio del héroe mitológico–, no las pueden borrar sus adversarios y contradictores: el militarismo triunfante, a pesar de sus sacrificios humanos, lo incorpora a su teogonía. Lo incorpora y lo traiciona y esa contradicción o farsa hace que Quetzalcoatl se convierta en el remordimiento de la historia indígena...”¹⁵ Talismán que conjura las veleidades del olvido, la rosa es también, por su morosa repetición infinita,

15) “El Dios de Darío, el Dios de Vallejo, el Dios de Neruda”. Revista del Pensamiento Centroamericano. N°179. Abril-Junio 1983 Pg. 9.

expresión paradójica del anhelo poético de trascender la palabra:

*"Mis signos
vienen del olvido
y van a lo inefable"*

había escrito el poeta ratificando así su condición de "peregrino de las formas".

Los Cantos de Cifar: Odisea del Gran Lago de Nicaragua *

En un ensayo sobre los *Cantos de Cifar*, hemos llamado a este poemario –aludiendo a la "epojé" fenomenológica–, "una epopeya puesta entre paréntesis".¹⁶ Para José María Valverde representan los *Cantos* la recuperación de la narrativa para el poema: exitoso ensayo de eludir la novela sin renunciar a sus temas y realizaciones. Desde un ángulo distinto, Jacinto Herrero Esteban los concibe como una "frustrada" tentativa de eludir la epopeya, que arriba a la creación de nuevos mitos en la realización de un propósito desmitificador. Cualquiera que sea el grado de acierto de estas apreciaciones, es evidente que la naturaleza de estos poemas cuestiona el tradicional encasillamiento de los "géneros literarios" en compartimientos estancos, y hace problemática también la articulación y enlace de los mismos con las obras que los anteceden y los continúan en el desarrollo de la trayectoria poética del autor.

Es pertinente mencionar, a este respecto, los múltiples talentos y la gran versatilidad del poeta. Además de su magisterio como profesor y académico, como periodista y editor, Cuadra ha incursionado también, como dibujante, en las artes plásticas, y –dentro del ámbito propio de la literatu-

¹⁶ De este poemario, incluimos "Caballos en el lago" y "Las bodas de Cifar" en la *Brevísima Antología*.

16) José Emilio Balladares. "El tiempo mítico y el tiempo del hombre en los *Cantos de Cifar*". Cuadernos Hispanoamericanos. Enero 1980 N°365.

ra-, ha logrado enriquecer la no muy abundante producción dramática de su país con una pequeña obra maestra –*Por los caminos van los campesinos*–, y la igualmente modesta ensayística con un ya célebre estudio sobre *El Nicaragüense*. Tempranas, reiteradas y exitosas han sido también sus incursiones en la narrativa: cuentos como “Agosto” y “Vuelva, Güegüense” poseen calidades antológicas. Estas afortunadas incursiones no le han apartado, empero, de la ruta principal de su poesía. Por el contrario, de sus breves exploraciones de esas vías laterales ha regresado siempre avituallado y fortalecido para su largo peregrinaje poético. Así, asoman, por ejemplo, en *El Jaguar y la Luna* –“poemas para escribirse en cerámica”–, sus inclinaciones por la plástica. En *Esos rostros que asoman en la multitud* –cuya primer colección se tituló “Personae”–, se advierte su experiencia de dramaturgo. *Cantos de Cifar*, por su parte, nos pone en evidencia además el gran novelista que pudo haber sido. Si *El Jaguar y la Luna* reveló en la trayectoria de Cuadra un salto cualitativo en el aspecto estilístico, los *Cantos de Cifar* patentizan otro salto a nivel de los géneros: de lo lírico-epigramático a lo épico-narrativo.

Ya se anunciaba este salto, sin embargo, en las “mitologías” de *El Jaguar y la Luna*, pero sobretudo en el poema calendárico de “Noviembre”: poemas como “El nacimiento de Cifar” y “Las bodas de Cifar” están en la misma línea de “El nacimiento del sol” y “Mitología del Jaguar”. Hay algo más, sin embargo, en los *Cantos* que no se da en *El Jaguar y la Luna*: la inserción del tiempo del hombre en el universo mítico. Este entrecruzamiento del tiempo mítico y del tiempo del hombre era, por el contrario, el rasgo definitorio de “Noviembre”. Hay un momento en que la elegía del guerrillero abre un paréntesis en las lamentaciones de su duelo y nos deja oír los marciales fragores de la épica. Las alfareras escuchan los galopes de los “tristes jinetes que regresan”, suspenden la mecánica labor, y a través del redoble y del polvo que se eleva de los cascos, piensan ver resurgir la gesta heroica:

“¡Cuántos tuvieron nombre
–sarmientos de su vid espesa

*duraron—
por el caliente cañón de su revólver
por su mano
poderosa
llamando al fuego
o su grito
que llenó el calendario de batallas!”*

Sueñan las alfareras. Su sueño no añade o quita nada a la realidad: los jinetes que retornan desbandados son los mismos que ayer nomás investían victoriosos. Ni alucinado ni iluso, el sueño intenta solo detener el tiempo. “Epoje” que inmoviliza una imagen real para infundirle otra vez esa virtualidad heroica ayer actual. Invisible pátina de estampa antigua que congrega de nuevo esos “sarmientos” a punto de disgregarse a la “vid espesa” que les transmitiera su savia épica, el rojo vino heroico de la pasión libertaria...pero...

*“las alfareras
tocan el tiempo y ven su mancha púrpura
duración que ya no tiene sostén,
silencio que invade y borra la comarca
mientras ellas lloran, ¡ay! y sus manos
vuelven mecánicas a girar las negras ánforas
[del mes mortal...”*

Esos fragores épicos, insertos entre paréntesis en la elegía de “Noviembre”, nos recuerdan otros fulgores heroicos insertos esta vez en el segundo poema de los *Cantos de Cifar*: “Caballos en el lago”. Los caballos entran al lago con las luces del amanecer, y avanzan “ola contra ola —el encarnado cuello y crines— a la cegadora claridad”. Muchachos desnudos bañan ahí sus ancas, entonces

*“...ellos yerguen
ebrios de luz
su estampa antigua
Escuchan
—la oreja atenta—
el sutil clarín de la mañana*

*y miran el vasto campo de batalla.
Entonces sueñan
-bulle
la remota osadía-
se remontan a los días heroicos
cuando el hierro
devolvía al sol sus lanzas..."*

El sueño de los caballos sólo dura un instante, como el de las alfareras. Regresan –como ellas al barro seco y las ánforas suspensas–, al yugo de la amarga tierra que da las espaldas al sueño:

*("Látigo
es el tiempo")*

Se produce, pues, en los *Cantos de Cifar*, la coexistencia de dos tiempos: el tiempo del Mito y el tiempo de la Historia, y no es siempre fácil determinar la normatividad de cual de esos mundos invalida la regla o confirma la excepción. El agua y la tierra –el lago y la rivera de “Caballos en el lago”–, son los dos polos metafóricos que encierran la vasta alegoría de los *Cantos*. Avanzando hacia el Mito, se recupera la gracia original de la epopeya; volviendo a las orillas de la Historia, penetramos de nuevo en el cotidiano drama de la humana existencia. Toda la gracia poética de los *Cantos* radica en ese ir y venir incesante entre el orbe del Mito y el orbe de lo real cotidiano. La anécdota que sitúa el poeta como fuente originaria de la inspiración del periplo de Cifar, tiene lugar –como la escena de las alfareras de “Noviembre”–, entre las luctuosas sombras de un entierro: “Hace más de cuarenta años, en una arenosa bahía de nuestro Gran Lago, los peones de las haciendas y los marinos y los pescadores corrían y se reunían en grupos en la costa señalando un objeto lejano en el horizonte. Acababa de pasar un largo y tremendo chubasco. Algunos opinaban que el objeto era una troza de madera –una tuca–, otros que era una lancha volcada. La expectación duró horas hasta que el bote volcado –que eso era el objeto– se acercó empujado por las grandes olas y pudo ser reconocido. Varios hombres entraron al agua, cogieron el

bote y al darle vuelta cayó una guitarra que venía en el fondo. ¡Es el bote de Cifar! gritó un marino. Y un pesado y doloroso silencio ensombreció todas las fisonomías. Doce horas después apareció el cadáver. El bote le sirvió de ataúd. Un marino de largos bigotes, llamado Juan de Dios Mora, lloraba como un niño. Y en medio de aquella gente y aquel duelo, un joven poeta, que llevaba en el bolsillo una gastada edición de la Odisea, miraba todo aquello y abría su corazón a lo que veía”.¹⁷ En ese instante, pues, el poeta ha practicado una “epoje” análoga a la de las alfareras, y ha visto iluminarse las dolientes sombras de los pescadores y los marinos con el fulgor antiguo de la épica.

No es pues, a nuestro juicio, la voluntad mitificante —como pareciera creer Herrero Esteban—,¹⁸ un añadido no intencional de los *Cantos*, sino una de las dimensiones esenciales de su realización. A la par está, sin duda, la voluntad contraria: la intención desmitificadora que permite enlazar la perspectiva poética de Cuadra con la ironía cervantina. Así, si comparamos el poema “El gran lagarto” con el poema calendárico de “Enero”: la intacta estampa antigua del Arponero tumba al lodo de la historia y al precario tiempo del hombre:

*“Si no cayera el perro, si a los gritos
no siguiera a los que huían, a estas horas
no contaría el cuento...”*

(“El gran lagarto”)

La actitud mitificante puede tener por punto de partida el más ínfimo drama cotidiano. Huye Cifar de la humanísima y seguramente justificada cólera de su mujer, y sale a su encuentro la cólera del proceloso mar de la Odisea:

*“Ya hubiera dominado tu enojo,
ya estuviéramos en los besos*

-
- 17) Conferencia de Cuadra en el Ciclo “La Literatura Hispanoamericana comentada por sus creadores”. Instituto de Cultura Hispánica de Madrid. 1974.
- 18) Contraportada de *Cantos de Cifar*. Colección “El toro de granito”. Talleres del Diario de Avila. Avila, 1971.

*ya dormiría dócil después de la tempestad
y no ahora clamando a Dios
arrepentido, vomitando mi cobardía
en la borda, mientras el negro
cielo sólo me recuerda el furor de tus ojos..."*
(“Eufemia”)

Inversamente, se embarca en la nao de Ulises y no le teme al canto de “La vieja sirena”:

*“...desgañita
con su anticuada
ária griega
esperando el sortilegio
-¡Suegraaá!
le grito
riendo desde la proa
y ella, ofendida
mira con ojos
cegados -¡Pudiera...!
exclama altiva
irguiendo el lucio
cuerpo
Pero
resbala
y cae
al agua
y se hunde
y solo queda
espuma
y nada”.*

El poema calendárico de “Enero” nos presentaba el lago y sus islas como el reino de “la traidora apariencia”, sujeto a la permanente tensión entre la amenaza oculta de la belleza y la inminencia de la hazaña inédita de los “vencedores del caos”:

*“Debajo del vasto Lago el Gran Caimán dormita.
Soportando las islas*

*hundido el torpe peso en el fango inicial,
resbalando hacia el Norte, donde el Arquero
noche a noche lanza contra él su inútil dardo,
el Gran Caimán arrastra al envés de la luna
el insondable azul!"*

Estamos inmersos en el Mito, a las espaldas del tiempo. Al penetrar en ese mundo, Cifar llevará a él la perentoria urgencia del tiempo del hombre:

*"Hay una isla en el playón
pequeña
como la mano de un dios indígena.
Ofrece frutas rojas
a los pájaros
y al náufrago
la dulce sombra de un árbol.
Allí nació Cifar, el navegante
cuando a su madre
se le llegó su fecha, solitaria
remando a Zapatera.
Metió el bote en el remanso
mientras giraban en las aguas
tiburones y sábalos
atraídos por la sangre".*

("El nacimiento de Cifar")

No siempre extienden las divinidades primitivas sus manos con esta providencia samaritana; algunas veces, les turban demasiado humanas pasiones. Así, en "Las Bodas de Cifar", magnífico cuadro de tormenta lacustre que entrevera supersticiones indígenas y de la antigüedad pagana. Utilizando con singular acierto enfoque y técnicas dramáticas –personajes introducidos con rápidas pinceladas, acción y diálogos entremezclados con coherente agilidad–, ofrece el poeta la estampa, tentativamente bucólica, de unas bodas marineras, con las plateadas ondas del agitado lago como telón de fondo. Mas, súbitamente, el telón de fondo se trueca en protagonista central, introduciendo su apasionada voz de ráfagas y turbiones en el nupcial coloquio:

-¡Mierda! -gritó Eladio- ¡Nos hundimos!
Pero el viejo Pas, sereno
con su brazo único al timón
dijo a los hombres
 -Está el lago cebado
la lancha es virgen
y la mujer doncella.
Abrieron entonces la escotilla y nos metieron
al oscuro vientre:
olía
a brea el maderamen.
Tumbé a Ubaldina aterrada
y más que el amor
las olas me ayudaron.
Después abrí la escota
saqué el brazo
y tiré el velo a las aguas..."

Si, como en el "Código de Abril", hubiese elaborado Cuadra, intercalando eslabones heterogéneos, una genealogía de Cifar, no nos sorprendería encontrar en la misma, junto al guerrillero muerto de "Noviembre", el Arponero inmortal del poema calendárico de "Enero"; y junto a Odiseo, osado surcador de clásicos mares, a Martín Fierro, jinete de las sendas de la Pampa... No obstante ser la primer novela en verso, o si se quiere, la primer epopeya realista de la literatura latinoamericana, no he visto hasta ahora citado a *Martin Fierro* como un antecedente de Cifar. Y sin embargo, la integración de lo popular y lo culto, el entrelazamiento entre el destino individual del héroe y el colectivo de su pueblo, el costumbrismo romántico y la realista paidea de esta obra cimera de la literatura gauchesca.. son todos rasgos también presentes, con asombrosa metamorfosis, en los *Cantos de Cifar*. Como en la Odisea y en el Martin Fierro -sin olvidar tampoco el Quijote-, hay una salida y un retorno del héroe de los *Cantos*:

"Dijo la madre a Cifar:
-¡Deja las aguas!
Sonó Cifar el caracol
y riéndose exclamó:

*-El Lago es aventura.
 -Prefieres, dijo ella
 lo temerario a lo seguro.
 -Prefiero
 lo extraño a lo conocido.
 Izó Cifar los foques
 y el sólo ruido loco de palomas
 de la vela
 lo llenó de alegría..."*

Este "ruido loco de palomas", dispara el alma de Cifar, como una flecha, al abierto horizonte de la Aventura. En las lejanas islas, colocadas por manos misteriosas en la línea divisoria de la realidad y el sueño, le aguarda la sirena de "La isla de la Mendiga", Circe, "vestida de rojo" entre "los cocoteros y los tamarindos y los mangos", la boca amenazante de la cueva que alberga al Gran Lagarto. Fascinantes rasgueos de guitarras, rojas vestimentas de ordeante seducción, fauces abiertas al misterio, succionan el navegante espíritu de Cifar hacia el tiempo sin tiempo de los Mitos. Atados a la isla nativa, los tenues hilos de la añoranza, sin embargo, le tiran para reintegrarlo al tiempo del hombre:

*"A veces la lancha
 huele a muelle"
 dijo Cifar, añorando
 a Fidelia, deseando
 volver al hogar y ver
 al hijo que ya remaba en las islas.
 Regresaban los cormoranes
 volvían las garzas
 chillando en busca de sus nidos".*
 ("Nostalgia de Cifar")

Refiriéndose al *Martin Fierro*, expresa Jorge Luis Borge: "Hernández escribió para denunciar injusticias locales y temporales, pero en su obra entraron el mal, el destino y la desventura, que son eternos".¹⁹ Por su aspecto de biografía fragmentaria y dispersa, es más tenue y laxo el carácter tem-

19) *El Martin Fierro*. Columbia. Buenos Aires, 1953. Pg. 30.

poral y local de las injusticias aludidas por Cuadra en los *Cantos de Cifar*, y más universal y humanista que ideológico el carácter de su denuncia, pero igualmente insoslayable y dramática la presencia del mal, el destino y la desventura:

*"Arrojado por el viento
dio en las piedras
del Dientón oculto
y defondó la barca.
Su grito
perforó la noche.
-¿Escuchas, Cifar, escuchas?
¿No es Anselmo?
("Cuando te vas
-me lo dijeron-
Anselmo ancla en tu puerto
Duerme en tu lecho")
...pasé de lejos...!"*

("La muerte de Anselmo")

* * *

*"Los "Gavilanes"
abandonaron esta isla.
(Juan era timonel del "barco".
Alfonso el más diestro
pescador de sábalos. Felipe
el dueño de "La Sirena"
la más rápida velera
de estas aguas.
Hoy Juan maneja un taxi
en Managua y cobra
un peso por carrera
Alfonso es dipsómano perdido
Felipe es el dueño
del burdel "La Sirena")*

("La isla de los "Gavilanes")

Como a Martín Fierro los recientes fantasmas de las víctimas de sus duelos plantéanle interrogantes sobre su propio

destino, cuestionan a Cifar más antiguas y misteriosas sombras:

*“Cifar, entre su sueño oyó los gritos
y el ululante caracol en la neblina
del alba. Miró el barco
—inmóvil—
fijo entre las olas.*

*Recortado en la espuma
el casco oscuro y carcomido
(—¡Marinero!, gritaban—)
las jarcias rotas
meciéndose y las velas
negras y podridas
(—¡Marinero!—)
puesto de pie, Cifar, abrazó el mástil
—Si la luna
ilumina sus rostros
cenizos y barbudos
Si te dicen
—Marinero ¿dónde vamos?
Si te imploran:
—¡Marinero, enséñanos
el puerto!
dobla el timón
y huye!
Hace tiempo zarparon
Hace siglos navegan en el sueño
Son tus propias preguntas
perdidas en el tiempo”.*
(“El barco negro”)

Y como en el *Martin Fierro* también, las interrogantes por el propio destino se enlazan íntimamente con las que cuestionan el destino colectivo de su pueblo:

*“¿Qué busca
de puerto en puerto
mi pueblo?”*

*¿Hacia dónde
 enfila su proa
 el corazón de los pobres?
 He navegado con ellos.
 Vienen
 soportando el tiempo
 cargados de hijos
 y de animales
 con guitarras y lámparas
 cruzando
 la densa marejada
 hacia las islas..."*

(“Las islas”)

Quien trata de dar respuesta a estas preguntas es el Maestro de Tarca, encarnación de la paidea humanista de los *Cantos de Cifar*. Menos ideológica y didáctica que la paidea de Hernández en el *Martin Fierro*, las enseñanzas del Maestro de Tarca pueden ser contrastadas también con la sapiencia exótica y peregrina de otros personajes de la literatura del llamado “realismo mágico”. Por su agudeza visionaria, las reflexiones del Maestro de Tarca van animadas de un ímpetu de vuelo mayor que las de Sancho Panza; por su serena fe en la razón y el buen sentido, se distancian también de la magia y de los profetismos escatológicos. Aún cuando hace acopio de rasgos de unos y otros, el Maestro de Tarca no es Sancho Panza ni el Mago Merlín, el pintoresco y malévolo Viscacha del *Martin Fierro*, ni el taumaturgo Melquiades de *Cien años de soledad*:

*“Maestro en nubes
 el Maestro de Tarca nos decía:
 Nubes bordadas
 viento a carretadas
 Nube ceniza
 chubasco a prisa
 Negra nubazón
 afloja la escota
 y aprieta el timón”*

Cátedra de "Naturalidades", y cátedra también de Humanidades:

*"La Alegradora
con su cuerpo da placer
no con su recuerdo.
Con la mano hace señas
con los ojos llama
no con su recuerdo..."*

En medio de las aguas veleidosas, sugestionadoras de absurdos transformismos y dualidades contradictorias, afirma el Maestro de Tarca la identidad y la confianza, el poder de la razón y de la voluntad:

*"Es conveniente
es recto
que el marinero
tenga cogidas
las cosas por su nombre.
En el peligro
son las cosas sin nombre
las que dañan"*

Encuentra poéticas fórmulas para dar expresión marinera al pascaliano conflicto del corazón y la cabeza:

*"Si tu pensamiento
alcanza menos
que tu corazón
piensa dos veces
la nave tiene
la vela a pájaros
y la quilla a peces"*

y filosóficas fórmulas para explicar la novedad aparente de los hallazgos y la permanente actualidad de las búsquedas de los insatisfechos afanes navegantes:

*"Lo conocido
es lo desconocido"*

Cuadra ha dicho alguna vez que la aventura poética de Darío se realizó bajo el signo de una vocación homérica, abierta a los vientos oceánicos; el Movimiento de Vanguardia, en cambio, nació bajo la inspiración hesiódica, arraigada en la tierra y sujeta a los ciclos vitales y el ritmo de las estaciones. En los *Cantos de Cifar*, sin embargo, el poeta se ha acercado de nuevo al Divino Ciego, pero ha incorporado también algo, en la paidea del Maestro de Tarca, de la prudencia de Hesíodo.

Postulan, pues, los *Cantos de Cifar* –en nuestro tiempo desacralizado y trivial y en las circunstancias del subdesarrollo–, la vigente latencia de la épica. Su protagonista, “Cifar”, emerge de una dual alusión: a Cifar Guevara, el isleño cantor y enamorado del Cocibolca, y al mítico Odiseo. Víctima de la duplicidad poética que elude al héroe con el hombre y al hombre con el héroe –Quijote y Sancho en uno–, la recíproca y reiterada alusión le consagra a la par como una encarnación pristina de la virtualidad heroica.

¿Es el prestigio homérico de las aguas del lago el único factor del lustre épico de las aventuras y desventuras de Cifar? En el horizonte del “Viejo Lago y sus hexámetros” irrumpen además destellos de una visión cristiana: las aguas atesoran también virtudes bautismales. En la visión aristocrática de Homero, los héroes eran semidioses. El cristianismo extiende la filiación divina a todos los hombres: por el bautismo somos hechos todos “hijos de Dios”. Bajo la risa homérica del aventurero corajudo, mana un llanto cristiano:

*“Doce doncellas
de blanco
en el bote enramado
–cantan y reman–*

*—
Es el jueves
de Corpus
y Ubaldina
mi hija
va de blanco
cantando.*

*¡Me río de Cifar
que está llorando!"*

("La procesión")

Y por encima de los desencantos de sus fallidas hazañas y el pago ingrato dado a su participación en gestas revolucionarias, una esperanza trascendente ilumina los senderos de su "valle de lágrimas":

*"Me diste, ¡oh Dios! una hija con el espíritu
de la barca
en que cruce las aguas
enfurecidas del tiempo.
No permitas, Señor! que el viento
la arroje como a mí
a lo insaciable.
Dale una bahía mansa
donde se refleje su barca
como empollando
otra barca, una enseada
donde el sol
seque sus redes".*

("Lo que escribió Cifar sobre su hija Ubaldina")

En la trayectoria poética de Cuadra, esas luces del horizonte cristiano de los *Cantos* adquieren progresivamente mayor intensidad. Dejando a las espaldas el mítico horizonte de la Odisea, presenciemos el dramático desfile de humildes personajes plenos de humanidad —quizá los más inolvidables son precisamente femeninos—, quienes atraviesan la tragedia de la historia fortalecidos por la fe e iluminados por la esperanza evangélica. Así, en *Esos rostros que asoman en la multitud*.

**Esos rostros que asoman en la multitud:
poesía de la realidad.**

Si *El Jaguar y la Luna* se ubicaba preferentemente en el orbe del discurso mítico, y los *Cantos de Cifar* desplazaban

su aventura en las intersecciones del Mito y de la Historia, *Esos rostros que asoman en la multitud* se instalan con ponderada conciencia en la superficie de la historia del hombre. En las "cerámicas indias" de *El Jaguar y la Luna*, aún el dolor y la frustración inherentes a la condición humana se atisbaban desde la altura del Mito: la madre muerta en el parto y el guerrero caído en la lucha dialogaban en la "Interioridad de dos estrellas que arden". El aliento de la poesía soplaba –en ese Poemario–, reavivando la "brasa vespéral" del lucero. Sopla ahora –desde los pulmones exhaustos y la boca dolorida de "Juana Fonseca"–, sobre las brasas que calientan el alimento de los pobres:

*"...madrugaba para alistar a los muchachos
y encendía el fuego y ponía las primeras brasas
[en el fogonero
cuando se apagaban las últimas estrellas
y cocinaba el desayuno y ya estaba planchando..."]*

Proféticamente, en "La pirámide de Quetzalcoatl", una visión cristiana –"Nuestra Señora", Madre de los hombres–, corta el paso del héroe mitológico hacia el mar y hacia su mítica transfiguración en la estrella Venus, ordenándole regresar a la doliente historia del hombre:

*"Vuelve
sobre tus pasos y sube a la colina:
¡Mis hijos tienen hambre!"*

Más que en cualquiera otro de sus libros, en *Esos rostros que asoman en la multitud* la atención, el interés y la participación humana del poeta se centran –en palabras de Franco Cerutti–, "en los humildes, en los desheredados, en aquellos que no hacen –aparentemente– la historia, sino que por el contrario, la sufren y padecen en carne propia".²⁰

En el poema "Patria de tercera" de *Poemas Nicaragüenses*, había escrito Cuadra:

20) Franco Cerutti, "Introducción a la poética de Pablo Antonio Cuadra". "Revista histórico-crítica de literatura centroamericana". Vol. 1. N°1. San José, Costa Rica, Diciembre, 1974.

*"Nosotros ¡ah! rebeldes
al hormiguero
si algún día damos
la cara al mundo
con los rasgos usuales de la Patria
¡Un rostro enseñaremos!"*

No uno, sino múltiples rostros muestra el poeta en este pequeño libro. "Rasgos usuales" mas, al propio tiempo, singulares e intransferibles. Ni categorías ni clases abstractas –"el indio", "el pobre", "el obrero"–, sino seres concretos, cada quien con su peso biográfico específico: "Cariátides" de digna y resignada dulzura sosteniendo los abolidos arcos de un pasado de generoso prestigio, "dadivosas como los árboles del paraíso"; heróicos soportes infatigables de un duro presente de marginación y pobreza, no negado por tanto a la esperanza, como "Juana Fonseca"; la persistente nostalgia del "Abuelo, en la noche", o el lastimero tedio de "Andreíta", en la tarde:

*"Cuida tu poema, olvida
el corazón"*

Piensa Sergio Ramírez que estos personajes "están como en la cápsula experimental de una novela nicaragüense".²¹ Nos parecen más bien, a nosotros, escenas recortadas de la tragicomedia de nuestra existencia colectiva. No en balde Cuadra había roto exitosamente lanzas –en la historia del teatro nicaragüense–, para mostrar, por ejemplo, las trágicas estampas de las guerras civiles en *Por los caminos van los campesinos*, así como otros episodios históricos memorables, en piezas teatrales cortas, originales y valiosas. Sin embargo, así como en su momento nos pareció esclarecer mejor la naturaleza de los *Cantos de Cifar* remontándonos –por detrás de su aspecto novelístico acusado por José María Valverde–, a ensayar la vinculación de los *Cantos* con el ámbito del mito y de la épica (matriz originaria de la novela), creemos ahora que arroja mayor luz sobre la naturaleza de *Esos*

21) "Poesía y Realidad: Pablo Antonio Cuadra". "El Día" (Diario), 26 de Abril de 1968. Tegucigalpa, Honduras.

rostros..., saltar por encima de su aspecto ciertamente dramático, hasta los rituales y prácticas religiosas generalmente concebidos como la prehistoria de la tragedia y la comedia. Así, esa antagónica pareja de “epicedios” –“Juana Fonseca” y “El legajo de Don Diego”–, calcados –“in recto” uno, y con la oblicua ironía de la parodia el otro–, en los oficios y ritos de la liturgia católica de difuntos. Un mismo ropaje litúrgico inviste la sonriente y singular extrema unción de Don Diego:

*“Su legítima mujer tuvo la vela
cuando le puse el óleo
y afuera lloraban las restantes”*

y ese requiem conmovedor, por su solemne humildad, de “Juana Fonseca”: *

*“Oh Dios, de quien es propio
el compadecerse y perdonar,
humildemente te rogamos
por el alma de tu sierva Juana”*

No será infrecuente, en la continuación de la trayectoria poética de Cuadra, el echar mano a las estructuras rituales como envoltura poemática. Es posible incluso decir que, si la forma “hímnica” fue la predominante en la época del *Libro de Horas*, y la “mitología” constituyó el paradigma de los poemas de *El Jaguar y la Luna* y los *Cantos de Cifar*, adquieren las estructuras rituales un papel preponderante en sus últimas obras: así, el “Oratorio” de los cuatro héroes de “Mayo”; la liturgia sacrificial de “El Jicaro”; el ritual iniciático de “Junio, la Mestiza”, etc.

Volviendo a los “epicedios” de “Juana Fonseca” y “El legajo de Don Diego”, aluden ambos poemas a escenarios socio-históricos contrapuestos: el de la pobreza urbana contemporánea y la lucha de los marginados por edificar un futuro en la adversidad, y el de la provincia semirural de anteriores centurias, albergue providente de regímenes híbridos de patriarcado y cacicazgo. El purgatorio –en no pocos casos in-

*Incluido en la *Brevísima Antología*

fierno—, del mundo de los pobres, y la idílica supervivencia de las condiciones de vida de la Colonia, que hizo a Thomas Gage denominar a nuestras tierras “el Paraíso de Mahoma”. Sobre estos escenarios contrapuestos, hilvana el poeta dos biografías reveladoras de dos temples vitales, y dos visiones del mundo, de la vida y de Dios, que coexisten y antagonizan en la obra de Cuadra, pero que al cabo logran articularse con coherencia vivencial sino lógica. Ya Fernández de Almagro veía vibrar en el instrumento lírico de Cuadra “varias cuerdas”: “junto la del tierno humor, la del dramático sentido de la vida”.²² Y con relación a su imagen de la naturaleza y su enlace con lo humano, contraponíamos antes la tendencia a la “naturalización de lo humano” con la tendencia a la “humanización de la Naturaleza”, presentes ambas en la creación poética del autor. En el caso de estos dos poemas, es Don Diego, con su desaforo genesíaco y su interpretación naturalista de la Escritura, quien representaría la primera tendencia; “Juana Fonseca” asumiría la otra.

Hay muchas cosas más en el conmovedor responso de la humilde planchadora. Juego de espejos invertidos en que los humanos menesteres reflejan y explicitan la normatividad del más allá. Providente con los suyos, se sabe también constantemente presente —como creatura e imagen suya—, en la memoria de Dios. Cumplida pagadora de sus deudas, puede esperar con sobrada justicia la remisión de las suyas. Refugio de perseguidos, abunda pertinencia invocar en su requiem:

*“Libra, Señor, el alma de tu sierva Juana
como libraste a David
de las manos de Saúl
y de las manos de Goliat”*

El hábito del bien y la exigente moralidad heroica de “Juana Fonseca”, unida a la devastadora constatación de la aparente irremediabilidad de las adversas condiciones de su existencia, reproducidas y agravadas en la hija:

22) Melchor Fernández de Almagro. “Pablo Antonio Cuadra: un proceso ascensional”. “La Vanguardia española”. Barcelona. 17 de diciembre de 1964.

*"La viva estampa de la madre
abandonada como ella del marido"*

confiere a esas campanas que llaman a su misa de aniversario, la convincente certeza de un postulado kantiano:

*"Emérta, si supieras
que pedazo de mundo
qué territorio vasto y dulcísimo
está cediendo al golpe
de esas campanas!"*

Ultimo doble juego de espejos invertidos: el marido desobligado y el padre improvidente, acendran la confianza en el Padre del otro lado de la vida y el territorio "vasto y dulcísimo" de su Misericordia, contrapuesto a este "valle de lágrimas" de amargas limitaciones...

