

UNIVERSITY OF MIAMI

PLURALIDAD DE MASCARAS EN LA LIRICA DE CUADRA
COMO EXPRESION DE LA BUSQUEDA DEL SER.
UN ESTUDIO TEMATICO

By
Conny Palacios

A DISSERTATION

Submitted to the Faculty
of the University of Miami
in partial fulfillment of the requirements for
the degree of Doctor of Philosophy

Coral Gables, Florida
June, 1995



UNIVERSITY OF MIAMI

A dissertation submitted in partial fulfillment of
the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

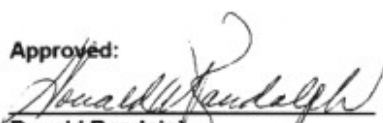
PLURALIDAD DE MASCARAS EN LA LIRICA DE CUADRA

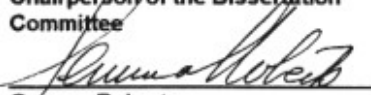
COMO EXPRESION DE LA BUSQUEDA DEL SER.

UN ESTUDIO TEMATICO

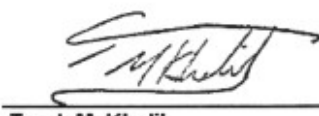
Conny Palacios

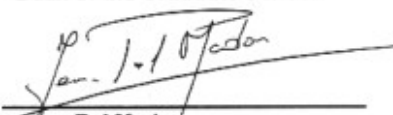
Approved:


Donald Randolph
Professor of Spanish
Chairperson of the Dissertation
Committee


Gemma Roberts
Professor of Spanish


Michael Ruggiero
Professor of Spanish


Tarek M. Khalil
Dean of the Graduate School


Jean-Pol Madou
Professor of Foreign Languages
and Literatures


Anthony Allegro
Professor of Communication

PLURALIDAD DE MASCARAS EN LA LIRICA DE CUADRA
COMO EXPRESION DE LA BUSQUEDA DEL SER.
UN ESTUDIO TEMATICO

BIBLIOTECA VIRTUAL



INTRODUCCION

Nuestro siglo XX se ha caracterizado por el dolor de las guerras -conflictos como la Revolución Mexicana, las guerras mundiales, y la guerra civil española- contiendas que han incidido de manera profunda en el corazón de los hombres. La soledad como consecuencia de la pérdida del paraíso, la incertidumbre y la búsqueda de sí mismo, son, entre otras, consecuencias directas de la desarmonía del siglo¹. Y los poetas en especial son los portavoces de esta prolongada angustia.

En efecto, René Weilek y Austin Warren definen la obra del poeta como una «convencionalización dramatizada» de la propia vida². De aquí el uso de la máscara, rasgo que define a la lírica contemporánea. La máscara como búsqueda de la plenitud del ser se transforma en nuestro siglo en despersonalización. «Ser yo es situarse en el campo del otro;» -amonesta el crítico Antonio Carreño- «y este otro (máscara) pasa a ser, paradójicamente, metáfora de lo que ya no se es: del yo ausente.»³

La influencia de Walt Whitman (1819-1892) en la lírica contemporánea es indiscutible. Su obra Laves of Grass (1855-91) es destacada por Carreño como «el más señalado puente entre la asunción de un yo como centro sensual y perceptivo, y las múltiples máscaras en que se revela.»⁴ Y es en cierta medida José Coronel Urtecho quien reveló al joven grupo de vanguardia nicaragüense la poesía norteamericana, allá por los años de 1927-30. Whitman puede considerarse un antecedente mediato de Pablo Antonio Cuadra en el uso de las máscaras. Sin embargo, Darío el «inevitable paisano» de los vanguardistas, le

está más cercano que el poeta estadounidense. Cuadra en sus Torres de Dios, explicando el inicial rechazo hacia Darío por el movimiento de vanguardia nicaragüense, afirma: «Equivocábamos a Rubén porque nos colocábamos demasiado cerca de su propia multiplicidad.»⁵ Es decir, los vanguardistas, al contar las máscaras de Darío, no se daban cuenta, que en esa asunción de rostros, Darío estaba expresando la propia heterogeneidad -la de América y específicamente la de ellos mismos.

Unamuno y Jorge Luis Borges son considerados por la crítica como innovadores dentro de esta tendencia de usar máscaras, en el panorama de la lírica hispánica.⁶ Semejantemente no se puede olvidar a Machado en España, ni al peruano César Vallejo, en cuya lírica es fundamental el concepto del otro.⁷ También, Octavio Paz, Jorge Carrera Andrade, y Cuadra, entre otros, reafirman y reavivan esta tradición.⁸

Pablo Antonio Cuadra (1912-), una de las tres voces más destacadas en la lírica hispanoamericana, según José María Valverde, puede ubicarse en la segunda generación de vanguardia, dentro de la lírica hispanoamericana contemporánea.⁹ A esta generación pertenecen: Vicente Gerbasi, José Lezama Lima, Octavio Paz, Nicanor Parra, Jorge Rojas, Manuel del Cabral, Herib Campos Cervera y Emilio Adolfo Westphalen. En el contexto geográfico nicaragüense, Cuadra es uno de los cinco poetas más importantes surgidos del auto-llamado «Movimiento de Vanguardia» que irrumpe cuando las corrientes de esas escuelas en Europa decaían. Los otros miembros nicaragüenses de este movimiento fueron José Coronel Urtecho, Luis Alberto Cabrales, Manolo Cuadra

y Joaquín Pasos. Jorge Eduardo Arellano señala que el grupo, que se desarrolló en la ciudad provincial nicaragüense de Granada, tuvo las características de un movimiento de post-vanguardia.¹⁰

La obra de Pablo Antonio Cuadra ha sido asediada desde diversos ángulos críticos: se han estudiado el centro espiritual del poeta, a través de su evolución temática,¹¹ su poética del mito-historia,¹² sus fluctuaciones ideológicas y deseo.¹³ Stefan Baciú no nos deja alternativa, asevera rotundamente que: «Entre los vocablos cristiano y nicaragüense tendremos, pues, que situar la poesía del autor, y estos términos deben tomarse como polos de un mundo poético profundamente original.»¹⁴ Sin embargo, para Franco Cerutti el cristianismo de Cuadra es el elemento que menos le convence.¹⁵ En cuanto al uso de máscaras en su poesía como expresión de la búsqueda de su ser, es un tema al cual no se le ha prestado atención. Y esta falta no ocurre como un caso aislado, sino que parece ser una tendencia de la crítica sobre Cuadra en general.

El presente análisis será un atisbo del hombre de carne y hueso, del hombre frente a su realidad circunstancial, un acercamiento mediante el estudio de las distintas máscaras poéticas que ha ido adoptando en su búsqueda de plenitud.

Según Covarrubias y su Tesoro de la lengua castellana, «máscara es un rostro o una cara contrahecha para disimularse los que representaban en el teatro, imitando las facciones de los que representaban.» Luego agrega que se compone de «más» y de «cara,» porque hay debajo más cara de lo que parece. Para los antepasados de lengua nahuatl, una de las dos altas culturas indias que

emigró a Nicaragua, la persona era el rostro. Y el poeta para ellos, era el que ganaba y rescataba rostros.

«El hombre es pluralidad y diálogo» -sostiene el poeta Octavio Paz- «sin cesar acordándose y reuniéndose consigo mismo, mas también sin cesar dividiéndose.»¹⁶ Por lo tanto se puede inferir que a más de la búsqueda del yo, la poesía es búsqueda de los otros. La otredad, entonces, sería la intuición simultánea de que somos otros sin dejar de ser lo que somos.

Pedro Xavier Solís ha hecho una revisión acuciosa de la obra en prosa de Pablo Antonio Cuadra, principalmente de sus «Escritos a máquina»¹⁷ y asegura que el núcleo de la dialéctica de Cuadra en ese género es «el reencuentro del yo con el otro.»¹⁸ En cuanto a su poesía me permito afirmar, que lo substancial en ella es la búsqueda de los otros, el abrazo de la otredad. Solís, refiriéndose siempre a Cuadra, asevera que el poeta ha expresado: «Nos parecemos a Dios en cuanto somos personas por esencia libres, con una vida simultáneamente íntima y relacionada con los demás;» -esto no implica que no seamos responsables de nuestro propio destino, sino- «que no podemos realizarlo -ni realizarnos» sin la relación con los otros.¹⁹ Por consiguiente, para Cuadra el hombre es un ser eminentemente social, un «yo» que sólo adquiere significado en un «nosotros.» Yo + otros = nosotros, plenitud del ser, axioma que define al hombre de carne y hueso que es Cuadra.^{19a}

En su ensayo «América o el tercer hombre» nos enseña que la dirección de la historia de América, es el «Otro,» es el prójimo -la superación del egoísmo-. Y en «Fronteras y rasgos de mi comarca literaria,» afirma que la misión del poeta es

rescatar los rostros de su pueblo, redimiendo los anónimos. Y dice que: «Posiblemente toda su obra poética -o por lo menos lo más significativo de ella- no sea más que la búsqueda de una respuesta al misterio de un rostro anónimo.»²⁰ Y es en esa búsqueda precisamente que el poeta ha adoptado otros rostros, otras máscaras, (una gran pluralidad), en un intento de llenar su otredad, la de él, la de todos.

He estructurado mi estudio de la obra poética de Cuadra en tres partes. Cada parte representa un estadio, una dirección, en el proceso de búsqueda hacia la plenitud. La primera parte es una búsqueda creadora que conlleva la creación de la patria. La segunda, es una búsqueda espiritual y es la cúspide del desgarramiento extremo del yo. Y la tercera, es una búsqueda a través de los mitos. La primera de estas subdivisiones comprenderá los capítulos primero y segundo, los cuales versan sobre Canciones de pájaro y señora y Poemas nicaragüenses. La segunda parte estará formada por los capítulos tercero, cuarto y quinto, o sea, Canto temporal, Libro de horas y Poemas con un crepúsculo a cuestas. La tercera parte, también tripartita, será constituida por los capítulos sexto, séptimo y octavo, Cantos de Cifar, Siete árboles contra el atardecer y La ronda del año. Poemas para un calendario. Y finalmente una breve conclusión, y un apéndice, que muestra el uso de las máscaras en su teatro. Pero antes de iniciar mi estudio, explicaré brevemente las que predominan en cada una de las obras poéticas de Cuadra, destacando en especial poemas relevantes de aquellas de sus obras que no serán discutidas.

Canciones de pájaro y señora (1928-1934) se ubica en la etapa inicial del

recorrido poético de Cuadra. Al referirse a ella en sus Torres de Dios nos advierte, a modo de introducción instructiva: «Estudiamos el canto de las guitarras nativas, las rimas de las canciones de cuna, de los juegos infantiles y comenzamos a verter en esas formas ingenuas nuestra balbuciente inspiración nicaragüense.»²¹ De esa época es su «Ars poética» donde aborda el problema del canto y se perfilan ya rasgos de la poesía nativa de su país, la cual inaugurará un poco después. Se encuentran, entre las máscaras que utiliza en estas canciones, las de fabulador, amante, pescador, cantor y campista. Marca el poemario una tensión subterránea: por un lado se observa un buceo interior, el descubrimiento de no ser siempre el mismo y, por otra parte, la expansión del yo, identificación temprana con los demás que alcanza alturas insospechadas en otros libros.

Los Poemas nicaragüenses, de entre 1930-33, son un intento de sacar lo regional hacia lo universal y se publicaron en 1934. «La demanda era crear verbalmente un país inédito» -nos edifica el poeta en un artículo- «poblar las distancias, la incomunicación, el silencio.»²² Este poemario nace como una reacción hesiódica. Al respecto, sobre este término, en El Nicaragüense, Cuadra nos lo define, como: «el reclamo de lo autóctono, la tirantez campesina de la tierra, la voz de la sangre...»²³ En contraposición aparece más tarde Cantos de Cifar, un llamado a la aventura, mientras que los Poemas nicaragüenses representan un viaje interior dentro de la patria. Cuadra reconoce la deuda que tiene en ellos con ciertos poetas viajeros franceses.²⁴ Las máscaras que ahora asume son muchas, tales como la del arca bíblico, Dios-creador, el huertero (que es rostro de la dignidad), amante, fabulador, cantor de los cantos a la

Virgen, etc.

Cuaderno del Sur, constituido por doce poemas, fue escrito entre los años 1934-35 y se conservaron inéditos hasta 1982. A diferencia del libro anterior, (Poemas nicaragüenses), esta obra sí está formada por poemas viajeros, pero fuera de la patria. Greg Dawes afirma que los primeros poemas «testify to the speaker's extreme sense of alienation; he seems unable to bear what he perceives...»²⁵ En «Profecía» se escucha la voz del profeta, cantor de la tribu:

Un día vendrá un marino
sobre las aguas del lago
con sal de la mar Caribe
y olas del Mediterráneo. (Cuaderno del Sur, 15)

Esta profecía sobre Quetralcoatl se ubica en el espacio geográfico nicaragüense, y el hombre, en busca de un sueño que lo redima, vuelve sus ojos al pasado. El poema es significativo ya que es un germen de la búsqueda mítica que Cuadra desarrollará en otros poemarios.

En Cuaderno del Sur el yo viajero, como una cámara fotográfica, va capturando visiones de la cordillera Andina, y escenario de ciudades como Lima, Mendoza, y Buenos Aires. En «Nocturno e invocación de Lima» se contraponen la máscara del viajero con la del historiador, permitiendo observarse cómo el yo es diluido ante la inmensidad que el hombre contempla.

Canto temporal (1943) se concentra en la búsqueda interior. La manifestación lírica está lograda a través de una confesión que es a la vez una proclamación del yo personal y colectivo. En el poema el yo ecuménico se desborda y se funde con los otros, con los marginados del mundo.

En el Libro de horas (1985), escrito entre 1946 al 54 Cuadra crea «algo

semejante a los Libros de horas de la Edad Media, pero inyectándole savia americana.»²⁶ Es decir, funde la esencia y la forma de los libros de horas medievales con los cantos de los códices indios precolombinos. Se destacan en el libro los disfraces siguientes: el del soñador, el del Dios-creador, el del anónimo o sea, la despersonalización del yo, el no ser nada, el ser anónimo. Y en especial percibimos la desintegración o metamorfosis del yo. El yo es la madera, el hierro, el látigo, la zarza, la hiel-instrumentos recordativos de la pasión de Cristo-. En «Cristo en la tarde» él es Cristo mismo y en el «Salmo de la noche oscura,» en representación del género humano, es el yo del hombre desgarrado. En la lírica de Cuadra, en cuanto a la búsqueda de sí mismo, este poema es trascendental.

Poemas con un crepúsculo a cuestas fue una colección de seis poemas que Cuadernos Hispanoamericanos insertó en uno de sus números de 1949 -nos explica Jorge Eduardo Arellano en el prólogo de Poesía Selecta- y del cual se hizo tirada aparte. Llama la atención, sin embargo, de que el poeta haya agregado en antologías posteriores «El hijo del hombre» de 1943 y el «Autosoneto» de 1938. Este poemario, actualmente una colección de trece poemas, es de la misma época del Libro de horas y una tensión yo-tú lo atraviesa profundamente. Cabe destacar la máscara de Ulises, el navegante, que alcanza su dimensión épica en Cantos de Cifar. En la colección se ve otra escisión del yo (ángel-hombre), la careta del extranjero, el amante ahora en un mundo espiritual (en contraposición al amante de Canciones de pájaro y señora). El poemario cierra con «Pablo y Antonio,» poema que acusa la dualidad del ser en incesante

diálogo y búsqueda.

En El jaguar y la luna, 1958-1959, a través de mitos y símbolos indígenas, Cuadra expresa la lucha entre la vida y la muerte.²⁷ Cabe hacer resaltar en este libro, el poema «El nacimiento del sol», donde aparece la máscara del Dios-creador, que es una constante en su lírica. Otro poema de importancia es «Escrito en una piedra del camino cuando la primera erupción.» En esta composición notamos que el yo contemporáneo (hombre del presente) se funde en el yo precolombino (hombre del pasado), y de esta manera adquiere una máscara y una voz de dolor: «Abandonaremos nuestra Patria y nuestra parentela / porque ha dominado nuestra tierra un dios estéril.»²⁸ En el poema lo pasado se vuelve presente y el lamento del pueblo se hace rebeldía y denuncia: «¡No viviremos bajo el dominio de la ciega potencia!»²⁹ La «ciega potencia» es para él, el volcán que dominaba la tierra en el pasado y en el presente simboliza las dictaduras que afligen al pueblo.³⁰ En el poema se percibe un sentimiento de exilio que según Cuadra marca al pueblo nicaragüense: «A Nicaragua la forman dos exilios, sembrando en ella un valor preferencial indeleble: la patria es libertad o no es.»³¹ «La pirámide de Quetzalcoatl» cierra el poemario y el autor adopta en esta ocasión la máscara del soñador que está en la cárcel:

Sangre en el sexto escalón.

Yo dormía con fiebre cuando penetraron.

Injurias me despertaron a la orilla de la cama

-Mirad -dijeron-

allí duerme el soñador,

matémosle,

así veremos de qué le sirven sus sueños

(El jaguar y la luna 127)

Por medio de la técnica del doble plano se vislumbra en el poema a los hombres del presente (él mismo y su amigo) cuya sangre se ha derramado en los escalones de la pirámide de Quetzalcoatl y los hombres del pasado, los sacerdotes, «hartos de carne, enrojecidas las manos» y las vestiduras después de los sacrificios.³²

Esos rostros que asoman en la multitud, 1964-75, es el rescate de todos los rostros innominados, la identificación con la muchedumbre. Según Franco Cerutti, en una introducción a la poética de Cuadra: «Constituye sustancialmente una serie de biografías, poéticas o no, de desconocidos, de rostros anónimos, de ignorados protagonistas de la cotidiana aventura existencial.»³³ ¿Qué significa para el poeta un rostro anónimo? Posiblemente la contestación completa a esta pregunta, -Cuadra mismo lo sugiere-, «se encuentra a través de toda su poesía.»³⁴ El libro se estructura en dos partes: la primera «Doña Andreíta y otros retratos» y la segunda «Apocalipsis con figuras (Managua, 1972).»³⁵ Los retratos en prosa son: «Eleuterio Real,» «Bartolo Ciego,» «Pedro Onofre,» «Don Medardo,» «Rayuelo.» En todos ellos asume la máscara del relator-partícipe.³⁶ En cuanto a los retratos en verso se distinguen: «Doña Justa,» «Paco Monejí,» «Lacrimosa Doña Andreíta,» «María Jacinta,» «Juana Fonseca.» Al igual que en los anteriores asume la identidad del relator-partícipe.³⁷ En la segunda parte (Apocalipsis con figuras), se varía una vez más el uso de las máscaras. En «El sirviente de Darío» adopta la identidad de don Gregorio, paje de Rubén:

-Era suave de voz, pero
cuando se encendía en cólera
tronaba. Don Rubén era, entonces,
¡quién lo creyera!, malhablado.
Doña Rosario le decía: ¡Un poeta
hablando así! (Esos rostros que asoman en la multitud 76)



En «El Velador» es cantor de la honradez de Candelario Ortega, Velador del Banco:

Yo canto tu honradez
 devorada por la honradez
 Canto tu expolio
 Candelario Ortega
 muerto de pie
 cuidando de lo ajeno
 y despojado de lo propio. (*Ibid.*, 79)

«Lamento nahuatl» se caracteriza por el predominio de un yo anónimo pero definidor al mismo tiempo. Se escucha la voz ancestral-nahuatl, una que cobra vigencia en la historia. Luchó toda la noche por salir de la tierra y tiene sus 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! (*Ibid.*, 101)

En el fragmento anterior, el poeta se refiere a un tirano genérico. El vocablo «tirano» adquiere aquí una muy especial connotación, ya que la historia de América está plagada de tiranos y caudillos. Los pueblos hispanoamericanos como parte de su idiosincrasia, siempre han vuelto sus ojos hacia esta figura que ha adquirido relieves casi míticos, en ciertos períodos de crisis en su historia.

Cantos de Cifar y del Mar Dulce (1969-1971), simbiosis del mito occidental e indígena.³⁸
 Según Jean Louis Felz, presenta: «elementos realistas colectados

por el periodista profesional, el poeta transforma por la magia literaria el reportaje en mito...»³⁹ A lo largo del poemario se escuchan dos voces en contrapunto. Nos hablan Cifar Guevara-Ulises, y el Maestro de Tarca.⁴⁰

Siete árboles contra el atardecer se publica en 1980 y contiene poemas escritos entre 1977-1979; es considerado un libro de plenitud por la crítica y para Jorge Eduardo Arellano: «Cada uno de estos poemas-árboles funden mitos y hechos históricos, referencias eruditas y realidades políticas con un sentido integrador por medio del collage...»⁴¹ Este libro puede considerarse como una respuesta del autor ante la alienación y la disolución del yo. Entre las máscaras que pueblan el poemario se destacan la del sacerdote, viejo-chaman de la tribu, poeta-botánico y héroe fundador de cultura del Popol Vuh.

La ronda del año. Poemas para un calendario es de 1988, y en este libro Cuadra, al igual que en el poemario anterior, responde a la necesidad de buscar un orden espiritual; a través de la fusión de los mitos. Gloria Guardia de Alfaro destaca que: «Cada mes queda caracterizado en la figura de un héroe que cobra cariz de deidad o mito.»⁴² Las máscaras que se manifiestan son las del cronista español, sacerdote de tribu, la del niño, y héroes nicaragüenses. Y adquieren mayor relieve la del Dios-creador, y la del narrador-testigo. Podría decirse que en esta obra vemos una extrema disolución del yo.

El indio y el violín, poesía de los últimos años, refleja la angustia del hombre en general asediado por los hechos históricos-sociales que lo circundan.⁴³

«Exilios» es un poema que hace referencia al mito del Paraíso y la Tierra Prometida, según Nicasio Urbina.⁴⁴ Este crítico afirma que la búsqueda de la

Tierra Prometida en la composición «es una búsqueda interior, una búsqueda desde la Patria hacia la Patria, aunque forzosamente se desplace hacia el exilio.»⁴⁵ Cuadra adopta la voz del hombre no circunscrito a ningún espacio geográfico. Su palabra es la de todos los hombres que sufren en su carne la angustia de tener que decidir entre abandonar su tierra o quedarse:

Oigo la noche llena de exilios
 Debo partir, me digo
 Y mi sueño es un viaje bajo la tutela
 de los astros.

Hasta que canta el gallo
 y otra vez el amanecer se apodera de mi canto
 No. No me iré. Y vuelvo
 a levantar el muro con las piedras que cayeron.

(Poesía Selecta 148)

«Riverside,» escrito en Texas en 1988, es el poema del éxodo.⁴⁶ La máscara es la de todos aquéllos que, huyendo, han cruzado ríos fronterizos. Si es lícito decirlo así, diríamos que es la de los «espaldas mojadas,» de los mexicanos, centroamericanos, sudamericanos, reducidos al doloroso paso. La voz poética revela un yo solidario, abierto al dolor que causa el abandonar el terruño:

Perros
 olfatean nuestras huellas y ladran. Flota
 lento el tiempo con su espalda mojada.
 Miro nuestras estrellas también desterradas.
 La carreta que lleva a la madre de Darío
 con dolores de parto hasta Metapa. (Ibid., 146)

Explica Nicasio Urbina que: «El poema está dominado no por la luz sino por la tiniebla, no por el Paraíso por encontrar, sino por el Paraíso perdido.»⁴⁷

En resumen y tomando la lírica de Cuadra en conjunto, como un organismo

todavía muy vivo, podemos decir que su poesía es siempre reveladora de su condición vital. Su lenguaje poético publica el destino paradójico del hombre en continuo desgarramiento, en eternas alternativas de otredad. Los otros, entes adoptados de Pablo Antonio Cuadra tienen su génesis en la relación con el prójimo, y con Dios, en la búsqueda de sí mismo y en esa soledad que hace frente al porvenir. Su lírica es reconciliación con el ayer, con el hoy, con el mañana, con el yo, con el tú, y con el todo del mundo que somos nosotros.

En cuanto al estudio temático, definiré el tema central de cada libro propuesto para los capítulos y los motivos sobre los cuales descansa su esencia. Tales análisis no necesitarán capítulos apartes en mi estudio, porque cuando yo analice un poema, señalando máscaras, pondré de relieve también el motivo o los motivos que las configuren.



PRIMERA PARTE

**BUSQUEDA CREADORA QUE CONLLEVA
LA CREACION DE LA PATRIA**



CAPITULO PRIMERO
CANCIONES DE PAJARO Y SEÑORA

BUSQUEDA CREADORA Y DESCUBRIMIENTO DE LA PROPIA DUALIDAD

Pablo Antonio Cuadra se vio adscrito al movimiento de poesía «nueva;» este adjetivo era «más eficaz que el de ‘vanguardia,’» según aclara el poeta en su libro Torres de Dios, actitud que más bien representaba la de su grupo. Siendo un movimiento que se gestó entre 1927-31, siguió el derrotero trazado por la generación del 27.¹ Esta ruta se manifestó literariamente en Canciones de pájaro y señora, colección poética que planteó lo nativo nicaragüense en una misma acepción que el neopopularismo español.²

Las Canciones de pájaro y señora se presentan, en cuanto a su estructura externa, mediante su división en nueve partes: La primera, «Luna del enamorado,» con tres poemas, la segunda, «Poesía lúdica,» con seis, la tercera, «Fábulas,» con tres composiciones, la cuarta, «Los pájaros de la guitarra,» con trece, la quinta, «Traiciones & Traducciones,» con cinco, la sexta, «Corridos y canciones,» con quince poemas, la séptima, «Animales construidos con palabras,» con cuatro, la octava, «Primeros cantos nacionales,» con ocho y la novena, «Poemas dispersos,» con nueve poemas.

Referente a la métrica de las Canciones, se observa el uso de formas poemáticas populares, tales como los romances, romancillos heptasílabos, canciones de cuna y cancioncillas amatorias. Cuadra, refiriéndose a esta primera etapa estilística suya en sus Torres de Dios, sostiene que: «La fórmula era clara: lo original era lo originario. Y nos fuimos al pueblo interrogando su voz, su

expresión, su lengua viva, sus formas, sus nombramientos.»³

Su misma esencia abstracta resulta ser hasta el tema fundamental del poemario. En Canciones de pájaro y señora este elemento intrínseco se define como una búsqueda creadora, un buceo interior que genera la revalorización de lo popular en cuanto a la expresión poética; y es el descubrimiento de no ser el poeta siempre el mismo, en lo referente a su inmersión espiritual.

Se destaca entre las composiciones de la primera sección del libro la «Canción de la naranja.» Con ella Cuadra se adhiere a una tradición venerable en la América Latina al alabar una fruta.⁴ Y además, ha encontrado un dulce misterio en este comestible deleitable y carnoso, un arcano que se revela a la inspiración del genio a través del beso de la amada; se dirige a la naranja con este apóstrofe, ostentando una resolución del enigma sólo hecha posible por la intervención de su propio cuerpo de enamorado:

¡Nadie sabe tu canción de júbilo
ni tu balanceo de astro secreto...
sólo al besar sus labios
conocí tu dulce misterio! (Obra poética completa vol. 18)

Si en el poema anterior el poeta asume la máscara del cantor enamorado, en la «Noche del ciego,» composición de tema también erótico, él adopta la voz y la persona de un amante-adolescente en esa primera etapa tan vacilante que es la del amor juvenil:

¿Quién tocó tu cuello, quién,
de nieve que no conozco?
Recorro en tu terso rostro
la geografía del bien.

Tocar, amada, tocar
sin ver, y ver con el velo

del tacto el cielo,
 es la ceguera de amar! (*Ibid.*, 20)

En la segunda división del poemario, de poesía lúdica, se observa la manifestación temprana de una de las características de la lírica de Cuadra. Ella consiste en el doblamiento de espacios, paisajes, y objetos, fenómeno que en alguno de los casos se da a la par de la disolución del yo. Por ejemplo, en «Tijera,» el yo casi desaparece, y se percibe el doblamiento del objeto metálico cantado. La imaginación del poeta la proyecta con dobles, convertida ahora por vuelo fantástico en mujer sensual y sadista, y en un pájaro de canto peculiar de barbería; dirigiéndose a la tijera, le consagra estas palabras de rima rica:

Desperezando tus brazos
 hembra sensual y sadista
 te adelantas en conquista
 con tus cortantes abrazos.