Si "Juana Fonseca" es el poema de la pobreza y la heroica lucha por sobreponerse a su angustia, "Lacrimosa Doña Andreíta" es el poema de "la maldad humana". La usura y la ambición que proliferan en los estratos altos y medios de nuestra enferma sociedad, contra cuyos desafueros parecería impotente la justicia de los hombres. ¿Podrán ser acaso vengados por la justicia poética?

*"Las reglas
del canto me cierran la puerta de tu caso"*

dice el poeta. Y sin embargo, rinde su testimonio, no desoído ciertamente por esa otra Presencia que busca Andreíta tras el rostro del escritor que escucha, comprende, y al cabo no calla.

En el poema "Mis cariátides", dos viejas tías del poeta, "árboles del paraíso" de su lejana infancia, unen su tierra del presente con el techo doméstico de antaño y el cielo intemporal de clásicas evocaciones:

*"Ellas sostenían, como las Cariátides,
las tardes municipales de la historia antigua"*

*donde ahora es Grecia o Granada o Tula
con sus columnas
rotas y el mismo cielo azulísimo repleto de aventuras"*

En otro sentido, "Juana Fonseca" enlazaba también –a través de su juego de espejos invertidos–, la tierra con el cielo. En otro poema, "Paco Monejí" –un niño enfermo que fabrica cometas de papel de china–, tiende, entre su lastrado universo de inválido y el mundo celeste poblado de fantásticos personajes y "repleto de aventuras", el invisible hilo de su volantinería cometa, vertiginosa y audaz...

Doncellas desfallecientes, niños inválidos, mujercitas lastimeras y tediosas cierran el opaco horizonte del mundillo histórico-social del entorno inmediato del autor; mundillo provinciano y pequeño, y no obstante abierto por la virtud poética a la íntima ternura, las recónditas nostalgias y los más sublimes anhelos. *Esos rostros...* es el Poemario, más que del compromiso –¿En qué han quedado las promesas de redención social de tantas revoluciones victoriosas?–, de la compasión. El poeta no compromete, sino que compadece, y esa compasión es el fermento de una crítica social limitada y casuística, pero reacia a la mistificación y el engaño.

Apocalipsis con figuras es el título de la segunda parte de *Esos rostros que asoman en la multitud*, epicedio de una ciudad destruida –Managua en el terremoto de 1972–, por medio del cual el poeta se une simbólicamente a las patrullas de socorro para rescatar, no los cadáveres, sino las truncas biografías de las humildes víctimas de la catástrofe sísmica. "La profesora de piano", sobreviviente del anterior terremoto, quien muere escuchando el último acorde de su desencantada y nostálgica existencia de melodrama; "El sirviente de Darío", recuerdo emocionado de una voz en cuyo fondo resonaba la voz del gran poeta, y a quien Cuadra consagra un epitafio borgiano:

*"Un número infinito de cosas
–dice Borges–
muere en cada agonía"*

*Con este viejo sirviente quizás se apagan
los últimos oídos
que conservaban la voz de Darío.
Al enterrar a Goyo en la fosa común
enterramos al pueblo
y con el pueblo
la voz de su poeta"*

"J.R. en su Fragata": el poeta bohemio de acumuladas frustraciones, para quien la muerte es sinónimo de la liberación, y esa anónima voz del "Lamento nahualt", quien logra liberarse tras heroica lucha de la opresión física de los escombros, para salir a la asfixiante atmósfera de la opresión política. Lamento de proféticas resonancias:

*"Luché
toda la noche
(mira mis manos
hechas sangre!)*
*Luché
toda la noche
para salir de la tierra
¡Ay!
Cuando ya fuera
me creí libre
miré en el muro
la efigie del tirano!"*

Siete árboles contra el atardecer: Nicaraguanidad y Universalidad •

De la poesía urbana y de puertas adentro de *Esos rostros que asoman en la multitud*, vuelve el poeta al campo y al abierto horizonte, oreado por vientos de los cuatro puntos cardinales, de *Siete árboles contra el atardecer*. Vientos del norte que acarrearán las aéreas semillas de la ceiba, predecesoras de las migraciones chorotegas y toltecas; vientos del oriente perfumados de sándalo, como los pechos de Yadira en

*De este poemario, incluimos "El Mango" en la *Brevísima Antología*

el poema "El Mango"; vientos de las "islas antiguas" en que "una Mirra se abrió para producir a Adónis". Hondo aliento telúrico y soplos de todas las mitologías, se conjugan y entretajan para forjar el horizonte atávico e ideal de una patria prometida y asediada. En *Siete árboles contra el atardecer* —dice Jean Louis Felz—, "Pablo Antonio Cuadra adelanta un paso más en la creación de una cultura de culturas, saliendo del marco puramente americano y forjando una especie de amalgama entre las tradiciones autóctonas y las mitologías indígenas, greco-latinas y orientales".²³

En verdad, cada uno de los *Siete árboles contra el atardecer* extiende sus ramas en un gesto abarcador de los legados de áreas culturales distantes. Permite "El Mango" que se posen en su copa "el Jatayu" —"rey de los pájaros indostanos"—, y el chichitote —"Llameante pájaro votivo de los chorotegas". "El Panamá" —pariente del "venerado Parasol chino"—, cubre bajo las suyas el "extraño sueño de Tu Fu" y las fantasías totémicas de las tribus aborígenes del sur del Istmo. La historia de "El Jocote" es alusiva del mito de las "islas antiguas" (Mirra y Adonis), en tanto que "El Jícara" evoca, por sus hojas de "un diseño sacrificial", el rito de la religión nueva. ¡No anda, pues, la ruta nicaragüense de Cuadra, muy alejada, ahora, de la exótica ruta del Rubén de las "Divagaciones"!

Así como las ramas de los *Siete árboles...* se extienden hambrientas de espacio a todas las geografías, sus raíces se hunden en los arcanos del tiempo, apuntando —en palabras de Raúl Gustavo Aguirre—, "hacia lo inmemorial de la historia y lo sagrado del origen".²⁴

Al parecer, pues, los árboles asumen una función estructurante del universo poético de Cuadra. Enlazan geografías distantes y épocas lejanas, como también el cielo y la tierra, lo sacro y lo profano. De igual manera que el poeta había comparado —en los versos de "Mis Cariátides"—, a las dos

23) Jean Louis Felz. Ver nota 4.

24) "La poesía de Pablo Antonio Cuadra: *Siete árboles contra el atardecer*". "La Nación", Buenos Aires, 7 de Febrero de 1982.

viejas tías guardianas del dulce territorio de su infancia y a los “árboles del paraíso”, e identificado –en el poema “El ángel”–, al incansable custodio de su perdido edén con un “álamo empecinado en su exactitud”, compara ahora los árboles que defienden el territorio de la promesa, la porción terrestre que le fuera asignada, con sombras familiares y espíritus de lo alto. “La Ceiba”, por ejemplo, es maternal. Sus ramas rozan el techo de la casa natal del poeta, y en su “tronco hinchado”:

“...tu pueblo veneró la preñez y la fertilidad”

Es, también, el mismo árbol del cual el “Canto coral de los instrumentos de la pasión” afirmaba en el *Libro de Horas*:

*“Conozco un árbol a cuya diestra un ángel ha crecido
levantando diariamente su estatura...”*

“El Jenísero”, por su parte, es el “árbol paterno”. Bajo la atronadora voz del Padre de los dioses –el tormentoso Zeus–, y dando resonancia en su copa a la “fluvial y sonora voz civil” del progenitor del poeta, el “árbol de los llanos” es un “rey natural” abdicado, que edifica su “república vegetal” y alberga a su sombra “reyes descalzos coronados por la pobreza”:

*“Cuando la tempestad le arranca su corona
extiende aún más sus ramas en silencio,
sus enormes pero pacíficos brazos de gigante...”*

Y es príncipe, a su vez, “El Jenísero”, en las impolutas jerarquías de lo alto: sus hojas “aterciopeladas y pubescentes” se describen:

*“...federadas en ramos como plumas de un arcángel
[verde...”*

“El Jocote”, en fin, –como el malinche–, es “árbol conyugal”. Nace al conjuro de los primeros besos y fructifica bajo la luna de las nupcias:

“...para dar su dulzura se desnuda...”

Angeles o cupidos, los “traviesos Tlamachas” de la mitología mesoamericana, “pequeños como colibríes”, colocan el árbol cargado de frutas:

“en el lugar exacto de mi primer beso”

Cada uno, pues, de los *Siete árboles...*, se presenta asociado –de una manera que podríamos calificar como “simbiótica” –no del todo ajena a reminiscencias totémicas–, con sombras familiares y espíritus de lo alto. Concurren de esta manera árboles, ángeles y eslabones genealógicos, a poblar y circunscribir los límites del “espacio de la vida” y la extensión del “territorio del canto” del ave de la poesía.

En el *Canto Temporal* había hecho el poeta del árbol una imagen del hombre, un símbolo antropológico:

*“...Los pies se extienden con ansias subterráneas
para que pueda la palma del cabello mecerse
[bajo los astros].”*

Hombre y mundo se encuentran en la poesía de Cuadra en la relación mutua de microcosmos y macrocosmos. El árbol puede asumir también una función de símbolo cosmogónico. En el poema “Junio, la Mestiza” –donde es la mujer quien asume esta función de símbolo cósmico–, dice ella al hombre:

*“Fabricaremos el horizonte
el encuentro del cielo y de la tierra...”*

Es esta misma función de “fabricadores del horizonte” la que cumplen los árboles. Suben de las entrañas de la tierra hasta el cielo, como los ángeles descienden del empíreo a la altura del hombre. Por eso, si en el *Libro de horas*:

*“Pulsa el alba, otras nostalgias pulsa para buscar
[el ángel
que circula de sueño a sueño alrededor de
[nuestro aire...”
 (“Himno Nacional...”)*

En los versos de los *Siete árboles*...:

*"Voy cruzando caminos donde los tractores
desentierran ollas funerarias"*

(**"El Cacao"**)

El escudriño del aire y la exploración telúrica –búsqueda del vuelo del ángel y de las raíces del árbol–, concurren a una misma finalidad: la delimitación del territorio del canto, del espacio de la vida:

*"...He aquí que existe este lugar dispuesto para
[ser eterno
por la sola palabra que un ángel dicta recorriendo
[las maitines..."*

(**"Himno Nacional..."**)

*"Ahí donde nace este árbol es el centro del mundo.
Lo que tu ves desde su copa es lo que tu corazón anhela"*

(**"La Ceiba"**)

*"Porque el Jenísero fue creado
para cubrir lo que se ama
para establecer bajo sus armas el espacio de la vida"*

(**"El Jenísero"**)

Todo el misterio de la Naturaleza –su fecundidad, su pudor, su sentido sacrificial–, se hace visible al encarnarse en la anatomía botánica. La fecundidad cósmica se origina, en palabras de "Junio, la Mestiza", de la "unión del cielo y de la tierra": ese instante en que ambos planos se tocan es descrito con elegante sobriedad en "El Jenísero":

*"El rayo: dibujo eléctrico del gran árbol del cosmos.
Cierras los ojos al deslumbre y al abrirlos ha nacido
[el Jenísero".*

Decían los versos de "Junio, la Mestiza", que es también el poema botánico del malinche, "el árbol conyugal":

*"Ella hizo la casa.
Inventó el lecho y en su cuerpo el Caos se hizo Cosmos"*

El poema "La Ceiba" recoge y articula de nuevo estas cuatro ideas de casa, lecho, fecundidad y orden:

*"Esta es la Madre Ceiba en cuyo tronco hinchado
[tu pueblo veneró la preñez y la fertilidad...
"Con el algodón liviano y sedoso de su fruto tu pueblo
[fabricó sus almohadas
donde reclina su descanso y elabora sus sueños...
"De esta árbol aprendió el hombre la misericordia y
[la arquitectura, la dádiva y el orden".*

Es sugestiva la analogía entre esta representación de la naturaleza como "misericordia y arquitectura, dádiva y orden", y la conceptualización aristotélica o kantiana del cosmos. En la primera, la relación entre la potencia y el acto, lo virtual y lo actual, es asimilable a esta relación poética entre lo "dado" y lo "ordenado". En Kant, la relación análoga sería la postulada entre el "caos de las sensaciones" y lo "aprendido a través de las categorías". La analogía, sin embargo, es aproximativa e imperfecta, pues tanto en Aristóteles como en Kant predomina lo racional sobre lo emotivo, la claridad del concepto sobre la ambigüedad del misterio, lo genérico sobre lo individual. El acto prima sobre la potencia en Aristóteles, como en Kant las formas de la aprehensión sobre la cosa en sí. La filosofía existencial de Heidegger, por su parte, ha tratado de replantear el problema de la naturaleza, desmontando las concepciones previas de la tradición ontologista, en un intento de recuperar el asombro inicial de la experiencia filosófica. El ser del mundo no es una "deducción" de la teleología del "Intelecto Agente" de Aristóteles, ni una "construcción" del "sujeto" kantiano, sino una "develación" patentizada por el hombre. Para Heidegger, la poesía es "lenguaje de fundación", y el hombre que "habita en poeta" sobre la tierra es sólo un testigo de la "dádiva y el orden, la misericordia y la arquitectura" del mundo. Las imágenes de la poesía son "inclusiones visibles de lo extraño en la apariencia de lo familiar". Pertinente definición del papel de los

ángeles y los árboles en la poesía de Cuadra: desprendidos unos de la teología católica, y arraigados los otros en la inmediatez de la circunstancia nicaragüense del poeta, nos restituyen el asombrado júbilo de la creación, el excitado alborozo y la extrañeza de los días en que inició el hombre su "residencia en la tierra". Por eso ubica el poeta –en el *Canto Temporal*–, el "nacimiento del canto"–, que es también el comienzo del universo–, entre coros angélicos y arboledas mecidas por la brisa:

*"Yo asistí cuando niño al nacimiento del canto:
tal vez una llanura,
un recodo verde-alegre con árboles moviéndose..."*

Es significativo que *Siete árboles contra el atardecer* haya sido escrito, después del terremoto de Managua, y a continuación de *Apocalipsis con figuras*. De los escombros del cataclismo de la civilización urbana, sale el poeta en busca de la promisión y el consuelo de la naturaleza:

"Yo he recordado su sombra antigua recorriendo esta ciudad en ruinas..." dice el poeta en "La Ceiba". La constancia vigilante del árbol, guardián del territorio del canto, pone en evidencia la condición indigente del hombre, la fugacidad de sus empeños y la precariedad del mundo cultural en que se enmarcan. Los árboles preceden a las civilizaciones y sobreviven a sus ruinas:

*"Invisibles sus pasos
preceden a las civilizaciones..."*

Escribe el poeta en "El Mango". Y en "La Ceiba" expresa:

*"Se alzaré Yaax-Imixche, la Verde Ceiba en el centro
[de la provincia
como señal y memoria del aniquilamiento..."*

Así como las ramas de "El Jenísero" se extienden

"Para establecer bajo sus ramas el espacio de la vida..."

las raíces de los árboles vigías del atardecer se hunden en la aurora de los tiempos primitivos, atesoran en sus maderas memorias centenarias y dan sombra al ocaso de la vida:

“Sabes de sus maderas y de sus memorias”

expresa con intencionada simetría “El Mango”. Este último poema, paralelamente con “El Jícara”, ilustran adecuadamente dos aspectos contrapuestos de la relación entre la naturaleza y la historia en el mundo poético de Cuadra. De un lado, la naturaleza es bálsamo de piadosos olvidos, con virtudes de restañar las heridas y abrir pausas confortantes a los frustrados empeños de la historia:

*“Aquí hemos criado olvidos elementales para ser
[comunes,
vegetaciones insistentes para cubrir a tiempo nuestras
[huellas...”*

decía el “Himno Nacional en vísperas de la Luz”. Y en “El Jocote” el poeta nos cuenta que la carne de ese árbol “cierra las heridas de la guerra”. De otro lado, por su promesa reverdeciente, por la constancia y la renovada fecundidad de sus ciclos, la naturaleza es también un permanente recordatorio de las posibilidades del hombre, acicate de sus latentes virtualidades, memoria de su vocación libertaria e imagen de la elevada dignidad de su misión en la tierra. El primer aspecto es puesto de relieve en el poema “El Mango”; el segundo, en el poema “El Jícara”. Es posible establecer entre ambos poemas una relación semejante a la que esbozamos entre los “epicedios” de “El legajo de Don Diego” y “Juana Fonseca”, en el anterior Poemario.

Así como la estructura lingüística y el ritmo de “Juana Fonseca” están calcados sobre el ritual católico del oficio de difuntos, “El Jícara” se inscribe en el molde del sacrificio de la misa, y específicamente, en la liturgia de la consagración. El último verso del poema alude a “la comunión de los oprimidos”, para llegar a la cual se han recorrido fases equivalentes a lo que podríamos considerar un ofertorio:

*"Su fruto es el guacal o la jícara
 -la copa de sus bebidas-
 que el campesino adorna con pájaros incisos
 -porque bebemos el canto-
 Su fruto suena en nuestras fiestas en las maracas y
 [las sonajas
 -porque bebemos la música-..."*

y la fórmula consagratoria:

*"...la palabra es sangre
 y la sangre es otra vez palabra"*

"El Mango" participa del humor de la parodia de "El legajo de Don Diego", y se nota también, como en ese poema, una tendencia de involución del verso hacia la prosa. La historia de Don Diego consta en un viejo legajo; la del Capitán Céspedes de Aldana se dispersa en "confusas crónicas". Si Don Diego prefiere adoctrinarse en "el viejo testamento", Aldana se aficiona a más exóticos ritos:

*"Ella sembró la semilla en el plenilunio
 y casó el árbol, en su rito pagano, uniendo dos ramas
 ¡Ah! ¡los ojos más grandes y brillantes que hombre
 [alguno vió!"*

Como en un baile de máscaras, Eros y Thanatos escamotean recíprocamente -en ambos poemas-, su fascinación y su horror. La pródiga naturaleza que alienta el desaforo genesíaco de Don Diego, se hace cómplice también de los ardides eróticos de Aldana. "Sea este árbol testigo de tu promesa" -dice la bella hindú al protagonista, y "El Mango" cumple a su manera el voto del desmemoriado Capitán:

*"...en racimos
 cada instante del amor,
 cada latido amante
 se hizo fruto"*

En "El Jícara", los negros poderes de la historia -"los Señores de la Casa Negra"-, profieren un voto proscribiendo la memoria del héroe:

"Aquí quedará oculta vuestra memoria"

La Naturaleza, sin embargo, impide que se cumpla el odioso voto:

*"...y decapitaron al libertador
y mandaron colocar su cabeza en una estaca
y al punto la estaca se hizo árbol
y se cubrió de hojas y de frutas
y los frutos fueron como cabezas de hombre..."*

Engendradora de botánicos totems, la naturaleza se convierte así en garante de la memoria de la historia. A través de la savia del árbol, el héroe trasmite su sangre a la descendencia. En "El Mango", inversamente, se da un proceso de ósmosis entre la naturaleza y la historia, bajo el común denominador de la inconstancia y el olvido:

*"No queda ya ni lápida del viejo antecesor..."
"también el Mango quemó en el tiempo su historia..."*

La genealogía de Aldana disuelve sus eslabones por su dispersión en el tiempo, como la profusa genealogía de Don Diego los suyos por su dispersión en el espacio...

Refiriéndose al ámbito del pensamiento mítico, dice Claude Levi-Strauss en una de sus últimas obras: "Los lugares sagrados se suceden en el espacio de manera comparable a las celebraciones rituales durante el año. Los ritos establecen las etapas de un calendario, como los lugares sagrados fijan las de un itinerario...".²⁵ Cada uno de los "árboles" de Cuadra delimita también un "espacio sagrado", confiriendo a estos poemas botánicos un carácter complementario y recíproco del de los poemas calendáricos. El poeta ha amojonado con árboles el territorio de su canto, delimitando en igual forma su horizonte temporal en el poemario de los meses. Un idéntico sentido ritual preside ambos ciclos poéticos, y abunda razón Guillermo Yezpez Boscan al destacar el carácter celebrante y consagratorio de estos poemas; "Cuadra no 'ideali-

25) Claude Levi-Strauss. *Le regard éloigné*. Pg. 258. Librería Plon, París, 1983.

za' su mundo, es decir, no lo conceptualiza para hacerlo mediante la abstracción de la idea, universal. Simplemente lo *celebra*, en el sentido religioso de ese vocablo, esto es: lo *consagra*. Así el acto poético se convierte en una suerte de liturgia o ceremonia (toda ceremonia se dirige a una presencia que sobrepasa al hombre) y lo real deviene, entonces, *símbolo*, vale decir, significación trascendente, por tanto, lenguaje universal".²⁶ Tanto, pues, por la pluralidad de las alusiones culturales que encierra, como por la trascendencia que emana del carácter consagratorio del acto poético, Cuadra ha logrado conferir una auténtica universalidad al territorio nicaragüense de su Canto.

Los últimos poemas calendáricos: Promisión y Tragedia de la Historia

A los inicios de su trayectoria poética, Pablo Antonio Cuadra creyó descubrir –en el verbo ecuménico de Rubén Darío–, la voz de nuestra geografía y la palabra de nuestra historia. En efecto, los clamores universales del canto de Rubén brotan de esa “garganta pastoril de América” –como llamó Neruda a nuestro suelo–, interpretando su geografía “pontifical y transeúnte”, y revelando –en los estratos más hondos del “vigor natural” de su temple y en la música misteriosa de su lengua–, la palabra mestiza de nuestra historia. A su manera original e irreductible, Cuadra ha logrado también dar expresión singular, neta y profunda a la tórrida y dulce geografía nicaragüense y a los clamores inquietos de nuestra dramática historia. Tomando prestadas las expresiones pertinentes e ingeniosas con que establece Coronel Urtecho, en uno de sus escritos, el parangón entre la poesía del norteamericano Whitman y la del chileno Neruda, creemos nosotros dar una formulación cabal del paralelismo existente entre Darío y Cuadra respecto a su común nicaraguanidad, al decir que Pablo Antonio ha articulado la voz de nuestra geografía y la palabra de nuestra historia en la alerta vigilia de su Canto, en tanto que Rubén llevó a cabo el mismo designio desde la raíz subconsciente de su sueño ecuménico.

26) “Hacer el poema con el aliento del mito y el lodo de la historia”. Prólogo de *Siete árboles contra el atardecer*. Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República 1980.

En *Siete árboles contra el atardecer* pudimos percibir –entre las ramas y las hojas de la flora migratoria del país–, las voces múltiples de su varia geografía; en los poemas calendáricos, en cambio, predominan los ecos de nuestro drama histórico. Refiriéndose a Nicaragua, sin embargo, es imposible establecer separaciones tajantes entre la geografía y la historia. ¿Quién sería capaz de precisar si ese “jenísero” erigido entre los *Siete árboles...*, está enraizado en el centro del espacio, o instalado inmóvil –como arcángel invicto–, en el eje del tiempo? El alevoso “Tiburón” de “Septiembre” –extranjero y anacrónico–, ¿Se desliza en los ríos y lagos de la geografía, o perfila su aleta mortal en las aguas profundas de la historia? “El Mango” borra –en los fantasiosos periplos de su héroe–, los confines de una ignota geografía, inscrita en los equívocos márgenes de una historia indocumentada, al asedio del fuego y del olvido; “Junio, la Mestiza”, los deslinda de nuevo, para trenzarlos otra vez en sus cabellos. La “lectura del cronista” de “Marzo” asimila en su común presagio las catástrofes naturales y la guerra, como el “Lamento nahualt” de *Esos rostros...* la opresiva violencia de los sacudimientos telúricos y el sofocante peso de la Dictadura... De otra parte, los cronistas y viajeros, de cuya lectura están nutridos estos versos, ¿No han sido, acaso, tanto o más que historiadores, descriptivos geógrafos e improvisados botanistas y zoólogos?

Los primeros poemas calendáricos de Pablo Antonio Cuadra, que ya hemos estudiado, corresponden a la época de *El Jaguar y la Luna*; los últimos, que ahora nos ocupan, son casi todos posteriores a los *Cantos de Cifar*, y casi simultáneos de *Siete árboles contra el atardecer*. “Mayo: Oratorio de los cuatro héroes”, se publicó en 1974, equidistante del anterior poemario de los “Rostros” y del subsiguiente de los “Árboles”. “Marzo, la lectura del cronista” conmemora el centenario de Oviedo, en 1982, estrictamente simultáneo a la mayor parte de los poemas botánicos. Ese mismo año apareció, después de un largo período de “incubación”, “Junio, la Mestiza”. “Septiembre, el Tiburón”, es el poema más reciente: 1983.

Para todos los pueblos agricultores, el mes del comienzo de las lluvias era escenario de importantes rituales de acción de gracias a las divinidades tutelares de ese don del cielo. El poeta ha escogido dicho mes para rendir culto a los héroes tutelares de la nacionalidad nicaragüense, cuyo aliento, cuyo sudor o cuya sangre han devuelto la fecundidad histórica al territorio de la patria. La lluvia ha sido una imagen favorita de veleidades antropomórficas en la poesía de Cuadra: en los *Poemas Nicaragüenses* encarna en el “Tío Invierno”, incorporándose familiarmente al universo patriarcal del poeta; en “Mayo” se transforma en “mi Maestra, la lluvia”, atravesando los dinteles domésticos para salir al horizonte abierto de la Patria. Su palabra suscita ahora esas cuatro presencias de los héroes de la nacionalidad, erguidos como baluartes del territorio nativo, a cuya sombra acrecenta su estatura ese niño escolar que sueña ser soldado, o navegante, o poeta. Si la lluvia ha dejado el alero doméstico para fluir a los ríos y empapar los caminos de la patria, no sobrepasa por tanto las dimensiones de lo humano. Así como calificamos a los *Cantos de Cifar* de homéricos, sin aristocraticismo, podemos decir que los poemas calendáricos son hesíodicos, pero sin titanismo. El niño puede crecer a la altura del héroe, como en otro poema –empapado también por una lluvia insistente–, el soldado desciende a la altura del niño, y resguarda al amparo de familiares “Cariátides” –tía Isidora y tío Trinidad–, “las tardes municipales de la historia antigua” y el doméstico techo de la infancia. “Rafaelita”, Estrada, Darío y Sandino –los cuatro “héroes”–, no son gigantes: sostienen esforzados sobre los hombros de su vulnerable humanidad, los frisos del templo de la Patria. Templo de unánimes mármoles, que no pirámide de desigualdades:

“Toda pirámide se levanta oprimiendo su base.

Si tu te rebajas, alguien crece.

La abyecta sumisión crea gigantes.

*Los iguales, los amigos deben desaparecer para que
[levante el tirano su estatura”*

expresa el poema “Marzo”. La exaltación de lo grande no implica, para Cuadra, el menosprecio de lo pequeño. Tan im-

portante en la defensa del territorio de la patria han sido las minúsculas espadas de los anófeles transmisores de la fiebre –“ínfimas águilas del pequeño escudo pisoteado” que consuman, en el “Poema del momento extranjero en la selva”, la definitiva derrota del invasor–, como esos árboles gigantes erguidos como torres a los que encomienda el epígrafe de *Siete árboles contra el atardecer* la vigilancia y protección del espacio nacional: “Las torres se mantienen en pie y nos escudan: las habíamos asegurado con defensores poderosos y cada uno de ellos ha guardado la puerta que le estaba encomendada” (“Los siete contra Tebas”). Y tan importante como la libertad del héroe para forjar su ideal y hacer ofrenda de su vida, es la libertad del niño para tejer su sueño e interpretar los signos de la historia:

“–No lo regañes...
 –Déjalo! ¿No ves que este niño
 está escribiendo?
 Ahora la lluvia le da sueño
 y en el sueño los tocadores de guitarra
 sacuden las hojas llenas de gotas...
 ...el corazón del niño se apresura escribiendo
 en su cuaderno una palabra: ¿Libertad?
 ¿o Muerte?... ¡No lo interrumpas!
 ¿No ves que el niño está aprendiendo a escribir una
 [República?”

El “Oratorio de los cuatro héroes” de “Mayo” no es, pues, manifiesto de soberanos designios dictados de lo alto, sino, como lo ha llamado uno de sus primeros críticos, “Proclama de la palabra soberana”.²⁷ Las orientaciones estéticas del Creacionismo (el precepto huidobriano de no cantar la rosa, sino hacerla florecer en el poema), los dictados de una pedagogía de la sugestión y la espontaneidad, y los postulados éticos de una filosofía de la libertad, se unen de manera indisoluble en la trama de estos versos:

“El niño en quien pensábamos
 llega con los zapatos mojados.

27) Francisco Arellano Oviedo. *El calendario de la nacionalidad nicaragüense*. (Monografía de graduación). Escuela de Ciencias de la educación. Managua. U.N.A.N., Julio, 1976.

—*No lo regañes.*

Le cogió la tarde aprendiendo a hacer una República:

Puso un río al norte, con peces

y al sur escribió otro río, con historias.

Colocó al oeste un mar, con peces

y al este, otra vez un mar, con palabras"

No se canta la patria, sino que nace en el poema. Por eso el niño que el poeta lleva dentro puede colocar indiferentemente en las aguas del tiempo "peces", "historias" o "palabras", y defender el territorio de su sueño con "árboles", "héroes" o "cantos".

La soberanía es ante todo propiedad de la lengua y libertad de la expresión, como lo sugería el célebre verso de Rubén: "¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?". Por eso Rafaelita "defiende nombres para que no sean sustituidos", y Estrada "enciende el fuego del verbo", y Sandino tiene de "una emboscada a las palabras que oprimen". Y es, por eso mismo, un contrasentido pretender defender la soberanía de la Patria aherrrojando la libertad de la palabra, resguardar su independencia coartando la autonomía del ciudadano, o arrancar, en fin, una protesta escrita por la pluma humanista de Rubén y sellada por la gesta heroica y el sacrificio de Sandino, de las alas del cisne del ideal, para clavarla—como banderilla de propaganda—, en la aleta extranjera de un carnívero tiburón.

La paidea histórica de "Mayo", encarnada en la lluvia, prolonga y complementa la paidea más severa y filosófica del Maestro de Tarca de los *Cantos de Cifar*, añadiéndole un toque de gracia y ternura femenina. En un incipiente poemario de Cuadra, *El Indio y el Violín*, el personaje protagónico, "Mondoy", hará acopio de ambas paideas.

En "Junio, la Mestiza" el niño soñador de "Mayo" se ha convertido en hombre, y es actor en un nuevo escenario. De la tierra resguardada por los héroes patrios se ha trasladado a un territorio virgen, previo a las hazañas de la historia. A la sugestión del Creacionismo de Huidobro, se sobrepone ahora la inspiración del creacionismo del "Génesis":

*"Las aguas han hecho crecer el río
y ha roto la bocana. –"Llévame
a la otra orilla", me dice Junio la Mestiza".*

Jean Louis Felz cree ver en este poema la culminación del ensayo hecho por Cuadra de crear una "cultura de culturas", cuyo más próximo esbozo era el poemario de los árboles. En este poema –dice Felz– "Cuadra desarrolla una doble ecuación entre la tierra, la mujer y la mestiza. Apoyándose en esta metáfora central va elaborando una red de connotaciones poéticas y simbólicas que ilustran su concepto de cultura mestiza. Aunque está arraigado en el suelo patrio, el poema alcanza una dimensión universal por los lazos tejidos con las grandes civilizaciones antiguas... Al poeta le toca echar un puente entre las áreas culturales y atravesar los espacios y los mares que las separan para establecer correspondencias poéticas y dar de nuevo vida y palabra a las partes silenciosas de un mundo único".²⁸ Reforzando esta acertada apreciación de Felz, añadimos nosotros que en este poema, así como en otro sentido en "El indio y el Violín" y en "Septiembre: el Tiburón", Cuadra ha avanzado más en la formulación de un humanismo mestizo, cuyo eslabón esencial es la identificación de Cristo y Quetzalcoatl en el "Código de Abril", apropiándose ahora de la filosofía de la historia implícita en las grandes religiones orientales, particularmente la judeo-cristiana, enlazándola –como bien hace notar Felz–, con la visión indígena de la historia, que preside y da sentido al peregrinaje de los Toltecas que abandonaron Tula. Tanto en una visión como en la otra, los designios inmanentes de los protagonistas de la historia terrestre, reflejan y explicitan los designios providentes de lo alto.

Como de un modo peculiar las "cariátides" de *Esos rostros que asoman en la multitud* y las anatomías botánicas de los *Siete árboles contra el atardecer*, "Junio, la Mestiza" enlaza a su vez el cielo con la tierra. Múltiples ejes de intersección articulan el paisaje del poema. El malinche –"el árbol

28) "La obra de Pablo Antonio Cuadra, expresión mítica de una cultura del mestizaje". Capítulo de su tesis antes citada, traducido al español para "Revista del Pensamiento Centroamericano". N°177. Octubre-Diciembre 1982. Managua.

conyugal”— y la lluvia fecundadora, unen en la vertical ambos planos. La mujer —mediadora entre el caos y el orden—, ocupa un plano intermedio entre ambos niveles. El eje dinámico de la escena lo constituye, sin embargo, el corte de la vertical del hombre y la horizontal de la mujer: es su movimiento, llevando en vilo a “Junio, la Mestiza”, el que determina la perspectiva integradora de la visión total. Une, a la vez, cielo y tierra, pasado y futuro. La Naturaleza entra en el tiempo; la geografía se hace historia. La lluvia se convierte en torrente y el varón, al atravesarlo, toma posesión de sí mismo como ser temporal, y de la tierra y la mujer como responsabilidades históricas. Adán y Eva abandonan de nuevo la orilla del paraíso, y se encaminan a la tierra prometida:

“Mi simiente ha sido transportada por el deseo...”

La visión esperanzada de una misión histórica trascendente (la “Tierra Prometida”), cobra más fuerza que los hilos inmovilizadores de la nostalgia paradisíaca. El varón posee a la doncella y transporta en sus brazos a la madre. Corta la flor y aguarda el fruto promisorio y doliente... aún cuando en el horizonte se anuncien ya presagios diluviales. A diferencia del Creacionismo huidobriano, el creacionismo del Génesis tiene una percepción dual de la Naturaleza: es don de Dios y seducción del diablo, es promesa y es infidelidad, es madre fecunda acogedora y providente o, como Helena, manzana de la discordia y perdición y ruina de hombres, naves y ciudades:

*“Ella hizo la casa
Inventó el lecho y en su cuerpo el Caos se hizo Cosmos...
Cipactonal es la dueña de la noche
pero también es la dueña de la aurora.
En egipcio “bi” es la galería de la mina y es el útero.
Es el amor y es el oro.
Es la fidelidad y es la prostitución
—en su cuerpo el Cosmos se hace Caos—...”*

El lenguaje de “Junio, la Mestiza” y el movimiento de sus versos está animado por un ritmo litúrgico. El paso del varón

que atraviesa la corriente parece constreñido por una rigidez ceremonial, con gestos que obedecen a prescripciones rituales. Es necesario el rigor de una prueba iniciática y la solemnidad de un rito de pasaje para transportar el peso, leve en apariencia, de la Mestiza, mas ella lleva colgando a sus espaldas y "amotinándose en sus pechos"

*"...dos razas,
dos fuegos
dos historias insondables y antiguas"*

La exuberante gestualidad expresionista con que engalana Cuadra otros poemas, se torna en éste parca precisión escultórica:

*"La lluvia esculpe tu cuerpo
y la geografía nace de tí...
De tu talle brotó el soneto.
De tus pechos
la cúpula y el arco..."*

La inspiración creacionista pierde su acrobática gracia, persistiendo su espíritu en fórmulas casi didácticas:

*"Te hicimos entre todos
con nuestros sueños"
"He levantado en mis brazos a la tejedora de sueños
y atravieso las aguas con la tejedora de sábanas"*

La música sutil legada a la poesía por el Simbolismo, es acallada por la redundancia de letanías encantatorias:

*"Cuando Ninlil se une con Enlil, la lluvia cae.
Cuando Démeter se une con Jasón, la lluvia cae.
Cuando Tamagastad se une con Cipactonal,
[la lluvia cae".*

Con admirable virtuosismo, el poeta ha logrado reconstruir la atmósfera y resucitar la fuerza y simplicidad de los rituales primitivos, elaborando con fragmentos arrancados a

todas las mitologías un seductor mosaico de la tierra y la mujer, encarnación de la Promesa y el Riesgo.

En la visión judeo-cristiana, lo que el “Exodo” describe como el conflicto histórico entre el pueblo de Dios y sus enemigos, lo universaliza el “Génesis” como un drama que emerge dentro del propio corazón del hombre: lucha del bien y del mal, del amor y el odio, la mansedumbre y la violencia. Caín y Abel se inscriben en las genealogías tanto de los egipcios y babilonios, como de los propios judíos. Otro tanto podría decirse del conflicto entre Quetzalcoatl y Tezcatlipoca en la cultura mesoamericana. Los toltecas perseguidos –arrojados de Tula por los Chichimecas–, portan en el pecho la alevosía y el encono del sanguinario dios enemigo. Así, Cuadra ha narrado –en el poema “El Cacao”–, el traicionero ardid por el cual se apoderan de la tierra de la promesa, convirtiéndose de perseguidos en dominadores, de sufrientes víctimas en instauradores de crueles sacrificios. Muy cerca de los volcanes gemelos de la Profecía, se yergue en el suelo nicaragüense otro volcán decapitado (“mudo y sin mente”, le llama Oviedo), encarnación del Poder y la violencia. Como evocó el poeta en “Junio, la Mestiza” los volcanes de la Promisión, evoca en “Marzo, o la lectura del cronista” el volcán-símbolo de la Tragedia histórica: la violencia y la guerra como crónicos males del suelo nicaragüense. Del ritual iniciático del amor, nos traslada el poeta, de manos del Cronista, a los macabros ritos de la muerte:

*“Tenían los indios
por su dios a este infierno
allí sacrificaban indios e indias
e niños chicos e grandes
e los echaban peñas abaxo
en aquel pozo al fuego...*

*E había abaxo, en la susso dicha plaza
una mujer muy vieja e desnuda
e llegaron los caciques para hacer monexico
(que es tanto como consejo en su lengua)
e preguntaron si hacían guerra, si mandaba el dios
someterse o morir.*

*E oí decir al Cacique de Lenderí
que la vieja interpretaba la lengua del monstruo
(porque el dios era mudo y sin mente)
y ella era profeta de aquel infierno
e dijo que bien vieja era e arrugada
e las tetas hasta el ombligo
e el cabello poco e alzado hacia arriba
e desdentada
e los colmillos luengos e agudos como perro
e salió fuera y a voces dixo a los caciques
e a los viejos que allí tenyan cuidado de los sacrificios
que buscaran una mujer doncella
e la cubrieran de flores
y fue llevada a la boca de aquel infierno
e la despeñaron al pozo de fuego..."*

La doncella de la promisión, la mestiza de negras trenzas y erguidos senos –o, en la pantalla de la televisión, “la hermosa guerrillera de ojos grises” cuyo cadáver extrae la fría mano policial de una gaveta de la morgue–, han sido precipitadas al fondo del infierno de la violencia, a la boca insaciable del monstruo sin mente ni voz... La guerra ha colocado, en el sitio de “Junio, la Mestiza”, la vieja bruja desdentada (“las tetas hasta el ombligo e el cabello poco e alzado hacia arriba”). Cuadra cierra el poema con una advertencia premonitoria –alusiva entonces a los esbirros militares de la Dictadura–, válida también para aquellos a quienes llamará, seis años más tarde, “los cultivadores de fusiles”:²⁹

*“Aléjate, pues, de este mes marcial (el futuro
[es amor]).*

La guerra no hace nuevo al hombre viejo.

Aléjate

de las civilizaciones abiertas por la espada

–No vuelvas tu rostro (arde el pasado)

–No invoques a Vulcano

que forjará en su yunque la palabra incandescente

–la gran palabra a la que no puedas resistir–

29) “1984”, poema escrito en Noviembre de 1984 y publicado el año siguiente en “La Prensa Literaria”.

*y le entregarás a tu hijo
o a tu hija
y otra vez la vieja desdentada historia
repetirá su ominosa cantilena".*

El poema "Septiembre, el Tiburón" nos traslada de nuevo a la atmósfera del Génesis de "Junio, la Mestiza". Todavía indiferenciadas, comienzan a separarse las aguas de la tierra, la geografía de la historia, la barbarie de la civilización... Empieza a crecer "el árbol florido en que reposa el orden", y a enroscarse en su tronco la sibilina serpiente: la mortal aleta del tiburón "rasga la tersa superficie del génesis" y las "flautas nocivas" del Maligno reintroducen la barbarie y el caos en los ensayos incipientes de sujetar las fuerzas de la naturaleza...

El "inconfundible ruido de los imperios" ahoga la dulce voz de la geografía, trunca la "oda fluvial" e interrumpe el himno majestuoso del piélago "dulce y náutico" y "el espumoso delta de olas entrecruzadas":

*"-¡Bull Shark!
¡Tigrones!", claman alejándose en sus canoas
los nativos. Y el pirata
a gritos desde el botalón: ¡Bull Shark!
¡Bull Shark!..."*

Los monstruos de la historia -El Olonés, Dampier, Walker-, trastocan en tragedia el idilio de la geografía; los monstruos de la geografía, ahogan la incipiente palabra de la historia:

*"...flautas nocivas
levantaron como serpientes lianas y enredaderas.
[Selvas
resucitan de sus tumbas para ahogar
lo que tus manos alzaron. Ciudades
mayas bajo tus ríos. Puertos febriles,
dragas, aduanas, mástiles de los activos consulados
asimilados por la vegetación, nidos*

*de raíces constrictoras, hierbas,
y bajo las hierbas, lápidas:
Elizabeth Cross
1830-1866
Devorada por el escualo".*

"El Tiburón" —originario del salobre mar y huésped de las aguas dulces—, simboliza y encarna a ambos monstruos. Es, en palabras de "El Jenísero", "lo que teme el corazón —lo ciego, lo siniestro, lo tenebroso—", lo extranjero a lo humano que se encuentra:

*"...afuera
al otro lado del límite de su sombra, pero acechando,
rodeando al árbol paterno, rondando
con su saña el círculo de su verdura".*

Para vencer al Monstruo, el poeta invoca y busca "al hijo de Septiembre"

*"—entre el mástil estéril que alienta la aventura
y el árbol florido en que reposa el orden—"*

En la geografía de Nicaragua hay dos rostros superpuestos, cuyas miradas se orientan hacia dos horizontes antagónicos. El rostro campesino y ganadero, que atisba al occidente los arreboles del sol que se hunde en el Pacífico, mientras escucha el ángelus vespertino que anuncian las campanas de una antigua catedral (el Phocas, de Rubén); y el rostro navegante de Cifar, que ve elevarse el sol en el alba del lago, adivinando las rutas atlánticas de nuevas aventuras. Recordado en el atardecer nicaragüense, el paternal "Jenísero" de los *Siete árboles...*, acoge bajo su sombra el orden fecundo... Las velas de un barco "ebrio de rutas", recortándose en el horizonte de una mañana de Septiembre, encarna con su delgada quilla "que abre en dos el mar" para los éxodos, "la aventura y la promesa". Perdido el equilibrio entre la aventura y el orden, la trágica historia nicaragüense ha oscilado entre la dictadura y la anarquía. La Dictadura abre la puerta a la guerra fratricida, trocando en "árbol de la noche triste"

la patriarcal silueta del Jenísero. La anarquía invita, con su sangre y sus despojos, la voracidad del Tiburón extranjero. La poesía, que ha logrado en su ámbito ese difícil equilibrio entre la aventura y el orden, invoca al héroe que en un momento excepcional de nuestra historia hizo retroceder a las amargas aguas de su origen al extranjero tiburón, y conjuró la sombra de Caín que rondaba “el árbol florido en que reposa el orden”.³⁰

El Indio y el Violín: Mestizaje y Humanismo cristiano *

En 1938, en el “Autosoneto” que encabeza los *Poemas con un crepúsculo auestas*, Pablo Antonio Cuadra escribió:

*“Soy lo sido. Por hombre, verdadero.
Soñador, por poeta, y estrellero.
Por cristiano, de espigas coronado...”*

Esta profesión de fe de su humanismo cristiano, que formula el poeta como atestación de su hidalguía hispánica –“De la Cuadra, cuestor de rocinantes”–, la reitera al final de su trayectoria poética, desde la oscura raíz de sus ancestros indios. Mondoy asciende con los “indios estrelleros” a la cumbre de la pirámide donde otro indio, asomándose en la noche de los siglos y viendo el paso interminable de la caravana de la historia, adivinó desde su fe su rumbo y puso una estrella como broche a los versos autodefinitorios de su condición de poeta y de hombre:

“Hacia Belén la caravana pasa!”

Cuadra no ha sido nunca, en el sentido estricto del término, un poeta místico. Su profunda religiosidad no se desarrai-

30) José Dolores Estrada, héroe nicaragüense que derrotó a las huestes del filibustero William Walker en la Batalla de San Jacinto, gesta decisiva para la expulsión del invasor y la consolidación de la alianza patriótica de las fracciones nicaragüenses antagónicas, unidas en esa lucha.

*De este poemario, incluímos el poema que le da nombre, “El indio y el violín”, en la *Brevísima Antología*.

ga nunca por completo de las preocupaciones temporales y de los dolores y angustias de la historia; los perentorios y acuciantes dramas del presente, sin embargo, el subdesarrollo y la marginación en que está sumido su pueblo, no han logrado apartarle de los fundamentos de su fe. No ha perdido de vista Cuadra, en su poesía y en su pensamiento, que el Sábado fue hecho por causa del hombre, y no a la inversa, pero también que el hombre fue hecho a la imagen de Dios, y no a la inversa. De la mano de las enseñanzas de la Iglesia –el vuelo y la hondura de la filosofía agustiniana de la historia y la firme solidez de la doctrina social de Aquino–, comprendió pronto los límites del humanismo inmanentista de la filantropía liberal, bordeando con cautela las reflexiones de la llamada “teología de la liberación”, percibiendo también tempranamente el riesgo involucrado por la ortodoxia marxista infiltrada en su ámbito, capaz de esterilizar sus mejores gérmenes y de llevarla hacia extremos –como ha sido muchas veces el caso–, de una verdadera perversión ideológica.

La humanidad, pues, del cristianismo de Cuadra –alejado de etéreos misticismos y rígidos moralismos anacrónicos–, compadeciente del dolor humano y comprometido en la redención de la historia, no se contrapone nunca con el carácter cristiano de su humanismo, cuya base es la fe en la dimensión trascendente de la realidad, la aceptación del misterio y el humilde reconocimiento de la naturaleza caída del hombre, perfectible en verdad, pero a la par vulnerable y susceptible de los peores desvíos y las más graves corrupciones.

La poesía religiosa de Cuadra fue post-conciliar antes de Concilio. Nunca ha tratado de esquivar el poeta el “dolor cirineo” que le reclamara “El ángel” de los *Poemas con un crepúsculo auestas*, conociendo bien, por tanto, lo largo del calvario y lo pesado de la cruz que ha arrastrado su pueblo:

*“Abuelo: traes auestas la memoria de tu pueblo
/y es pesada como un fardo de piedras”*

dice el poeta en “El Cacao”. Su poesía ha sabido –diligente

como Marta—, ser dócil al mandato de “Nuestra Señora”, quien le pide en los últimos versos de “La Pirámide de Quetzalcoatl”:

*“Vuelve sobre tus pasos
y sube a la colina:
¡Mis hijos tienen hambre!”*

y ha encontrado también —superflua y esencial como María—, el lugar y el momento de entonar un himno a sus ojos:

*“Los ojos de Nuestra Señora eran azules en la
[Anunciación...”
(“Himno matinal...”, Libro de Horas)*

El doble propósito con que abordara Cuadra la elaboración del *Libro de Horas* —fusionar el espíritu y la forma de los homónimos medioevales y de los códices indios, y ligar el tiempo y la naturaleza a los misterios cristianos—, persiste, tres décadas después, en *El Indio y el Violín*. Lo que el autor realiza, sin embargo, en aquel Poemario, a través del expansivo sincretismo de sus “himnos”, ahora lo logra, casi milagrosamente, en una apretada síntesis —melodía limítrofe con lo inefable—, que arranca Mondoy a las cuerdas de su violín. En el transcurso breve de las fugaces horas de una jornada diurna —como en las estrechas entrelíneas del pentagrama—, logra inscribir la misteriosa cronología del Verbo Encarnado —de la Anunciación a la Natividad—, y hacer alusión al mismo tiempo al milenar peregrinaje de la humanidad por este “valle de lágrimas”: del júbilo de Abraham ante la Tierra Prometida, a los lamentos de los deportados en Auschwitz o en Siberia; de la amargura y el dolor de Quetzalcoatl abandonando Tula, al inocente asombro de Juan Diego que reencontra, en Tepeyac, la Madre:

*“Volverá, tal vez, Agosto, el opresor
azuzando sus perros de fuego en la canícula.
Husmean los caminos del sueño. Saben
que la libertad es un vuelo. O un pensar
O un cantar cuando Mondoy toca el violín.*

*Pero nada muere. En el aire
hemos sembrado nuestras estrellas y podemos
levantar el pensamiento y sostenerlo
sobre el puro azul. Mondoy
traza una cruz de música en la constelación
del Sur. Mondoy toca el violín
y nuestros pueblos indios peregrinan
al lugar de la promesa..."*

Si atendemos a su etimología, el vocablo "religión" alude a re-ligar, anudar los enlaces y restablecer los vínculos entre las partes de un todo –Dios y las creaturas, el cielo y la tierra, el pasado y el futuro, los destinos personales y los destinos históricos. En tal sentido, la religiosidad impregna todos los poemas de Cuadra: –árboles y cariátides, teogonías y genealogías–, son ligas que establecen, en el tiempo y en el espacio, ese "contacto de los éxtasis silentes con la rosa del mundo", de que habla en el *Canto Temporal*; pilares y arbotantes del gran templo de la creación, a que alude otros versos de ese mismo poema:

*"¡Y a la bóveda verde los reunidos silencios
en oración de pájaros y abejas, como templo,
[oficiando!]"*

Mondoy es, a su vez, una cariátide animada –"se juzgó mármol y era carne viva"–; un árbol sensible, mecido por la música; memorioso abuelo, cabo genealógico de proféticas inspiraciones... "El Indio y el Violín" sintetiza en sus versos tanto la dualidad cultural del mestizaje, como la cabal integración de la esperanza humanista y de la fe cristiana del poeta.

Cuadra ha puesto en juego en este poema, por otra parte, toda la sabiduría musical, plástica y cinemática de la tradición poética de occidente. El arco del violín de Mondoy recorre con igual virtuosismo la escala musical y la gama de los colores. "El poema es concebido –dice Jean Louis Felz–,³¹

31) Jean Louis Felz. " 'El Indio y el Violín': pasacalle tropical". Estudio preparado para los "Melanges" en homenaje al profesor Paul Verdevoye, supuesto a publicarse en 1985.

como un pasacalle cuyo tema inicial –cuando Mondoy toca el violín–, se repite para dar nacimiento a variantes en cadena y cerrar finalmente la composición, reforzando de esta manera su aspecto cíclico, mensajero de eternidad. Esta marcha en la que los acentos vivos y binarios del tema alternan con los acentos ternarios de carácter más contemplativo, adopta una cadencia regular y un tempo relativamente lento, en concordancia a los de una procesión religiosa”. Sobre el aspecto plástico y sobre el cromatismo del poema, añade Felz: “A la coloración azul de las aguas del lago se superpone en el conjunto del poema el azul del cielo, el azul del manto estrellado de la Virgen y, por supuesto, el azur caro al poeta, con la referencia implícita a Rubén Darío. El color azul dialoga, como en la bandera nacional, con el blanco de los pájaros-nubes, el blanco de la vía láctea y del vestido de Tonantzin, el blanco de la natividad y de la maternidad”. Correspondiendo a los contrastes cromáticos que señala Felz, hay dos texturas plásticas coexistiendo en las imágenes de “El Indio y el Violín”: la superposición de colores, o empastes, en las imágenes lacustres (“Coleteo”, “Escama”, “Ola”), y la esfumación o degradación tonal progresiva, en las imágenes celestes (“aleteo”, “pluma”, “lluvia”). Como bien lo indica Felz, el cromatismo del conjunto es dado por el reflejo mutuo de ambos niveles, juego de espejos en que triunfa la textura del esfumino que asimila lo lacustre a lo celeste:

*“...la música es una ceguera dulce
una laguna de aguas azules.*

Por su escala

*bajan las siete muchachas, las madrugadoras
a recoger en su red el lucero matutino*

–coletea entre los juncos en el agua orillera–

y Tonantzin lo toma de las agallas y la ilumina el alba”

Si cotejamos los versos anteriores, con los del final del poema, saltan a la vista los sutiles juegos que origina la combinación de cadencias y ritmos, variaciones cromáticas y plásticas. El fin del poema invierte la secuencia establecida entre lo plástico y lo sonoro en su inicio. Primero, el efecto visual –el “coleteo” del lucero matutino que salpica de clari-

dad la noche-, y luego el “aleteo” del violín de Mondoy que esfumina la mancha de plata en el azul del alba. En los últimos versos, en cambio, la función dinámica del “coleteo del pez” la asume el “llanto de un niño”, efecto sonoro que se sustituye al lucero vespertino, en tanto que es el violín quien traza la línea de claridad:

*“Una línea blanca marca el borde tiernísimo
[del horizonte.
Es la hora en que bajan las siete muchachas
-las soñadoras- con sus sábanas blancas
a recoger el lucero vespertino
y Tonantzin lo toma entre sus brazos y escuchamos el
[llanto de un niño
cuando Mondoy toca el violín”.*

Hay quienes consideran a Pablo Antonio Cuadra un poeta místico. Guiado por una misteriosa intuición espiritual, le ven atravesar los caminos de la historia, desatento al mundo de la experiencia y ciego a las coyunturas y dramas del inmediato presente... Otros han hablado de un “panteísmo” que descubre jubiloso, en la inmediatez de lo sensorial y en la trayectoria de todas las rutas, la presencia de lo divino.³² En verdad, su poesía se desliza entre ambos extremos. Fruto, al mismo tiempo, de reflexiva elaboración y pasmosas intuiciones, es convincente en su rigor y acogedora en su sugestión, ilumina con su palabra la penumbra del misterio y oculta en ella la fuente de su luz.

Un ejemplo esclarecedor de la reflexiva lucidez de la poesía de Cuadra es el poema “Códice de Abril”. La riqueza de erudición de que hace acopio el poema es sólo comparable a su riqueza de imágenes. El poeta no oculta las contradicciones y ambigüedades que el aporte de lo real –lecturas y observaciones–, ha puesto en sus manos, y brinda del mito de Quetzalcoatl cuatro versiones alternativas... Elevándose

32) El enfoque de la poesía religiosa de Cuadra en la obra de Gloria Guardia de Alfaro (*Estudio sobre el pensamiento poético de Pablo Antonio Cuadra*), parece proclive a una interpretación mística; en el estudio de Franco Cerutti, antes mencionado (Nota 20), se expresa paladinamente una interpretación panteísta.

sobre el erudito, nos guía en tal encrucijada la intuición espiritual que postula la identificación de Cristo y Quetzalcoatl:

*"No mires al norte cuando interrogues tu destino:
mira esa constelación que gime al sur de la noche..."*

Lo que descifra el "Código de Abril", lo cifra de nuevo "El Indio y el Violín". En un gesto que invierte el de Quetzalcoatl "a la orilla de mar divino", -según el "Manuscrito de Tula"-, el poeta se despoja del peso erudito y de los aderezos del poema de Abril, para ascender aligerado de tal carga al cielo de la historia universal. No es necesaria una genealogía histórica, como la de Abril, para establecer la vinculación entre el destino del hombre y la Divinidad, y enlazar cielo y tierra. Al comienzo de "El Indio y el Violín" se compara la música con una "escala" por cuyas gradas descienden "las siete muchachas" a recoger en su "red" el lucero matutino. Escala y red poseen una textura reticular análoga a la de los sistemas genealógicos, y ofrecen una mediación visual entre lo alto y lo bajo, el cielo y la tierra. Pero la música se compara también con "una ceguera dulce", y al final del poema la escala desaparece, y la "red" se ha convertido en "sábana": se borra la tectónica reticular y el "lucero vespertino" se hace sonido. La estructura del discurso se disuelve en las evanescencias de la música. Lo divino es recogido en una tela inconsutil, como el velo de la reina Mab. Pablo Antonio Cuadra ha sabido captar lo divino a través de la asombrosa inmediatez y de la consistencia sensorial del mundo natural, pero también en la música del espíritu: esa urdimbre inefable del misterio, iluminada por los resplandores de la fe.

Apéndice
Pablo Antonio Cuadra
Brevísima antología

Indice

- 1-Las tres isleñas,
de *Canciones de Pájaro y Señora*
- 2-Introducción a la Tierra Prometida
- 3-El tío invierno,
de *Poemas Nicaragüenses*.
- 4-Canto Temporal IV,
de *Canto Temporal*.
- 5-Himno Nacional en vísperas de la luz,
de *Libro de Horas*.
- 6-El ángel,
de *Poemas con un crepúsculo auestas*.
- 7-Mitología del Jaguar.
- 8-Oda a la estrella de la tarde,
de *El Jaguar y la luna*.
- 9-Códice de Abril.
- 10-Noviembre,
de *Tun. Poemas para un calendario*.
- 11-Caballos en el lago.
- 12-Las bodas de Cifar,
de *Cantos de Cifar*.
- 13-Juana Fonseca,
de *Esos rostros que asoman en la multitud*.
- 14-El Mango,
de *Siete árboles contra el atardecer*.
- 15-El Indio y el Violín,
de *El Indio y el Violín*.

LAS TRES ISLEÑAS *

Tres olas el Lago arroja
sobre la arena:
María, Marta y Magdalena.

Tres morenas de la Isla,
tres morenas me enamoran,
las tres en la verde orilla.

Tres olas contra la quilla:
Magdalena, Marta y María.

Buscando peces de plata
junto a la quieta ribera,
desnudas las ví en el alba.

Tres olas contra la barca:
María, Magdalena y Marta.

Lavaban junto a las piedras,
junto a las piedras cantaban:
"Pescador, no tengas pena".

Tres olas sobre la arena:
María, Marta y Magdalena!

* De Canciones de Pájaro y Señora (1933)

INTRODUCCION A LA TIERRA PROMETIDA *

*Portero de la estación de las mieses,
el viejo sol humeante de verdes barbas vegetales
sale a la mañana bajo una lluvia de prolongados tamboriles
y vemos su hermoso cuerpo luminoso como en un vitral,
labrador de la tierra,
abuelo campesino de gran sombrero de palma,
cruzando con sus pesados pies la blanda arcilla gimiente.
Ahora estamos ya en el mes de las mariposas
y, alrededor del grano cuya resurrección ellas anuncian disfrazadas de
ángeles,*

*brotan también las palabras antiguas caídas en los surcos,
las voces que celebraron el paso de este sol corpulento y anciano
amigo de nuestros muertos, agricultor desde la edad de nuestros padres,
propietario de la primavera y de sus grandes bueyes mansos.
Voy a enseñarte a ti, hijo mío, los cantos que mi pueblo recibió de sus mayo-
res*

*cuando atravesamos las tierras y el mar
para morar junto a los campos donde crecen el alimento y la libertad.
Aquí, tal vez, al paso del sol, llegó el primer latido de tu sangre,
cuando una doncella virgen se inclinaba para recoger la espiga
y una flor cualquiera era suficiente para concertar una sonrisa.
Hombres valientes nos han antecedido. Mujeres fuertes como los vientos de
Enero*

*que no decaen bajo la ardiente cólera del astro,
y aquí dejaron sus cuerpos para nutrir tu resistencia desde los pies,
para subir a tu palabra como crece el maíz a la altura del hombre
y vigilar desde tus ojos recios en todo este horizonte de nuestro dominio.
Ellos encendían las fogatas después de la labor
y aquí escuché las estrofas de este himno campal
que entonaban nuestros padres en la juventud de los árboles
y que nosotros sus hijos repetimos, año tras año,
como hombres que vuelven a encontrar su principio:*

*¡Oh tierra! ¡Oh entraña verde prisionera en mis entrañas:
tu Norte acaba en mi frente,
tus mares bañan de rumor oceánico mis oídos
y forman a golpes de sal la ascensión de mi estatura.
Tu violento Sur de selvas alimenta mis lejanías
y llevo tu viento en el nido de mi pecho,
tus caminos, en el tatuaje de mis venas,
tu desazón, tus pies históricos,
tu caminante sed.*

* De *Poemas Nicaragüenses* (1935)

He nacido en el cáliz de tus grandes aguas
y giro alrededor de los parajes donde nace el amor y se remonta.

Oh sol antepasado,
Oh procesión sumisa
de las alamedas y las siembras.
Vengo a la visitación de tus silencios,
tierra familiar de calores afectuosos,
paterna y castigadora,
tierra lacustre recostada sobre la luna,
tierra-volcán en la danza del fuego.

Y vosotros, árboles de las riberas,
nidos de los pequeños hijos del bosque,
alas al sol de los buitres,
reses en los pastos, víboras sagaces:
dadme ese canto,
esa palabra inmensa que no se alcanza en el grito de la noche
ni en el alarido vertical de la palmera,
ni en el gemido estridente de la estrella.

¡Oh! Coger, coger para la pupila
la eternidad azul del espacio
y la mansa libertad de los horizontes!
Nace la hierba y muere en el holocausto
de esa palabra sin voz. Así la flor,
así la bestia y el río
y la más remota esperanza de la nube.

Eres tú, colibrí,
pájaro zenzontle, lechuza nocturna,
chocoyo parlanchín verde y nervioso,
urraca vagabunda de las fábulas campesinas.
Eres tú, conejo vivaz,
tigre de la montaña, comadreja escondida,
tú, viejo coyote de las manadas,
zorro ladrón,
venado montaraz,
anciano buey de los corrales.

Eres tú, ¡oh selva!
¡Oh llano sin lindes!
¡Oh montaña sin sol,
laguna sin olas!
Eres tú, capitana de crepúsculos.
Noble historia de pólvora y laureles.
Porvenir de trigales y de niños:
¡Amor nicaragüense!

EL TÍO INVIERNO *

El tío invierno, tembloroso y malárico, sale de su cueva húmeda
arreando sus cabros que atropellan el horizonte.
Pájaros grises chillan en el alba pálida
picoteando el sol como una fruta ya podrida.

¡Oh mi infancia, insustituible y dolorosa!
Miraba bajo el alero el llanto de las cosas como convertidas en recuerdos

Mi padre dijo: *Revisen las goteras.*

Y la gran tierra materna nos rebosaba
con su olor a tinaja llena de nostalgia.

El tío Invierno sobaba con sus manos mojadas
las ancas de mi potro.

(Íbamos serpenteando por las colinas
con las ropas pegadas al cuerpo,
entre los moscardones excitados
y rostros como sudando una fatiga feliz,
mientras todo volvía, desolidándose,
en una estela de ubre lechera
y de hierba recién mascada.)

Las vacas enfermas deben regresar al campamento.
Balidos. ¡Oh la queja animal tristemente inútil!

Las andantes siluetas colgaban del cielo pardo como títeres
por largos hilos de agua.

Había una voz impositiva y ronca
—el tío Invierno regañón desde los matorrales del horizonte—
tronando
tronando
mientras nuestros caballos pisoteaban la epidermis resbalosa
comedidos y casi elegantes
hinchando sus narices
en el salvaje olfateo de una humedad infinitamente sabrosa.