Metamorfosis cubista
 te hizo en piruetería
 pájaro de barbería
 que hasta se atreve a posar
 con su canto peculiar
 sobre la cabeza mía (*Ibid.*, 22)

Lo mismo ocurrirá en «La fuente,» donde el sujeto del poema vuelve a concebirse doblemente, como «parlanchina vendedora» y como «ninfa de líquida enagua.» Ambos poemas ofrecen uno de los rasgos que caracterizan la búsqueda creadora de Cuadra, peculiaridad que consiste en la revalorización de la imagen, creando nuevas y llamativas metáforas sucesivas:

Parlanchina vendedora
 (¿vendes, acaso, la brisa?).
 manía de hablar de prisa
 (¡como siempre, imprevisora!)
 te hace confundir ahora

el reír con el llorar;
 por eso oyéndote hablar
 ninfa de líquida enagua
 no se si lloras el agua
 o si humedeces tu risa. (*Ibid.*, 23)

Octavio Paz, en El arco y la lira, ha afirmado que en su origen: «poesía, música y danza eran un todo.»⁵ Cuadra establece el mismo concepto en «Si la poesía.» Además, en estos versos, nos entrega, con gradación de movimiento, atributos de la poesía en general. Aquí adopta su máscara más auténtica, la del poeta, describiendo el dinamismo artístico del género lírico:

Si la poesía nace junto al verbo
 junto a la danza
 junto al andar,
 el correr,
 el marchar,
 ella verbi gracia, verbi marcha
 verbi corre
 verbi anda
 verbi danza. (*Ibid.*, 26)

Como aquí, Cuadra ha incorporado con cierta constancia la integración de la danza a sus poemas. Un artículo suyo, «Fronteras y rasgos de mi comarca literaria,» enumera acciones encaminadas para lograr la renovación poética: y una es «incorporar la danza al ritmo del poema.»⁶

El proceso metafórico se impone de nuevo en la tercera sección, «Fábulas.» Sobresale entre ellas la «Fábula del tambor y del coyote,» la cual presta al autor la oportunidad de ser ahora fabulador. Como tal, recrea uno de los personajes más conocidos de la cuentística nicaragüense: el tío Coyote. En una narración sobre él y sobre el tío Conejo -publicada por la Academia Nicaragüense de la Lengua en su edición de 1957 -la luna que se refleja en el agua es un queso. Pero la

fábula de Cuadra hace de la luna un tambor, y al tocarla el Coyote, esta alimaña la percibe como viento:

Cierta vez el Coyote miró a un niño
tocar un tambor abandonado.
Pensó: «la luna suena a soldado.»

Más tarde, dormido el niño
quiso el animal curioso
tocar la luna. Y lo hizo.
Pero rasgó el instrumento
y al encontrarlo vacío
dijo: «la luna era viento.» (Ibid., 30)

En la fábula anterior de Cuadra, se nota un cambio de perspectiva, un rompimiento con la tradición fabulística del siglo XVIII, donde por lo general, los animales hablaban como filósofos. Por ejemplo, Tomás de Iriarte (1750-91) en «El burro flautista» establece al inicio de la composición la sentencia dirigida a aquéllos que no siguen la preceptiva neoclásica: «Sin reglas del arte, el que en algo acierta, acierta por casualidad.» En contraposición al fondo didáctico e irónico que presenta la fábula de Iriarte, observamos que, la de Cuadra se distingue por el candor y la inocencia del animal. Cuadra no pretendió darnos una lección, sino rescatar lo original del pueblo, en este caso, la figura del tío Coyote, -cuya antigüedad se puede rastrear en la época en que las tribus precolombinas se asentaron en la región del pacífico nicaragüense, -víctima siempre de las maldades del tío Conejo.

«3» es una breve composición que procede de la cuarta división del poemario. El yo de Cuadra se desdobra ensanchando de forma amorfa sus límites, adoptando ahora, la máscara del pájaro. Así lo establece desde el primer verso. Pero este pájaro no es siempre el mismo, puesto que varía de acuerdo a la

acción que desempeña:

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! Ibid., 36)

Arellano, en su prólogo a Poesía Selecta, destaca uno de los recuerdos de Cuadra sobre esta primera época, en cuanto a la procedencia de la composición anterior. Parece que ella emana de «un tipo de cancioncillas amatorias y típicamente nicaragüenses (sobre todo de los departamentos de Granada y Masaya) en que el amor se canta pajareramente.⁷

«Las tres isleñas» de Cuadra, de vaga reminiscencia lorquiana por el uso del color plata, e impregnado de un aire de sensualidad, nos muestra su rostro de pescador:

Tres olas el Lago arroja

sobre la arena:

María, Marta y Magdalena.

.....

Buscando peces de plata

junto a la quieta ribera,

desnudas las vi en el alba.

.....

Tres olas sobre la arena:

María, Marta y Magdalena! (Ibid., 40)

No sólo el desdoblamiento del yo se observa en este poema, sino que las isleñas también participan de él. Las tres mujeres son «olas» metafóricamente. Se nota una progresión que va de lo interior a lo exterior, con una vuelta sobre sí misma. El Lago arroja tres olas sobre la arena, y luego contra la quilla. Los nombres de estas muchachas/olas pueden considerarse simbólicos: «María,» «Magdalena» y

«Marta,» tres mujeres que acompañaron a Jesús. En el fondo no tienen orientación religiosa, Cuadra está jugando con la aliteración y el ritmo. El poema se nos ofrece como un círculo, ya que termina con casi los mismos versos con que se inició: «Tres olas sobre la arena: / María, Marta y Magdalena.!» Es decir, el fin es un principio que vuelve y se repite. Esta constante repetición es el ritmo. Por consiguiente, podemos deducir que por poco el poema se fundamenta en un compás de barcarola. Este tipo de ritmo de retorno es uno de los atributos de la lírica de Cuadra y que forman parte de su búsqueda creadora.⁸

La «Balada del Poponjoche» se basa en una tradición campesina, en una leyenda nicaragüense que pertenece al patrimonio cultural.⁹ Este afán de rescatar lo autóctono se puede observar en casi toda la obra de Cuadra y constituye una de las coordenadas sobre las cuales descansa su lirismo. En la «Balada del Poponjoche» advertimos que el yo masculino se anula para dar paso a su mitad femenina perdida, que es la que predomina en el poema:

Si fui una niña ¡ah!, no lo sé; pero recuerdo
 los alegres muchachos que corrían
 persiguiendo venados junto al río
 ¡ay, junto al río!
 donde luego, sonrientes, se asomaban
 a mirar mis senos en el agua. (*Ibid.*, 46)

Notamos un escalonamiento ascendente en las tres estrofas que constituyen la composición, gradación que afecta tanto al plano físico (niña, muchacha, mujer) como espiritual (inocencia, iniciación en el amor y plenitud erótica) de esa alma media femenina. La primera estrofa que es la que citamos, está dominada por el sustantivo «niña;» la segunda por el vocablo «muchacha» y la tercera por la palabra «mujer» y la repetición del verso «¡ay, junto al río!», que se da en cada una

de las estrofas, nimba al poema de un matiz de melancolía nacida del abandono.

La «Carta del joven mosquito a su novia,» que pertenece a la quinta parte del poemario, es de título sugeridor. Señala que una de las máscaras que asume el yo será la de un nativo de la Costa Atlántica nicaragüense, llamada en inglés «The Mosquito Coast»: ¹⁰

Yo soy más alto que el cocotero
 porque mis ojos alcanzan sus palmas
 y aún las aves que el cocotero deseara atrapar. (*Ibid.*, 52)

Cabe notar en este poema que, además del desdoblamiento del yo en la primera estrofa, la citada, viene luego su supresión en la siguiente. Este yo, ahora, pasa a ser una región, convirtiéndose en la misma Costa Atlántica nicaragüense:

Yo soy más largo que el río Waqui
 porque oigo el lejano rumor del mar
 o cerrando los ojos reconstruyo su brillante playa. (*Ibid.*, 52)

«Toteo» proviene de la sexta parte de Canciones de pájaro y señora y es una canción donde el yo adopta el rostro y la voz de un vaquero, de un campesino humilde, hermano del gaucho argentino, que recorre a caballo grandes distancias, arreando el ganado. El poema, que se inicia con el grito que se les hace a las vacas, «To, to, tooo.» tiene música acompañante que le puso Salvador Cardenal. Surge en la canción, que tiene hondas raíces en el folklore nicaragüense, el lamento de generaciones de hombres de trabajo excesivo y abnegado, siempre al servicio de los demás:

Ay! triste amor,
 arriar vacada ajena
 y no poder
 arriar mi propia pena (*Ibid.*, 62)

Muestra relación con el poema anterior «Verano,» siendo perceptible en su

contenido el mismo sentir de honda tristeza. A través de los ojos del vaquero, del hombre rústico conocido a veces en América por el nombre de «chontal,» vemos desfilar Chontales, una región nicaragüense de grandes llanuras.¹¹ Recorre el poema y la patria su dolorido ¡ay!:

Llano tan duro y amargo
como mi pena.

Chontales de las llanuras
secas ¡ay!

Chontales de la sabana
inmensa ¡ay! (*Ibid.*, 70)

En los dos poemas anteriores se aprecia otra de las facetas de esta primera etapa de búsqueda creadora, el hecho de comulgar con las formas vivas del pueblo.

Un poema para ser representado es «El Gran Chale Brown.» Tensión dramática lo recorre y corresponden sus distintas voces a unos cuantos determinados disfraces. Un narrador omnisciente presenta la escena, llevándonos de la mano durante su desarrollo. La voz de Chale Brown se levanta, y la da Simona Traña, pidiendo ayuda ella al negro Jacinto porque Chale se ha introducido con violencia en su casa. Finalmente, un coro de guardias y campesinos vocea su grito de alerta al unísono: «¡El diablo!» Pero predomina en la escena Chale Brown. Esta identidad tan bien lograda llega a su punto culminante cuando recita sus conjuros. Y son para allanarle el camino que lo lleva a Simona:

ánima sola
alma
-que en el espacio vives
que en el mar flotas-
por aquellas tus divinas yerbas
-azufre, romero y ruda-

que las fuerzas no me falten,
 poderes no me abandonen
 si puertas tengo cerradas
 -cerrojos de fierro sean

.....

Simona Traña

repito y pongo tu nombre
 con sangre

Simona Traña

-Se encienda en amor por mí
 en desesperación por mí,
 que ya no se encuentre sosiego
 ni paseando, ni durmiendo
 ni de día, ni de noche,

..... (Ibid., 71-72)

Se vislumbra en los versos de esta composición cómo distintas voces luchan por salir a flote, siempre predominando sin embargo una, la de Chale Brown. El yo es poseído por la enmarañada existencia de un hombre «caliente de mujer» que trata de exorcisar mediante imprecaciones sus propios miedos. La convivencia de varias voces en un mismo poema es cosa común en la lírica de Cuadra en cuanto a su uso de las máscaras. Y no utiliza formas externas orales solamente, sino que incorpora también en estos versos, ensalmos de su pueblo, oraciones pías que sirven del mismo modo para despejar caminos.

Además el yo se expande y abraza a los otros, a los cantores de su pueblo en un acto de comunión; así se ve en esta invitación a los guitarreros que es el «Pregón de la serenata»:

Ya están quebrando albores

vamos!

a los alrededores

vamos los cantadores

y los verseros

vamos!

a decir amores

los serenateros

y los pulsadores
 los atabaleros
 y los tocadores
 amigos: los guitarreros
 vamos a los alrededores
 ¡vamos
 a cantar amores! (Ibid., 76)

La lírica de Cuadra se distingue por un proceso escalonado de maduración. Signos de este perseverante llegar pueden observarse en su obra desde la primera época. Y, en efecto, en el «Pregón» citado se ve operante este esfuerzo de predominio en su arte en ciernes. Allí, convoca a los guitarreros y a los verseros, o sea, solamente a los de su mismo oficio, para crear la nueva expresión poética de la patria. Sin embargo, en el Libro de horas, ya no es la creación literaria lo único que le preocupa. Su búsqueda responde a una nueva interrogante -¿Cómo forjar el Paraíso prometido nicaragüense con los humildes, con los de la otredad enajenada? -Hasta ahora su intento sólo ha sido el de rescatarla.

«Ars poética» se localiza en la octava división del poemario. Puede conceptuarse como una aguja de marear en este primer rumbo de la poesía de Cuadra y por ende de todo el movimiento nicaragüense de vanguardia en la década de los treinta. En la primera parte de esta composición escuchamos un yo indefinido-singular, mientras que en la segunda mitad, prevalece un yo-pluralguía, realmente un nosotros, dando pautas a seguir a sus colegas vanguardistas:

Volver es necesario
 a la fuente del canto:
 encontrar la poesía de las cosas corrientes,
 cantar para cualquiera
 con el tono ordinario
 que se usa en el amor

que sonría entendida la Juana cocinera
o que llore abatida si es un verso de llanto

.....

Debemos de cantar
como canta el gurrión al azahar:
encontrar la poesía de las cosas comunes
la poesía del día, la del martes y del lunes,
la del jarro, la hamaca y el jicote,
el pipián, el chayote,
el trago y el jornal;

..... (Ibid., 88)

Cuadra asume la voz y la identidad de los madereros-labradores en el «Canto de los cortadores de madera.» Presenta como tal autobiografías patéticas y brutales de hombres cautivos en el fangal:

En San Miguel, al sur, nacimos
desgraciados, el agua a la cintura,
soles sonando sus tambores,
lunas zumbando zancuderos,
chingueros, labradores,
madereros,
fuimos

mojoneando el país con sepulturas. (Ibid., 90)

En versos posteriores de la misma poesía una vez más pone el dedo en la llaga; manifiesta un problema social muy serio para los pueblos de los países centro y suramericanos: el imperialismo económico. Arellano afirma en el prólogo a Poesía Selecta, que esta composición «ya apunta hacia la poesía de protesta ecologista»:¹²

Patria talada tu patria, maderero,
se lleva la madera el extranjero
y al nativo
nos queda el lodazal.

.....(Ibid., 90)

Las palabras del título «El hijo de septiembre» simbolizan otra dualidad, la de ser español e indio a la vez. Se aplica a los nicaragüenses en conjunto, y así,

siendo él mismo de la raza, a Cuadra también. Cada estrofa del poema es una gradación histórica, desde la conquista de Nicaragua por españoles hasta nuestros días. Refiriéndose a este poema, el autor afirma en un libro que quiso resumir en él: «la ironía y el drama de ser nicaragüense.»¹³ El poema se abre con la máscara del soldado, disfraz que predomina en las estrofas iniciales:

Yo pelié con don Gil en la primera
 guerra nicaragüense. De muchacho era indio
 y español y al unísono me herían.
 Tengo el grito bilingüe en las dos fosas
 porque me dieron flechas en el lado blanco
 y balas
 en mi dolor moreno. (Ibid., 91)

Se trata de una dualidad reforzada por vocablos parejas (indio/español, flechas/balas, blanco/moreno). Como español combatió el narrador contra los indios al lado de don Gil, primer explorador europeo de Nicaragua, y como indio, contra los españoles invasores. El verbo «herían» es muy expresivo, intencionado, puesto que la herida recibida era de dos dimensiones: una física, en la carne, otra en el alma, espiritual. Esta certidumbre de mezcla -de ser mestizo- es algo esencial en una lírica como la de nuestro poeta de otredad; y a Cuadra le lleva aun más lejos, a la formulación de teorías sobre el tercer hombre, en cuyas manos descansará el futuro de una América que será mejor.¹⁴

La tercera estrofa presenta otro cambio de máscara. Ahora vuelve a os el hombre del pueblo, el hombre común que refleja la división histórica partidista, -liberales y conservadores- del nicaragüense:

Me fueguí liberal hasta el sepelio
 con discursos en León. Pero en Granada
 me enterraron de verde y con tambores.
 ¡Histórica es mi muerte en dos versiones! (Ibid., 91)

La última estrofa es un ejemplo de la encarnación del yo en el hombre actual, inmerso en su realidad social y se percibe en ella cierto parangón con la lírica de Whitman, quien, según F. Díaz Figueroa en su artículo «Whitman, el gran hermano» es: «el último poeta del odio social y el primer poeta de la fraternidad humana».¹⁵

Hoy de pobre peleo con el rico:
me soy patrón o me declaro obrero
en huelga general mi sindicato.
¡Bicéfalo ataúd llevan mis restos,

..... (Ibid., 92)

«Mis dos pies» corresponde a la última sección del libro. Se ubica entre 1934 y 1936. El título del poema da indicios de la creciente escisión del yo que sufre Cuadra como hombre circunscrito a su realidad. Greg Dawes en Aesthetics and Revolution afirma que el poema habla de un dilema político de Cuadra, aseveración con la que no estoy completamente de acuerdo, porque para mí, cada «pie,» sí, representa una fuerza antagónica de su ser, y es a la vez, camino que ha de seguir irremediabilmente:¹⁶

El pie de Pablo trae el camino de la tradición.