* De *Poemas Nicaragüenses* (1935)

El toteo de los alejados campistos.
(Recuerdo el coro esparcido en el ancho escenario del llano
repetiendo todavía la velocidad dentro de mis ojos
y la música tamborilera de las hojas tintineantes
y el gimiente contrabajo del río
que se retuerce en las cañadas con su caudal ensanchado.)

Tú
desde la puerta
-tibia de almohadas-
ordenabas el aguacero de tu pelo
con una luna negra y pequeña como el sueño.

Eran tristes tus distraídos silencios sobre la lluvia.
Tristes y largos los mugidos de las vacas
por los terneros atascados en los fangos
y el silbido vegetal de la boa
-como la raíz de un árbol colérico-
y la garza incontaminada escrita con tiza sobre tus ojos
y los pequeños potrillos jugueteando
a la altura de tu primera comunión.

Luego, en la noche, encerrar nuestra nostalgia
-la melancolía recostada dulcemente en tu recuerdo-
secos ya bajo las rojas chamarras
escuchando los salivazos del tío Invierno
arrojados contra la tierra que se estremece
con un rumor de lejanas batallas.

(Paso de Lajas, Chontales.)

CANTO TEMPORAL IV *

¿No has sentido tú esos golpes secretos,
desconocidas sombras que llegan al profundo hospedaje?
Yo sé que se han citado en mi perfil sus huellas:
rostros sobre rostros, linajes desembocando
que se adhieren a mis actos con sus actos antiguos.
Asamblea es el pecho y me quedan sus sombras
como forjando un hombre que encuentro y no recuerdo.
¡No siempre soy yo mismo!
Me acusa esa palabra precipitada al labio
que se pronuncia ajena y sorprendida.
Yo conozco esa mano que esculpe mis facciones
y he sentido esa extraña resurrección de muertos,
y las voces en suspiro por el pasado ardiendo,
y el dolor de las cosas ya cumplidas
en su ausente presencia transformadas!
¡No conocí prisión jamás, ni muro espeso
—sucursal de la muerte— como el tiempo!
Imaginate las rondas de juglares
que me llamaron siempre desde el cantar de amor,
las espadas que tengo entre el sarro y la nostalgia,
mi amistad con el monje, el rey y el guerrero,
la romería inédita y la gesta irrealizada;
imagina mis ángeles en reducido vuelo
girando en la mayúscula de mi libro de horas.
Más allá si romano,
si fluvial y gitano en las églogas del Nilo,
si judío de salmos, lamentos y profetas,
si helénico entre fábulas y frisos y laureles...
¡Universal quisiera desatarme esta fecha
que me fija suspenso en obstinado péndulo!

Pudiera —yo pensaba— proclamar el poema,
salirme en un silencio como de sueño y canto.
¡Oh coronas de jilgueros, oh flores pajareras!:
Poesía para el rapto del alma en la ventana,
para la cita con la palabra,
para la amistad,
para el clavel.

* De *Canto Temporal* (1943)

¡Habrà sabor mäs àngel y tacto sideral,
hundimiento al misterio y natación del goce
como esa subitánea revelación del nombre
y el beso de su esencia
y el volumen que ocupa entre palabra y nada?
Cada cosa se esfuerza por desdoblar su signo
—como la luna esconde su incógnita mitad—
y espera en su truncada sustancia de misterio
que el poeta desgarré su enigma y lo pronuncie.
¡Entonces como luz! ¡Como del alba suena!
Como quiebra de albores sus límites desnuda
y hay un mundo feliz en su presencia!
El verso es este anhelo de un verso no cumplido,
el verso es el tormento de anunciar el deleite,
la expresión de una sed que se bebe el olvido,
la ley de la palabra que en su piedra desciende!

Mirad, espectadores; mirad, sepultureros,
vosotros los ilesos saludables vivientes,
los quietos y sabrosos analfabetos del ansia,
cómo acecha en la sombra la garra del Arcángel
imponiendo su herida sobre el dorso del canto.

Si vieran cómo vemos la invitación del aire
y sintieran el peso de los pasos en los pies,
si pudieran acechar el vocablo que huye
entre la cosa y la cosa,
o saber que no es fácil decir lo que decimos
o callar lo que callamos,
que no todo consiste en perseguir la letra
con la vieja jauría gramática y canora;
si un momento llevaran la carga del poema:
¡Dadle al poeta —dírfan— la palma del martirio!

HIMNO NACIONAL *

(En vísperas de la luz)

En el límite del alba mi pequeño país toma las aguas tendidas,
las grandes aguas desnudas que descansan—.
“Haré lagunas este día”, piensa. Cuenta, de dos en dos, sus árboles,
sus aldeas cubiertas de rocío,
sus territorio que salen despacio noche afuera.
Antes del hombre, aún antes de los gallos
mi dulce país arregla su porción de paisaje:
“Colocaré este azul sobre una nueva mujer”,
“Este lugar proyecto para mejores vientos” —va diciendo.
¡A vosotros os antecede, hombres de mi tierra!
Pulsa el alba, otras nostalgias pulsa para buscar el ángel
que circula de sueño a sueño alrededor de nuestros aires.
Mi pequeño país, entre tantos, va historiando sus flores,
la difícil biografía de la golondrina,
fechas de ceibos, de conejos,
historias de hombres rebeldes, otros destinos
en una fuente, en una comarca apenas designada.
Países hay que escogieron calendarios afanosos
para eclipsar las antiguas escrituras.
Llámase Imperio el dolor de unos hombres lejanos.
Se llamará “Inmortal” un nombre arrojado contra el bronce.
Pero he aquí que existe este lugar dispuesto para ser eterno
por la sola palabra que un ángel dicta recorriendo los maitines.
¡Mi pequeño país es habitado por vegetales menos solemnes,
por silencios naturales que van de canto a canto,
entre hombres así, entre montañas asequibles al llanto
y ríos prudentes que transportan con mansedumbre sus estrellas!
Aquí hemos criado olvidos elementales para ser comunes,
vegetaciones insistentes para cubrir a tiempo nuestras huellas.
Y existe un ángel que repudia nuestras oportunidades
—¡cierra con insolencia las sórdidas ventanas de los mercaderes!—
y viene urgiendo una palabra más, un canto más
en la pobre aldea que no trasciende,
donde habita ese niño pálido que nosotros desconocimos.

* *Libro de Horas* (1946-1954)

Por eso el alba toma el hilo al sueño desde los pájaros
 y va penetrando a todos los que tienen inscrito su silencio.
 (Mi pequeño país cristiano se compone de unas pocas primaveras
 [y campanarios,
 de zenzontles, cortos ferrocarriles y niños marineros.)
 "Tenemos este quehacer, esta palabra entre todos", ha dicho,
 y así comienza, a punto de albores, reclamando
 a ti, zafiro, llamado último lucero,
 al venado, al güís, al chichitote —un pájaro madrugador—
 su coro de claridad para alabar la luz.
 "Voy recorriendo a tantos, llamando a cuantos tienen ganado su silencio":
 "A ti, José Muñoz, carpintero de oficio, que sabes hacer mi mesa,
 toma este lucero. Sale a guiar su hora. ¡Arréglalo!
 Y tú, Martín Zepeda, pues vas de caminante, arrea
 estos pájaros. Dales canto o diles
 lo que sabes del pan y la guitarra.
 Y a ti, Pedro Canisal, vaquero, muchacho agreste:
 ensilla el horizonte, monta al final la noche, ¡dómala!
 Todos sueñen. Todos muestren que están conmigo haciendo
 este futuro día, esbelto y sin zozobras.
 Busco a Juan, "el Chato", en este barrio de albañiles.
 A Gumersindo, jornalero de caminos:
 Tengo un ancho espacio que llenar
 de Chontales a León, de norte a río, de río a corazón.
 Esta voz tuya, Gregorio Malespín, cantador de Cuiscama:
 ¡levántate!
 mira la gente que va conmigo. Ya lo están cantando:
 lagos, lagunas, madre selvas,
 árboles y campesinos dicen: "Alabado sea el Justo
 y Buen Señor que va dando a cada país lo suyo.
 Esta noche al nuestro. Este descanso conseguido".
 Por tanto,
 en alabanza y canto merecido,
 árboles y campesinos digan: "Alabado sea el Dueño
 de esta posesión. Levantó una noche más y fuese
 andando, a cubrir otro lugar de más necesidad".
 Porque así agradecemos debidamente este lugar.
 Así volvemos a vivir debidamente nuestro lugar.
 Mi pequeño país te solicita para la oración y el himno de los
 [que vamos a despertar.
 Recuerda, hermano, las lomas de Coloja y su césped verde.
 Tú, Jacinto Estrada, regocíjate de tu isla, con sus frutales que rondan
 [en susurro las abejas.
 ¡Madre mía, desde el balcón de tu casa bendice mi respiración!
 Mientras yo sueño con un canto donde va amontonándose
 todo este ritmo patrio de ángeles celestes y verdes palmas,
 merecidas, de babor a estribor, por un viento de flautas lentas.

EL ANGEL *

De pie, con su estatura de recuerdo,
limpio, como agua erguida a contraluz,
el enamorado de la mendicidad
construye mi biografía.
Amo este ser incansable que me hiere a silencios.
Mas, día y noche, como un perro macilento,
giro alrededor de mi paraíso
donde dejé mi nostalgia
ahora dulcemente mortal.
¡Si su espada, incandescente de memoria,
durmiera como mi sangre en sus noches!
Pero aquí estás
como álamo empecinado en tu exactitud,
poniendo tu ala lenta, casi fluvial,
sobre mi hombro,
sobre este lugar de carne deliberante y libertaria,
palpando si hay cruz,
si hay al menos un vago dolor cirineo,
y vuelves tu rostro,
tu faz poderosa, como una dalia con la fuerza intolerable del roble,
como una estrella, con la ira amotinada y luminosa del relámpago.

* De *Poemas con un crepúsculo a cuestas* (1949)

MITOLOGIA DEL JAGUAR *

La lluvia, la más antigua creatura
-anterior a las estrellas- dijo:
"Hágase el musgo sensitivo y viviente".
Y se hizo su piel; mas
el rayo, golpeó su pedernal y dijo:
"Agréguese la zarpa". Y fue la uña
con su crueldad envainada en la caricia.

"Tenga -dijo el viento entonces,
silabeando en su ocarina- el ritmo
habitual de la brisa".

Y echó a andar
como la armonía, como la medida
que los dioses anticiparon a la danza.
Pero el fuego miró aquello y lo detuvo:
Fue al lugar donde el "sí" y el "no" se dividieron
-donde bifurcó su lengua la serpiente-
y dijo: "Sea su piel de sombra y claridad".

Y fue su reino de muerte, indistinto
y ciego.

Mas los hombres rieron. "Loca"
llamaron a la opresora dualidad
cuando unió al crimen el Azar.

Ya no la Necesidad con su adusta ley
(no la luna devorada por la tierra para nutrir sus hambrientas noches
o el débil alimentando con su sangre la gloria del fuerte),
sino el Misterio regulando el exterminio. La fortuna,
el Sino vendando a la Justicia -"¡dioses!"-
gritaron los rebeldes- "leeremos en los astros
la oculta norma del Destino".

Y escuchó el relámpago el clamor desde su insomne
palidez. -"¡Ay del hombre!"- dijo
y encendió en las cuencas
vacías del jaguar
la atroz proximidad de un astro.

* De *El Jaguar y la Luna* (1959)

ODA LA ESTRELLA DE LA TARDE *

En el ardiente engaño
cíñeme, amada de ayer
con la memoria de tus brazos

Tan fuerte pudo ser
tu beso, como palabra
Tan poderoso su liviano
aliento
 que todavía enciende
 su brisa
 la brasa vespéral

Sé que es eterno
o poesía
lo pasajero

* De *El Jaguar y la Luna* (1959)

CODICE DE ABRIL *

Este es el linaje de Abril, hijo de Marzo, el Guerrillero
hijo de Sandino y de Blanca, de Yalí, de las Segovias
a quien engendró Andrés Castro, el hijo de Septiembre
a quien engendró Amadís, el Caballero
a quien engendró Cifar, el Navegante.
Y por generación de mujer Abril desciende de Citlalli:
la del cesto de flores
—de la Casa del Rey o Casa de la Estrella—
a quien engendró Topiltzin,
a quien engendró Quetzalcoatl,
a quien engendró Ehecatl, el Viento,
—“el Encendido”— en cuya antorcha
arden el deleite y la muerte.

“In ehecatli in chichinaztli”,
dijeron nuestros padres, uniendo
el viento y el ardor. Y hay testigos
de que el mancebo gritaba, ya púber,
en los campos amarillentos: “¡Créeme,
un beso deseado tiene más sabor
que todos los labios que me ciñen!”

Dijeron de Abril los Navegantes:
“elaboró al borde de los lagos
las plumas escapulares de la “Caminata del Este”,
y dio su ramillete de oro a la cola de la “Oropéndola”.
Dotó de su copete escarlata al picapalo “Carpintero”
y vistió sus largas caudales a la “Viuda” nocturna.
Obra suya es el “Pitangas”, devorador de la sardina,
el “Tucán” pico-feliz y el “Relojero”.
Obra suya el “Guacamayo”, y la “Lapa” de Occidente,
el “Chocoyo”, el “Gurrión”, el “Guis” y los irisados
“Siete-colores” que amaron las niñas chorotegas”.

Por eso veneraron su paso
y lo creyeron un rey errante,
cuya túnica de trinos se mojaba en las aguas del alba.

* De *Tun*, *Poemas para un calendario* (Libro inédito). Publicado inicialmente en *El Jaguar y la Luna*.

Los labradores, más apegados a la fatigosa realidad,
amontonaron para el paso de abril la hojarasca marchita
y Abril quemó la hierba muerta, tomó el grano de fuego
y dijo a la Primavera: "¡Enciéndanse las flores!"

Entonces puso brasas en la frente antigua del "Laurel",
encendió el candelabro perfumado del "Corozo",
hizo estallar la "Cimarra" y las sartas de "Sacuanjoche".
"¡Quema con tu lengua de estrella!", dijo al crepitante "Roble",
y vimos encenderse los pistilos numerosos del "Jilinoche",
la llama alcohólica del "Carao" crepuscular
y el fuego milenario del "Malinche".

Era la fogata forestal del trino:
de su antorcha brotó el color de los "Corteces"
y dieron luz los "Elequemes" y los "Celbos",
el "Guapinol", y el "Nance" y el "Copal".

—He aquí —dijeron los labradores— que nos ha nacido un mancebo
cuyo aliento hace girar la corona del año
—la rueda multicolor del tiempo—;
y levantaron estelas de piedra
con los secretos signos de los perfumes primaverales.

No así los hombres que escribieron la historia
—gentes que consultaron los manuscritos antiguos—
documentados en la tradición de los viejos. Dijeron:

"Cuando descendimos del Norte
por el río Wa, que pasa sobre ciudades sumergidas;
cuando peregrinamos al Oeste llevados por los narradores de leyendas
o cruzamos las vastas aguas lacustres del Este
transportados por los tocadores de ocarina en sus canoas de cedro;
cuando venimos del patrio Sur,
del río de obsidiana que los pescadores llamaban el "relámpago dormido":
—allí donde los pueblos acampaban— Abril encendía los doce vientos:
los cuatro grandes que oyen las órdenes del Rey
y los vientos menores que recrean a los enamorados.

Encendió los Nortes
—con sus purísimas garzas—
como liviano sostén del polen.
Encendió los Estes para transportar los pájaros
sobre su intenso añil marino.
Encendió el Oeste: el quejumbroso
viento de la púrpura, propagador del fuego.
Y encendió el oscuro Sur, presagio de la noche,
donde habitan el aullido y el espíritu del Jaguar devorador de la luna".

Luego, cuando llegaron los extranjeros,
recordaron a Euploia, la del ronco azul,
o a la latina Hóspita, Vulgivaga, cuya cintura
ciñera el mirlo y la adormidera:
"–He aquí la madre de Abril–" dijeron confundidos
ante la turbadora potestad.

Mas nunca sospechó la delicada forastera
venida del océano
que el hosco brujo lunar mordería su boca
inoculando violencia al nombre de la Primavera.
Porque Abril levantó sus flores hirientes
y alzó a la multitud contra el palacio del tirano.
Subió el pueblo agitando sus banderas. "Felicidad
fue estar vivo en aquel amanecer",
cuando el generoso muchacho levantó su tea
y las reseca memorias del estío prestas al incendio
ardieron. –¡No producirás tu fruto
si no te precede el fuego!

La flor es fuego, el beso es fuego, la palabra es fuego:
quemarás a tu mujer, a tu tierra y quemarás tu historia,
y hierba verde nacerá sobre la tierra negra.
Libertad sobre la muerte. Y el hombre nuevo
alzará su frente bajo la señal de la ceniza.

Luego las crónicas se dividen.

El Manuscrito de Tula o Tola habla de Abril
"cuando llegó a la orilla del mar divino
y al borde del luminoso océano se detuvo y lloró".
Y agrega: "Tomó sus aderezos y se los fue revistiendo,
su atavío de plumas de quetzal, su máscara de turquesas.
Y cuando estuvo aderezado, él por sí mismo se prendió fuego
y se encendió en llamas: es por esta razón llamado
"el encendido". Y cuando ardió
y cuando se alzaron sus cenizas
vinieron las aves de bello plumaje a contemplarle,
las que se elevan, las que se ven en el cielo:
la guacayama de rojas plumas, el azulejo, el tordo fino,
los loros, los papagayos y el luciente pájaro blanco.

Pero yo aprendí de mi padre lo que el pueblo contaba,
porque el pueblo supo de su muerte y mi padre, ya anciano, repetía:
"No mires al Norte cuando interrogues tu destino:
mira esa constelación que gime al sur de la noche.
Allí murió Abril, contra la dura espalda del tiempo,
contra el adverso muro
balas perforaron la antiquísima sombra".

1954-56

NOVIEMBRE *

El guerrillero muerto fue llevado a su cabaña.
 Jinetes que interrogaban se devolvieron de las polvosas sendas.
 “¡Muerto!”... “¡Muerto!” –repetían, aumentando entre los breñales
 el vagabundo quejido de Noviembre.

Manos que apresaron la elipse en el barro
 y fijaron perpetuamente la perpetua inquietud
 ciñeron ahora las blancas mortajas de hilo
 espantando el zumbante azul del ala de la mosca.
 Pero un poco de sangre, una gota insistente,
 abriéndose,
 como el ojo húmedo del manantial,
 extendió lentamente sobre el pecho su mancha púrpura.

Las alfareras miraron la creciente rosa
 sobrepasando su tiempo,
 fluyendo cuando lo Definitivo
 era marcado ya como Ineludible por sus ásperos llantos,
 ¡oh! desgñados rostros, oh silencios
 oscuros junto al barro seco, interminado
 –ánforas suspensas entre las pobres manos abatidas–,
 y afuera, donde Noviembre
 pasa con su polvo hostil y funerario,
 sólo sombras, memorias dicen
 los tristes jinetes que regresan.

¡Cuántos tuvieron nombre
 –sarmientos de su vid espesa
 duraron–
 por el caliente cañón de su revólver
 por su mano
 poderosa
 llamando al fuego,
 o su grito
 que llenó el calendario de batallas!

* De *Tun. poemas para un calendario* (Libro inédito). Publicado inicialmente en *Elegías* (1967)

La rosa crece de vidas: mancha el hilo
con sangre que ya no es suya! Allí derraman
su última sílaba los que ya no tienen
cantos en la noche; los que ahora guardan
con temor sus armas acechando un ruido
o pasos
del enemigo que sólo por él con gestos ajenos afrontaron,
o aquellas
-las ilesas, las forjadoras de Abril-
las que bajaron a las fiestas con su nombre
escrito de esperanza!
¡rosas del pueblo!, las alfareras
tocan el tiempo y ven su mancha púrpura,
duración que ya no tiene sostén,
silencio que invade y borra la comarca
mientras ellas lloran, ¡ay! y sus manos
vuelven mecánicas a girar las negras ánforas del mes mortal.

Dejad que el barro encierre su historia en signos,
que Noviembre seque el barro con su ululante quejido.
El guerrillero muerto fue llevado a su cabaña
y sólo una rosa roja lenta se repite
en las ánforas indias.

CABALLOS EN EL LAGO •

Los caballos bajan al amanecer.

Entran al lago de oro y avanzan
-ola contra ola
el enarcado cuello y crines-
a la cegadora claridad.
Muchachos desnudos
bañan sus ancas
y ellos yerguen
ebrios de luz
su estampa antigua.
Escuchan
-la oreja atenta-
el sutil clarín de la mañana
y miran
el vasto campo de batalla.
Entonces sueñan
-bulle
la remota osadía-
se remontan
a los días heroicos,
cuando el hierro
devolvía al sol sus lanzas
potros blancos
escuadrones de plata
y el grito
lejanísimo de los pájaros
y el viento.

Pero vuelven

(Látigo
es el tiempo)

Al golpe
enfilan hacia tierra
-bajan la frente-
y uncido
al carro
el sueño
queda
atrás
dormido
el viento.

• De *Cantos de Cíjar* (1969)

LAS BODAS DE CIFAR *

"...y el mar virginicida batían con sus remos".

Licofrón.

-¡Deja de llorar!- gritaron las mujeres
y se oyeron sus risas

entre el reflejo

de las antorchas

y el golpe de los remos.

Llavaban a Ubaldina, con guitarras

con su velo de novia

y un ramo de azucenas.

Eladio, el carpintero de ribera

y Pascasio, el marinero manco

construyeron la barca.

Yo labré el mástil

y mi madre

cortó -sobre el arenal- la vela.

Zarpamos

cuando rompían los albores

pero Octubre

levantó los vientos.

Ráfagas, turbiones,

olas

rayos

el lago embravecido

y negro nos golpeaba a muerte

el barco y nos rompía

las velas y las drizas.

Al caer de la tarde

el huracán bramaba.

-Mierda! -gritó Eladio- ¡nos hundimos!

Pero el viejo Pas, sereno

con su brazo único al timón

dijo a los hombres:

* De *Cantos de Cifar* (1959)

-“Está el Lago cebado
la lancha es virgen
y la mujer doncella”.
Abrieron entonces la escotilla y nos metieron
al oscuro vientre:

olía
 a breá el maderamen.
 Tumbé a Ubaldina aterrada
 y más que el amor
 las olas me ayudaron.
 Después abrí la escota
 saqué el brazo
 y tiré el velo a las aguas
 (Así engendré a Rugél,
 tan duro en los peligros
 pero débil con las hembras).

JUANA FONSECA *

Rogad a Dios
por el eterno descanso
del alma
de Juana Fonseca.
Sus hijos:
Emérta, Fidelina, Juan Ramón,
Justo Pastor, Camila y Pedro
están aquí
de negro.
Doblan las campanas y Emérta solloza.
Emérta
fue la última en acostarse

Planchó la ropa de los varones
y el vestido de Camila
Lloró pensando en la madre

"Un día como hoy se estaba yendo"

Pero pensó en las flores
en las rosas del barrio
"Fidelina: mojá las flores para que amanezcan frescas"

("Los pobres no tenemos tiempo de llorar"
pero lloraba)

Y vio que Pedro llevaba los zapatos sucios
y sacudió los zapatos del niño con el borde del rebozo
y los ojos rojos
mientras las campanas doblaban.

La viva estampa de la madre
abandonada, como ella, del marido
con sus tres hijos
con sus cinco hermanos
planchadora como ella

* De *En sus rostros que asoman en la multitud* (1976)

*"Libra, Señor, el alma de tu sierva
Juana Fonseca
como libraste a David
de las manos de Saúl
y de las manos de Goliat"*

Veníamos esa tarde huyendo y los soldados
nos esperaban en la bocacalle.
Juana tiró de mí, me metió en su tijera bajo la chamarra
y acostó a la Emérita -que era hermosa entonces-
y escuché las voces del Sargento
y la voz de Juana:

-Aquí no hay nadie ¡sólo mi hija enferma
que deben respetar!

Y Emérita se reía;
pero ahora lloraba.

*"Apartaos de mí todos
los que obráis la maldad,
Señor, Dios mío, en Ti he esperado;
sálvame de mis perseguidores y librame"*

Juana Fonseca
te recuerdo
bajo la lámpara y vos de pronto llegando,
demudada:

-Me mataron a Pedro! (Tan estupendo
carpintero, pero borracho.
Mi ropero de cedro
jamás lo terminaba
hasta que un día llegó con el mueble
y era como un altar)... ¡Me mataron a Pedro!
Y no tenemos ni ropa para vestirlo
porque todo lo empeñaba
hasta sus fierros.

Y fui a buscar con los amigos
y reuní para su caja y lo enterramos
con dignidad. Y ella quiso pagarme.
Desquitarme planchando y lavando.
-Juana Fonseca
no es así que se paga
La amistad del pobre es la honra
de mi casa-

EL MANGO *

Los labios que te besaron, te dijeron:
 “Ya es tiempo de que echas raíces como los árboles”
 Pero tú sabes de árboles. Sabes de sus maderas y de sus memorias.
 Has seguido, siglo tras siglo, sus lentas caravanas.
 Los has visto en las selvas, junto a los grandes ríos
 cubiertos con sus mantos verdes de enredaderas y parásitas
 huyendo, con sus aves, al exilio. Inmóviles
 peregrinan. Invisibles sus pasos
 preceden a las civilizaciones.
 Tú sabes de árboles. Conoces
 los árboles nativos que ayudaron a levantar la tierra. Pastores de ríos.
 Árboles tan nicaragüenses como el Pochote
 que aún hecho leña si se entierra en su tierra, retoña.
 Y conoces también los forasteros
 como el abundante Icaco que llegó del Senegal,
 o la Granada de Argel, o el inmenso Fruta de Pan de las Molucas,
 o el Mango que llegó a Nicaragua del lejano Hindostán.

Fue en Calicut (o Koylikota) donde el galeón tocó puerto.
 –“Un poco más de buen aire e todos vernéis ricos e de buena ventura”
 dijo el Capitán Céspedes de Aldana y desviaron
 y cruzaron las agitadas 700 leguas del golfo
 en el galeón de la China o de Filipinas del llamado “viaje al austro”.
 Allí rescató marfiles y brocateles de oro, tafetanes y damascos
 y embarcó la planta de hojas todavía tiernas
 y la bella hindú le dijo: –“Sea este árbol testigo de tu promesa”.
 Pero la aventura se contaba en casa en voz baja, entre sonrisas,
 cuando ya se habían retirado a sus solemnes aposentos
 tía Elisa y tía Mercedes, a quienes Aldana rescató de la soltería
 trayéndolas a América, mareadas y casi arrepentidas
 para un casamiento de prez y de provecho.

Granada entonces contaba de 200 vecinos, edificios de tapias, de adobes
 [encalados y tejas, y una bonita iglesia
 –un puño de sal en el verdor del trópico–
 y en la casa de Aldana, entre el astrolabio y la brújula y los rollos de mapas
 [manchados de mar,
 el primer reloj, traído de Germania, que instaló como un tabernáculo en la
 [sala de honor
 y su hora guiaba la hora de las misas y de los cabildos.

* De *Siete árboles contra el atardecer* (1980)

Y en el patio el mango, el primer mango.

–“Oído he –decía– contar a los alfaquies
que este fruto es el avatar de un ave misteriosa;
llámanla Jatayu

–rey de los pájaros indostanos–
rojo y negro porque sus alas quemó el sol;
que debe ser del género del Fénix, de los árabes,
cuyo nido es de fuego”.

Y los indios

trasmítieron esta leyenda pero la variaron
contando que el mango devolvía en frutas
el alma o “yulio” del Chichiltote

–el llameante pájaro votivo de los Chorotegas–
y hubo poeta que cantara este apólogo diciendo
que “se escuchan trinos risueños del fruto bajo la piel”.

Aldana –el viejo lobo Juan Céspedes de Aldana–
en las noches sudorosas de la incipiente Granada
vestía siempre, a pesar del calor, de gamuza y ante
con la caperuza sin plumas de los antiguos marinos
y lagrimeaba recordando “La Galga”, su fiel carabela de 47 toneles
hecha y armada por él con gasto

“de muchas contías de su fazienda”

y su Palos de Moguer y a don Alonso, su padre

–del grupo de los Pinzones–

y a Diego de Lepe y a Juan Díaz de Solís,
capitanes y pilotos

de los primeros que traspasaron la línea equinoccial
y vieron no sólo nuevas tierras sino nuevas estrellas.

Y en cada cosecha del Mango repetía

–repartiendo las frutas en bandeja de plata a sus vecinos–
las derrotas de sus viajes;

el perverso mar de los Sargazos lleno de monstruos traga-naves
o la ruta de Guachinchina,

golfo de muchos mogotes y bajíos,
donde había Emperador y pesca de perlas,
o Filipinas donde las mujeres, decía Aldana
eran castísimas, sin género de lascivia
ni deslealtad con su señor.

Luego miraba a sus tertulios

y bajando su vocerrón de piloto

–el rostro redondo, irónico

y olfativo de los Aldanas. Y su sonrisa

–media sonrisa– y el resto del humor en los ojos:

–“Ella sembró la semilla en el plenilunio

y casó el árbol, en su rito pagano, uniendo dos ramas

¡Ah! ¡los ojos más grandes y brillantes que hombre alguno vio!”

Pero Felipillo, su criado enano y corneto,
aportaba el dato de los pechos de Yadira untados de sándalo
que hicieron llevadero el calor al navegante.

Sus nietos heredaron confusas crónicas
pero pudieron todavía leer, un poco desilusionados
–en su amarillento Cuaderno de bitácora–
el nombre de la planta en sánscrito
y dibujadas con tintas del oriente
sus flores polígamas,
sus hojas lanceoladas verde-oscuras y lustrosas
y el rojo fruto en forma de corazón. ("Multiplicará
mi corazón" –predijo la mujer– y en racimos
cada instante del amor,
cada latido amante
se hizo fruto). Ahora
no queda ya ni lápida del viejo antecesor.
Escogió una tierra impetuosa de historia calcinada
y el fuego del Filibustero borró su nombre
al incendiar el templo donde Aldana
entró dos veces descalzo para cumplir promesa:
una vez con la vela de cera en la mano
cuando perdió su Galga a las puertas de la provincia
en un turbión del Papagayo, y la otra
ya cadáver
con hábito y capucha franciscanos.

También el Mango quemó en el tiempo su historia
Y tú lo crees de aquí:
Profesa un verde familiar.
Nace en tus islas.
Te acompaña en tus caminos con sus alamedas.
En tu patio crece,
hospeda
tus pájaros indios
y teje con brisas y cigarras
–como una hamaca–
tu siesta.

Granada/Gran Lago. 1978

EL INDIO Y EL VIOLIN *

Cuando Mondoy toca el violín las nubes de diciembre de desmenuzan
[en plumas
y al Este cruzan seres celestes en bandos de Calandrias, de Paujiles,
[de Jilgueros, de Zorzales.
Mondoy cierra los ojos y ladea la cabeza como los ciegos
porque la música es una ceguera dulce,
una laguna de aguas azules.

Por su escala
bajan las siete muchachas, las madrugadoras
a recoger en su red el lucero matutino
-coletea entre los juncos en el agua orillera-
y Tonantzin lo toma de las agallas y la ilumina el alba.
El aliento de Tonantzin es el país ilimitado
donde aletea el violín de Mondoy y gira
volátil con un plumaje de palabras secretas.