El pie de Antonio abre el camino de la liberación.

He tenido que andar sobre dos pies
irreconciliables y antípodas

Y mi camino es mi propia contradicción. (Ibid., 104)

La ecuación siguiente creo que muestra fielmente esa división que veo más como de tipo literaria: Pablo = tradición -que en un sentido amplio es la herencia que recoge de sus antecesores en el dominio de las letras-, Antonio = liberación -la revuelta poética en la que se inmersa-. Y tal vez se pueda ver esta dualidad en su vida misma, en su quehacer como poeta y periodista, expresiones auténticas,

palpables, de las manifestaciones de su yo. Cuadra refiriéndose a sus dos profesiones, reconoce que: «aún en los momentos más tranquilos, siempre son adversarios de una casi imposible reconciliación.»¹⁷

Siguiendo el hilo de nuestro poema, pie derecho y pie izquierdo son irreconciliables. El derecho, el de Pablo, es el que sube a los estrados, el que escala el palacio de los ricos, el que sube sobre los mármoles de los tronos para besar el anillo de los reyes y jerarcas. Es en suma, el que aprendió, el paso de los opresores. Pero también es el paso de la vacuidad; el que conduce a la muerte, es el paso del hombre contemporáneo:

Mi pie derecho sube por los ascensores a las
oficinas de los banqueros
Mi pie derecho sube los mármoles de los presbiterios y de los tronos
para besar el anillo de los jerarcas y
de los reyes.

Es intrépido mi pie derecho -¡avanza!- y
cae en el vacío. (Ibid., 104)

El pie izquierdo, el de Antonio, es el que baja por la escala del fracaso, es el que llega a la casa del pobre y comparte el pan con sus hermanos. Este pie representa la esencia divina del hombre, Cristo:

Mi pie izquierdo cojea después de la lucha con
el ángel.
Mi pie izquierdo se adelanta a la mesa, con
sus hermanos, a compartir
el pan de los exiliados. (Ibid., 105)

Si «Mis dos pies» refleja la honda división del hombre -materia y espíritu- en «El Otro» que es una composición impregnada de ternura, encontramos desde los primeros versos otra dualidad del ser. En vez de las fragmentaciones de la raza, de tipo histórico-político, hallamos la del hombre de ciudad y la del

campesino:

En Managua, capital de los temblores
 por pura casualidad nací.
 Se equivocaron los ángeles pastores
 y un niño campesino pusieron en vez de mí. (*Ibid.*, 111)

La segunda estrofa expone la identificación temprana con el hombre del campo, con el vaquero, y constituye uno de los motivos recurrentes de su lírica, eje sobre el cual descansa, como ya se ha visto, gran parte de su producción poética:

Yo venía equipado con la flor de la albahaca,
 la piel de algún vaquero y un sueño de refresco
 para nacer en un rancho, en un viejo tapesco
 y beberme la inocencia de la leche de vaca. (*Ibid.*, 111)

Las estrofas cuarta, quinta y sexta son de un canto a la vida errante, al cielo abierto, al corral que no se halla en casa burguesa. Estas estrofas se caracterizan por la presencia de la naturaleza, visibilidad que adquiere valor panteísta en Poemas nicaragüenses:

Canto el cielo abierto, sin cercos y sin dueño,
 canto el canto libre que siembra cosas bellas
 canto al que laza desde su potro un sueño
 y al pobre que tiene cien millones de estrellas. (*Ibid.*, 111-112)

A la última estrofa, o canto, le es asignada una función tripartita: sirve de cierre al poema; finaliza las Canciones de pájaro y señora; y sintetiza lo antes omitido de la expansión casi cósmica del yo:

Canto lo que no he sido
 porque en mi canto lo fui:
 el ganadero de todo lo perdido
 y al campesino que llevo dentro de mí. (*Ibid.*, 112)

Estos últimos versos, tanto esclarecedores como a la vez ocultos, son entonces el

canto de lo que no ha sido el poeta, habiéndolo sido, propiamente dicho todo. Sea como fuere, mediante la asunción de máscaras poéticas, se ha encontrado, realizado y recreado como cantor, amante, versero, pájaro, poeta, joven, vaquero, Chale Brown, maderero, soldado, hombre y mujer.

Finalmente, estas Canciones de pájaro y señora, búsqueda creadora de Cuadra, germen de la revolución poética y cambio fundamental en la poesía nicaragüense después de Darío, se caracterizan por el uso de las formas populares y espontáneas de la poesía. El seguimiento de estas formas puede conceptuarse como parte de la revuelta que preconizaron las vanguardias.

En el próximo capítulo discutiré Poemas nicaragüenses, poemario por medio del cual, el poeta va fundando la patria. Esta fundación se logra a través de un viaje físico dentro de ella, y también por la recreación de hechos históricos.



CAPITULO SEGUNDO **POEMAS NICARAGUENSES**

VIAJE INTERIOR DENTRO DE LA PATRIA Y RECREACION DE ELLA

Ya es lugar común afirmar que Poemas nicaragüenses es el primer libro de poesía nueva de tipo vanguardista escrito en Centroamérica. Obviamente estos Poemas nicaragüenses del año 1934, encajan dentro de la etapa inicial de Cuadra y constituyen -cronológicamente hablando- su segundo libro. Arellano en su prólogo a Poesía Selecta califica a Poemas nicaragüenses como la obra que: «funda la poesía nacional en Centroamérica.»¹ Sin embargo, en el caso específico, el de la relación Cuadra/Nicaragua, tenemos que destacar que el poeta en su artículo «Fronteras y rasgos de mi comarca literaria» asegura que él: «no aceptaría que se hablara de una poesía nacionalista. El nacionalismo no nos impulsaba a cantar a la Patria, sino a fundarla. Huidobro nos había dicho: ‘No cantéis la rosa, oh poetas / hacedla florecer en el poema.’»²

Cuadra, en sus Torres de Dios, recordando en la década de los cincuenta la revolución literaria que auspiciaba su grupo, sostiene que su revuelta se hacía: «con armas extranjeras... cosa muy nicaragüense. Todo el movimiento de vanguardia francés fue amorosamente conocido y traducido. (Una de las obras de las cuales nos gloriamos es la de haber presentado sus traducciones en Nicaragua cuando en la mayor parte de América todavía eran desconocidos sus autores.)»³ Joaquín Pasos y Cuadra fueron los poetas del grupo de vanguardia nicaragüense que más se nutrieron de la literatura nueva francesa. Cuadra en su artículo «Relaciones entre la literatura nicaragüense y la francesa» ha explicado

esos débitos:

Mi deuda con Paul Claudel y su versículo bíblico, deuda que se prolonga por un largo camino de estudio de la Biblia y a través de ella, por comparaciones con los grandes textos de literatura orales y de sus recursos estilísticos tan importantes para reencontrar o por lo menos intentar el encuentro o la invención de ritmos más funcionales para la expresión de un pueblo agrario y campesino como el nicaragüense.⁴

Mención especial hace Cuadra también, del francés uruguayo Jules Supervielle. Aquél, en el mismo artículo «Relaciones entre la literatura nicaragüense y la francesa,» asevera que: «fue Supervielle quien me enseñó a hacer poesía a caballo.» En efecto Poemas nicaragüenses es poesía hecha a caballo. «No se puede andar a caballo en un soneto.» -continúa Cuadra- «El soneto es el paso cadencioso de una mujer que sube unas gradas de mármol. No se puede andar a caballo con ciertos metros tradicionales que derivan del paso de baile.» Además el octosílabo, verso tradicional, cuyo uso es una distintiva de Canciones de pájaro y señora, es un verso hecho para bailar; aunque también sea hecho para trotar y pelear según indica Octavio Paz en El arco y la lira. «Ni con ciertas rimas.» -Cuadra sigue diciendo en su artículo- «El caballo pedía otro ritmo más libre y primitivo.» Por consiguiente Poemas nicaragüenses se distingue por el uso del verso libre, el uso de este tipo de metro es una tentativa extrema en la búsqueda creadora de Cuadra. «Supervielle» -el nicaragüense concluye- «lo ensayó en la pampa uruguaya. Y yo aprendí de él la lección en francés.»⁵

Otra distinción que marca a Poemas nicaragüenses, a diferencia de Canciones de pájaro y señora, es su estructura arquitectónica, -poemas-pilares que van fundando la patria-. Esta colección originalmente estuvo constituida por 34 poemas, algunos de los cuales pertenecían a su primer libro. En 1935 el autor

los corrigió. La crítica ha destacado que ese afán por pulir, que tenía el poeta era para una segunda edición que nunca vio la luz. A partir de esa fecha, su número se redujo en la colección a 26 composiciones, la cantidad que ha aparecido en antologías autorizadas por Cuadra hasta el día de hoy.

En cuanto al tema de Poemas nicaragüenses, se puede conceptuarlo como la recreación / fundación de la patria a través de un viaje físico y espiritual dentro de ella. Este peregrinaje del alma artística del poeta obedece a la necesidad de insertarse en un mundo, si utópico, enmarcado a la vez en una geografía real. De esta manera, el yo, a medida que va recreando Nicaragua, a través de distintas máscaras, va creando simultáneamente su propia identidad.

«Introducción a la tierra prometida» es «el poema de mayor aliento de su primer libro.» de este modo Carlos Tunnermann Bernheim cataloga la composición inicial de Poemas nicaragüenses, en su artículo «La poesía nicaragüense y universal de Pablo Antonio Cuadra.»⁶ Abre el poema un yo omnipresente que nos da noticias de la aparición del sol en una fecha remota. La presentación del sol como hombre, como una figura mortal y familiar, tiene raíces en el mito. En el Popol Vuh, un libro de creencias cosmogónicas de los mayas, leemos que: «El alba se efectuó sobre todas las tribus al mismo tiempo. Semejante a un hombre era el Sol cuando apareció...»⁷

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.

(Obra poética completa vol. 115)

En los siguientes versos, el yo que ahora se perfila es el del sacerdote de la tribu, depositario de la tradición, quien conduce a su pueblo hacia la tierra prometida:

Voy a enseñarte a ti, hijo mío, los cantos que mi pueblo recibió de sus
mayores
cuando atravesamos las tierras y el mar
para morar junto a los campos donde crecen el alimento y la libertad.

(Ibid., 115)

Los cantos eran himnos campales que entonaban los antepasados al terminar la labor. Estos cantos en el poema adquieren una connotación de ritual mágico, ya que se repiten año tras año, tiempo cíclico donde los hombres encuentran su origen. En el poema además del mito de la tierra prometida, aparece el motivo del viaje, motivo presente en todo el poemario. Al respecto, Steven F. White en su libro Modern Nicaraguan Poetry. Dialogues with France and the United States, afirma: «the fascination with the journey motif in French poetry was a characteristic not only of poems by Cuadra but also by Cuadra's generational literary compatriots...»⁸

A partir de la siguiente estrofa se inicia propiamente el texto sagrado de la tradición oral. Surge ahora un yo alienado en identificación completa con la tierra. La incorpora a su cuerpo; él es la tierra. Esta técnica la observamos antes en «Carta del joven mosquito a su novia,» composición de Canciones de pájaro y señora. White, al comparar a Cuadra con Supervielle en su obra ya mencionada anteriormente, Modern Nicaraguan Poetry, sostiene que en «Introducción a la tierra prometida» y en «Le Retour» de Supervielle: «there is an expression of oneness of the poet with his landscape that one finds in much of the poetry of

Pablo Neruda.»⁹

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

(Ibid., 116)

«El poeta sabe que misteriosamente ligadas están Palabra y Creación. Más que creado el mundo fue hablado por Dios.» Esta afirmación expresiva de Cuadra sobre la Palabra fue recogida por Pedro Xavier Solís en El hombre: un Dios en exilio: «Cada cosa está palabreada. Cada cosa tiene como una semilla de palabra: la palabra con que Dios la creó...»¹⁰ Y, siguiendo esta línea de pensamiento del poeta, advertimos cómo, en la última estrofa del poema, surge la máscara del Dios-creador. El yo ahora en ese disfraz llama a los animales por sus nombres. La acción de nombrar / llamar está ligada a la acción de crear, en este caso de originar, la fauna de la tierra prometida; y los nombres que se dan combinan lingüísticamente lo indio con lo europeo, la doble herencia racial de Pablo Antonio Cuadra:

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.

..... (Ibid., 117)

Se ubica en la ciudad nicaragüense de Posoltega, otra composición. En ella el poeta adopta la identidad del observador / viajero y transmite a través de sus versos, los de «Patria de tercera,» la realidad política y social del país en la década del treinta:

Viajando en tercera he visto

un rostro.

No todos los hombres de mi pueblo

óvidos, claudican.

He visto un rostro.

Ni todos doblan su papel en barquichuelos

para charco. Viajando he visto

el rostro de un huertero.

Ni todos ofrecen su faz al látigo del «no»

ni piden.

La dignidad he visto. (Ibid., 119)

El rostro que descubre Cuadra es el de la dignidad que se encarna en un huertero. El encuentro fugaz con este semblante le marca al poeta profundamente en su psiquis. Y tal es así, que en su libro Esos rostros que asoman en la multitud, se da a la tarea de redimirlos; el poeta de esta manera se convierte en uno como anti-historiador, porque los humildes no suelen figurar tanto en las páginas de la historia. En los últimos versos del poema es notable la apropiación del rostro «austero» por parte del hombre. El yo observador / viajero, que predominaba en los primeros versos, se identifica plena y orgullosamente con el rostro que descubre, asumiéndolo en su totalidad y exclama, desafiador:

Nosotros ¡ah! rebeldes

al hormiguero

si algún día damos

la cara al mundo:

con los rasgos usuales de la Patria

¡un rostro enseñaremos! (*Ibid.*, 119)

«Iglesita de Chontales» se localiza en Pueblo Viejo, Chontales. El yo que habla en la composición es el de un campesino / poblano originario de ese lugar. William Desmond propone una taxonomía de relaciones entre el sujeto y el otro. «he proposes four fundamental possibilities for relations between the subject and the other,» explica Juan Villegas en su artículo «Alternative Models: est nihil novum sub sole?» o sea «the univocal, the equivocal, the dialectical, and the metaxological.»¹¹ Y conforme a esas opciones, se puede establecer que la relación que se da en este caso entre el yo de Cuadra y el yo que asume, campesino / poblano, es una relación «univocal.» Esta tentativa «defines the relation of self to others as one of immediate identity.»¹² Y precisamente lo que vemos en el poema es que no sólo se apropia de su voz, sino que también de su manera de ser, que se expresa a través de una concepción muy especial del mundo que le rodea, y que es un mundo donde conviven en una misma dimensión los vivos y los muertos. La composición nos describe la iglesita de «mama Virgen» en las primeras estrofas, destacando el zacate que cubre las gradas del altar y las guatuzas [Voz azteca: cuauhtla montaña, tozan, rata; rata silvestre. Animalito muy conocido y de carne muy apetecida.] y los venados que «duermen tras de los confesionarios y en la sacristía.» Ahí en esa iglesia, «más vieja que el pinol,» donde se ven hombres y animales y donde se reúnen los campesinos a escuchar la misa, también llegan espíritus por la noche:

Y hay una misa de madrugada allá cada tres meses

Y un sermón de las cosas buenas

Que todos lo oímos sentados

A la orilla de las vacas echadas en la penumbra.
 Y dicen que las ánimas vienen por las noches
 Porque todas las lechuzas se espantan
 Y se dibujan grandes sombras en las paredes rugosas de piedra
 Donde corren las lagartijas cazando zancudos. (*Ibid.*, 120)

Podemos catalogar «Inscripción en un árbol» como poema-preámbulo del Cuaderno del Sur. Este poemario manifiesta, -y ya lo expusimos en la introducción- motivos de viaje fuera de la patria. La composición trae reminiscencias de un paisaje idílico donde un amante graba una flecha en un árbol. La máscara que domina el poema es la del amante, uno que está explicándole a su amor el rumbo que tomará:

No temas si no vuelvo, muchacha.
 Esta flecha señala también el viento
 que arrastrará mi corazón
 lejos de ti. (*Ibid.*, 122)

Si el poema anterior se ubica en la localidad de La Cañada, «Niña cortada de un árbol» alude a otro lugar específico de la geografía nicaragüense, o sea, a «Malacos.» Es necesario destacar en este contexto que cada una de las composiciones que constituyen Poemas nicaragüenses tiene un espacio geográfico determinado que marca el recorrido físico que hace Cuadra por los caminos de la patria. «Niña cortada de un árbol» apunta hacia el mito, y la identidad de la cual se posesiona ahora, el yo, es la del shaman de la tribu, conocedor del misterio y del origen de los seres y las cosas que pueblan el universo. En este caso, se trata del principio de la formación de las aves en general que habitan Nicaragua, la tierra prometida:

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. (*Ibid.*, 126)

«Escrito sobre el ‘Congo’» hace referencia al Mombacho, posiblemente a las faldas montañosas del volcán del mismo nombre. Los primeros versos se caracterizan por la presencia de un yo innominado que recuerda los animales que moran en las fábulas clásicas y modernas: el león, la zorra, la oveja... etc. Pero frente al mundo que proyectan las fábulas de Samaniego e Iriarte, mundo donde los animales y, a veces los objetos inanimados se erigen en maestros del hombre, se superpone otro: uno que se crea a través de la experiencia directa, y de la observación del Congo, del mono aullador y grande de ese nombre, en su propia morada:

Pero en este ascendente Espavel de frescas hojas inéditas

He mirado la quietud embrutecida que la fábula ignora.

La velluda fealdad impasible cuya sangre no distingue su ritmo de la
savia,

Con el rabo prensil, adhesivo como el crecimiento de las raíces,

Y esa lentitud frutal con que sus ojos advierten,

O el prolongado monótono rugido

Que es también arbóreo, como el grito de una profunda madera

Sonando bajo el pánico temblor de los misterios terrestres.

(*Ibid.*, 130)

Versos siguientes pintan la pereza del animalote, su fealdad, su oscilación entre la rabia y la ternura. E inmediatamente después de esta presentación despectiva, el yo innominado de esta primera parte del poema se dobla en otro yo; se convierte en el del fabulador que narra su propia fábula en un intento por desmitificar. Con tal procedimiento el yo fabulador resulta ser también un anti-fabulador, recreando el género con animales menos sagaces que lascivos y entregados al instinto:

Cuentan fábulas nativas que los jóvenes Congos nacidos en el exilio
 Vagan entre las sombras como oscuros amantes adúlteros
 Citando con delicadas trampas amorosas,
 Atrayendo a las hembras ajenas con el eterno señuelo juvenil
 Para un rapto pasional y silencioso a largos saltos aéreos sobre los
 suaves trapecios forestales.

(Ibid., 131)

Steven F. White sostiene en su libro Modern Nicaraguan Poetry que: «Poemas nicaragüenses depicts a natural world that exists in a more primitive, tragic, and undomesticated state.»¹³ Este mundo primitivo, trágico, se ve en la descripción que el fabulador-testigo hace de «un rabioso duelo entre machos rivales» en la estrofa final del poema:

Reconstruyo la imagen del Congo ensangrentado
 Lentamente invadido por un pálido sueño
 Mientras la potencia de sus músculos jóvenes
 Lucha todavía por apoyar una furia en creciente desangre.
 ...Poco a poco el amante vencido se derrumba del tronco

(Ibid., 132)

De forma sorprendente, abrupta, el poeta da un salto temático que va de la fábula a la religión en «Exvoto a la Guadalupana,» un canto a la Virgen, poema-germen que señala ya la devoción a la Virgen María, afecto que logrará su más alta expresión en la obra de Cuadra el Libro de horas. La composición se inicia con la voz de un juglar, la máscara que se resalta en las primeras estrofas:

A María, la Gobernadora de la Luna.
 A la Madre de la Luz: comienzo a cantar.
 Ella se asoma a la ventana de la matutina.
 Oíd cómo canto.
 Invocaré al dulce Arcángel moreno de alas de tres colores.

(Ibid., 135)

En contraposición al yo, primera persona del singular, juglar, autor y recitador del canto a la Virgen, de las estrofas anteriores, se contrapone, a partir de la tercera estrofa y hasta el final, un yo plural, un nosotros que siente en su carne el desamparo del hombre contemporáneo, del hombre alienado, que se percibe a sí mismo como «pequeño desperdicio», «suela de zapato». El nosotros solidario le dice a la Virgen: «Buscadnos», porque:

...somos el pequeño desperdicio en el arroyo,
o la suela del zapato aventada por el barrio,
o el inútil empeño de las ruedas atascadas en el fango.

.....

(Ibid., 135)

Destacábamos en nuestro estudio del capítulo anterior, como una de las características de la poesía de Cuadra consistía en el doblamiento de espacios y paisajes a la par del yo. En la estrofa penúltima aquí sobresale este rasgo; la fantasía del yo plural se forja otra Virgen cuyas manos se visualizan como objetos campesinos (hamaca, guacal de agua), y también como sombra y río. Tales palabras, junto a las anteriores, además de enfatizar el significado de descanso que las manos de la Virgen representan, insertan a Cuadra en la tradición de Berceo. El poeta medieval, en la introducción de los Milagros, pintó un paisaje, que era el tradicional locus amoenus, pero transpuesto alegóricamente de tal manera que vino a denotar las perfecciones de la Virgen, y Cuadra poetiza a la santa madre casi del mismo modo:

Porque vuelan tus miradas como las palomas silvestres,
porque tus manos son la hamaca acogedora,
la sombra del Ojoche y del Laurel,
el huacal de agua fresquecita,
el río encontrado a la mitad del llano. (Ibid., 136)

Una atmósfera hirviente, casi irreal, como de sueño, llena el «Poema del momento extranjero en la selva.» Este momento es el paso y el retiro de quinientos soldados norteamericanos por la jungla, en un lugar verdadero nicaragüense, llamado Alamicamba. Gloria Guardia de Alfaro, refiriéndose a este poema en su Estudio sobre el pensamiento poético de Pablo Antonio Cuadra, juzga que está recreado simbólicamente «pero dentro de un desarrollo realista y casi narrativo, el drama de la nacionalidad nicaragüense ultrajada.»¹⁴ Permea a esta composición una tensión dramática, ya que es como una escena vívida dentro de un acto teatral. No se puede obviar en el poema la referencia histórica a la cual se alude, la intervención armada de los Estados Unidos desde 1926 hasta 1932. El poeta rechaza dicha intervención, vinculándose con solidaridad al General Augusto C. Sandino, quien encabezó la resistencia nacional. El poema se destaca por sus diferentes voces, por sus múltiples máscaras, que de manera encadenada asume el yo. En The Myth of the Eternal Return, Mircea Eliade discute las implicaciones míticas del descubrimiento del nuevo mundo, y, según Steven F. White, en su obra ya mencionada, Eliade ha declarado sumariamente: «the Edenic impulse is the attempt to create a sacred center of the cosmos, a zone that defines an absolute reality.»¹⁵ Cuadra, obedeciendo a ese impulso edénico, abre el poema mostrándonos un espacio geográfico real, hecho zona sagrada; habla a través de la voz asumida de un cantor-sacerdote de tribu:

En el corazón de nuestras montañas donde la vieja selva
devora los caminos como el guás las serpientes
donde Nicaragua levanta su bandera de ríos flameando entre
tambores torrenciales

(Ibid., 145)

En este centro mítico la naturaleza es una fuerza destructiva, ahí el autor ha superpuesto otro, sumido en las tinieblas, cuando todavía la luz no existía. A la vez que el espacio mítico-real se dobla, el yo adopta la máscara del Dios-creador y alumbra la selva:

allí, anterior a mi canto

anterior a mí mismo invento el pedernal

y alumbro el verde sórdido de las heliconias,

el hirviente silencio de los manglares

y enciendo la orquídea en la noche de la toboba. (Ibid., 145)

Luego se levanta la voz de un narrador omnisciente, una voz no estable, que aparece y desaparece en el poema y da a conocer en primera instancia la venida de los 500 norteamericanos que llegan marchando. Esta voz del narrador vuelve a emerger a mediados del poema, y luego casi al final de la composición surge nuevamente, anunciando que: «norteamericanos van huyendo, / maláricos.» También una y otra vez en la composición el yo innominado repite obsesivamente «oigo voces.» El martilleo de este verso refuerza el aire de irrealidad que campea en el poema, y que adicionalmente, da una idea sostenida de peligro y amenaza que circulan por la selva. En contraste a las voces anteriores oímos eventualmente una voz coral que se despliega a saltos por aquí y por allá, cantando insistente e incansablemente: «Túngala del sapo / Túngala / Túngala.» Ahora dos objetivos tiene este tan raro estribillo: por un lado, secunda con su acústica al efecto real de marcha de los invasores; y por el otro, sirve de fondo resonante al drama violento que se desarrolla en la selva -la quema del caserío de Alamicamba y la muerte de sus inocentes habitantes a manos de los norteamericanos.

Después de los versos anteriores se superpone la voz de un yo innominado que se dirige a una serie de personas revelando siempre sus nombres al hacerlo. En «Introducción a la tierra prometida» vimos que, para Cuadra, el acto de nombrar, animales, implicaba a la vez el acto de crear. Lo mismo pasa aquí. Pero esta vez la acción de nombrar es en efecto un pasar de lista de los nombres de los muertos. Esta actividad de parte del yo sirve para poblar la selva con seres de carne y hueso; infunde a estas víctimas categoría de símbolos, representan los caídos, la resistencia de la patria, la identidad nacional en toda su pureza más desprendida:

Andrés Regules -«tu escopeta era prohibida»-

Ahora cuelgas del manglar.

Orlando Temolián

Fermín Maguel (túngala, túngala).

Acripena, su esposa (todos mískitos)

más altas que las palmeras las llamas del caserío. Ibid., 146)

El poema es de estructura circular. Se cierra con los mismos versos con que se abre, siendo así que la circularidad misma del poema parece reforzar la categoría simbólica de los personajes. Sin embargo, los huesos blancos que se muestran al final en el último verso son de invasores muertos. Ellos corroboran con su presencia una complicidad conspiradora de la selva, una resistencia defensiva más contra los intrusos:

Anterior a mi canto

anterior a mí mismo,

en el corazón de nuestras montañas

donde invento el pedernal y alumbro

bajo el verde sórdido de las heliconias

bajo el hirviente silencio de los manglares

sus blancos huesos delicadamente pulidos por las hormigas.

(Ibid., 147-148)

Por su sutil mezcla de lo erótico con la naturaleza «La loquita» es un poema impregnado de aire lorquiano, y el espacio geográfico al cual se remite es la ciudad nicaragüense de Chinandega. Adopta el yo en «La loquita» a dos máscaras en contrapunto. De un plural / nosotros, viene una airada acusación contra el viento el cual ha hecho caer a la niña rompiéndole y derramándole el cántaro. La otra voz pertenece a la niña ofendida:

El ateperetado barredor de caminos
 gesticulante viento, conocido
 por su locura amatoria,
 nos lo pintaba así, la niña, llorando,
 con su cántaro
 derramado y roto en el camino:

«De pura violencia atropella. Le vi
 el pelo revuelto. Le sentí
 la mano tocándome. Le oí
 cosas sueltas que confunden.

Y me hizo caer. ¡De eso me quejo!»