He oído
cánticos en las cerámicas chorotegas
-ocarinas lunares de vientos lentos que levantan
olas en la laguna como escamas de peces-
pero no esta lluvia, no esta ternura cuando
Mondoy toca el violín y llueve
en Diriomo, en Diriá, en Dirita, en Nindirí.
(¿Acaso no has tenido en el pecho, empapándote en música,
el rostro de una mujer que llora?)
Volverá, tal vez, Agosto, el opresor
azuzando sus perros de fuego en la canícula.
Husmean los caminos del sueño. Saben
que la libertad es un vuelo. O un pensar.
O un cantar cuando Mondoy toca el violín.
Pero nada muere. En el aire
hemos sembrado nuestras estrellas y podemos
levantar el pensamiento y sostenerlo
sobre el puro azul. Mondoy
traza una cruz de música en la constelación
del Sur. Mondoy toca el violín
y nuestros pueblos indios peregrinan
al lugar de la promesa.

* De *El Indio y el Violín*, Poemario inédito.

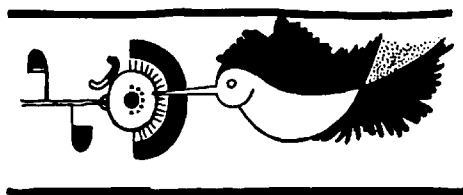
Una línea blanca marca el borde tiernísimo del horizonte
Es la hora en que bajan las siete muchachas
-las soñadoras- con sus sábanas blancas
a recoger el lucero vespertino
y Tonantzin lo toma entre sus brazos y escuchamos el llanto de un niño
cuando Mondoy toca el violín.

NAMOTIVA 1981

NOTA: "Tonantzin" (*to*: nuestra; *nantli*: madre; *zin*: querida) en este caso es Virgen (lucero matutino)
y Madre (lucero vespertino).

Parte II
Estructura
(Imágenes y Temas)

2–El pájaro y el ángel: esbozo antropológico



Autosoneto

*Lllaman poeta al hombre que he cumplido.
Llevo mundo en mis pies ultravagantes.
Un pájaro en mis venas. Y al oído
un ángel de consejos inquietantes.*

*Si Quijote, ¡llevadme a mi apellido!
—de la Cuadra—: cuestor de rocinantes,
y así tenga pretextos cabalgantes
mi interior caballero enloquecido.*

*Soy lo sido. Por hombre, verdadero.
Soñador, por poeta, y estrellero.
Por cristiano, de espinas coronado.*

*Y pues la muerte al fin todo lo vence,
Pablo Antonio, a tu cruz entrelazado
suba en flor tu cantar nicaragüense.*

(de Poemas con un crepúsculo a cuestas.)

El Maestro de Tarca (XI)

*El Maestro de Tarca
aconsejó al marinero:
Si tu pensamiento
alcanza menos
que tu corazón,
piensa dos veces:
La nave tiene
la vela a pájaros
y la quilla a peces.*

(De Cantos de Cifar.)

**La “exacta estatura” del hombre.
El pájaro y el ángel. Esparcimiento y límite.**

El apotegma “el estilo es el hombre” no hace más que proyectar sobre la relación concreta del sujeto y la escritura la idea más general de que la literatura es un espejo de la realidad. El propio rostro es el que se refleja distinta y privilegiadamente en ese espejo. Es, por tanto, pertinente dar inicio a la búsqueda de la estructura permanente de una escritura poética por la indagación de los elementos estructurantes de la imagen del hombre que en la misma se proyecta. Trataremos, pues, de delinear el esbozo de la “antropología poética” en la creación de Pablo Antonio Cuadra. No escasean materiales en la obra poética de Cuadra donde los trasuntos de su propio yo y de la imagen del hombre en general acusen su presencia. Hay, sin embargo, sitios privilegiados, donde estos materiales se acumulan con mayor abundancia, y donde el propio poeta los ha integrado ya con propósitos definitorios más o menos expresos. Tal es el caso de poemas como “3”, de *Canciones de Pájaro y Señora*; de múltiples fragmentos de *Canto Temporal*, especialmente del “Canto IV”, y un fragmento recíproco de este último en “Introducción a la Tierra Prometida” (*Poemas Nicaragüenses*); de los poemas “Autosoneto” y “El ángel”, de *Poemas con un crepúsculo a cuestas*; de “Febrero”, (*Guirnalda y rueda del año*) y el “Maestro de Tarca XI”, de los *Cantos de Cifar*, para señalar los más notables.

Dos rasgos llaman la atención en las plurales caracterizaciones que del ser del hombre se hacen en cada uno de esos poemas. El primero, el señalamiento de las dualidades profundas que escinden la humana naturaleza; el segundo, el reiterado esfuerzo de integración de esas dualidades en un

todo unitario. Podríamos decir que el énfasis es igualmente intenso en la dirección polarizadora que en la dirección integradora.

En el poema "Autosoneto", de finales de la década de los 40, encontramos dos versos en los que el poeta afirma llevar en sí:

*"Un pájaro en mis venas. Y al oído
un ángel de consejos inquietantes"*³³

La reiterada presencia del "pájaro" y el "ángel" a través de toda la obra de Cuadra, la riqueza de sus connotaciones y valores simbólicos, nos inclinan a conceder una importancia capital a esta dualidad. Podemos establecer en dos columnas las asociaciones más inmediatas que nos sugieren estos dos términos de referencia:

Pájaro

*Naturaleza
Hábitos migratorios
(inestabilidad espacial y
transitoriedad temporal)
Corazón ("en mis venas")*

Ángel

*Espíritu
Hábitos vigilantes
(el "ángel de la guarda":
estabilidad y perennidad)
Cabeza ("al oído")*

Es importante señalar también, junto a la naturaleza polarizante de estos términos, el común denominador que les unifica, asociando a ambos con el vuelo: las alas. Y tampoco está de más recordar la asociación obvia del ángel con la teología católica llevada a América por los españoles, y la asociación del pájaro y la religiosidad indígena mesoamericana, en el importante culto a Quetzalcoatl.

De todas las combinaciones posibles entre las asociaciones binarias antes señaladas y lo humano, nos interesa destacar aquellas que nos conducen, por el camino más corto, a

33) "Autosoneto". *Canciones de Pájaro y Señora*. En *Poesía. Selección 1929-1962*. Madrid. Ediciones Cultura Hispánica. 1964. En las *Obras Poéticas Completas*, publicadas por Libro Libre, este poema es el primero de los *Poemas con un crepúsculo a cuestas*. (Vol II).

establecer un enlace con otras composiciones poéticas del autor cuya intención es también determinar ciertas caracterizaciones de lo humano.

1- La asociación hombre-pájaro nos conduce, sin mediación alguna, al poema "3", de *Canciones de Pájaro y Señora*.

2- La asociación hombre-ángel, nos conduce al poema "El Angel", de *Poemas con un crepúsculo auestas*.

3- La asociación hombre-pájaro (subsumida en la más amplia "hombre-naturaleza"), nos pone en relación con otro símbolo que enlaza también animalidad y humanidad: el centauro. Símbolo presente en el Canto VI del *Canto Temporal*, en un contexto análogo al de otros versos anteriores del poeta, en "Introducción a la Tierra Prometida".

4- La asociación hombre-ala, nos conduce al símbolo de Icaro, evocado en el poema "Febrero".

5- En fin, la combinación hombre-pájaro-ángel (subsimplificada en la más amplia hombre-corazón-cabeza), nos conduce a la combinación barca-vela-quilla, del "Maestro de Tarca XI".

Vamos a desarrollar en este apartado las relaciones establecidas en "1", "2" y "3", dejando para el próximo apartado la cuarta y quinta de estas relaciones.

a) "3"

"3"

*Tres pájaros soy y trino.
De pluma, si escribo y amo.
De luna, si bebo vino.
De sombra, si vivo en vano.
Más vale pájaro en mano!*

En este magistral ejercicio lúdico, donde el sentido pareciera sujetarse al capricho de la rima, subyace –tras la apariencia juguetona– un impresionista esbozo antropológico.

La afirmación del “soy” inicial, que pareciera volatilizarse en el trino de pluma, luna y sombra, se reatrapa en el verso final:

Más vale pájaro en mano!

La condición errátil del pájaro, que sugiere el agotamiento de toda su realidad en existenciales aleteos, impone el gesto rápido de la mano que le sujeta al presente. Como en el refrán popular, la rica prodigalidad aparente (“Cien pájaros volando...”), revela su precariedad última:

De sombra, si vivo en vano.

La mano atrapadora, sujeta la plural dispersión a la unidad, sin perder las virtualidades de su libertad proyectiva.

En cierto sentido, “3” es una antítesis del “Autosoneto”. Se relaciona con él como la potencia al acto, como lo proyectado a lo cumplido. Si el “pájaro en mano” es una consagración de la presencia actual, el “soy lo sido” del “Autosoneto” es una consagración del tiempo como duración definitiva. La múltiple disponibilidad existencial del pájaro, se ha sacrificado en la realización de un solo proyecto: el del “hombre verdadero”, que escribe como poeta y ama como cristiano. Los otros “pájaros posibles” continúan aleteando, sin embargo, en las venas del poeta, e imponen todavía una estructura exterior trinitaria al poema consagratorio de la unidad del ser:

“Por hombre, verdadero.

Por poeta, soñador y estrellero.

Por cristiano, de espinas coronado”.

Veamos, ahora, que papel ha correspondido en la realización de este proyecto definitivo, a los “consejos inquietantes” del ángel que el poeta afirma llevar “a su oído”.

b) “El ángel”.

*“De pie, con su estatura de recuerdo,
límpio, como agua erguida a contraluz,*

*el enamorado de la mendicidad
construye mi biografía".*

Si el "pájaro" celebraba la prodigalidad proyectiva y la libre disponibilidad de quien se siente dueño incondicional de un presente, en "El ángel" se evoca la avaricia del tiempo y la inalterabilidad de los límites. En su tiempo sin tiempo, el pájaro suscitaba tentaciones plurales (plumas, lunas y sombras). Frente a la triple oferta de vino, amor y vanidad, yergue el ángel su triple voto de pobreza ("enamorado de la mendicidad"), de castidad ("limpio") y de obediencia ("incansable"). Testigo de la eternidad, el ángel es el administrador que escatima las "horas contadas" de la biografía, y el custodio insobornable del límite:

*"...como un perro macilento
giro alrededor de mi paraíso
donde dejé mi nostalgia
ahora dulcemente mortal.
¡Si su espada incandescente de memoria,
durmiera como mi sangre en sus noches!
Pero aquí estas
como álamo empecinado en tu exactitud..."*

Guardián de la memoria, el ángel recuerda la caducidad del laurel y la fugacidad de la estrella, y reclama, inversamente, "la corona de espinas":

*"poniendo tu ala lenta, casi fluvial,
sobre mi hombro,
sobre este lugar de carne deliberante y libertaria,
palpando si hay cruz,
si hay al menos un vago dolor cirineo..."*

Si hemos llamado al ángel "custodio del límite", este calificativo define sólo un aspecto de su ser: su aspecto de voz de la conciencia, de discernidor del bien y el mal, frustrador de todo pretendido retorno a la inocencia paradisiaca originaria. En un sentido contrario, sin embargo, el ángel aparece como quien incita al traspaso de otros límites, el vencimiento de lo humano hacia lo trascendente:

La comunión del hombre y la naturaleza se expresa en los dos poemas tanto en formas convergentes hacia una identificación, como en formas divergentes en el enfoque y los desarrollos. La convergencia se da en la común manera en que los dos poemas manifiestan la intimidad de la unión entre la naturaleza y el hombre, estableciendo entre ambos una relación de enriquecimiento mutuo. La divergencia concierne al papel pasivo o activo que se asigna a ambos términos, y en consecuencia, al diverso grado de la integración entre ambos. En "Introducción a la Tierra Prometida" el papel activo se atribuye principalmente a la Naturaleza y el hombre aparece más que todo como receptáculo de la energía cósmica que esta concentra:

*"¡Oh tierra! ¡Oh entraña verde prisionera en mis
[entrañas:
tu Norte acaba en mi frente,
tus mares bañan de rumor oceánico mis oídos
y forman a golpes de sal la ascensión de mi estatura.
Tu violento Sur de selvas alimenta mis lejanías
y llevo tu viento en el nido de mi pecho,
tus caminos, en el tatuaje de mis venas,
tu desazón, tus pies históricos,
tu caminante sed".*

En el *Canto Temporal* se invierten los papeles. No sólo la Naturaleza se interioriza en el hombre, sino que también éste se proyecta en aquella:

*"A veces una extraña vertiente aparece en el brillo
[de los ojos
y donde vamos mirando depositamos la lluvia y la
[humedad de su júbilo.
El venado se desprende de nosotros como velocidad que
[silbamos,
la ardilla nos recorre las vértebras como la inquietud
[de una cita,
la serpiente se aleja de la pupila igual que la dilatada
[mirada de la cólera
y el pájaro en tu cabellera corriendo agita su
[libertad..."*

En contraste con el grado de integración casi absoluto entre el hombre y la naturaleza en “Introducción a la Tierra Prometida”, hay en el *Canto Temporal* un cuidado reiterado por señalar una demarcación entre ambos. En el primer poema, la Tierra contribuye solamente a “la ascensión de la estatura” del hombre; en el segundo, determina también su limitación, al robustecer el límite que enmarca “la exacta estatura” del hombre:

*“Llevamos el animal y nos asciende como una vena más,
como un golpe más del pecho y un sonido aún más largo
[del amor que vincula.*

*Llevamos una hierba, una hoja, una verde línea de
[savia y vegetación
trepando sobre el hueso en madreSelva,
y así sube y se afianza el corcel complementario,
el caballo en el cimiento para la exacta estatura;
caballo en el pecho, caliente de galope
y los bellos aspirantes y la crin que se esparce como la
[estela del ansia.*

*Toda tierra y ser y mar y elemento
robustecen el límite, al corazón penetran,
y llevan hacia el mundo, rebotando la vida,
la múltiple unidad trascendente del hombre”*

Podríamos decir que el entusiasmo integrador de “Introducción a la Tierra Prometida”, que celebra casi una identidad panteísta entre la Naturaleza y el hombre, queda reducido sólo a un primer momento en el decurso de *Canto Temporal*. El momento en que “la selva esparce los contornos del hombre”, y la espesura evoca litúrgicos oficios:

*“...a la bóveda verde los reunidos silencios
en oración de pájaros y abejas, como templo,
[oficiando!”*

En un segundo tiempo, el movimiento “esparcivo” de la naturaleza sobre el hombre, se equilibra por un movimiento contrario que “robustece el límite”. El signo de la integración hombre-naturaleza deja de ser unívocamente positivo y se

torna ambivalente: "La tierra ya chupada en su bagazo hasta". La transcendencia apacigua los afanes migratorios de los pájaros que circulan en las venas del poeta, a la par que le impone otras insatisfechas ansias (los "consejos inquietantes" del ángel). El poeta que afirmaba llevar los caminos de la tierra "en el tatuaje de sus venas", también comprende ahora que:

*"...el camino
es un río con sed".*

Sed de infinito que no sacia el esparcimiento migratorio de sus pájaros, ni logra contener el "robustecido límite" de los elementos que le forjan.

**La "insatisfacción radical". Icaro y Cifar.
Corazón y cabeza. La virtualidad heroica.**

a) "Febrero".

La discusión de la relación hombre-naturaleza en los poemas que anteceden, nos condujo al planteamiento del tema de la insatisfacción permanente del hombre. Tema que, de otra parte, había sido ya propuesto por la relación hombre-ala, que nos aproximaba al mito de Icaro, en el poema "Febrero".

La elegía del despeñado nos revela dos aspectos esenciales de la antropología poética de Cuadra: la exaltación del sacrificio y el relieve dado a la dimensión heroica del hombre. Las sombras de Cristo y de Prometeo se proyectan sobre los ardientes despojos de Icaro. Icaro es pájaro:

*"¿Quién señaló en el valle la febril silueta
rasgando con su bello grito el azul intacto?"*

Pero también es ángel:

*"Lo eterno
sigue ardiendo oculto*

*y pródigo llena de hermosura
a quien tocó su fulminante gozo"*

La expresión de la insatisfacción permanente del hombre, que se destacaba ya en los últimos versos del Canto VI del *Canto Temporal*:

*"¿Quién confiesa su posesión cumplida?
el amor es otro amor al cabo ¡y lo perdemos!
El mundo es otro mundo al fin ¡y lo buscamos!"*

se traduce sentenciosamente en una frase de "Febrero":

"Ser es frustrarse"

"Para saber la vida, la muerte es su secreto" —expresaba el *Canto Temporal*. La "sangrante espalda" de Icaro, que no osan mirar los ancianos

*"...donde el ala derretida aún humeaba
su roce con el límite"*

nos recuerda, paradójicamente, la espalda del poeta, donde palpa el ala del ángel

*"...si hay cruz,
si hay al menos un vago dolor cirineo".*

La heroicidad y el sacrificio se identifican así en la visión del ángel, "custodio de los límites eternos", y en el drama de Icaro, transgresor de los humanos límites.

b) El "Maestro de Tarca XI" (*Cantos de Cifar*)

*"El Maestro de Tarca
aconsejó al marinero:
Si tu pensamiento
alcanza menos
que tu corazón,
piensa dos veces:*

*la nave tiene
la vela a pájaros
y la quilla a peces"*

En el poema "Febrero" —lo mismo que en otro poema paralelo escrito en el mismo año (1957) y de tema conexo ("Enero")—, tocamos una vena que podríamos llamar de exaltación prometeica en la poesía de Cuadra, que es esclarecedor poner en relación con las corrientes iniciales del Romanticismo alemán. Si bien es cierto que la exaltación del heroísmo a través de las figuras míticas clásicas (los héroes-mártires como Prometeo, Icaro, Quetzalcoatl) es una tónica acorde con el temple general de los poemas calendáricos de Cuadra (piénsese en "Código de Abril", en "Noviembre", "Mayo"), también lo es que la identificación del poeta con la voluntad heroica acusa un rasgo romántico en estos dos poemas, que les confiere un carácter excepcional en la obra del autor. Este carácter excepcional resulta evidente si analizamos lo que puede considerarse la segunda versión de "Enero": el poema "El Gran Lagarto" de los *Cantos de Cifar*. Si la primer versión está escrita —como también el poema de Icaro—, en una vena cercana a la de Goethe y Schiller, la segunda lo está en una vena cervantina. La exaltación romántica recibe el contrapeso realista de la ironía. Al enfrentar la fiera, el héroe se muestra más próximo a Alonso Quijano liberando a los galeotes, que al Arcángel que afronta al dragón, o al celeste Arquero que lanza su dardo de oro en las constelaciones.³⁴ El héroe mítico cede la plaza a un héroe plenamente humano. Retomamos de esta manera el hilo del esbozo de la Antropología poética de Cuadra, que habíamos tendido entre la relación "hombre-pájaro-ángel" del "Autosoneto", y la relación "nave-vela-quilla" del consejo del Maestro de Tarca con que encabezamos este apartado.

Lo que hemos llamado la insatisfacción permanente del hombre suscita las ansias de traspasar los límites de lo hu-

34) Jean Louis Felz. *L'Oeuvre de Pablo Antonio Cuadra: Recherche d'une Culture nicaraguayenne*. Tome I. Pg. 252. ("Thèse pour le Doctorat de Troisième cycle présentée à l'Université de la Sorbonne Nouvelle). París, 1981. Felz establece tanto el paralelo entre Cifar y Don Quijote, como el contraste entre "El Gran Lagarto" y "Enero".

mano, cumplidas hasta cierto punto en el universo mítico, por la relativa volatilización de estos límites. El relato realista de la aventura de Cifar, por el contrario, nos impone brutalmente de nuevo esas limitaciones:

"...llenos de terror huyeron, los cobardes!"

Es en el escenario realista de estos *Cantos de Cifar* donde se inscriben los consejos del Maestro de Tarca. En "Enero" y "Febrero", el poeta parece decir al hombre, en la misma línea del "Sturm und Drang" de los Románticos: Reduplica tu afán, quiere dos veces! Sin renunciar a las ardientes aspiraciones aurorales suscitadas por los meses del estío, la sabiduría otoñal del Maestro de Tarca invierte el lema:

"Piensa dos veces..."

Si el aleteo de los pájaros y el agitar de las velas inquieta siempre el corazón del hombre, el equilibrio de la quilla y los consejos del ángel afianzan la seguridad de su ruta.

c) Conclusión

Hemos tratado de señalar en las páginas que anteceden como se refleja la imagen del hombre en el variado espejo de la producción poética de Pablo Antonio Cuadra. Este esbozo de una antropología poética que hemos ensayado extraer del cotejo e interpretación de diversos textos del autor, nos ofrece una imagen compleja y rica del hombre, de la que emergen ciertos rasgos definitorios de su ser. Polarizado entre la tentación del gozo del instante y el afán trascendente de su impronta en la eternidad, disgregado por la inconstancia y el olvido y empecinado en la reconquista de la continuidad de su memoria, empeñoso demarcador de límites e incorregiblemente inclinado a transgredirlos, las contradicciones que escinden la naturaleza humana impulsan también al hombre a redoblar su empeño en la búsqueda de una identidad. La permanente insatisfacción del hombre –fermento de su superación–, se expresa en la exaltación de la capacidad de heroísmo y de sacrificio, reflejada en la ejemplaridad de algunos

héroes míticos. Cuadra se cuida, sin embargo, de caer en el tópico romántico del culto al "titanismo", o en posiciones de un voluntarismo de estilo nietzscheano. En su perspectiva, lo humano se extiende sólo hasta donde se extiende la capacidad de comprender de su razón. En resumen, la imagen del hombre que nos ofrecen estos versos es la de un ser siempre capaz de tomar en las manos las riendas de su destino y sujetar las contradictorias dualidades de su ser a una identidad idealmente postulada, aunque lograda sólo por sucesivas aproximaciones. La naturaleza alada de los símbolos asociados al hombre en la poética de Cuadra (el pájaro y el ángel), nos trae reminiscencias platónicas, del *Fredo* y del *Banquete*, que se refuerzan aún más con el postulado último de una identidad ideal más allá de las contradicciones reales.

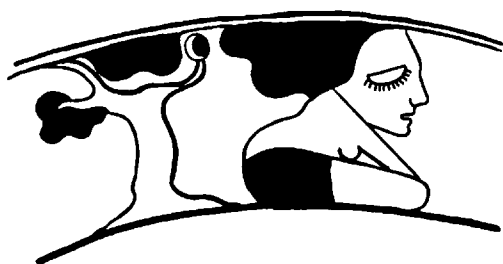
Nos parece oportuno concluir este esbozo con unas reflexiones sobre el método empleado en nuestra aproximación al tema del hombre en la poética de Cuadra. Hemos elaborado nuestro discurso sobre la antropología poética de Cuadra alrededor de dos imágenes básicas (las del "pájaro" y el "ángel"), y sus múltiples posibles relaciones y combinaciones. Desde un enfoque estructural, hemos partido de la relación más simple –la relación binaria directa "hombre-pájaro" y "hombre-ángel"–, hasta culminar en la relación más compleja –la relación ternaria mediata "nave-vela-quilla"–, y hemos comprobado con sorpresa que esta secuencia dictada por imperativos formales de "more geométrico", coincidía con una secuencia dialéctica del fondo de la temática misma. En efecto, podemos expresar gráficamente esta correspondencia:

Secuencia estructural	Textos	Secuencia de contenido
	"Autosoneto"	
Relaciones binarias directas:	"3" "El ángel"	Naturaleza proyec- tiva del hombre

Secuencia estructural	Textos	Secuencia de contenido
Relaciones binarias indirectas:	"Canto Temporal VI"	El hombre y el mundo. La Naturaleza como medio de la humana realización y como límite de la misma.
	"Icaro" (Febrero)	El límite absoluto.
Relaciones ternarias:	"El Maestro de Tarca XI"	Dialéctica del límite: corazón y cabeza:

Esta correspondencia es un buen ejemplo de uno de los postulados del método estructural –la inseparabilidad de la estructura y el contenido–, y confirma a su vez un principio implícito de la crítica literaria moderna, como es la indestructible solidaridad de fondo y forma.

3–El gran árbol del Cosmos: Arquitectura y Misericordia del Mundo



"Yo he recordado su sombra antigua aquí donde no hay amor suficiente para levantar estas piedras.

"¡Sal de ellas, pueblo mío!

*Un techo nuevo cubra tus exilios. Un madero
extienda sus ramas.*

He aquí

lo que estaba dicho en el libro de los profetas de Chumayel:

*"Se alzaré Yaax-Imixché, la Verde Ceiba, en el centro de la provincia
como señal y memoria del aniquilamiento".*

Allí donde nace este árbol es el centro del mundo.

Lo que tu ves desde su copa es lo que tu corazón anhela.

Este es el árbol que amorosamente sienta tu infancia en sus rodillas.

Con el algodón liviano y sedoso de su fruto tu pueblo fabricó sus

[almohadas

donde reclina su descanso y elabora sus sueños.

*Si suben a este árbol, la serpiente se hace pájaro
y la palabra canto.*

Esta es la Madre Ceiba en cuyo tronco hinchado tu pueblo veneró la

[preñez y la fertilidad.

De su madera blanca y fácil de labrar tu pueblo construyó una

[embarcación de una sola pieza

y esa embarcación es su cuna cuando inicia su ruta y es su féretro

[cuando llega al puerto.

*De este árbol aprendió el hombre la misericordia y la arquitectura,
la dádiva y el orden".*

(La ceiba, de

Siete árboles contra el atardecer.)

Si el pájaro y el ángel –imágenes a través de las cuales ensayamos el esbozo de la antropología poética de Cuadra–, ofrecen entre sí, como hemos visto, relaciones de oposición y complementariedad, esta última imagen –la del ángel–, se encuentra asimismo vinculada con otra, muy frecuente también en la obra poética de Cuadra, –la del árbol–, por relaciones que podríamos llamar de alternabilidad y paralelismo. En el poema “El ángel” se dice:

*“...aquí estás
como álamo empecinado en tu exactitud”*

En el poema “El Jenísero”, se describen las hojas “aterciopeadas y pubescentes” del árbol de los llanos:

*“...federadas en ramos como plumas de un arcángel
[verde...”*

En el poema “Himno Nacional” del *Libro de Horas*, se nombra un “ritmo patrio”

“de ángeles celestes y verdes palmas”

En el poema “Canto coral de los instrumentos de la pasión”, también del *Libro de Horas*, refiriéndose al mismo tiempo a la ceiba y al árbol de la cruz, se expresa:

*“Conozco un árbol a cuya diestra un ángel ha crecido
levantando diariamente su estatura”*

En el poema “El Jocote”, “los traviesos Tlamachas” –ángeles de la mitología mesoamericana, “pequeños como colibríes”–:

*"...habían colocado el árbol cargado de frutas
en el lugar exacto de mi primer beso"*

Al inicio del poema "El árbol de la noche", del *Libro de Horas*, se dice:

*"Tu eres virgen y el ángel te detiene
al pie del árbol de la noche"*

En resumen, si en el *Libro de Horas*, que podría considerarse el poemario de los ángeles de Cuadra, los Ministros de la Corte Celeste se presentan asociados a un árbol (álamo, verdes palmas, ceiba), en *Siete árboles contra el atardecer*, casi cada árbol se encuentra asociado a un ángel. Recapitulando las asociaciones tenemos:

- "La Ceiba" y el ángel del "Canto coral de los instrumentos de la pasión".
- "El Jocote" y los Tlamachas, ángeles de la mitología mesoamericana.
- "El Cacao" y el Madecacao, que es como su ángel custodio.
- "El Jenísero", "arcángel verde", "trono de la tormenta" (los "tronos" son los ángeles del tercer Coro).
- "El Jícaro" y el ángel de "El árbol de la noche"

Algunos versos de Cuadra invitan a considerar también al árbol --al igual que al pájaro y el ángel--, como una imagen antropológica. Así, en el *Canto Temporal*:

*"Es ahí, en el incesante calor de su honda materia
donde se hincan la raíz del sereno crecimiento,
porque los pies se extienden con ansias subterráneas
para que pueda la palma del cabello mecerse bajo los
[astros]."*

Sin descartar la pertinencia de esta consideración antropomórfica del árbol, nos parece más fecundo desarrollar el enfoque de la función del árbol como símbolo cosmogónico.

Ambas consideraciones no son excluyentes, pues, como podría corroborarse con citas abundantes del propio Cuadra, el hombre y el mundo aparecen en su poesía en la relación mutua de microcosmos y macrocosmos. En este sentido, los versos anteriores del *Canto Temporal* nos esclarecen adecuadamente el sentido del paralelismo que asocia ángeles y árboles: ambos son mediadores entre lo alto y lo bajo, entre lo celeste y lo terrestre. Así como los ángeles son ministros y mensajeros del Cielo que descienden a la altura del hombre, los árboles suben de las entrañas de la tierra a las alturas celestes. Un poema de la misma época de *Siete árboles contra el atardecer* ("Junio, la Mestiza"), nos presta una expresión afortunada para representar la función mediadora de los árboles: éstos sirven para "fabricar el horizonte". Es posible, por ahora, establecer una inversión simétrica entre la estructura del canto angélico del *Libro de Horas*, y la del canto terrestre de *Siete árboles contra el atardecer*. En el primer poemario:

*"Pulsa el alba, otras nostalgias pulsa para buscar el
[ángel
que circula de sueño a sueño alrededor de nuestros
[aires"*
(*"Himno Nacional"*)

En el segundo:

*"Voy cruzando caminos donde los tractores
desentierran ollas funerarias"*
(*"El Cacao"*)

El escudriño del aire y la exploración telúrica –búsqueda del vuelo del ángel y de las raíces del árbol–, concurren a una misma finalidad: la delimitación del territorio del canto, del espacio de la vida:

*"...He aquí que existe este lugar dispuesto para ser
[eterno
por la sola palabra que un ángel dicta recorriendo los
[mañitines..."*
(*"Himno Nacional"*)

*"Ahí donde nace este Arbol es el centro del mundo.
Lo que tu ves desde su copa es lo que tu corazón anhela"
("La Ceiba")*

*"Porque el Jenísero fue creado
para cubrir lo que se ama
para establecer bajo sus ramas el espacio de la vida"
("El Jenísero")*

Todo el misterio de la Naturaleza –su fecundidad, su pudor, su sentido sacrificial–, se hace visible al encarnarse en la anatomía botánica. De la unión del cielo y de la tierra se origina la fecundidad cósmica. En el poema "Junio, la mestiza", que antes mencionamos (y que podría considerarse también un poema botánico, pues hace referencia al Malinche, "el árbol conyugal"), dice la mujer al hombre:

*"Fabricaremos el horizonte
el encuentro del cielo y de la tierra..."*

Es el mismo instante que describe con elegante sobriedad "El Jenísero":

*"El rayo: dibujo eléctrico del gran árbol del cosmos.
Cierras los ojos al deslumbre y al abrirlos ha nacido el
[Jenísero]"*

*"Ella hizo la casa. * * *
Inventó el lecho y en su cuerpo el Caos se hizo Cosmos"*

Dice el poeta de la mujer en "Junio, la Mestiza". Y las mismas cuatro ideas de casa, lecho, fecundidad y orden, se asocian también en el poema "La Ceiba";

*"Esta es la Madre Ceiba en cuyo tronco hinchado tu
[pueblo veneró la preñez y la fertilidad...
"Con el algodón liviano y sedoso de su fruto tu pueblo
[fabricó sus almohadas
donde reclina su descanso y elabora sus sueños...
"De este árbol aprendió el hombre la misericordia y la
[arquitectura,
la dádiva y el orden".*

Es sugestiva la analogía entre esta representación de la naturaleza como “misericordia y arquitectura, dádiva y orden”, y la conceptualización aristotélica o kantiana del cosmos. En la primera, la relación entre la potencia y el acto, lo virtual y lo actual, podría asimilarse a esta relación poética entre lo “dado” y lo “ordenado”. En Kant, la relación análoga sería la postulada entre el “caos de las sensaciones” y lo “aprehendido a través de las categorías”. La analogía, sin embargo, es aproximativa e imperfecta, pues tanto en Aristóteles como en Kant predomina lo racional sobre lo emotivo, la claridad del concepto sobre la ambigüedad del misterio, lo genérico sobre lo individual. El acto prima sobre la potencia en Aristóteles, como en Kant las formas de la aprehensión sobre la cosa en sí. Sería más pertinente aludir a las categorías de Duns Scoto –Aristóteles y Platón fecundados por el misterio cristiano de la creación y de la redención–, donde lo individual y lo volitivo recuperan sus fueros frente a los universales, y se plantea un nuevo tipo de relación entre las esencias (“haecceitas”) y las existencias. Heidegger ha hecho un profundo estudio de las categorías del Doctor Sutil de la Escolástica, aprovechando su arsenal de conceptos en la elaboración de su filosofía de la existencia. En sus aproximaciones a la poesía de Hölderlin, ha tratado Heidegger de determinar en la obra del gran romántico alemán, desde su propia perspectiva, lo que considera la esencia de la poesía. Es necesario precisar que existe un común denominador entre la obra de Hölderlin y la de Cuadra: los respectivos paisajes patrios y las herencias culturales de sus respectivos pueblos (germánica y helénica en un caso, mesoamericana y cristiana en el otro), ocupan un lugar central de sus universos poéticos. Así, por ejemplo, los comentarios que hace Heidegger en su Conferencia “Tierra y Cielo de Hölderlin”, sobre el poema “Grecia” y una carta dirigida por Hölderlin a su amigo Böhlendorff, podrían muy bien aplicarse a los versos de “El Jenísero” arriba citados:

*“El rayo: dibujo eléctrico del gran árbol del Cosmos.
Cierras los ojos al deslumbre y al abrirlos ha nacido el
[Jenísero]”*

“El hecho de que todos los lugares sagrados de la tierra son reunidos alrededor de un lugar... es en este momento mi alegría” –escribe Hölderlin a su amigo–, y Heidegger comenta: “Por el lugar que el poeta habita en el presente, la tierra le es de nuevo tierra. Ella, estando edificada por las divinidades, da albergue y es portadora de lo sagrado, es decir, la esfera del dios. La tierra no es tierra que como tierra del cielo, lo mismo que éste no es cielo que actuando hacia lo bajo, sobre la tierra. Las manifestaciones del cielo, desde las más altas, el relámpago, hasta las otras formas, son mencionadas en las frases precedentes de la carta. “Blitz” (el relámpago), es la misma palabra que “Blick” (la mirada). En la mirada hay existencia. La tormenta se llama por tal razón “existencia de Dios”. Tierra y cielo, y los dioses en retirada en lo sagrado –todo es, por la apacible disposición jovial del poeta, presente en la totalidad de la naturaleza abriéndose originariamente. Esta naturaleza se manifiesta a él en una luz particular”. Mientras para Aristóteles la Naturaleza es animación transmitida a lo inerte por el Acto Puro (Dios o Motor inmóvil), y para Kant construcción del sujeto cognoscente, para Heidegger y para los poetas es “develación”, manifestación del ser, y el hombre “que habita en poeta” sobre la tierra, es solo un testigo de la “dádiva y el orden, la misericordia y la arquitectura” del mundo. Por eso la poesía es lenguaje de fundación, y, como dice el mismo Heidegger en otro ensayo sobre Hölderlin, las imágenes poéticas “son imaginaciones, en tanto que inclusiones visibles de lo extraño en la apariencia de lo familiar”. Los ángeles y los árboles de Cuadra son imaginaciones en el sentido Heideggeriano. El canto es una develación del ser del Universo y el Universo una develación de la esencia del Canto. Por esta razón el poeta ubica “el nacimiento del canto” entre coros angélicos y arboledas mecidas por la brisa. Así, en el comienzo del *Canto Temporal*:

*“Esa blanca mujer desnuda en la alta noche
su pudor –Ernesto– cuando corre como Susana
y busca la nube cenicienta agitada como un leve velo;
el ángel silencioso que va de estrella a estrella
como cruzando un extraño río azul intenso.*

*Y el viento amigo, el sucesor de los suspiros,
el elemento doloroso donde gimen los perfumes...
¿Podría, acaso, desprenderme del misterio que me
[habita,
desconocer ese contacto de los éxtasis silentes
con la rosa del mundo? Universo le llaman...
Yo asistí cuando niño al nacimiento del canto:
tal vez una llanura,
un recodo verde-alegre con árboles moviéndose...”*

Es pertinente señalar que no somos los primeros en aproximar la obra poética de Cuadra a la de Hölderlin. El crítico argentino Raúl Gustavo Aguirre señalaba en el diario “La Nación” de Buenos Aires (7 de Febrero de 1982), reseñando *Siete árboles contra el atardecer* que, en este poemario, “está de alguna manera toda Nicaragua, por idéntica razón como el poeta ha conseguido arribar a una expresión auténtica, quiero decir, una expresión que sólo se apoya en su ser más profundo, allí donde reside su patria esencial. No es otra, si nos remontamos a un precedente excepcional, la significación del poema de Hölderlin titulado “El regreso a la patria”. Sólo que en el poeta nicaragüense lo concreto del “correlato objetivo”, la forma y la materia, no son traspasados por lo metafísico, sino que mantienen una asombrosa inmediatez, una consistencia sensorial que no les impide, empero, apuntar hacia lo inmemorial de la historia y lo sagrado del origen”.

Quedaría incompleta esta caracterización del árbol como símbolo cósmico, sino analizamos también las relaciones entre el árbol y el tiempo, y su vinculación con la memoria y el olvido de los hombres.

De la misma manera que el ángel –como señalamos en el esbozo de la antropología poética de Cuadra–, patentizaba los límites de la temporalidad del hombre, cargando el peso de una responsabilidad trascendente sobre las horas contadas de su biografía, el árbol evidencia también la fugacidad de la existencia humana y aún la del mundo cultural en que ésta va inserta. Los árboles preceden a las civilizaciones y sobreviven a sus ruinas:

*“Invisibles sus pasos
preceden a las civilizaciones...”*

Escribe el poeta en “El Mango”. Y en el poema “La Ceiba” expresa:

*“Se alzaré Yaax-Imixche, la Verde Ceiba en el centro de
[la provincia
como señal y memoria del aniquilamiento...”*

Así como las ramas de “El Jenísero” se extienden
“para establecer bajo sus ramas el espacio de la vida...”

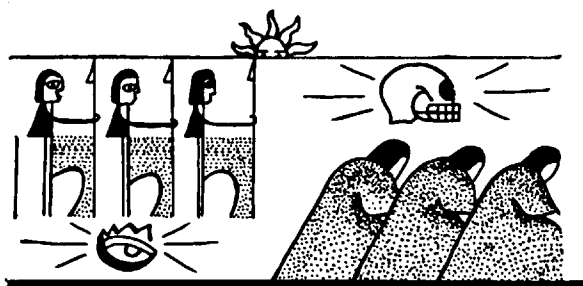
las raíces de los árboles vigías del atardecer se hunden en la aurora de los tiempos primigenios, atesoran en sus maderas memorias centenarias y dan sombra al ocaso de la vida:

“Sabes de sus maderas y de sus memorias”

expresa con intencionada simetría “El Mango”. Y en el “Canto coral de los instrumentos de la pasión” del *Libro de Horas*, la gran Madre Ceiba, “secular y lenta”, rinde el testimonio de la madera:

*“Conozco la biografía de un árbol –dijo–:
su genealogía poderosa en la vegetación del misterio,
su infatigable paternidad de semilla a semilla...
Sus duras manos excavan debajo del Testamento,
porque las raíces cruzan toda la memoria
y todo el olvido del hombre”*

**4—Atlantes y Cariátides
Teogonías y Genealogías
(La naturaleza y la historia)**



*"Tía Trinidad tenía un tacto de pétalo
afinado por el pasar incontable
de las cuentas del rosario
y era el verbo dar vestido de blanco
con una dulce contribución de lágrimas
en sus ojos verde otoñales*

*La otra
-alta y doméstica- pero también dadivosa
como los árboles del paraíso
era tía Isidora, el otro crepúsculo de ojos cenicientos
como la región donde los pájaros duermen
Ellas sostenían, como las Cariátides, las tardes municipales
de la historia antigua
donde ahora es Grecia o Granada o Tula
con sus columnas
rotas y el mismo cielo azulísimo repleto de aventuras..."*

**(Mis Cariátides, de
Esos rostros que asoman en la multitud.)**

*"Toda pirámide se levanta oprimiendo su base.
Si tu te rebajas, alguien crece.
La abyecta sumisión crea gigantes.
Los iguales, los amigos, deben desaparecer
(para que levante el tirano su estatura..."*

**(Marzo, o la lectura del Cronista, de
Tun. Poemas para un calendario.)**

En el primer capítulo de la presente sección hicimos la siguiente reflexión metodológica: "Hemos elaborado nuestro discurso sobre la antropología poética de Cuadra alrededor de dos imágenes básicas (...) y sus múltiples posibles relaciones y combinaciones. Desde un enfoque estructural, hemos partido de la relación más simple (...) hasta culminar en la relación más compleja (...) y hemos comprobado con sorpresa que esta secuencia dictada por imperativos formales "more geométrico", coincidía con una secuencia dialéctica del fondo de la temática misma". A esta altura de nuestro estudio, es conveniente reiterar que esa reflexión metodológica no sólo es válida para el capítulo que trata de la antropología poética de Cuadra, sino también para el conjunto de este trabajo. Es decir, el estudio sintagmático de algunas imágenes poéticas claves en la obra de Cuadra, impone al discurso crítico un orden de elaboración que es, sólo en apariencia, meramente formal, pero resulta que, una vez articuladas dichas imágenes en la estructura totalizante más amplia que impone dicho orden, se advierte que esta secuencia de la estructuración corresponde también a un orden temático de presentación que podría muy bien habersurgido de una dialéctica especulativa exterior a la obra misma, establecido referencial y no sintagmáticamente.

Simplificando, podríamos decir que la imagen del ángel (cuya función sintagmática, inversa de la del pájaro, se definió como limitando hacia lo alto la representación poética del hombre), nos condujo, atendiendo esta vez a la homología de su función estructurante con la de la imagen del árbol, a pasar de la elaboración del esbozo antropológico a la del esbozo cosmogónico, es decir, del estudio del hombre al estudio de la naturaleza en la obra de Cuadra. En el presente capítulo veremos como, guiados nuevamente por el estudio sintag-

mático de las imágenes poéticas (las homologías de sus funciones estructurantes), podremos pasar del mundo natural al mundo social, de la Naturaleza a la Historia.

Dos aspectos fueron destacados en el análisis de la imagen del árbol. Su aspecto de “fabricadores del horizonte”, es decir, delimitadores del espacio y mediadores entre el cielo y la tierra, entre lo próximo y lo lejano. Y su aspecto de “testigos del tiempo”, es decir, garantes de la permanencia de la vida y de la continuidad de la memoria. Si recordamos que la etimología de la palabra “religión” hace referencia a “religare”, juntar de nuevo, reanudar los vínculos entre el hombre y Dios, lo natural y lo divino, es fácil reconocer el carácter religioso, celebrante y consagratorio, de los poemas botánicos de Cuadra. Los árboles son, precisamente, esas “ligas” entre el cielo y la tierra, el pasado y el futuro, el origen y el fin, evocadas por la etimología del vocablo “religión”. Mas gráficamente, los árboles son las columnatas y arbotantes del gran templo de la Naturaleza. Así los ha visualizado el propio Cuadra en diversos poemas:

*“Recordemos la columna del níspero silvestre,
del mango, del malinche,
su espontánea vegetal arquitectura
rematando en sus racimos maduros capiteles!
¡Y a la bóveda verde los reunidos silencios
en oración de pájaros y abejas, como templo,
[oficiando!”*

Dice el poeta en *Canto Temporal*. Y en “El Jenísero” evoca:

*“...la lenta procesión de las vacas transportando la luna
¡oh, Catedral de los balidos!”*

La imagen de los “árboles-columnas” suscita una asociación con la imagen de las “columnas-personas”: Atlantes y Cariátides. En los órdenes clásicos de la arquitectura, se produce una evolución de la sobria funcionalidad de la columna dórica, al estilo más florido de los órdenes jónico y corintio (columnas más arboriformes). Algunos añaden a estos tres

órdenes el que llaman “orden pérsico”, representado por los Atlantes, y más ejemplarmente por las Cariátides. Al representar a los árboles en su función estructurante del cosmos, Cuadra ha realizado un juego de trasposiciones espaciales y temporales: los árboles son mediadores entre lo alto y lo bajo, pero unen también el pasado con el futuro, el origen con el fin. Es decir, asumen la función de fabricantes tanto del horizonte espacial como del horizonte temporal. Idéntico juego de trasposiciones espacio-temporales practica el poeta –aludiendo esta vez a personas–, en otro poema perteneciente a *Esos rostros que asoman en la multitud* y que se titula “Mis Cariátides”. Refiriéndose a dos viejas tías, altas, domésticas y dadivosas, “como los árboles del paraíso”, escribe:

*“Ellas sostenían, como las Cariátides, las tardes
[municipales de la historia antigua
donde ahora es Grecia o Granada o Tula
con sus columnas
rotas y el mismo cielo azulísimo repleto de aventuras”*

En la última estrofa, el poeta se refiere a su ciudad (Grecia o Granada o Tula) y dice:

*“Pero pasaron sobre ella los mercaderes
y no queda piedra sobre piedra
excepto este mármol, esta Cariátide
alta y doméstica soportando el techo
donde el soldado resguarda su infancia de una lluvia
[insistente”*

La imagen de esta “columna rota”, alta ruina que resguarda al soldado de la “lluvia insistente”, está bañada por una luz melancólica que la aproxima a otra escena aludida en el poema “Jeroglífico en la pared de un Templo Maya” de *El Jaguar y la Luna*: “la blanca - esbelta - intacta - ruina - ahogada por el tiempo” e invadida por el “verde fervor” de una naturaleza inmemorial e insistente como la lluvia. Ambas escenas –el templo Maya asediado por la vegetación y el Erechtheion ateniense azotado por la lluvia–, representan un lugar y un momento clave de la obra poética de Cuadra –lugar de la contigüidad y el contraste entre la Naturaleza y la

Historia, e instante del complejo tránsito entre una y otra-, donde alcanza más densidad la ambigüedad poética y es mayor la sugestión del misterio. Esta ambigüedad y misterio nos hace pensar en la "tenebrosa y profunda unidad" del universo, de que hablaba Baudelaire en su famoso poema "Correspondances". Es conveniente, sin embargo, precisar primeramente las ambigüedades. ¿Es la vegetación o la lluvia la que profana el templo de la historia? ¿O son los "mercaderes" de la historia los que profanan el templo de la Naturaleza? ¿No se oculta acaso detrás de la lluvia "el mismo cielo azulísimo repleto de aventuras"? ¿No se describe como "verde fervor" el avance de la vegetación y como "árboles del paraíso" a las abolidas Cariátides? Podríamos tratar de responder estas preguntas con los versos del citado poema de Baudelaire, primer manifiesto de la estética Simbolista:

*"La Nature est un temple où de vivants piliers
laissent parfois sortir de confuses paroles..."*

Cuadra asume, en verdad, la herencia simbolista, pero es una herencia aceptada "a beneficio de inventario". Acepta del Simbolismo las sugestiones musicales, el fecundo juego de sus libertades asociativas y el arte sutil de sus matizaciones, pero ha rehusado el ingreso a sus "paraísos artificiales" y rechazado la ambigüedad ética-estética a que aluden títulos como "Las flores del mal". El paraíso del poeta nicaragüense es siempre el "de Adán y Eva", y, en las relaciones entre estética y ética, se suele inclinar más hacia los énfasis y contrastes del Expresionismo, que hacia la elusiva simbiosis de los Simbolistas. Esto no significa, por parte del poeta, aceptación de las exageraciones maniqueas, o de los paraísos, también artificiales, de las Utopías políticas. Junto a la herencia Simbolista (para la que la palabra es ante todo sonido que dispersa y diluye en la secuencia musical su ámbito referencial), y a la herencia Expresionista (para la que la palabra es ante todo "signo" cuya gestualidad se exagera en los contrastes pictóricos), ha asumido Cuadra también la herencia Creacionista (más arquitectural que musical o plástica), que subordina el ritmo y el color, unidades fonéticas y se-

mánticas, al papel que les asigna la ejecución de un proyecto estructurante:

*"Por que cantais la rosa, ¡oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema..."*

Nos sirve esta digresión para precisar que, las preguntas antes planteadas sobre las relaciones entre Naturaleza e Historia en la poesía de Cuadra, es decir, las ambigüedades suscitadas por la lectura de los poemas "Mis Cariátides" y "Jeroglífico en la pared de un templo Maya", no pueden ser resueltas por la postulación de una "tenebrosa y profunda unidad", recurso por el que el Simbolismo asimilaba lo natural y lo artificial, lo estético y lo ético, pues la palabra poética conserva en la obra de Cuadra la carga referencial suficiente para impedir que las dualidades objetivas se borren en las desvaídas del discurso lírico. Tampoco puede ser resuelto el problema asignando a cada término del dilema -Naturaleza e Historia-, una intencionalidad precisa y una valoración expresa, como podría asumirse en la estética Expresionista. La solución habría que buscarla más bien en la dirección de la estética Creacionista, es decir, adivinando el papel asignado en la construcción del Universo poético a cada término del dilema -Naturaleza e Historia-, descubriendo en cada caso la función estructurante específica y los signos positivos o negativos asociados coyunturalmente a cada extremo de la dualidad. Esto es lo que trataremos de hacer.

En el "Poema del momento extranjero en la selva", de *Poemas Nicaragüenses*, por ejemplo, se inviste a la naturaleza de una dignidad histórica positiva. La selva opone una resistencia invencible y tenaz al invasor, imponiendo la retirada de la penetración extranjera con su ejército de "Anófeles -ínfimas águilas del pequeño escudo pisoteado". En *Siete árboles contra el atardecer*, se asigna también a cada uno de los árboles el papel de defensores del espacio nacional y de la identidad cultural nicaragüense, como pone en evidencia el epígrafe tomado de *Los Siete contra Tebas*: "Las torres se mantienen en pie y nos escudan: las habíamos asegurado con

defensores poderosos y cada uno de ellos ha guardado la puerta que le estaba encomendada". Dilucidamos, de este modo tanto la dignidad histórica que se acuerda a los árboles, como la homología de sus funciones como elementos arquitectónicos de una estructura más amplia. La Naturaleza y la Historia, referencialmente distintas, se homologan en la ejecución del proyecto poético. Aludiendo más directamente a la estética creacionista, esta homología aparece aún más clara en el poema "Mayo. Oratorio de los cuatro Héroes", memorial de los adalides de la nacionalidad nicaragüense:

*"El niño en quien pensábamos
llega con los zapatos mojados.*

-No lo regañes.

*Le cogió la tarde aprendiendo a hacer una República:
Puso un río al norte, con peces
y al sur escribió otro río, con historias,
Colocó al oeste un mar, con peces
y al este, otra vez un mar, con palabras"*

El niño que lleva dentro el poeta no canta la Patria, sino que la hace nacer en el poema. Por eso puede colocar indiferentemente en las aguas del tiempo "peces", "historias" o "palabras", y defender el territorio de su sueño con "árboles", "héroes" o "cantos". Diversa es la materia de las columnas que sostienen el templo de la Patria: madera de árboles, carne de héroes, palabra de poetas. Lo importante es que el territorio defendido sea "el lugar de la promesa", el valle de la esperanza.

La contigüidad y el tránsito entre Naturaleza e Historia quedó -a nuestro ver-, suficientemente esclarecida con las anteriores alusiones a la estética Creacionista en la obra de Cuadra. Resta ahora esclarecer el contraste entre una y otra, es decir, las ambigüedades suscitadas por las imágenes de "Mis Cariátides" y "Jeroglífico en la pared de un templo Maya", en las que "Naturaleza" e "Historia" parecieran asumir funciones antagónicas. Para ello, es pertinente recurrir a las influencias de la estética Expresionista en la obra del poeta, presentes sobre todo en la época de *Libro de horas*,

Poemas con un crepúsculo a cuestas y El Jaguar y la Luna, pero todavía notorias en poemas de la última época como “El Jenísero” y alguna “Metamorfosis”. Ejemplo prototípico del Expresionismo en Cuadra es el poema “El árbol de la noche”, del *Libro de Horas*. El “Arbol donde cuelgan las calaveras” se llena de ojos, labios y manos, se convierte en negro fantasma gesticulante –“vástago oscuro carbonizado por el sueño”–, heraldo de la muerte ante el que se detiene la doncella de la vida y la esperanza. El poema alude, nos parece, al Jícaro, –el mismo árbol consagrado bajo un signo contrario como uno de los *Siete árboles contra el atardecer*–, y la escena descrita es aparentemente idéntica:

*“Tú eres virgen y el ángel te detiene
al pie del árbol de la noche”*

(El Arbol de la noche)

*“Una doncella cobró valor y dijo:
–¿Por qué no he de conocer el prodigio de este árbol?
Y saltó sobre la prohibición de los opresores
Y se acercó al árbol”*

(“El Jícaro”)

En el primer caso, es la voz del propio poeta la que alerta a la doncella contra el árbol; en el segundo, es la voz de los opresores la que se interpone entre ambos. El presagio evocado con colores de tinieblas y livideces cadavéricas puede convertir en símbolo de la muerte el mismo objeto natural –el Jícaro–, que, descrito con la prolija minuciosidad ceremonial y la pausada serenidad litúrgica en *Siete árboles contra el atardecer*, deviene vehículo propiciatorio de la continuidad de la vida. También el Jenísero, en el poema de ese nombre –nacido, en sus primeros versos, como lo quiere la estética Creacionista, en la mirada del poeta (“Cuanto miren los ojos creado sea”)–, y que extiende luego sus brazos

“...para cubrir lo que se ama”

se convierte en “Arbol de la noche triste” y en estupenda imagen Expresionista:

*"Clarines sustituyendo pájaros
y la gran copa del árbol temblando gritos y lamentos
como hojas negras..."*

La explicación de estas metamorfosis únicamente por el uso de las técnicas expresionistas no rinde cuenta completa de las mismas. Su sentido profundo alude a los fundamentos estilísticos pero también axiológicos del movimiento Expresionista. El Creacionismo valora la Naturaleza con cierta indiferencia hacia su dimensión ética: impone sólo imitarla en su afán creador. El Expresionismo, en cambio, ve la Naturaleza como una gesticulación intencionada, impregnada de valoraciones éticas, encarnando las angustias y esperanzas del hombre. Más próximo en ésto al Expresionismo que al Creacionismo, Cuadra coloca a la Naturaleza más acá y no más allá del bien y del mal. Sus virtualidades la hacen apta tanto para "la misericordia y el orden", como para la prostitución y el caos. Así, se expresa de ella –encarnada esta vez en la mujer–, en el poema "Junio, la Mestiza":

*"Ella hizo la casa.
Inventó el lecho y en su cuerpo el Caos se hizo Cosmos..."
"...es la galería de la mina y es el útero
Es el amor y es el oro.
Es la fidelidad y la prostitución.
–En su cuerpo el Cosmos se hace Caos–"*

No es ajeno a esta ponderación de la polivalencia ética de la Naturaleza, a estas reservas frente al "naturalismo" Creacionista, el repudio de Cuadra a todas las formas de "Titanismo": ni el poeta es "un pequeño Dios", ni los héroes son "gigantes" incuestionados y supremos. La preocupación de Cuadra es determinar "la exacta estatura" del hombre, y en el poema "Marzo, o la lectura del Cronista", presenta a la Naturaleza bajo el aspecto aniquilador de un volcán, y añade esta advertencia:

*"Toda pirámide se levanta oprimiendo su base.
Si tu te rebajas, alguien crece.
La abyecta sumisión crea gigantes."*

*Los iguales, los amigos, deben desaparecer para que
[levante el tirano su estatura]*

No es casual, en este contexto, la preferencia que expresa el poeta por la "Cariátide" frente al Atlante, como soportes de la estructura de la Historia. Cuadra ha hecho –aunque por otras razones–, la misma escogencia que la escultura griega, por razones estéticas y religiosas, hizo de las formas antropomórficas de sus columnas. El poeta nicaragüense lo hace –como veremos–, por razones éticas. El Atlante era una forma adecuada para la representación de las divinidades Cthónicas: su disposición corporal soportando los arcos perpetua el gesto inicial con que surgieron los titanes de las profundidades del mar o de la tierra. Ese gesto, en cambio, era incompatible con la representación de las divinidades celestes de la religión homérica. La dificultad de ver a éstas agobiadas por el peso de arcos y frisos, hizo que los escultores de la Hélade tomaran como modelos de sus columnas –según cuenta Vitrubio–, a las esclavas de Caryes –ciudad griega aliada con los Persas en las Guerras Médicas–, para perpetuar de esta forma el oprobio de la ciudad vencida. Si es cierta la anécdota de Vitrubio, la historia ha jugado a los griegos uno de sus habituales giros irónicos, pues la noble y resignada dignidad que su arte escultórico imprimió a las Cariátides –soportando sobre sus cabezas una de las joyas ejemplares de la arquitectura clásica–, ha convertido más bien a éstas en símbolos del genio civilizador griego, portando su legado cultural a través de las vicisitudes de la accidentada historia helénica, jalonada por diversas dominaciones: Otomanas, Turcas y de varias potencias hegemónicas de Europa.

*"Abuelo: traes auestas la memoria de tu pueblo y es
[pesada
[como un fardo de piedras]"*

Dice Cuadra en el poema "El Cacao".

Estas consideraciones sobre el "titanismo" nos trae a la mente otra representación del tránsito entre la Naturaleza y

la Historia frecuente en la creación poética de Cuadra: las Teogonías. Aparecen éstas en su tradicional forma genealógica sobre todo en los poemas calendáricos –particularmente “Código de Abril”–, aunque también en los poemas botánicos, bajo aspectos evocadores de los sistemas totémicos, en “El Jícara” y “El Mango”. En el poema “El Jocote”, lamentando la partida de “Quetzalcoatl, el pacífico”, se queja el poeta de que, a raíz de ese evento, en las Mitologías de los dioses locales:

*“...Nunca bajó un dios a desposarse
con una hija de los hombres”*

El poeta se sustituye al autor de los Códices. Y es, precisamente, la genealogía de Quetzalcoatl la expuesta en el “Código de Abril”:

*“Este es el linaje de Abril, hijo de Marzo, el Guerrillero
hijo de Sandino y de Blanca, de Yalí, de las Segovias,
a quien engendró Andrés Castro, el hijo de Septiembre
a quien engendró Amadis, el Caballero
a quien engendró Cifar, el Navegante...”*

Como el niño que “escribe una República” en el poema “Mayo”, e intercala caprichosamente, “peces”, “historias” y “palabras”, intercala el poeta en la genealogía de “Abril”: meses (Abril, Marzo), personajes históricos (Sandino, Andrés Castro), y personajes literarios (Amadis, Cifar). Así, la homologación entre Naturaleza e Historia se produce de nuevo en virtud de la dinámica ejecutiva del proyecto poético. Ahora bien, esta intercalación de eslabones heterogéneos en la genealogía no hace más que enfatizar, por el contraste, la homogeneidad de la visión poética: al comienzo de la estirpe aparece Ehecatl, el Viento –de nuevo un elemento natural–, cuya identificación con Abril postula el poema. Abril nace de Abril, pues es su aliento quien hace girar “la corona del año”, y su muerte –como la de Quetzalcoatl–, es solo el comienzo de su resurrección. Únicamente la última versión del mito –la que “el pueblo contaba” y que el poeta “aprendió de su padre”–, produce un hiato en la continuidad, al afirmar de

nuevo la irreductibilidad de la historia a la naturaleza, del tiempo lineal del hombre al tiempo cíclico de las estaciones y los meses:

*“Allí murió Abril, contra la dura espalda del
[tiempo...”*

La historia aparece así como una ruptura en la continuidad de la naturaleza, como una herida que interrumpe la circulación de la savia cósmica. Mejor dicho, en el flujo circulatorio de la vida, la sangre de la historia se precipita del nacimiento a la muerte, mientras la constante renovación de la savia cósmica pareciera perpetuar indefinidamente sus ciclos. Llamada con razón por el poeta “Misericordia”, la Naturaleza es también capaz de poner remedio a las heridas de la Historia. Así, en el poema “El Jícara”, el árbol de los llanos realiza con su savia la “transfusión” que impide que sea interrumpida la estirpe de la sangre del héroe. Así, también “El Jocote”: “Cierra con su corteza las heridas de la guerra”. Esta modalidad teogónica de reminiscencias totémicas –intercalación de ancestros botánicos en las genealogías–, ha sido estudiada con más detenimiento en un análisis comparativo de dos poemas de *Siete árboles contra el atardecer*: “El Jícara” y “El Mango”. Volvamos por ahora a las imágenes que suscitaron este largo y accidentado desarrollo: la ruina Maya asediada por la vegetación, la Cariátides griega azotada por la lluvia. Hicimos notar en dichas escenas un juego de transposiciones tempo-espaciales a través del cual, el eje de intersección entre la Naturaleza y la Historia, creaba, al mismo tiempo, la sugestión del horizonte geográfico y el histórico. Conviene tratar de precisar las líneas elementales de las estructuras en que encarnan dichas representaciones.

Si tomamos primero la imagen de “Jeroglífico en la pared de un templo Maya”, reconocemos la sobria simplicidad del arte abstracto: la estructura se reduce al corte de dos líneas en ángulo recto: la horizontal de la Naturaleza –el “verde fervor” de la vegetación invasora–, y la vertical de la Historia –la “esbelta ruina” que se yergue hacia lo alto. Un poco más compleja es la estructura de la escena de “Mis Cariáti-

des”: se trata ahora de la intersección de dos planos. Uno, delimitado por dos paralelas verticales: la lluvia (Naturaleza) y la Cariátide (Historia); otro, por dos paralelas horizontales: el cielo y el techo, que asumen recíprocos roles. Hemos ganado la tridimensionalidad, y con ella, la virtualidad del movimiento. El único personaje, sin embargo, que ocupa ahora el escenario desalojado por los fantasmas del pasado –el soldado que se resguarda de la lluvia–, queda estático, inmovilizado por la nostalgia. Hasta *El Jaguar y la Luna*, la poesía de Cuadra parecía haber evolucionado de lo figurativo a lo abstracto: nos parece ahora acompañar al poeta en su camino de retorno de lo abstracto a lo figurativo. La estructura del poema “Junio, la Mestiza” –última representación de la dualidad Naturaleza-Historia–, es mucho más compleja y rica que las anteriores. Los ejes de intersección se multiplican, lo mismo que el número de los personajes. El corte de la vertical del hombre con la horizontal de la mujer constituye el eje dinámico de la escena. El Malinche y la lluvia unen, en la vertical, el cielo con la tierra. La mujer –mediadora entre el caos y el orden–, ocupa también un plano horizontal entre ambos niveles. Pero hay también, a la altura del hombre, un espacio a franquear: el que divide la corriente al separar el horizonte de una orilla del de la otra. Es el movimiento del hombre, llevando en vilo a la mujer, el que realiza la integración total de la escena: une, a la vez, cielo y tierra, pasado y futuro. En “Junio, la Mestiza”, la Naturaleza entra en el tiempo: la geografía se hace historia. La lluvia se convierte en torrente, y el varón, al atravesarlo, toma posesión de sí mismo como ser temporal, y se apropia al mismo tiempo de la integridad del paisaje:

“Mi simiente ha sido transportada por el deseo”

La incitación de la esperanza es más poderosa que los hilos inmovilizadores de la nostalgia. El varón posee a la doncella y transporta en sus brazos a la madre. Corta la flor y aguarda el fruto promisorio y doliente. Deja la orilla del Paraíso, para entrar a la Tierra Prometida. Tierra que alumbró la esperanza y oscurecen ya presagios diluviales. El sentido último del tránsito entre Naturaleza e Historia, que he-

mos rastreado en este capítulo entre Cariátides y árboles del paraíso, botánicos totems e híbridas teogonías, radica en este paso del Paraíso a la Tierra Prometida, esclarecido por el análisis estructural y el estudio sintagmático de las imágenes de “Junio, la Mestiza”. Interesantes desarrollos particulares se derivarán también sobre el tema en el estudio independiente del poema “Jeroglífico en la pared de un templo Maya”.