..... (Ibid., 151)

Otra selección del libro «India» tiene su asiento en una isla llamada Ometepe. En un gesto de rescate físico y espiritual el yo se despliega hacia el tú que es la mujer campesina con un abrazo solidario. Ella representa para él un caso de otredad enajenada. La típica figura femenina nicaragüense de su clase, oprimida y callada. Al dirigirse a ella la rescata a través de una exhortación implícita para que se ascienda, para que tenga plena conciencia de su valor, consejo válido para todas las de su condición y sexo:

Muerta de ti a golpes de silencio
 te miro en el rincón acurrucada como poronga servicial
 con tus ojos obligatorios y eternos
 subiéndote en el sueño
 a la copa de esta noche enarbolada,

para entrar despacio, lentamente
 por esos pequeños agujeros luminosos
 que perforan el cielo. (*Ibid.*, 153)

«El negro» se localiza en Bluefields / Laguna de Perlas, ciudades de la costa atlántica nicaragüense. Narrativo, el poema, se inicia con la máscara tripartita de cantor, narrador, e historiador. El uso de una triple máscara sugiere un proceso de desintegración de un yo que ha perdido sus límites. Narra y canta la historia de Sarabasca, un negro fugitivo, que ha huido de las minas y de los hierros que le encadenaron. Arrojado por las olas hacia la costa, gana su libertad, y es recogido al fin por una tribu india gobernada por el rey Miskut. Bajo un sol salino, el poeta máscara narrador bendice con su memoria el lugar:

Alto de mí, el sol de sal
 se cierne sobre el mar con su ojo incandescente
 Yo renuevo una memoria abandonada y canto
 este lugar donde puso su pie blanco
 el negro, el fugitivo de las islas encadenadas
 cuando la muerte levanta su viento crepitante
 para agitar las terribles arenas infinitas. (*Ibid.*, 154)

En su análisis de «El negro,» Steven F. White dictamina lo siguiente en Modern Nicaraguan Poetry: «The poem also functions as a sort of creation myth in that it describes the foundation of the Atlantic coast's cultural diversity -the 'other' Nicaragua with its black and indigenous heritage.»¹⁶ En las estrofas sexta y séptima se observa un procedimiento ya utilizado por el autor en su Introducción a la tierra prometida.» De nuevo la tierra pasa a ser parte de la esencia de su ser. Aquí la espalda de Sarabasca es un vasto mapa hidrográfico de la región. El rey Miskut, el Fundador, había interrogado a Sarabasca acerca de su origen y:

Sarabasca dio su espalda al rey y el rey vio en su espalda
 tatuado el insomne país de sus exilios.

Bucaneros habían grabado a látigo su espalda
 la oscura cicatriz del Prinzapolka.
 Sembradores de algodón habían flagelado su negra espalda
 con los afluentes de Huáspuc y los afluentes del Wa.¹⁷

.....
 (Ibid., 155-156)

En la última estrofa del poema el yo se ha encarnado en el rey Miskut, en el Fundador, y se corrobora la creación mítica de la Costa Atlántica (según alusiones a ello de parte de White), a través de palabras metafóricas que dice el rey Miskut en su conversación con Sarabasca:

Te has posesionado de la piel de nuestra tierra.
 Han quemado tu tierra, la han preparado.
 Ven con nosotros!
 La semilla del dolor encenderá pronto sus espigas!

(Ibid., 156)

Se incrusta «Albarda» en Chontales, una ciudad de Nicaragua marcada por sus llanerías. Cuadra en sus Torres de Dios la ha calificado, sin pelos en la lengua, llamándola: «el colmo de la simpleza: verdadera montura-sayal, casi un cuero que se coloca sobre la bestia, con cuatro coyundas para amarrar lo necesario.»¹⁸ En el poema se descubre como el yo alienado profundamente de su medio ha perdido plena conciencia de su identidad hasta verse reducido a buscar un objeto material con el cual identificarse, verbigracia la albarda, acogéndola como máscara:

Yo
 Doña Albarda
 Mariposa inválida de mi forma
 sobreviviendo al sueño y al tropel. (Ibid., 158)

Definitivamente la prohijación de la albarda como máscara es importante en esta

etapa inicial de creación poética, porque a través de ella -como símbolo- se percibe el deterioro del yo, del hombre Cuadra que vive y sufre. En un intento por recobrar su plenitud de ser, él vuelve sus ojos hacia dentro en una búsqueda espiritual de índole religiosa. Esto se ve claramente en su producción, en los tres poemarios siguientes: Canto temporal (1943), Libro de horas escrito entre 1946 y 54, y Poemas con un crepúsculo a cuestas de la misma época del anterior, estos tres tomos de poesía constituirán el tema de la segunda parte del estudio presente. Y de forma análoga la segunda parte de esta composición poética presidida por un yo-albarda es también otro nexo significativo con su obra posterior. Mediante el estribillo de palabra única del verso «caminando,» se percibe una constante más de la lírica de Cuadra, la vida como camino, camino de condena y exilio:

caminando
entre la música metal de los lecheros
caminando
tras de la tarde herida bajo el ala
caminando
tras de la noche
caminando
tras de la muerte
de nuevo caminando... (Ibid., 159)

A fin de cuentas, Poemas nicaragüenses es un viaje dentro de la patria en dos dimensiones: la primera es el viaje físico marcado objetivamente a través de las localidades que el poeta visita, lugares como: Alamicamba, El Menco, Mombacho, Chontales, que engendran poemas en su fantasía. La segunda dimensión se la percibe a través de la recreación de hechos históricos y mitos, los cuales van fundando nuevamente y recreando la patria. El uso de máscaras

tan diversas como las del shaman de la tribu, sacerdote que transmite la tradición, de un Dios-creador, del campesino chontaleño, del amante, del fabulador, del cantor-autor de los cantos a la Virgen, del rey Miskut, y hasta de la albarda, son reveladoras de la necesidad de Cuadra de crear un lugar mítico pero a la vez real, un sitio donde el hombre, gentilicio de raza nacional, pueda insertarse y descubrir que pertenece a una geografía específica.



SEGUNDA PARTE

**BUSQUEDA ESPIRITUAL Y
DESGARRO EXTREMO DEL YO**



CAPITULO TERCERO
CANTO TEMPORAL

BUSQUEDA DE LA OTREDAD A TRAVES DE UNA VISION RETROSPECTIVA

Octavio Paz sostiene en El arco y la lira que la poesía contemporánea latinoamericana se mueve entre dos extremos: «por una parte, es una profunda afirmación de los valores mágicos; por la otra una vocación revolucionaria. Las dos direcciones expresan la rebelión del hombre contra su propia condición.»¹

Canto temporal (1943) oscila a favor de la segunda dirección-vocación revolucionaria -porque busca mover la conciencia de los hombres hacia una nueva actitud ante el dolor de vivir. El poema es «biografía» (realmente autobiografía) «sangrante» según confesión de Cuadra a Gloria Guardia de Alfaro en una carta de él a ella fechada en el año 1966, y además Canto temporal es la rebelión del poeta-hombre ante el impacto inmediato de aquel entonces, la segunda guerra mundial, hecho que aconteció en 1942.² Apareció aquel año como tirada aparte del número 3 del Cuaderno del Taller San Lucas, un órgano de la Cofradía de Artistas y Escritores Católicos.³ La edición que utilizaré en mi estudio será la que salió en 1984 como parte del segundo volumen de la Obra poética completa de Cuadra. Lo hago así porque aquí el una vez tan extenso poema ha sido pulido y reducido aun más, llegando a su forma final, de nueve cantos con un total de 460 versos.⁴

Paz en El arco y la lira ha aseverado que: «La verdadera soledad consiste en estar separado de su ser, en ser dos. El extraño, el otro, es nuestro doble. Una y otra vez intentamos asirlo.»⁵ Precisamente en Canto temporal, un visceral

sondeo, el tema podría definirse como la búsqueda de la otredad a través de una visión retrospectiva de la vida. Y al expresarse en este caso, mediante tal proceso, la realización plena del ser sólo se consigue a través de una postura de humildad de parte del cantor.

Gloria Guardia en su Estudio sobre el pensamiento poético de Pablo Antonio Cuadra ha destacado lo que éste aseguró en un ensayo «Huellas en el camino de los poetas»: «la humildad es no un rebajamiento, sino el nivel exacto de la verdad humana. El hombre que no quiere saberse ni valorarse en esa postura de caído es un fatuo que olvida su cadáver.»⁶

La premisa citada es una coordenada que guía tanto el contenido como la estructura de la lírica de Cuadra y se observa muy especialmente en Canto temporal. Ahí el poeta exige a los hombres la identificación con esa actitud física que eternamente han tenido que asumir los campesinos al agacharse a la tierra para poder realizar su labor. Sólo con esa acción agobiante y reverente a la vez se da lo verdadero; y, por eso: «Necesitamos agacharnos como los campesinos a la tierra, / doblar el cuerpo para tocar como los campesinos a la tierra, / adorar al Señor con esta inclinación como los campesinos de la tierra.» Son versos que están en el poema, en el canto VI.⁷

Ya desde el primer apartado (v. 1-10), o sea desde la primera estrofa, el poeta nos va transmitiendo su identidad afectiva con los elementos naturales. No puede desconocer su comunión no sólo con la tierra sino con el universo también. Ha logrado llegar a este conocimiento a través de una visión inicial que le inspira el paso fugaz de la luna y del viento:



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...

(Obra poética completa vol. II 40)

El apartado siguiente (v.11-33), muestra recordativamente la infancia del poeta. Fue en este período cuando ya le nació su habilidad de cantar; se inicia la estrofa con desdoblamiento del yo, hacia el pasado, hacia la niñez. Un temblor de lágrimas que permea estos versos contribuyen también a la sensación del desdoblamiento, empañando la claridad de visión de un paisaje infantil y todavía inocente: «tal vez una llanura, / un recodo verde-alegre con árboles moviéndose» (Ibid., 40). No solamente el tiempo y el espacio participan de ese desdoblamiento sino también las doncellas que: «tenían como la vid su jugo» (Ibid., 40). Nacen entonces casi simultáneamente la habilidad de cantar y admirar al sexo opuesto en su alma de pre-adolescente. En el verso 27 la asunción de la máscara del pre-adolescente y adolescente llenaba los ojos del poeta de lumbres y su frente de zenzontles y jazmines, o sea de un espíritu casi aromático y musical de inspiración. En el verso 30, el yo niño-adolescente, se vuelve hacia otro, el tú histórico que representa su amigo, el poeta Ernesto Mejía Sánchez, y lo hace partícipe de su pena y lo explica así la pérdida permanente de inocencia de su antiguo gozo infantil. Ya no queda la calidad de pureza prístina que al principio tenía, se impone la verdad entristecedora que viene con el tiempo que es un reloj:

«Un día -no sé cómo- mi sangre palpitando / en el reloj prendida enumeró la pena. / Y salí del Paraíso!» (*Ibid.*, 41).

Tan negra ahora es su reacción ante el mundo que frases tales como: «siglo caído,» «noche cuarteada,» «hendiduras grises,» en el tercer apartado (v. 34-40), nos llevan a una visión de un mundo falto de valores socavado por las guerras, un mundo donde aparecen en el escenario hombres despreciables: «¡Gusanos aclimatados a la zozobra de las sombras, / empecinados habitantes de la cloaca / se encargaban de pesar los corazones! (*Ibid.*, 41). Y por el cuarto apartado (v.41-45) tanta pérdida de fe ha ocurrido que su corazón: «era albergue de cosas apenas sostenidas» (*Ibid.*, 41).

Con el quinto apartado (V. 46-54) ya es dialogante el yo con «tú sabes» dirigido a Ernesto y le habla de los rostros anónimos, de los desheredados de la tierra, y de los que gimen por el pan y cuya sangre es: «harapo y llanto para olvido» (*Ibid.*, 41). Por el verso 53 comparece un yo ecuménico y plural que abarca a todos los hombres declarando a su interlocutor Ernesto que él y todos los hombres son uno mismo: «allí me colocaron. Entre ellos, ¡oh, poeta! / entre ellos, ya soñando,... (*Ibid.*, 41). Este identificarse con los marginados del mundo, los barridos, constituye un motivo recurrente, otro pilar fundamental donde se sustenta su obra.

El canto II tiene 2 apartados. El primero comprende los versos 1 al 25. Es la estación candorosa del primer amor cuando sólo bastaban al amante la palabra queda al oído y el viento sobre la mejilla. El estribillo «bastaban al amante,» es una insistencia nostálgica en la intensidad de la añoranza de ese amor juvenil.

Palabras tales como «era cuando» y «mucho antes» de Calibán, símbolo de sensualidad, sirven de puntos de referencia temporal que limitan ese amorío desprovisto de los instintos de la carne:

Los silencios descalzos de la voz rezada en el oído

bastaban al amante.

El viento lastimado que resbala en la mejilla ya en aliento

bastaban al amante.

.....

(Era cuando las palabras,

cuando al atardecer todavía se congregan rebaños de mariposas

chispeantes

y estamos irresolutos si escogemos la roja vespéral o la negra

nocturna.)

.....

Cuando el abrazo no es tan fuerte que la doncella se arrepienta

y queda una capa de polvo de niño sobre el vello reciente del varón,

porque no ha soplado del Sur el árido viento de Calibán.

Mucho antes de este hombre. (*Ibid.*, 42)

El poeta habla en el segundo apartado (v.26-35) de una corriente profunda que socava la pureza del amor y lo transforma en desasosiego. La repetición de las palabras «algo más, algo más,» reiteran la ansiedad que siente de continuar buscando otras nuevas experiencias de índole variada: «La naranja que deponemos porque existe la estrella. / La estrella que destronamos para volver a la manzana. / La manzana que mordemos en compañía, a la puerta de las cosas originales...» (*Ibid.*, 43).

Se observan dos apartados en el canto III: El primero de los cuales comprende del verso inicial al trigésimo tercio y refleja la desilusión del hombre ante la imposibilidad de construir un mundo nuevo, utopía que trasciende lo nacional. Este nuevo orden implicaría lo externo [la columna gigante] y lo interno [la arquitectura de la razón]:

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,
 de la actividad y sus derivados sentimientos,
 del hombre como habitante, generador de sucesiones.

(Ibid., 44)

En el segundo apartado (v. 34-43) Cuadra como poeta hacedor, constructor, vuelve a dirigirse a Ernesto. Una vez más observamos el tú dialogante que se refugia en la solidaridad del amigo ante la angustia de los límites. En el otro, en Ernesto, él vislumbra una comunión consigo mismo. Hablar con él es como hablar para sí. Exclama: «¡Qué misterio de angustia cuando se encuentra el límite! / ¡Qué dolor no poseer la tierra y apenas considerarla / desde el ojo, desde la mano, desde el desconocido laberinto del oído» (Ibid., 45). Ante la pérdida del paraíso el poeta-hombre es todos los hombres y siente en su carne la misma angustia de los primeros padres destituidos del Edén.

Cuatro apartados marcan el canto IV. El primero (v. 1-30) se inicia con una pregunta retórica que el autor hace a su comprensivo compañero. La forma verbal «sé» del tercero de los versos citados abajo encierra la respuesta del poeta a su pregunta. Además, en este segmento, se ha de volver a ver la escisión del yo en sus muchos posibles rostros:

¿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.