5—Una clave de bóveda: el jeroglífico descifrado



*"Toda tierra y ser y mar y elemento
robustecen el límite, al corazón penetran,
y llevan hacia el mundo, rebotando la vida,
la múltiple unidad trascendente del hombre.
La materia es tan dúctil como el torso de la esposa,
se alimenta la frente como del pez la entraña
en el oro y el sol, en la rosa y la rueda.
En el hombre se inscriben la marea y la savia,
la respiración y el temblor de los metales,
la inconsciencia mineral de los motores,
el brusco corazón de los pistones y los árboles.
¡La materia podemos recrearla con los dedos!
El tornillo es una larva con el sueño coagulado,
y en el avión existen las claves de la pluma.
La máquina es hermosa si el amor la lubrica,
el aire es como tierra si gustamos su muerte.
¡La noche es como el hierro!*

*Sin embargo, ¿quien confiesa su posesión cumplida?...
El amor es otro amor al cabo ¡y lo perdemos!
El mundo es otro mundo al fin ¡y lo buscamos!
y a las riberas en cilicio de la vida
amargas olas empujan tu naufragio.
La tierra ya chupada en su bagazo hastia
y el ojo que no extrae la luz de la presencia
cierra a la yerma procesión del mundo
el párpado pesado, inapetente, duro".*

(De Canto Temporal (VI).)

I

“Sería la ambición postrera de la filosofía –señala Ortega y Gasset en uno de sus ensayos– llegar a una sola proposición en que se dijera toda la verdad”.³⁶ En análogos términos, podríamos proclamar nosotros la “ambición postrera” de todo lector –de filosofía, de ciencia, de poesía–, arribar al encuentro de esa “frase feliz” capaz de encerrar en sí un tesoro infinito de significaciones. Confeso o no, este ha sido también el íntimo designio de la crítica literaria, que ha favorecido siempre –en la obra de un autor–, el libro, el poema, el verso, y muchas veces, aún el adjetivo o el verbo, que a su juicio condensan la plenitud de su mensaje. Pero, ¿es que existe esa “frase feliz”, ese verso clave, esa palabra preñada? De lo que no cabe duda alguna es de que, la lectura cuidadosa de un solo verso, una sola página, un solo poema –si los privilegiamos consagrándoles nuestra íntima atención–, rinde mayor fruto de comprensión, que el recorrido apresurado y distraído de innumerables páginas. Sirvan estas palabras de liminar justificación del propósito de este capítulo –de su ambiciosa pretensión de interpretar toda la creación poética de Pablo Antonio Cuadra a través de la lectura de un solo poema–, y de primera explicación de su título, sin duda un poco enigmático.

II

El poema que hemos privilegiado con nuestra íntima atención –a cuyos versos hemos impuesto la difícil misión de esclarecernos la obra entera de Pablo Antonio– pertenece a

36) Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote*. “Lector...” Pg. 11 Colección “El Arquero”. Editorial Revista de Occidente, 7ª edición. Madrid, 1963.

uno de los libros que, a juicio de los principales estudiosos de la obra de Cuadra,³⁶ marca el inicio de su plena madurez poética –*El Jaguar y la Luna*– y, dentro de él, cumple la función de lo que podría considerarse un *Ars poética*. Se trata de “Jeroglífico en la pared de un templo Maya”. Leámoslo:

“¿Soy, acaso –como el Maya–
 la blanca
 esbelta
 intacta
 ruina
 ahogada por el tiempo
 o soy
 ese verde fervor
 que oculta templos
 vacíos
 y ciudades
 dulcemente perdidas?
 En el glifo
 del puro existir
 mis signos
 vienen del olvido
 y van a lo inefable”

No es ésta la única *Ars poética* de Pablo Antonio Cuadra. Habría que recordar al menos otras dos composiciones más, anteriores a ésta: “Sobre el poeta”, de *Poemas con un crepúsculo auestas*, y el cuarto de los cantos de *Canto Temporal*, y podría también atribuirse este carácter a poemas posteriores, como alguna de las lecciones del Maestro de Tarca, en los *Cantos de Cifar* (III, IV, XI).³⁷ Más interesante, sin

36) Entre otros, Jorge Eduardo Arellano (*Panorama de la Literatura Nicaragüense*) y Jean Louis Felz, a quien se debe uno de los estudios más amplios y profundos sobre el poeta, estudio al que haremos referencia más de una vez en este ensayo.

37) Habría que mencionar también el poema de adolescencia intitolado “Arte Poética”: “Volver es necesario –donde cantó sus versos el pueblo– poblador...”, poema al que el propio poeta considera los “baluceos infantiles de mi poesía”. *Sobre el poeta*, obedece a nuestro ver a una doble inspiración: la del “Arte Poética” de Huidobro: “Solo para nosotros– viven todas las cosas bajo el sol”, y la de la afirmación de Jean Cocteau. “Bien canta el poeta cuando se posa en su árbol genealógico”. Equilibra así Cuadra “la condición adámica y nombradora de su lengua poética” y su arraigo vernáculo. Esto se hace evidente si considera-

embargo, que hacer el inventario y establecer la filiación y mutua dependencia de estas plurales *Ars poética*, nos parece la inserción de las mismas en el más amplio contexto del conjunto de elementos estéticos de que forman parte. A nuestro juicio, estas *Ars poética* se integran coherentemente a lo que constituye –dentro de la obra de Cuadra– un permanente y reiterado contrapunto filosófico y conceptual. Este contrapunto filosófico no es, por lo general, visible en las grandes líneas arquitectónicas de sus obras –excepción hecha del *Canto Temporal*–, pero es siempre, en todas ellas, un elemento esencial de su estructura íntima.

El notable sentido plástico de Pablo Antonio Cuadra, que dota a sus obras de una sensibilidad pictórica exquisita, es, en cierto sentido, responsable de que sus lectores no hayan percibido siempre el escorzo de la profundidad en su poesía. Deslumbrados éstos, por ejemplo, por las miradas luminosas del mancebo “cuya faz iluminaba el mundo” (“El nacimiento del sol”), o por la escalonada arquitectura monumental de “La Pirámide de Quetzalcoatl”, en *El Jaguar y la Luna*, o cogidos por la intriga humana y la épica aventura de Cifar, en los *Cantos* de esa epopeya de nuestro Mar Dulce, dedican sólo una mirada superficial a esa escasa decena de “cerámicas indias” que dan el contrapunto de la profundidad a *El Jaguar y la Luna*, o a las once lecciones, brevísimas también, del Maestro de Tarca, que otorgan su demarcación conceptual a los *Cantos de Cifar*.

En el caso de los poemarios anteriores de Cuadra, el italiano Franco Cerutti –traductor y crítico de su obra– confiesa abiertamente un deslumbramiento semejante, sin susstraerse, no obstante, a su influjo distorsionador. “Es tal la fuerza del poeta –escribe Cerutti–, la potencia del re-creador, que olvidamos y perdemos de vista esas explicaciones ontológicas, de forma que el Creador queda en la sombra, oculto por la inigualable túnica de esa Naturaleza por El

mos que el ceibo, árbol al que alude el poema, está entre los que identifica Guillermo Yopez Boscán como los “árboles totémicos” del poeta. El canto IV del *Canto Temporal* es una elaboración un tanto barroca sobre la poesía, considerada en su dimensión telúrica y humana, como testimonio y como adivinación. En el curso de este ensayo tendremos ocasión de citar algunos de sus versos.

creada, es cierto, pero por Pablo Antonio re-creada en su poesía con tan exuberante evidencia que sólo esa túnica se ve, se huele, se palpa".³⁸ Sobre esta apreciación, el propio Pablo Antonio Cuadra ha reaccionado, consecuentemente, contra las implicaciones panteístas que trata de derivar Cerutti de su juicio, protestando no sólo la ortodoxia de su Cristianismo, sino la íntima vinculación existente entre esas "explicaciones ontológicas" que el crítico aparta a la ligera, y el contenido esencial de toda su poesía.³⁹

Es obvio que, nuestra escogencia de un poema que forma parte de lo que hemos llamado el contrapunto filosófico y conceptual de la obra poética de Cuadra, nos obliga a prestar un oído preferentemente atento a ese contrapunto, y a corregir, por tanto, las distracciones y distorsiones antes aludidas, evitando por supuesto caer en distracciones y distorsiones de signo contrario.

III

En la mejor tradición del *Ars poética*, "Jeroglífico en la pared de un templo Maya" es, a la par, declaración de principios estéticos, y praxis efectiva de los mismos. Podríamos decir que, por lo primero, es "Ars", preceptiva de la virtud e industria de un hacer, y por lo segundo, "poesis" o efectiva creación.

En cuanto a declaración de principios estéticos, el esclarecimiento mejor del contenido del poema lo proporciona su autor en el ensayo *Nuestro arte aborígen*, escrito por Pablo Antonio aproximadamente en esa misma época e incorporado en *El Nicaragüense*. En ese ensayo, contrapone el poeta el arte Maya con el arte aborígen de los Chorotegas y Nahuas de Nicaragua. Tanto los Mayas como los aborígenes nicaragüenses "expresan su mensaje por medio de símbolos y sig-

- 38) Cerutti, Franco. *Introducción a la poética de Pablo Antonio Cuadra*. "Revista Histórico-Crítica de Literatura Centroamericana". Vol. 1, N°1. San José, Costa Rica, Diciembre 1974.
- 39) En, Felz, Jean Louis. *L'oeuvre de Pablo Antonio Cuadra: Recherche d'une Culture nicaraguayenne*, II, Annexes, Pg. 52. ("Thèse pour le Doctorat de troisième cycle présentée à l'Université de la Sorbonne Nouvelle") Paris, 1981. Se trata de una entrevista entre Felz y el poeta, realizada en Agosto de 1978.

nos", pero mientras el artista nicaragüense "estiliza sus formas disminuyendo cada vez más sus asociaciones con la realidad... el artista Maya, aunque estiliza la figura con un dibujo de perfección insuperable, inmediatamente la sumerge u oculta en una proliferación de líneas y ritmos ornamentales... que acaba escondiendo el mensaje del signo hasta convertirlo en una esotérica adivinanza, en un símbolo encerrado dentro de otro símbolo –metáfora de metáfora– que hace funcionar la imaginación por el método inverso al nicaragüense: éste revela la esencia; el Maya la recubre".⁴⁰ Más adelante del mismo ensayo, y refiriéndose a la cerámica aborígen de Nicaragua conocida como "Cerámica Luna" y que Kirkland Lothrop considera como el más reciente desarrollo del arte Chorotega, expresa: "Nuestros aborígenes, después de verificar frente al Realismo una revolución estilística solo comparable a la de Picasso, estilizando, descomponiendo o geometrizando el modelo animal o el humano –como puede verse en todos los tipos de cerámica chorotega de Nicaragua y Nicoya– todavía avanza un paso más y llega (en la citada cerámica Luna) a esa pureza elemental casi irónica de Paul Klee, que se remonta a la raíz misma del misterio de lo ideal y que sólo se detienen en su sutileza, ante lo intemporal". El ensayo concluye retomando el paralelo con que se iniciara: "El arte cerámico de los Mayas –como su arte mural– es realista. El Maya es maestro de la obra acabada... Su arte es perseverancia. El nicaragüense en su arte aborígen es un peregrino de las formas..."

Tomando en cuenta estas ideas, y no obstante que el tono escéptico y melancólico del poema recorda a veces el de algunos cantares nahuas, la forma y el mensaje de "Jeroglífico en la pared de un templo Maya" nos sugiere que éste podría titularse también "Respuesta Chorotega a una pregunta Maya". En efecto, mientras la pregunta se formula como una elaborada disyunción ("Soy, acaso...la blanca...intacta ruina, o soy ese verde fervor que oculta templos..."), –Maya en su equívoco, en su reiteración y en su recargamiento adjetivo–, la respuesta se ofrece con una sobria con-

40) Cuadra, Pablo Antonio. *El Nicaragüense*. pgs. 52-55 y 57-58. Ediciones *El Pez y la Serpiente*. Décima edición. Managua 1981.

junción ("Mis signos vienen del olvido y van a lo inefable"), –conjunción chorotega en su desnuda ironía, dotada de la "pureza elemental" de que hablaba Pablo Antonio con relación a la cerámica Luna. En apariencia, la pregunta abarca más que la respuesta. En verdad, sucede lo contrario. El ámbito aludido por la interrogación es siempre menor que el eludido por la respuesta. Negándose a responder a lo accesorio, el poeta que se autointerroga conserva la libertad de afirmarlo también, sin dejar por ello de mostrar a su interrogador –como Cristo la moneda del César– la ausencia de la interrogación esencial. No es la respuesta, sino la pregunta, la que es deficiente; y no ésta, sino aquella, la que es excesiva. Al Maya que acumula, como Neruda, "las equivocaciones de su Canto",⁴¹ Cuadra, el Chorotega, responde con el acierto de una intuición esencial.

Pasemos, pues, ahora, del análisis de su aspecto meramente formal, al esclarecimiento del contenido de nuestro *Jeroglífico*.

IV

La articulación de la pregunta y la respuesta en el cuerpo total del "Jeroglífico", establece una perfecta simetría entre la disyunción del interrogante –"blanca ruina" o "verde fervor"– y la conjunción de la respuesta –el "olvido" y la "inefabilidad"–. Esta simetría suscita aseveraciones que –en el contexto de la obra poética total de Pablo Antonio–, caen bajo el signo de la contradicción, o al menos de la ambigüedad. Las podríamos formular así: las huellas de la historia

- 41) Neruda, Pablo. "La Verdad". *Memorial de la Isla Negra*. 1964. Sería muy fecundo establecer un paralelismo entre la creación del poeta chileno y la del nicaragüense. La caótica y tempestuosa vitalidad de Neruda halla su expresión en un barroquismo volcánico, verbalmente prodigioso y conceptualmente confuso. Cuadra, de su barroquismo inicial, descriptivo en *Poemas Nicaragüenses*, y rigurosamente conceptual en el *Canto Temporal*, ha evolucionado hacia la sobriedad descriptiva y la exacta expresión de las esencias. Algo diremos después sobre la visión de la Naturaleza en los dos poetas. Y mucho quedaría aún por decir sobre su visión de la historia y del hombre: el "titanismo" de Neruda y la preocupación de Cuadra por la "exacta estatura" del hombre; la historia mistificada y maniquea del primero, y la historia desmitificada e impregnada de ironía cristiana en el segundo. Dos dimensiones antagónicas, en fin, del "humanismo americano".

tan sólo testimonian olvidos; el “verde fervor” de la Naturaleza elude la palabra.

Desde una perspectiva opuesta y complementaria, la obra de Cuadra, sin embargo, acepta ser definida como historia rescatada y como voz de la Naturaleza. “Palabra de nuestra historia y voz de nuestra geografía”, para aplicar a Pablo Antonio los epítetos con que él mismo describiera a Rubén Darío.⁴² Así, en el “Poema del momento extranjero en la selva”, establece un íntimo enlace entre su misión poética y su misión patriótica de rescate histórico:

*“Tengo que hacer algo con el lodo de la historia
cavar en el pantano y desenterrar la luna
de mis padres...”*

Igualmente íntimo es el enlace entre su poesía y la naturaleza de su tierra, alojada también en el corazón de su Canto:

*“Oh tierra! ¡Oh entraña verde prisionera en mis
[entrañas:
tu Norte acaba en mi frente,
tus mares bañan de rumor oceánico mis oídos...
...llevo tu viento en el nido de mi pecho,
tus caminos, en el tatuaje de mis venas...”*
(“Introducción a la Tierra Prometida”)

Constatando esa efectiva “ósmosis” entre el poeta y la geografía de su tierra, Ernesto Cardenal ha dicho con acierto que “su poesía es una tierra que habla”.⁴³

Afanándose, pues, en “desenterrar la luna de sus padres”, no cabe la resignación frente al mutismo de la ruina “ahogada por el tiempo”; llevando el viento patrio “en el nido

42) Cuadra, Pablo Antonio. “Un nicaragüense llamado Rubén Darío”. En *El Nicaragüense*. Ed. citada. Pg. 99 y 100.

43) Cardenal, Ernesto. “Ansias y lenguas de la nueva poesía nicaragüense”. En *Nueva poesía nicaragüense*, Pg. 68. Seminario de Problemas Hispanoamericanos. Colección “La encina y el mar”, Madrid. La expresión “ósmosis” es empleada en este sentido por Jean Louis Felz en su estudio antes citado.

del pecho", pareciera incompatible la afirmación de la "inefabilidad" de la Naturaleza. Para resolver satisfactoriamente esta aparente contradicción, esclareciendo toda posible ambigüedad, es preciso un acercamiento a lo que podríamos llamar la "antropología poética" de Pablo Antonio Cuadra, en cuyo marco el hombre es reiteradamente definido como substancial insatisfacción:

*"...el camino
es un río con sed"*

afirma el poeta en *Canto Temporal*. Y, con más exacta pertinencia, expresa en otros versos de ese largo poema:

*"¿Quién confiesa su posesión cumplida?
El amor es otro amor al cabo, ¡y lo perdemos!
El mundo es otro mundo al fin, ¡y lo buscamos!"⁴⁴*

El acercamiento semántico entre lo "perdido" y lo "olvidado", de una parte, y entre lo "buscado" y lo "inefable", de otra, nos permite un entendimiento mejor de la disyuntiva planteada por el poeta entre la "ruina blanca" de la historia, y el "verde fervor" de la Naturaleza:

*"La Historia es otra Historia al cabo, ¡y la perdemos!"
"La Naturaleza es otra Naturaleza al fin, ¡y la
[buscamos!]"*

podríamos decir recurriendo al artificio de una "sustitución algebraica" en esos versos. El desdoblamiento de los signos que el poeta traza "entre el olvido y lo inefable", esclarece la ironía y resuelve el enigma del poema:

*"Cada cosa se esfuerza por desdoblar su signo
—como la luna esconde su incógnita mitad—*

- 44) Aparentemente, *Canto Temporal* es la culminación de la expresión barroca de Pablo Antonio, y *El Jaguar y la Luna* el inicio de su expresión sobria y estilizada. La demarcación no es tan sencilla, sin embargo. En la *Guirnalda y rueda del año*, todavía el *Código de Abril* es barroco, y ya *Noviembre* posee una arquitectura más ascética y depurada. De otra parte, aún antes de los *Poemas Nicaragüenses*, ya las *Canciones de pájaro y señora* inauguraban una expresión estilizada y sobria (Fray Mastil, por ejemplo), y entre los versos de la más reciente producción del poeta, la tentación barroca está siempre agazapada.

*El verso es este anhelo de un verso no cumplido,
el verso es el tormento de anunciar el deleite,
la expresión de una sed que se bebe el olvido,
la ley de la palabra que en su piedra desciende"*

expresa, más barrocamemente, el poeta en *Canto Temporal*.⁴⁵

V

*"¿...Soy
ese verde fervor
que oculta templos
vacíos
y ciudades
dulcemente perdidas?"*

Caeríamos, nos parece, en la misma distorsión que atribuíamos a Cerutti, al no ver en estos versos otra cosa que "la inigualable túnica de esa Naturaleza... recreada por Pablo Antonio con tan exuberante evidencia". Es preciso, por tanto, referirse también a esa "incógnita mitad" constituida por su ámbito de alusiones. El verde es, sin duda, el verde de la selva tropical; su fervor, el de su tórrida atmósfera; sus ruinas, las del Maya o Quiché que habitó esa geografía. Y, sin embargo, la cercanía de vocablos como "templo" y "fervor", ¿No porta, acaso, una connotación indiscutida de religiosidad? El verde es también el color de la esperanza, y las ciudades, "dulcemente perdidas", Mayas o Quichés, son ante todo, nostalgias de paraíso. En contraste con la tópica afirmación de la incontrolada fuerza de la Naturaleza que estalla en la vegetación del trópico, hay una clara "voluntad de misterio" en ese "verde fervor que oculta templos":

*"Aquí hemos criado olvidos elementales para ser
[comunes,
vegetaciones insistentes para cubrir a tiempo nuestras
[huellas..."*

45) Ver la nota anterior.

confiesa el poeta en su “Himno nacional en vísperas de la luz”.

Lejos de ser incontrolable y caótica –como en Neruda, por ejemplo–, la Naturaleza, en la poesía de Cuadra, es doméstica al misterio; se sitúa más acá, y no más allá del bien y del mal:

*“Entre montañas asequibles al llanto
y ríos prudentes que transportan con mansedumbre sus
[estrellas!”
(“Himno Nacional...”)*

Ante la Naturaleza áspera e indómita, Neruda no tiene empacho en proclamar su “posesión cumplida”:

*“Como una espada envuelta en meteoros
hundí la mano, turbulenta y dulce,
en lo más genital de lo terrestre”
(“Alturas de Macchu Picchu”)*

Para Pablo Antonio Cuadra, la Naturaleza –siempre otra, siempre buscada, siempre inefable– es sobre todo Promesa, la “Tierra prometida”. Debe –como la novia– defender su misterio y preservar su esperanza.

Mas, esa novia pudorosa, que borra dulcemente las huellas para preservar al amado su secreto, sabe ser también hembra terrible, que “devora caminos, como el guás las serpientes”, ante los intentos de penetración extraña. Tal es la parábola vindicadora y violenta del “Poema del momento extranjero en la selva”, donde, una vez consumada la expulsión del invasor “quemadas las sangres” por la selva,

*“...Las arañas azules
tejen una nueva bandera virgen
anterior a mi canto,
anterior a mí mismo”*

La dimensión de misterio que impregna la Naturaleza en la poesía de Pablo Antonio Cuadra, que hemos visto sobre

todo bajo el aspecto del pudor, presenta también otro aspecto relevante: el del sacrificio. Aún cuando cae más allá de las limitaciones que nos hemos impuesto en este ensayo (el análisis de un solo poema), podemos permitirnos una breve digresión sobre el mismo. Es en dos poemarios de Cuadra –*Tun.Poemas para un Calendario* y *Siete árboles contra el atardecer*—donde mejor se advierte este carácter sacrificial, de muerte y de resurrección, de la Naturaleza. Ciertos meses y ciertos árboles revelan esta dimensión. Abril, el mes último del verano nicaragüense, cuando se purifica el campo por la limpia y quema de los rastrojos y comienza la reproducción de los animales, personifica para Cuadra a Quetzalcoatl, “el encendido”, por cuyo sacrificio se fecunda el universo. Mayo, el mes de las primeras lluvias, es el mes de las resurrecciones:

*“...estamos ya en el mes de las mariposas,
y, alrededor del grano, cuya resurrección ellas
[anuncian disfrazadas de ángeles,
brotan también las palabras antiguas caídas en los
[surcos”⁴⁶*

“Noviembre”, primer mes del verano, es el mes de los muertos, y conmemora el sacrificio del héroe, de igual manera que “El Jícara” en el poemario de los árboles. Si “Marzo”, el ominoso, abre las heridas de la guerra, “El Jocote” las cierra y abre las del amor.⁴⁷

46) “Introducción a la Tierra Prometida”

47) El poema *Noviembre* alude al héroe nacional Augusto César Sandino, pero “más que la muerte del Guerrillero lo que canto es el drama de desamparo y desconcierto de los héroes anónimos cuando muere la personalidad que sostenía su valor”, ha dicho el poeta. *El Jícara* está dedicado a Pedro Joaquín Chamorro. En el poema *Marzo*, el poeta personifica la violenta historia de guerras civiles de Nicaragua, en la vieja bruja desdentada que según el cronista Oviedo habitaba en el cráter del volcán de Masaya. En *El Jocote* el poeta relata como, según el mismo cronista, la corteza de ese árbol servía para cicatrizar las heridas, mientras los enamorados se daban citas recogiendo sus frutos. Retomando las anteriores elucubraciones sobre las alternativas del lenguaje barroco y el estilo sobrio en la obra de Pablo Antonio Cuadra, habría que decir que se deben ordenar dichas alternativas, tanto en las coordenadas de su cronología, como en el mapa de sus correspondencias temáticas. Así, podríamos decir: la selva es barroca y expresiva; el lago, sobrio y lleno de alusiones. Abril, Mayo y Junio, son meses lujuriantes, de soles o de lluvias; Noviembre y Febrero son meses ascéticos, etc.

VI

“¿Soy, acaso –como el Maya–
 la blanca
 intacta
 esbelta
 ruina
 ahogada por el tiempo...?”

La historia es ironía. Toda la obra poética de Pablo Antonio Cuadra está impregnada por una aguda consciencia –a veces trágica, a veces resignada– de ese carácter irónico de la historia. “El Maya permanece... Su arte es perseverancia”, –decía Pablo Antonio en su ensayo sobre *Nuestro arte aborígen*. El tiempo, sin embargo, se burla de este afán de permanencia. Confiando sólo a la piedra los anhelos de eternidad, se frustra todo empeño, sofocado entre las lianas y los helechos del Tiempo. El poeta, por eso, como anota Jean Luis Felz al comentar este poema, inscribe simultáneamente sus signos en la piedra física y en la piedra espiritual: “El basalto de Ometepe grabado por los adoradores de Quetzalcoatl y la piedra sobre la cual se ha construido la Iglesia”.⁴⁸

La ironía de la historia que cubre de olvido la “blanca - intacta - esbelta - ruina”, suscita, a nivel estético, una resignada melancolía. Alude, sin embargo, también, a nivel de lo ético, a una análoga y más honda ironía. Esa amarga ironía que el poeta describe como “el horror de la historia que sólo da nombres a ciertos escogidos, generalmente a los abominables, mientras todos los demás entierran sus nombres en el dolor”.⁴⁹ En “Interioridad de dos estrellas que arden”, esa ironía se ilumina en el diálogo del héroe muerto en la lucha y la madre muerta en el parto: el que forja la historia y la que da la vida, sin conocer el fruto y sin dejar el nombre.

Es en los libros *Cantos de Cifar* y *Esos rostros que asoman en la multitud* donde el anhelo solidario de rescatar los

48) Felz, Jean Louis. Obra citada. Tomo I. Pgs. 281 y 282.

49) En Felz, Jean Louis. Obra citada. Annexes II. Pg. 96. Se trata de unas *Conversaciones con Pablo Antonio Cuadra*, sostenidas por Xavier Zavala en Diciembre de 1972.

nombres y salvar la dignidad de los anónimos tiene su más amplia expresión.⁵⁰ El mismo está presente, sin embargo, en todos sus otros libros. En *Poemas Nicaragüenses* ("Patria de tercera"), *Tun. Poemas para un Calendario* ("Noviembre") y en el "Himno Nacional en vísperas de la luz", del *Libro de horas*:

*"Llámanse Imperio el dolor de unos hombres lejanos.
Se llamará "inmortal" un nombre arrojado contra el
[bronce..."*

La trágica dimensión de esta ironía toca las fibras más sensibles del ser cristiano del poeta. "Al descubrir a Cristo, la mayor atracción que me producía su Rostro fue el encontrar en El el rostro-espejo que rescataba, asumía y salvaba la inmensa, infinita dignidad de los anónimos. Una de las frases suyas –en el Evangelio– que más impacto hicieron en mí, fue aquella: "Yo conozco vuestros nombres...". En ese "Yo conozco" había descubierto, como a la luz de un relámpago, el revés de la trama de la historia. El revés que se convertía en derecho".⁵¹ A la falsa inmortalidad de los nombres "arrojados contra el bronce", contrapone el poeta la legítima eternidad de los nombres recordados por Cristo y presentes en sus palabras:

*"...he aquí que existe este lugar dispuesto para ser
[eterno
por la sola palabra que un ángel dicta recorriendo los
[mañitines]"⁵²
("Himno Nacional")*

O, también, el nombre, "escrito de esperanza", por las anónimas alfareras de "Noviembre":

*"–las ilesas, las forjadoras de Abril–
las que bajaron a las fiestas con su nombre escrito de
[esperanza!]*

50) Ibid, Pg. 98.

51) Ibid, Pg. 100.

52) "Himno Nacional en vísperas de la luz", poema que algunos versos más adelante, expresa:

*"Voy recorriendo a tantos, llamando a cuantos tienen ganado su silencio":
"A tí, José Muñoz, carpintero de oficio..."*

*¡rosas del pueblo! las alfareras
tocan el tiempo y ven su mancha púrpura,
duración que ya no tiene sostén,
silencio que invade y borra la comarca
mientras ellas lloran, ¡ay! y sus manos
vuelven mecánicas a girar las negras ánforas del mes
[mortal].*⁵³

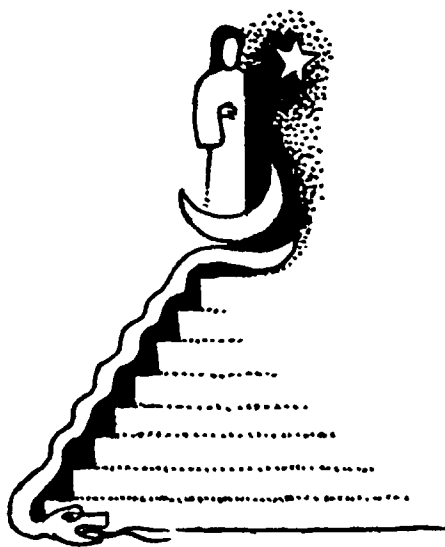
El tiempo, que ahoga “intactas ruinas” burlándose de la inmortalidad de la piedra, que al cabo descubre siempre las falsificaciones del bronce, no puede nada contra la fragilidad del barro humano que no olvida la dignidad de su origen —“lodo de la historia” y memoria del pueblo—:

*“Dejad que el barro encierre su historia en signos,
que Noviembre seque el barro con su ululante quejido.
El guerrillero muerto fue llevado a su cabaña
y sólo una rosa roja lenta se repite
en las ánforas indias”.*

El “peregrino de las formas”, trashumante entre el olvido y lo inefable, —¿No habrá encontrado en esa lenta rosa roja, un talismán para conjurar las veleidades del olvido, y en su morosa repetición infinita, la paradójica expresión de su afán de trascender la palabra...?

53) Ver nota 47.