(Ibid., 46)

Paradójicamente, las sombras ignotas parecen forjar ese hombre que él

encuentra en sí mismo (el hombre-Cuadra); pero a la vez no lo recuerda: «Asamblea es el pecho y me quedan sus sombras / como forjando un hombre que encuentro y no recuerdo. / ¡No siempre soy yo mismo!» (Ibid., 46). A partir del verso 16 el poeta expresa el motivo del tiempo como prisión, muro, antesala de la muerte, motivo que constituye una constante en toda su obra. No obstante esta visión tan original de Cuadra sobre el tiempo, Erwin Silva, en su estudio sobre este poema en *La Prensa Literaria*, asevera que Pablo Antonio Cuadra, en el *Canto temporal* se mantiene leal a la historiografía bíblica sobre la muerte y la resurrección de Jesucristo, «se expresa dentro de la concepción cristiana del tiempo.»⁸ Luego, análogamente, con otra faceta de lo mismo, Silva juzga que «el poeta tiene la experiencia del tiempo ligada a la naturaleza como madre de la renovación.»⁹ De la misma manera que se distinguen en su poesía muchas máscaras, también hay una variedad de concepciones del tiempo.

Sigue el poema y en el verso 18 llega al uso de un imperativo: «¡imagínate!»; sí es una orden, pero a la vez es el deseo de compartir con el amigo y demostrarle a él las máscaras -tales como las del juglar, monje, guerrero, peregrino, romano, judío, heleno- que conforman su yo poético. Ya percibe el poeta su otredad y entiende que en las máscaras que configuran su rostro está el otro. Ya es hora de expresar su deseo de universalidad, pero parece que en esto el tiempo le es reacio:

Imagínate 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;

.....

¡Universal quisiera desatarme esta fecha

que me fija suspenso en obstinado péndulo! (*Ibid.*, 46-47)

Si en su «Ars poética» de Canciones de pájaro y señora, Cuadra daba pautas a seguir a su grupo, en lo referente al lugar donde buscar el origen de su canto; aquí, en este segundo apartado, (v. 31-37), se presenta ahora con una máscara metapoética que ha adoptado su yo: «podría -yo pensaba- proclamar el poema» (*Ibid.*, 47). Y el uso de la primera persona en el pretérito imperfecto «yo pensaba,» verbo que deja lugar a la desilusión, sugiere que esta proclamación tampoco llenase de buen efecto su oquedad desesperada.

Comienza con una interrogación el tercer apartado (v. 38-53), una que el hombre se hace a sí mismo acerca de lo que es en realidad consubstancial al verso. En esta división el yo continúa con su máscara metapoética y trata de desgarrar el enigma del verso, procurando definirlo, para que, al igual que la luz, ilumine al mundo con su presencia:

¿Habrá sabor más ángel 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?

.....
¡Entonces como luz! ¡Como del alba suena!
Como quiebra de albos sus límites desnuda
y hay un mundo feliz en su presencia!

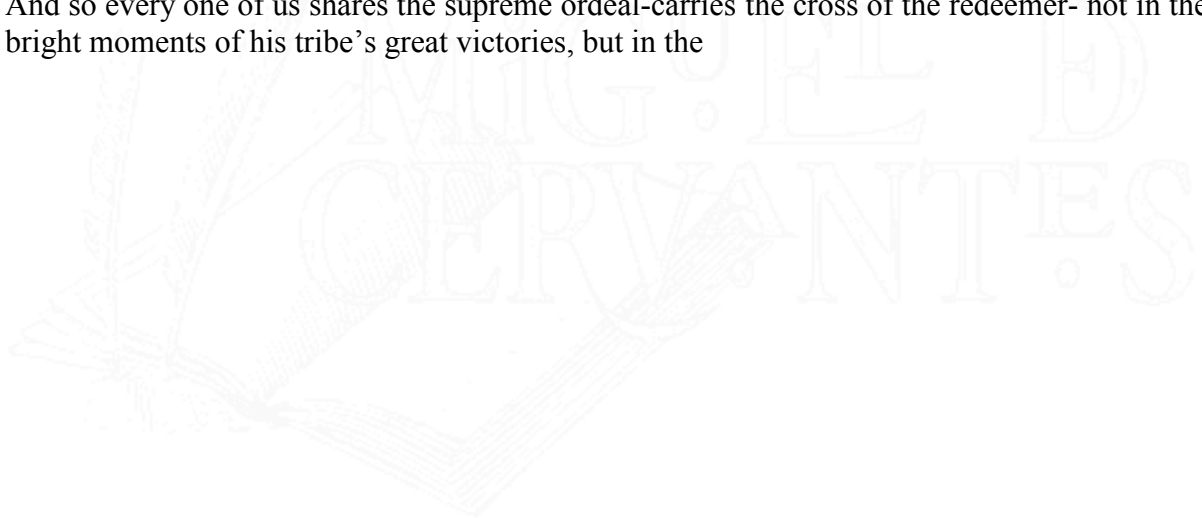
El verso es este anhelo de un verso no cumplido,
el verso es el tormento de anunciar el deleite,
la expresión de una sed que se bebe el olvido,
la ley de la palabra que en su piedra desciende!

(*Ibid.*, 47)

Se distingue por un cambio en su actitud el cuarto apartado (v. 54-60). El yo dialogante trasciende el tú y pluraliza a los que toman parte en su diálogo fingido.

Cuadra se dirige ahora a los hombres masas al llamarlos «espectadores,» e «ilesos saludables vivientes.» Les amonesta por su aparente apatía e insensibilidad grupal. Palabras claves en esta sección, «si vieran,» «y sintieran,» «si pudieran,» y los infinitivos «saber» y «callar,» dan la medida de la indiferencia de estos hombres. Es con un «si» condicional -en el penúltimo verso- que se cierra el apartado presumiendo: «si un momento llevaran la carga del poema: / ¡Dadle al poeta -dirían-la palma del martirio!» (*Ibid.*, 48). Es decir que no llevan la carga del poema y es claro que hay un rostro que tampoco llevará el poeta, la máscara del hombre masa.

El canto V tiene un solo apartado (v. 1-11). Cuadra retorna el tú y habla de la muerte de un tercer poeta no nombrado que no es Ernesto, pero como en el caso de éste, también observa la solidaridad con el caído que representa la voz de la otredad enajenada (el pueblo). Y cuando la voz del pueblo se alza, a causa de esta muerte, sólo se puede amanecer con la «palidez de las azucenas inconformes.» Un toldo caído en este contexto nos sugiere el derrumbe de las instituciones a causa de la guerra y la imposibilidad de restaurar el orden sólo con la palabra de estos poetas o de los poetas en general, porque: «Es difícil sostener con la yema de los dedos / este toldo caído y la gravitación de su impávida quietud!» (*Ibid.*, 49). Este apartado en que se manifiesta profundamente la angustia del hombre moderno puede relacionarse con el dictamen que sigue: «It is not society that is to guide and save the creative hero, but precisely the reverse. And so every one of us shares the supreme ordeal-carries the cross of the redeemer- not in the bright moments of his tribe's great victories, but in the



silences of his personal despair» como asevera Joseph Campbell en su libro The hero with a thousand faces.¹⁰ Por supuesto el héroe de mil máscaras es el poeta.

En contraste con el anterior, el Canto VI, presenta seis apartados. El primero (v. 1-14) se destaca por una alusión nuevamente al motivo de la humildad: «Necesitamos el tacto del sudoroso dolor de las milpas y los fangos,» es decir, inclinarnos hacia la tierra, para volver a nuestra comunión con ella.

La comunión con la naturaleza se ve manifestada en el segundo apartado (v. 15-32), donde el yo humano se diluye ante su presencia absorbente: «Ni a mi nombre llamaba, / porque la selva esparce los contornos del hombre» (*Ibid.*, 50). En los siguientes versos el poeta enumera unos árboles nicaragüenses: nísperos, mango, malinche. El mango habría de adquirir estatura simbólica casi sagrada en su obra de plenitud Siete árboles contra el atardecer publicada en 1980. Más adelante aún Cuadra hablaría de su producción poética al contacto con la tierra. Y con una referencia a sus Poemas nicaragüenses de 1934: «Yo sembré con el ardor conyugal de las palomas / en el moreno tibio perfume de los surcos mojados / las sílabas del pan...» (*Ibid.*, 51).

Luego, en el tercer apartado (v. 33-45), involucra al lector y repite el leit-motiv de su anterior inventariar lo nicaragüense. En esta sección menciona el cortés florecido y el caoba, árboles que serían como totémicos en Siete árboles contra el atardecer. Agrega además la fauna: el venado por ejemplo, y la ardilla. Siendo así que la flora y la fauna forman un todo con el hombre. Su verbo repetitivo «llevamos» reafirma la unión de todos los hombres con los animales y las plantas:

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;

.....
 (Ibid., 51)

La imagen del caballo como forma de vida connatural al hombre viene incluida en el cuarto apartado (v. 46-49). Para Cuadra el campista moderno-descendiente del centauro de la antigüedad -es el verdadero hombre de América, porque sólo montado a caballo se adquiere verdadera estatura indómita en medio de las pampas americanas.

Funciona como un corolario a toda esta unificación el quinto apartado (v. 50-66). En él queda sintetizado cómo es que el hombre y lo que le circunda han sido adunados:

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.

.....
 (Ibid., 52)

Se distingue en la sección siguiente (v. 67-97) un motivo que aparece en Jorge Manrique, la vida como río que lleva hacia la muerte, un tema que ha perdurado en otros poetas contemporáneos. Se caracteriza esta sección por un tono de amargura, elemento que el yo ha encontrado en su propia inmersión Cuadra canta un destino fatal: «Y a las riberas en cilicio de la vida / amargas olas empujan tu naufragio» (Ibid., 52). Casi al final del apartado surge nuevamente el

motivo fluvio-marino al reconocer la voz del yo que:

Ahora ya comprendes: el camino
es un río con sed.

Buscamos lo inasible y también lo cercano,

y nos duele la prisa y también la lentitud (Ibid., 53)

Los cantos VII y VIII hablan respectivamente de lo mismo. El hombre -ya sintiéndose desprovisto de todo- vuelve sus ojos hacia Cristo como el único que pudiera «trasladar / el estancado rumor del universo a su próxima aurora» (Ibid., 54). En el canto VIII el hombre que es Cuadra nos manda asomarnos al «pecho colgado de las cuatro líneas del espacio» [Cristo crucificado] (Ibid., 55). La presencia constante en esta última parte del poema, del motivo de la vida como camino, es sugeridora del creciente desasosiego y alienación del yo. Además: «El camino es un hilo de púrpura y de agua» (Ibid., 55), con el color «púrpura» siendo indicador de que el camino hacia la vida verdadera es Cristo. En los últimos versos Cuadra ratifica que sólo a través de la palabra y de la cruz de Cristo, se da «el paso del hombre y la marcha de su canto» (Ibid., 55).

Tiene 4 apartados el canto IX. En el primero (v. 1-15) se observa de nuevo el tú histórico -Ernesto Mejía Sánchez-. Cuadra le confía que la palabra nace del amor y que «El pueblo es su morada, la plural comunión» (Ibid., 56). En los siguientes versos el poeta interroga sobre los tristes, los débiles, es decir, sobre la rendida muchedumbre, queriendo averiguar sobre ésta: «¿en dónde se amará? ¿Qué dolor la resiste / abarcando el torrente de su amor inconcluso?» (Ibid., 56). Son interrogaciones que obtendrán su respuesta pía en el segundo apartado.

En él (v. 16-89) se observa que el yo se desdobra y asume la máscara del apóstol y habla de Aquél que se impregnó del sudor del que trabaja, y dijo: «Lo

que hacéis con mi hermano más pequeño / conmigo es que lo hacéis» (*Ibid.*, 56). Seguidamente el hombre pide acercarse con «alma pordiosera,» con humildad: «-al vacío corazón que se despoja del latido-» (*Ibid.*, 57). Obsérvese que en este apartado se da respuesta a la interrogación que plantea el poeta en el anterior. Más adelante se ve que el amor sin contorno del Cristo sacia todas las ansias: «Sin desquiciar al hombre, sin demostrar su divino relámpago / más bien derivando de su corriente más temblorosa de infinito / a la delicada prueba del Amor y la Justicia» (*Ibid.*, 57). En los siguientes versos Cuadra se dirige al Señor y establece un diálogo. El yo se pluraliza y adopta la identidad de la muchedumbre: «Nos arrojaron de tu pan, de la uva y del racimo de tu pecho» (*Ibid.*, 57). Más adelante le dice: «Tú nos recuerdas que pertenecemos, / que la soledad es un brazo ficticio que nos ciñe (*Ibid.*, 58). El hombre aquí reconoce que todos estamos congregados en una hermandad, que Cristo está dentro de cada uno de nosotros sin distinción alguna: «Tú respiras nuestra respiración / con la nariz de los que se educaron en el perfume / y de aquellos que olfatean las hediondas miserias hacinadas» (*Ibid.*, 58). En este apartado el tono del poema va en gradación ascendente. El amor del hombre hacia Cristo se acerca a la unión mística, la cual, no obstante, no ha de realizarse:

¡Ay! ¡Cómo duele este querer que quiere!

¡Qué pequeño se muere el intento en el deseo!

¡Qué gravedad retiene el vuelo de la entrega!

Transitamos la noche... (*Ibid.*, 59)

La muerte de Cristo se muestra en el tercer apartado (v. 90-111). El poeta asume la máscara del apóstol-espectador y renueva la historia. Y vemos al pájaro como símbolo de Cristo que yace «desplomado en su canto y huérfano del nido»

(*Ibid.*, 59). En los siguientes versos, Cristo resucita y el yo que habla se enmascara bajo la voz del profeta:

pero el pájaro ha volado. ¡Decidlo a los murientes!

El pájaro ha iniciado un alba de jardines,

el pájaro es un fuego de sol, una energía

infinita y circular para la tierra (*Ibid.*, 59)

Se distingue por un tono fuerte, exhortativo, el cuarto apartado (v. 112-120). Continúa la voz del profeta que dice a todos los hombres que si Cristo no vive en uno hay que arrancarse los ojos y que el llanto nos arroje a la sombra. Palabras claves en este apartado son: «arrancad,» «arroje,» «derrumbe,» «arrojadme.» La violencia de los verbos nos da la intensidad del sentir del yo del profeta, cuando Cristo es una ausencia. Los últimos versos en contraste con los anteriores, tienen un matiz de súplica. El hombre arrojado del paraíso, pide: «¡Un Dios entro las venas, un inmenso alimento / que sature y trascienda la densidad de mi ser,» (*Ibid.*, 60).

De sólo tres versos consta el quinto apartado (v. 121-123) y presenta una marcada diferencia con los anteriores. Dolor y desesperanza, sentimientos en rotación, marcan el desgarramiento del hombre en los primeros cantos; después el amor que alcanza altura casi mística en su búsqueda de Cristo; y ya al final hay un vuelco hacia el presente que destila melancolía, pero dentro de la fe cristiana. Cuadra cierra su Canto temporal dirigiéndose a su amigo: «Ernesto: nuestra senda / es una sed andante y una luz de aventura / que al riesgo de una estrella conquista su Verdad (*Ibid.*, 60).