6-Dios y el Mito: sintagmas totalizantes



*"Las aguas de Junio han roto las bocanas
 y la doncella necesita cruzar en los brazos del varón
 la fugitiva y mortal corriente.
 Es el delta, que en griego es triángulo
 -sexo del mundo y principio de la vida-
 Y en babilonio es "pu" que significa a la vez vagina y fuente de río.
 En nahuatl Chalchiuhtlique es la diosa de las aguas
 -la de la falda de jade-
 y es la diosa fértil -la de las piernas abiertas.
 En hebreo "nequeba" es fuente de agua y es poso y es esposa.
 Y el dorio llamó "delph" al útero y al santuario
 y es Delfos y es el enigma y su adivinación.
 Y dijeron los Mayas:
 "De taité (de maíz) se hizo la carne del hombre
 pero la carne de la mujer fué hecha de espadaña,
 de tule, -que crece al borde de los rios,
 de tule, -la suave planta con que se teje el lecho".
 He levantado en mis brazos a la mujer de la falda de estrellas
 y atravieso las aguas con la mujer de la falda de serpientes.
 Ella me ha dicho: "Fabricaremos el horizonte;
 el encuentro del cielo y de la tierra".
 La mujer ha buscado en el hombre lo cercano.
 El hombre ha buscado en la mujer la lejananza".*

**(Junio, la Mestiza, de
 Tun, poemas para un calendario).**

En el primer estudio de conjunto de la obra poética de Cuadra –*El pensamiento poético de Pablo Antonio Cuadra*–, su autora, Gloria Guardia de Alfaro, afirma que la temática de la misma “se sitúa dentro de tres grandes clasificaciones: la Naturaleza, Cristo y el Mito”. Hay que hacer la salvedad de que, si la escritora no hizo mención, entre esas grandes clasificaciones, de la realidad histórico-social, se debió, plausiblemente, a que las obras de Cuadra que más marcadamente acusan dicha presencia –*Cantos de Cifar*, *Esos rostros que asoman en la multitud* y los últimos poemas calendáricos–, no habían aún aparecido al momento de la redacción del estudio citado. Dicho esto, es justo reconocer que el esquema esbozado por la escritora recoge realmente las presencias más destacadas en la obra poética del nicaragüense. A esta altura de nuestro estudio, hemos dedicado por nuestra parte bastantes páginas al estudio del hombre, de la naturaleza y de la historia en la poesía de Cuadra, pero no se ha consagrado aún una atención particular –como unidades temáticas–, a lo religioso y lo mítico. No se trata, obviamente, de hacer teología o teoría de los mitos con los versos de Cuadra –lo que sería impertinente–, sino de estudiar lo religioso y lo mitológico como componente de una creación poética. Ahora bien, resulta que lo religioso y lo mítico invaden todos los reductos de la obra poética de Cuadra, la impregnan del comienzo al fin, y no se concentran en compartimientos temáticos segregables del cuerpo total de la misma. Si queremos ser fieles a la metodología adoptada desde el inicio de nuestro estudio, debemos reconocer que, en la obra de Cuadra, para emplear una fórmula hegeliana, lo divino aparece como un contenido difuso que no se encarna en forma alguna, y el discurso mítico como un ámbito formal laxo que no aparece ligado estructuralmente a ningún contenido. En otras pala-

bras, ambas presencias se sustraen, aparentemente, al enfoque sintagmático que se propone captar las estructuras como unidades inseparables de fondo y forma. Lo religioso, por ejemplo, es “el Orden y la Misericordia” que el poeta advierte en la anatomía vegetal de “La Ceiba”; es también la presencia que convoca, con un reclamo tan neto como un “postulado” Kantiano, las campanas que llaman a la misa de “cuerpo presente” de “Juana Fonseca”; es el testigo buscado, detrás del rostro del poeta, por la “lacrimosa Andreíta”, despojada y sufriente, del poema de ese nombre; es, asimismo, la trascendencia hacia la que apuntan los signos que el poeta traza entre “el olvido y lo inefable”, en la pared de un templo Maya en ruinas. Por otra parte, dentro del ámbito del discurso mítico pueden ser inscritos múltiples contenidos: desde los “himnos” iniciales de *Poemas Nicaragüenses* y el *Libro de Horas*, hasta el “oratorio” de los héroes del poema “Mayo” y el “responso” del Guerrillero de “Noviembre”; tienen cabida las “mitologías” de *El Jaguar y la Luna* y las “metamorfosis” del *Memorial de Namotiva*, las aventuras de *Cifar* en el Mar Dulce, y los periplos fantasiosos del Capitán Céspedes de Aldana, narrados en el poema “El Mango”, y podríamos alargar aún más la enumeración.

El carácter difuso y ubicuo, pues, del contenido religioso y de la forma mítica en la obra de Cuadra, dificulta el control conceptual de su sentido e impide el análisis de ambas referencias como elementos estructurantes de la forma poética. Análisis que es, en definitiva, lo que importa y es pertinente en una aproximación de crítica literaria y no de historia de las ideas. A fin de evitar la ambigüedad y dispersión señaladas, nos proponemos abordar el tema de Dios y el Mito en la poesía de Cuadra, centrándolo en el análisis de una media docena de poemas extraídos de obras marcadas por presencias temáticas diferentes. A saber: dos poemas extraídos de *Siete árboles contra el atardecer* (presencia de la naturaleza), dos poemas extraídos de *Esos rostros que asoman en la multitud* (presencia de la realidad histórico-social), y dos poemas calendáricos (presencias propiamente míticas). Es posible que la confrontación de las estructuras de estos poemas de diversa proveniencia, nos induzca a postular una “su-

praestructura" totalizante, susceptible de poner al descubierto la función ejecutiva de lo religioso y de lo mítico en la construcción del mundo poético de Cuadra. En otras palabras, determinar los límites de la posibilidad de "homologación" de ambas referencias, o sea, de la consideración de Dios y el Mito como sintagmas totalizantes.

Dos discusiones previas, tomadas de fuera, y por tanto ajenas al análisis interno de la poesía de Cuadra, nos servirán de ayuda en la delimitación del horizonte de problemas que oteamos desde nuestra perspectiva. Una se refiere al "monismo" y al "dualismo" como actitudes religiosas relevantes en la visualización poética de la imagen de lo divino. Otra discusión se orientará a la definición del mito y a la delimitación del ámbito del discurso mítico en el universo de las representaciones y en el de la realidad natural y social.

Podemos abrir la primera discusión con una cita del crítico italiano Franco Cerutti, traductor de la obra de Cuadra. Piensa Cerutti que: "La Naturaleza, en su triple componente de paisaje, flora y fauna, sin olvidar la fauna humana, viene adquiriendo en las páginas de Cuadra realidad y dimensiones autónomas... En virtud de su irrefrenable dinámica propia –continúa– "Adquiere un carácter, una esencia tan panteísta y genuinamente religiosa, que valdría la pena... ver la cuestión de (si) Pablo Antonio... se encamina por el plano inclinado de un extraordinario panteísmo, tanto más válido y sugestivo en cuanto nutrido de incoercibles humores tropicales". Más adelante, Cerutti refuerza su punto de vista con la cita de un escritor suramericano: "Su Dios (de Cuadra) no es un Dios de barro sino el universo mismo vibrante, no es una figura de la Iglesia, sino la totalidad del mundo" –y se pregunta: "¿Existe otra palabra para expresar esta verdad sacrosanta, esta acertadísima valoración de la poesía de Cuadra, que no sea el término panteísmo?".

Frente a esta atribución de una connotación panteísta a la imagen de lo divino en la poesía de Cuadra, hemos tropezado con otros juicios referentes también a la relación entre el sentido religioso y la imagen cósmica, escritos esta vez por el

propio Cuadra y referidos al mundo poético de Rubén Darío. Recordando que es fácil reconocer en los otros lo que en nosotros mismos experimentamos –o, como dice nuestro pueblo, “el que las usa se las imagina”–, podemos pensar que las sutiles observaciones que hace Cuadra sobre la visión religiosa y cósmica de Rubén Darío, son en buena medida válidas para su propia poesía. Veamos algunas de ellas, tomadas del ensayo “Rubén y la dualidad”, incluido en *El Nicaragüense*. Refiriéndose a la lucha entre carne y espíritu que se destaca en la poesía de Darío, Cuadra comenta: “Esa escisión entre carne y alma... al avanzar su obra se abre en círculos concéntricos hacia una dualidad más ancha y universal”. “Lo permanente en la poesía de Rubén –añade–, es su misteriosa obsesión –de raíz indígena–, por concebir la unidad como dualidad”. Y cita, para finalizar, un juicio de Octavio Paz sobre Darío: “Al redescubrir la solidaridad entre el hombre y la naturaleza, fundamento de nuestras primeras civilizaciones, Darío abre a nuestra poesía un mundo de correspondencias y asociaciones”. Del cotejo de todos estos textos, el horizonte de la problemática inherente a la imagen de Dios en la poesía de Cuadra quedaría determinado por el siguiente planteamiento: ¿Predomina en su obra la disolución de las diferencias y contrastes de lo real, en esa unidad envolvente y totalizadora a que alude el término “panteísmo” empleado por Cerutti? ¿O, por el contrario, es más acertada la caracterización del universo poético de Cuadra por la “misteriosa obsesión de concebir la unidad como dualidad”, es decir, en los términos en que se refiere Paz a Rubén Darío, como “solidaridad” de lo diverso y contrario, en un “mundo de correspondencias y asociaciones” que no anula la pluralidad de las referencias?

La segunda discusión previa pertinente al tema de este capítulo se refiere a la definición del mito y a la delimitación del ámbito de su discurso, problema que abordaremos a través de los planteamientos del antropólogo francés Claude Lévi-Strauss. La función del mito –dice este autor– es “ofrecer un modelo lógico para resolver una contradicción”. “El pensamiento mítico –añade–, procede de la toma de conciencia de ciertas oposiciones, y tiende a su mediación progresiva”.

No es, pues, el mito, un juego gratuito de la mentalidad pre-lógica, sino un vigoroso ensayo del intelecto cuya fecunda virtualidad, tanto a nivel del pensamiento "salvaje" como del pensamiento "civilizado", reafirma la unidad y homogeneidad de la arquitectura del espíritu. En tanto que productos culturales (datos antropológicos), debemos colocar a los mitos dentro del ámbito de las "representaciones colectivas", y deben considerarse "en sus relaciones de oposición y correlación respectivas", con las "instituciones" y las "situaciones": "Las costumbres remiten a las creencias, y éstas remiten a las técnicas; pero los diferentes niveles no se reflejan simplemente unos en otros: reaccionan dialécticamente entre sí". Considerado al interior del ámbito de las representaciones, el mito colinda con otras modalidades de conocimiento y lenguaje: las representaciones científicas, artísticas y rituales. A este respecto, nos interesa destacar –para nuestro propósito presente–, las sutiles relaciones establecidas por Levi-Strauss entre el discurso mítico y los "lenguajes" ritual y musical. En el capítulo final de *L'Homme nu* expresa: "Podemos decir que los campos respectivos del lenguaje articulado, del canto vocal y del mito se interceptan. En la zona en que coinciden, se manifiesta una afinidad entre ellos, que testimonian los casos frecuentes en que los mitos son efectivamente cantados. Esta afinidad se debilita progresivamente, hasta desaparecer, cuando se pasa del canto vocal sólo al canto acompañado por instrumentos, en fin, a la música instrumental pura que se sitúa definitivamente fuera del lenguaje. Al lado y más allá del mito, la misma gradación se observa a partir de la mitología explícita, que representa en el sentido pleno del término una literatura, a la mitología implícita en que los fragmentos de discurso devienen solidarios de conductas no lingüísticas, finalmente al rito en estado puro, donde, en último término, se podría concebir que pierde toda afinidad con la lengua porque consistiría en palabras sagradas –ininteligibles para el vulgo, o provenientes de una lengua arcaica que ya nadie comprende, o aún fórmulas desprovistas de sentido intrínseco como se encuentran frecuentemente en la magia –gestos corporales y objetos diversamente escogidos y manipulados". El rito y la música tienen de común con el mito su tendencia a establecer una media-

ción entre ciertas oposiciones –mediación que el antropólogo describe paradigmáticamente como “integración de la contingencia del evento en la lógica de la estructura”–, pero en tanto que el mito actúa sobre la estructura para acordarla con el evento, el rito lo hace sobre el evento para acordarlo a la estructura y la música integra a sus estructuras la contingencia del evento liberada de todo enfeudamiento imitativo. La realidad del evento, podríamos decir, funciona como “código” del mito; la “mitología implícita” como “código” del ritual; en tanto que la música crea su propio código y llega al límite de lo inefable. “Mientras el mito da resueltamente la espalda a lo continuo desarticulando el mundo por medio de distinciones, contrastes y oposiciones, el rito sigue un movimiento opuesto: partiendo de las unidades discretas que le son impuestas por la conceptualización previa de lo real (mitología explícita), corre tras lo continuo y busca la reunificación, aún cuando la ruptura operada por el pensamiento mítico rinde la tarea para siempre imposible. De aquí esa mezcla tan característica, hecha a la vez de obstinación e impotencia, que explica el aspecto maníaco y desesperado del ritual. Pero también de aquí, en compensación, la función que podríamos llamar “senatorial” de la magia: ...introducir en toda empresa un tanto sería un elemento de lentitud y reflexión, de pausas y etapas intermediarias, que permiten moderar aún la misma guerra” –expresa Levi-Strauss en *L’Homme nu*. Añade en la misma obra que, en tanto que el mito “se ahorra largos rodeos para conectar y unificar dos campos lingüísticos” al trabajar con “relaciones tajantes como la contradicción, la inversión o la simetría”, el rito procede a un acercamiento lento, gradual y progresivo, en el ensayo de unificar ambos campos, con la conciencia de la ineficacia final de su esfuerzo unificador, pero redoblándolo por la misma razón con minuciosidad y escrúpulo a fin de lograr una máxima aproximación: “La fluidez de lo vivido tiende constantemente a escapar a través de las mallas de la red que el pensamiento mítico ha lanzado sobre él para no retener más que los aspectos más contrastantes. Al fragmentar cada operación en detalles infinitos y al repetirlas sin cesar, el ritual se encarga de un remiendo minucioso, rellenando los intersticios y alimentando la ilusión de que es posible remontarse en

sentido contrario al mito y rehacer lo continuo a partir de lo discontinuo". Dejemos las relaciones entre mito y rito, y volvamos ahora la atención a las que se plantean entre mito y música. Bajo ambas manifestaciones descubrimos la estructura del lenguaje, pero "en el caso de la música, la estructura, de alguna manera, se desprende del sentido y se adhiere al sonido; en el caso de la mitología, la estructura, desprendida del sonido, adhiere al sentido... La música es el lenguaje menos el sentido... "Nos damos cuenta, sin embargo, que existe una disimetría del hecho de que, a diferencia de la música que no presta al lenguaje natural otra cosa que el ser del sonido, el mito necesita la lengua en su totalidad para expresarse... No podemos, pues, pretender que el mito esté liberado tan completamente del lenguaje como la música. Conserva su liga con éste. Sin embargo, el desprendimiento relativo se traduce igualmente, en la narración del mito, por las tentativas de recuperación del sonido, comparables con las veleidades del auditor de una obra musical por conferirle un sentido". Levi-Strauss señala una última diferencia: "En música, la sugestión de una significación metafórica global alrededor de la obra suple el aspecto faltante, en tanto que el mito reintroduce el sonido por medios metonímicos. En un caso, el sentido restituído a la música responde a la totalidad del sonido; en el otro caso, el sonido se añade a título de componente parcial del sentido". Esta última diferencia señalada por Levi-Strauss, aproxima la música con el rito, pues se sirve éste también, predominantemente, de "medios metafóricos": el rito modifica lo contingente ("produce el evento"), a fin de hacer de él una "metáfora global" de la estructura mítica. El mito, en cambio, toma del orden contingente rasgos aislados, oposiciones y contrastes, trabajando con ellos metonímicamente, es decir, como si se tratara de totalidades. Introduce esos rasgos en la estructura "a título de componentes parciales", dejando como residuos no relevantes los otros aspectos constituyentes de la integridad de la cosa.

Nos ha parecido inevitable anteponer estos desarrollos teóricos sobre el mito –más extensos de lo sólito–, pues los minuciosos esclarecimientos que nos brinda Levi-Strauss sobre su naturaleza, nos ahorra esfuerzos futuros de precisión

al referirnos a la estructura mítica o ritual de una composición poética, a la par de proveernos de elementos de juicio para: a) Centrar en torno a la estructura mítica la discusión y análisis de varios "tipos" de composiciones poéticas de Cuadra, determinando al mismo tiempo el grado de presencia de los rasgos característicos de los distintos "géneros literarios" en las mismas. Es decir, no nos limitaremos a considerar bajo el ángulo del mito solo las "mitologías explícitas" de Cuadra, sino también otro tipo de composiciones: "himnos", "oraciones", "fábulas", "dramatizaciones", "autos", "rituales", etc. b) La comprensión de la estructura del discurso mítico nos permite también vislumbrar una primer hipótesis de homologación entre las funciones sintagmáticas del contenido religioso y de la forma mítica en la obra de Cuadra. El siguiente esquema representaría sumariamente los ejes de relaciones sobre los que trataremos de montar nuestra "hipótesis de trabajo", o sea, las articulaciones de nuestra perspectiva para un enfoque global:

Concomitancias
del discurso mítico,
según Levi-Strauss:

Predominio de
rasgos de los géneros
literarios en la poesía de
Cuadra:

Oscilaciones de la
visión religiosa:

RITO

MITOLOGIA
EXPLICITA

MUSICA

DE LO
DRAMA-
TICO

DE LO
EPICO

DE LO
LIRICO

DUALISMO

PANTEISMO

A fin de dar concreción a este esquema abstracto, o mejor dicho, para elaborar estructuralmente un esquema homólogo a éste sugerido sólo por una dialéctica especulativa, procederemos al estudio sintagmático de la media docena de poemas antes enunciados, que ordenamos así:

Poemas botánicos
(nivel natural)

“El Jícaro”

y

“El Mango”

Poemas de personajes
(nivel social)

“Juana Fonseca”

y

“El legajo de Don Diego”

Poemas míticos
(nivel simbólico)

“Junio, la Mestiza”

y

“El Indio y el Violín”

Los poemas colocados al interior de la página (“El Jícaro”, “Juana Fonseca” y “Junio, la Mestiza”), están marcados por rasgos del género dramático (puesta en escena, diálogos), estructuras alusivas a lo ritual (misa, liturgia de difuntos, rito de pasaje), y utilización de elementos metafóricos como mediación entre los campos semánticos. Los colocados en la columna exterior (“El Mango”, “El legajo de Don Diego” y “El Indio y el Violín”) descubren rasgos del género épico (narrador como testigo externo, intriga, humor), poseen estructuras propias del discurso mítico (modificaciones abruptas de las relaciones causales, disolución de vínculos naturales), y utilizan medios metonímicos como integradores de campos semánticos heterogéneos. A esta caracterización hecha desde el punto de vista de su relación a la estructura del discurso mítico, podemos sobreponer otra caracterización de los poemas hecha desde el punto de vista de su visión religiosa. Los poemas del interior de la página aluden a una humanización de la naturaleza, expresada también metafóricamente (el jícara es como un antecesor genealógico; el cielo —en el poema “Juana Fonseca”— como “un territorio vasto y dulcísimo”; la tierra, en el poema “Junio”, es como una mujer, “la Mestiza”).

Los poemas del exterior de la página aluden a una naturalización del hombre (la identidad de Céspedes de Aldana se pierde en el olvido, como los orígenes del mango, y la descendencia de ambos se dispersa ignorándolos; idéntico destino enfrenta la descendencia de Don Diego de Nicaragua, por su desaforo genesíaco y su interpretación "naturalista" de la Escritura; la música humana de Mondoy, en "El Indio y el Violín", se torna música cósmica). La visión religiosa descrita como "humanización de la Naturaleza" tiene un fundamento dualista: el hombre reduce lo natural a lo humano, pero lo espiritual permanece irreductible. La visión religiosa contraria, "la naturalización de lo humano", es proclive a la interpretación panteísta, aunque admite otras interpretaciones. Existe, pues, una correlación entre las posiciones que ocupan las composiciones poéticas de Cuadra en su relación con la estructura del discurso mítico, y la posición que ocupan con relación a la visión religiosa. Esta correlación no es estática sino que actúa determinando hasta los rasgos estilísticos y los detalles argumentales de los poemas. Es decir, es determinante de la forma y el contenido poético, y en ese sentido, no es caprichoso considerar a Dios y el Mito con sintagmas totalizantes de la estructura de la creación poética de Cuadra. Veámoslo.

Los poemas de la columna interior ("El Jícara", "Juana Fonseca", "Junio, la Mestiza"), poseen una clara estructura estrófica, una armónica distribución de los versos en cada estrofa, y de las acentuaciones y cesuras en cada verso. A esta bien definida forma poética corresponde un sistema de relaciones claro a nivel referencial: en el caso de estos poemas se expresa bajo la forma de un modelo genealógico (en "El Jícara" se enumera la ascendencia de Hunahpú e Ixbalanqué, héroes como su padre; en "Juana Fonseca" se enumera toda la descendencia, comprendida Emérta, "el vivo retrato de la madre"; "Junio, la Mestiza", a la sombra del "árbol conyugal", alude la primer pareja del paraíso, inicio de la genealogía bíblica). En los poemas de la columna exterior, por el contrario, es notoria una relajación de la estructura estrófica, cesuras imprecisas y cortes arbitrarios y libres en los versos, lo que hace pensar en una evolución de la forma poe-

mática hacia la prosa (sobre todo “El legajo de Don Diego” y “El Mango”). A esta disolución de la forma poética, corresponde a nivel de los contenidos referenciales un parejo relajamiento y laxitud de las relaciones paterno-filiales (los eslabones genealógicos que unen a Aldana con su descendencia se pierden por su dispersión en el tiempo, como los de la genealogía de Don Diego por su dispersión en el espacio). La genealogía, que es la tectónica de los poemas rituales, se torna atectónica, y es sustituida por un orden caprichoso de metamorfosis basadas en recursos metonímicos (“Cada latido amante se hizo fruto”, en “El Mango”; el “lucero matutino” se hace pez, en “El Indio y el Violín”). Un Dios Padre, justiciero y providente, se anuncia al final del poema “Juana Fonseca”: las campanas son el eslabón que unen la ordenada genealogía terrestre de esa “Cariátide” del mundo de los pobres con el Padre del otro lado de la vida. Un Dios Padre, misericordioso y “perdonador de injurias”, se anuncia al final del poema “El Mango”: la “metamorfosis” de Céspedes de Aldana bajo su último traje (“hábito y capucha franciscanos”), es homóloga de la “conversión” del hijo pródigo. La Ceiba enseñó al hombre “la dádiva y el orden, la misericordia y la arquitectura”. Es porque

*“Sus duras manos excavan debajo del Testamento,
porque las raíces cruzan toda la memoria
y todo el olvido del hombre”*

El cotidiano sacrificio, el hábito del bien que modela la estoica biografía de “Juana Fonseca”:

*“...que madrugaba para alistar a los muchachos
y encendía el fuego y ponía las primeras brasas en el
[fogonero
cuando se apagaban las últimas estrellas
y cocinaba el desayuno y ya estaba planchando...”*

encarna la preocupación providente por los suyos (memoria de Dios en la criatura): imagen invertida de la Providencia, memoria de la criatura en la mente de Dios.

El “hábito” inhabitual con que va a la muerte Céspedes de Aldana en el poema “El Mango” (la saya franciscana: disfraz que “no hace al monje”), simboliza, sin embargo, el olvido de los vínculos terrenales (carnalidad y vanidad) del marino: imagen invertida de la Misericordia, olvido del pecado por parte de Dios. Tanto los poemas de Cuadra que enfatizan una visión dualista del universo, como los poemas que parecen proclives a una identificación panteísta, pueden interpretarse desde una visión religiosa acorde con la ortodoxia cristiana proclamada por el poeta. Todos son frutos del “Árbol de la Cruz” y pertenecen a:

*“...su genealogía poderosa en la vegetación del
[misterio,
su infatigable paternidad de semilla a semilla...”*

La “conversión”, en el sentido religioso (el “hijo pródigo” o el “buen ladrón”), posee una dinámica homóloga de la del discurso mítico: “se ahorra largos rodeos” para reestablecer la conexión entre Dios y la criatura, como el mito al unificar por relaciones tajantes campos semánticos heterogéneos. El “hábito del bien” (formalmente definido en la moral cristiana), cumple por su parte una función homóloga a la del rito: “procede a un acercamiento lento, gradual y progresivo” entre la criatura y Dios, esforzándose de la misma manera que el rito en “rehacer lo continuo a partir de lo discontinuo”.

Cuando estudiamos la genealogía de “Abril” en el “Códice” de ese poema calendárico, hicimos notar que Cuadra introducía, entre el primer ascendiente –“Ehecatl, el viento”–, y el propio “Abril”, eslabones heterogéneos, en que barajaba símbolos naturales, personajes históricos y personajes de ficción. Esta retícula genealógica funcionaba como una escala de gradaciones que escamoteaba la identidad básica postulada entre el ancestro (Ehecatl) y el vástago (Abril). Como el pintor, que primero distribuye las franjas de color, y después esfumina, Cuadra representaba en el modelo genealógico “la rueda multicolor” del tiempo, que hace “girar” con su aliento “Abril”, en un movimiento de esfumación homólogo. “Abril”, pues, como encarnación de la cíclica renovación de la vida,

podría considerarse un símbolo panteísta. El poeta completa y contrasta esta imagen, sin embargo, con la de "Abril":

"...fusilado contra la dura espalda del tiempo"

Cristo y la dualidad "espíritu-materia" de la fe cristiana, se reintroducen así en el símbolo pagano. "Una vez murió Jesucristo por nuestros pecados, y habiendo resucitado de entre los muertos ya no muere", dice San Agustín. Por eso los "labradores" anuncian a "Abril" como al Mesías: "Nos ha nacido un mancebo". La continuación de la vida es una "dádiva": la "misericordia" de la Navidad; el "orden" de lo sobrenatural se ha introducido en lo temporal por la cruz: rescate y redención de las creaturas pagado por el Padre en un solo momento de la historia.

Bajo los mismos signos que el "Códice de Abril" –la cruz del sur y la estrella de Belén–, está también edificado el poema "El Indio y el Violín". A diferencia del "Códice de Abril", que presenta solamente el despliegue de un mito –acumulando referencias a la mitología mesoamericana y cristiana–, "El Indio y el Violín" (que puede considerarse el poema calendárico de Diciembre), no solamente despliega el mismo mito sincrético, sino que al mismo tiempo explicita la imagen de la actividad mitificante. Es decir, el "Códice" descubre la genealogía de "Abril" (alusiva a la de Cristo), en tanto que en "El Indio y el Violín" no solo está encerrada la generación del personaje (el Mesías que nace de "Tonantzin"), sino también las claves de la generación del propio Mito. Mondoy, con su violín, encarna la actividad mitificante. La música es una "ceguera dulce" que borra diferencias –como el discurso mítico–, para unificar la dualidad de lo celeste y lo terrestre. Pero es también "agudeza auditiva", capaz de pautar con ritmos ceremoniales un paso de "procesión": ritual del peregrinaje "al lugar de la promesa". Es olvido y desdén para los "perros de fuego" de la opresión, pero es también solícita memoria de las "estrellas" sembradas en el aire:

*"Mondoy
traza una cruz de música en la constelación
del sur".*

El “Código de Abril” era eso, precisamente: un “código” que suministraba las claves para la interpretación de los signos de una cultura híbrida, resultante del entrecruzamiento de múltiples influencias y plurales etnias. No basta, sin embargo, la mera hermenéutica, para establecer el mensaje fundamental que brota de tales sincretismos: la identificación de Cristo y Quetzalcoatl. Es factor determinante de esa hermenéutica el resplandor fulgurante de la fe:

*“No mires al Norte cuando interrogues tu destino;
mira la constelación que gime al Sur de la noche”.*

Lo que descifra “Abril”, lo “cifra” de nuevo –con su “plumaje de palabras secretas”–, “El Indio y el Violín”. De intérprete de las versiones múltiples del mito de Quetzalcoatl, se transforma el poeta en “intérprete” –en el sentido de ejecutante de una composición musical. Se trata de una “interpretación simultánea”, pues la música elabora en su marcha su propio código.

Si quisiéramos dar la formulación más aproximada de la estructura dialéctica –o de la dialéctica estructurante–, de la creación poética de Cuadra, diríamos que consiste en esa dinámica del “descifrar” y el “cifrar”, del desdoblamiento de los signos y del desgarramiento del enigma, del revestir a Quetzalcoatl de todos sus ornamentos en el ritual preparatorio de su metamorfosis estelar, y de aligerarlo de sus revestimientos temporales para que brille en el firmamento de lo eterno:

“¡De desnuda que está brilla la estrella!”

había dicho Rubén... y se refería a la luminaria de Belén.

Otras publicaciones de LIBRO LIBRE

Los Jesuitas en Nicaragua en el Siglo XIX
Franco Cerutti

Democracia y Desarrollo
William Douglas

OBRA POETICA COMPLETA
Pablo Antonio Cuadra

Tomo I
Canciones de Pájaro y Señora,
Poemas Nicaragüenses

Tomo II
Cuaderno del Sur, Canto Temporal,
Libro de Horas

Tomo III
Poemas con un Crepúsculo a Cuestas,
Epigramas, El Jaguar y la Luna

Tomo IV
Cantos de Cifar y del Mar Dulce

Tomo V
Esos rostros que asoman en la multitud,
Homenajes

Centroamérica, Conflicto y Democracia
Jaime Daremblum — Eduardo Ulibarri

Páginas sobre la Libertad
Franco Cerutti

El Militarismo en Costa Rica y Otros Ensayos
Fernando Volio

Toponimias Indígenas de Nicaragua
Jaime Incer

Ideas Políticas Elementales
José Joaquín Trejos

Para un Continente imaginario
Carlos Alberto Montaner

Encíclicas y Otros Documentos
Juan Pablo II

Estudio Etnográfico sobre los Indios Miskitos y Sumus
Edward Conzemius

La Confrontación Este-Oeste en la crisis Centroamericana
Gonzalo Facio

1984 Nicaragua
Varios Autores

José Cecilio del Valle, Sabio Centroamericano
Carlos Meléndez

La Democracia en los países en desarrollo
Recopilación de William Douglas

El Sindicalismo en la estrategia Soviética Mundial
Roy Godson

**Frustraciones de un destino:
La Democracia en América Latina**
Octavio Paz y otros autores

El Despertar Constitucional de Costa Rica
Jorge Sáenz C.

La Finca de un Naturalista
Alexander F. Skutch

Libertad, camino entre riscos

Guido Fernández

Nicaragua Regresión en la Revolución

Varios autores

Centroamericanos

Stefan Baciú

Democracia. Valores y Principios

Recopilación de Fernando Volio

**Los Derechos Económicos, Sociales y Culturales
en el Sistema Interamericano**

Héctor Gros Espiell

Nicaragua. Sociedad Civil y Dictadura

José Luis Velázquez P.

Educación y Derechos Humanos

(Primer Seminario Interamericano)

Varios autores

Especificidad de la Democracia Cristiana

Rafael Caldera

Escritos Históricos y Políticos

Enrique Guzmán

(Introducción y notas de Franco Cerutti)



**Este libro se terminó de imprimir
en los Talleres Gráficos de
TREJOS HNOS. SUCS., S. A.
San José, Costa Rica**

*“-entre el mástil estéril que alienta la aventura
y el árbol florido en que reposa el orden-
busco al hijo de Septiembre...”*

escribe Pablo Antonio Cuadra en uno de sus últimos poemas (*Septiembre, el Tiburón*). Esa acuciante búsqueda del perdido sueño de una patria naufragante, por la que remonta el poeta -“aguas abajo”-, el río de su historia, es uno de los hilos conductores de su fecunda producción poética. Incansable escudriño de la identidad y el ser nicaragüense, entrelazado indisolublemente con el interrogante por el hombre en su más amplia y trascendente universalidad:

*“Todas las tardes buscando el horizonte
con el becerro gordo y el anillo
y un suspenso corazón desconsolado”
(El hijo del hombre)*

El presente estudio sobre la *secuencia* y la *estructura* de la creación poética de Cuadra, explora los diversos caminos de esa incansable búsqueda, haciendo explícitos los múltiples *códigos* que coadyuvan para descifrar ese *mensaje* angustioso y esperanzado, idéntico y plural, evidente e inefable.

José Emilio Balladares C. nació en León (Nicaragua), en 1945. En 1967 ganó el premio de Ensayo “Mariano Fiallos Gil”, por su obra *Darío: Vocación y Circunstancia*, publicado después por la Editorial Universitaria de Nicaragua. En 1976 ganó el premio “La Prensa Literaria”, también de ensayo, por un estudio sobre *Cien años de soledad*. Ha sido profesor de Filosofía y Estudios de la Cultura en las Universidades de su país. Actualmente es consultor editorial de *Libro Libre* y jefe de redacción de “*Revista del Pensamiento Centroamericano*”.