En conclusión Canto temporal como expresión de lo que ocurre en el alma del poeta es una vivencia auténtica con ribetes simbolistas por el uso acentuado

del «Yo». Es un poema intimista en oposición a la grandilocuencia. También se puede afirmar que Canto temporal es una expresión de soledad porque aquí el poeta-hombre está separado de su ser. Los rostros que asume: adolescente, hacedor, anónima muchedumbre, profeta; y también los otros rostros-sombras, que alteran su ser-monje, guerrero, gitano, juglar, etcétera, -son expresiones del intento de querer expresar su otredad.

Canto temporal, a pesar del desgarró interno que presenta el poeta-hombre, puede considerarse como un poema optimista porque Cuadra se pone en camino hacia la plenitud: que es Cristo.



CAPITULO CUARTO LIBRO DE HORAS

BUSQUEDA DE LA VIRGEN Y DESGARRO MAXIMO DEL YO

Esta segunda parte del presente estudio -la cual versa sobre la búsqueda espiritual de Cuadra y la cúspide del desgarro extremo de su yo -está impregnada íntegramente por un sentido del desengaño. En América o el tercer hombre, Cuadra ha sostenido al respecto muy recientemente: «Se le había dicho al hombre que podía recuperar el Paraíso en la tierra. Pero el Paraíso debía ser custodiado por los más feroces policías y estar rodeado por una cortina de hierro.»¹ En el Canto temporal, Cuadra desconsolado, había vuelto sus ojos hacia dentro, tratando de conformar su verdadero ser; y fue una introspección que le permitió al final, un triunfo, encontrar a Cristo. Pero el Salvador de los cristianos no le basta a solas en esta segunda etapa, en el Libro de horas. Es a la Virgen mayormente ahora a quien vuelve los ojos. Cuadra, en su discurso de inauguración de la Universidad Católica cuyo nombre es Redemptoris Mater, afirma que «si buscamos en los horizontes cerrados algún camino de salida- ninguna figura tan sencilla, pero tan capaz de rescatar las esencias que devuelven al hombre la plenitud de lo humano, ha producido la historia, como esa pura y admirable muchacha judía quien un día tuvo, con un ángel, un diálogo trascendental que cambió la historia del hombre.»² De manera que Cuadra en su Libro de horas hace de la primera parte un rezo poético a la madre de Dios.

Gloria Guardia de Alfaro refiriéndose a este Libro, -cuya fecha de composición data desde 1946 hasta el 54- en su Estudio sobre el pensamiento

poético de Pablo Antonio Cuadra, asevera que: «La estructura de este contemporáneo Libro de horas está concebida a imagen y semejanza de los antiguos; pero Cuadra ha mezclado a la palabra cristiana tradicional su acento americano.»³ Realmente el Libro está constituido por dos libros de salmos. El primero está integrado por tres himnos a la Santísima Virgen y enmarcado bajo el subtítulo «Himno de horas a los ojos de nuestra señora.» Guardia de Alfaro continúa diciendo, en su estudio, que estas composiciones de alabanza «corresponden a los himnos que en la liturgia de los Libros de horas se rezan en el ‘Común de la Santísima Virgen’ y en el ‘Oficio de Santa María in Sabbato.’»⁴ El segundo libro se caracteriza por antífonas, versículos y salmos. Siempre refiriéndose al Libro, específicamente al segundo, Guardia de Alfaro en su mismo estudio afirma que: «está organizado a la manera del oficio latino.»⁵ Es decir, una primera parte que corresponde al «Alba» y que encierra una capítulo en prosa y 3 poemas. Una segunda parte, «Mañana,» con la misma distribución que el anterior. «Tarde,» la tercera parte, con una capítulo al inicio en prosa y 2 poemas. Y por último «Noche» con 10 poemas y su correspondiente capítulo en prosa.

En cuanto al tema, claramente se ve que la primera parte es la búsqueda de la Virgen como figura redentora, y el tema de la segunda expresa el profundo desasosiego del hombre contemporáneo que vislumbra como una promesa de vida en Cristo. Guardia de Alfaro cree que lo que da unidad a ambos libros es: «el marcado afán del poeta por amarrar -temática y espiritualmente- al hombre a la cruz temporal y al mismo tiempo redentora del Creador.»⁶

El I Himno del «Himno de horas a los ojos de nuestra señora» está nimbado

por el color azul, -la tonalidad primera de los ojos de la Virgen- y simboliza la «Fe,» una de las tres virtudes teologales. En este primer himno Cuadra presenta a la Virgen en la categoría de Virgen-Hija. El poema se abre con un yo innominado y omnipresente que nos sitúa antes del momento del «diálogo trascendental» entre la Virgen y el ángel:

Los ojos de Nuestra Señora eran azules en la anunciación.

Desde el primer amanecer,

desde las brisas primeras, ya agrupadas,

se dispuso el color. Era la inocencia,

la expectación inefable de las criaturas iniciales

pronunciando el color de la Promesa.

(Obra poética completa vol. II 66)

En los siguientes versos el yo innominado de los primeros versos desaparece para dar paso al yo-ángel. El hombre ahora se enmascara bajo la figura del arcángel Gabriel, el de la anunciación a María:

¡Oh cielo de mirar, ave María:

vuelo de azul y fe tan transparente

que el Señor es contigo y bendita Tú eres

entre todas las auroras que cantan tu pupila! (Ibid., 67)

Caracteriza a la última parte de este himno la interpolación de algunas palabras de la Salve. Guardia de Alfaro afirma que: «aquí está el eco cercano» de T. S. Eliot (1888-1965), quien hizo lo mismo en su poema «Ash-Wednesday.»⁷ Surge en esta sección la máscara del pecador, uno que es portavoz de todos los demás:

¡Vuelve a nosotros esos tus ojos,

donde los querubines, sentados en tus pestañas,

contemplan el silencio del Pez en el azul tranquilo!

¡Deja, Señora, que miremos con la fe de tu mirada!

¡De mirar y mirar, nuestros ojos alcancen tu distancia!

¡Irán bebiendo azul

llegando a cumbres,

ascendiendo a silencios,
 encontrando calandrias y ángeles anunciadores
 como de tanta altura, palomas y palomas...! (*Ibid.*, 67)

El color verde permea el segundo himno y simboliza la «Esperanza.» Aquí la presentación de la Virgen alcanza estatura de Virgen-Madre. Nuevamente encontramos el yo innominado del poema anterior al inicio y nos ubica en la Navidad, tiempo propicio, anunciador del nacimiento de Cristo:

Los ojos de Nuestra Señora eran verdes en la Navidad.
 Como el cedro que arde en las llamas verdes del Líbano,
 como el ciprés delgado que pulsa el viento de Sión,
 como la palma que asciende y estalla sus ramas sobre Cades,
 como la rosa de Jericó.
 Como la especiosa oliva de lenta sangre sacramental y propiciatoria.

(*Ibid.*, 68)

Al igual que en el poema anterior, en los versos siguientes surge la voz del ángel Gabriel y se observa la interpolación del «Dios te salve» con el cual el ángel saluda a María:

Dios te salve, María, congregación de los trigales;
 en tus ojos la uva prepara su vendimia
 y en tu mirada pasta sonrisas el Cordero.
 ¡Bendita es tu pupila teñida de esperanza
 y bendito es el fruto de tu vientre, Jesús! (*Ibid.*, 68)

Un tono melancólico impregna a los versos que constituyen la parte central y última del poema. A través del recuerdo de Belén, el pequeño nacimiento que pervive en la memoria del hombre que es Cuadra, participamos de la nostalgia que lo embarga, y era cuando «Entonces Tú cantabas cantos de cuna para nosotros». Para Cuadra, a través de la mirada de la Virgen «el hombre regresa a su esperanza!» En Canto temporal percibimos la angustia del hombre arrojado de su entorno y con un yo fragmentado que busca la plenitud de su ser mediante

la vuelta de sus ojos hacia Cristo. Aquí vemos al mismo hombre que, pese al conocimiento de Cristo prosigue su búsqueda. Ahora se dirige a la Virgen-Madre expresándole su nostalgia y le implora que le mire con la mirada de Belén, la mirada de la infancia:

¡Oh la nostalgia otoñal por tus verdes miradores!

¡Tantas ventanas inútiles para asomar al canto,

para mirar el musical deseo!

¡Abre tus ojos, oh Madre del recuerdo,

mírame con Belén, quiero mi infancia! (*Ibid.*, 69)

Ya en el tercer himno los ojos de la Virgen son negros y simbolizan la tercera virtud teologal, la «Caridad». La categoría de la Virgen en este último himno es de Esposa de Dios Espíritu Santo. El yo innominado y que es ya recurso característico que se presenta al inicio de los himnos, abre el poema y nos sostiene que:

Los ojos de Nuestra Señora eran negros en la Pasión;

negros como incendiados por vastas noches en llamas,

negros bajo el amor soplando inenarrables gemidos,

solitarios ojos, víctimas en ceniza de la encendida pena!

(*Ibid.*, 70)

Todo el himno está teñido de negro, color simbólico que expresa el dolor infinito que reflejan los ojos de la Virgen. El yo del hombre que sufre ve en ellos el reflejo del cadáver del hijo crucificado. El yo desamparado pide a la Virgen que le deje asomarse a sus ojos a través de su canto para encontrar el amor, la paz del alma. El poema se cierra prácticamente con un grito de angustia que muestra plenamente el desamparo y desarraigo del yo, antes expresado en el Canto temporal:

¡Déjame en este canto asomarme a tus ojos

y encontrar esa sombra donde el amor reside
aquí, junto a la Cruz que se alza en tus pupilas!

¡Oh, Eva dolorosa! ¡Corta el fruto del Arbol
-la manzana encendida que brota del costado-;
tengo el pecho con hambre!, ¡tengo el pecho contigo,
abierto por la espada! (Ibid., 71)

El segundo libro del Libro de horas se abre con «Alba» y en su capítulo introductorio leemos que en «el alba comenzará, cotidianamente, la esperanza.» (Ibid., 75). Un nosotros / yo plural que encarna a todos los hombres predomina en las dos primeras estrofas de «Antífona del soñador,» primer poema de la sección primera. Esta antífona es un rezo introductorio marcado por el motivo calderoniano de la vida como sueño y sombra, y nosotros los hombres todos, soñadores que tejemos guirnaldas entresonando, es decir, somos agentes y a la vez sujetos de las circunstancias que hacen nuestra vida:

Desde la sangre estamos despertando.
Hemos tejido los sueños postreros. Hacemos guirnaldas
entresonando. Las sábanas frescas te reciben,
¡oh anuncio!, ¡oh promesa!, ¡oh serena esperanza!
-Los gallos están cantando.

(Ibid., 76)

En contraposición al yo plural anterior surge en la última estrofa un yo-singular que se define a sí mismo como hombre cuya vida temporal es sombra, pero que a la vez reconoce que la muerte es el trance necesario para encontrar la luz, que es promesa de vida eterna:

No. Este canto no transcurre en el sonido.
¡Yo todavía estoy tan lejos! Tengo sombra.
Pero hay un lento trance que evapora la muerte de este sueño.
Esta es la luz aun antes de su nombre.

-Apenas su sentido. (Ibid., 76)

Un yo-testigo que se enmarca como poeta del alba y que es portavoz de los otros poetas entona su canto religioso de ritmo solemne en «Coral de los poetas del alba». Es un yo predominante en todo el poema, a excepción de la última estrofa; yo abierto a la primera manifestación de la luz, -el alba- cuando el mundo ha empezado «a dar su vuelta» y sus elementos configuradores, hombres y animales van encontrando su razón:

Ved a los hombres que piden sus caballos,
 los hombres que dan voces en las sábanas del alba.
 ¡Ah!, ya fueron formados los caballos y los caminos nuevos.
 Todos los animales, todos los elementos han encontrado su novedad.
 Esta es la hora en que reconocemos la infancia del niño,
 esta es la hora de la ternura del ternero.

..... (Ibid., 77)

A continuación vemos las mujeres que regresan del cielo, «al nido de los ángeles.» Se percibe una reminiscencia de los Poemas nicaragüenses en este poema en cuanto a la designación del espacio (Nicaragua) como centro sagrado de la tierra prometida. En contrapunto vemos ahora el yo-plural, nosotros, que encarna a todos los hombres, yo solidario que ha bebido el vino de la mañana y que representa al hombre nuevo, la esperanza del alba. También se observa en esta última parte el motivo recurrente de la vida como camino:

Los hombres han montado sus caballos y se encaminan a su edad.
 Van por sus años andando.

Vamos con la luz a la cintura, vamos chapoteando.
 Nosotros sabemos que la felicidad es una suma de auroras.
 Hemos bebido el vino de la mañana,
 en los corrales, en los establos hemos bebido el jugo del alba.
 ¡Somos los hombres-nuevos! (Ibid., 77-78)

Inmerso «en el júbilo cristiano y solidario del Libro» está el «Himno nacional

(en vísperas de la luz)» afirma Jorge Eduardo Arellano en el prólogo a su Poesía Selecta.⁸ En esta composición según Arellano, el poeta «decide crear un país -el suyo- en contacto íntimo con la tierra y los hombres del pueblo, a quienes llama por sus nombres.»⁹ «Asistimos desde los primeros versos al proceso de recreación de la patria, proceso ya observado en Poemas nicaragüenses. Se advierte un yo omnisciente que trasciende el mundo de lo real y se incrusta en la esencia de lo inanimado, la tierra. Es interesante observar que este yo omnisciente es también el país, tierra que se crea a sí misma, (máscara de Dios-creador) y es también testigo de esa creación:

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 territorios que salen despacio noche afuera.
 Antes del hombre, aun 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.

.....
 (Ibid., 79)

En los siguientes versos infunde aliento de mito al microcosmos recreado, un «lugar dispuesto para ser eterno». Y establece que la recreación del país es un quehacer para todos y llama en especial a los que tienen ganado su silencio, que son los humildes. Este Dios-creador en un abrazo cósmico eleva a los oscuros, a los pobres, a la categoría de dioses, al tener ellos la facultad de arreglar luceros, de darles canto a los pájaros:

«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.

(Ibid., 80)

De la sección «Mañana» destacaremos solamente el poema «Invitación a los vagabundos» que se suele clasificar entre lo mejor de la creación poética de Cuadra. Hernán Rodríguez Castelo sostiene en su artículo «Pablo Antonio Cuadra, poeta cristiano de América» que la composición sintetiza «la inquietud universal del poeta, su inconfundible sabor bíblico, su fuerza, su compasión por el Hombre.»¹⁰ Guardia de Alfaro en su Estudio sobre el pensamiento poético de Pablo Antonio Cuadra destaca que el eco de Darío, específicamente de «Torres de Dios! Poetas!» de sus Cantos de Vida y Esperanza, «así como el canto de Whitman, han servido de pedestal inicial y de piedra angular a este poema de Cuadra prietamente angustiado y definidor en alto grado de las consecuencias de la ceguera del hombre ante Cristo.»¹¹ Un yo omnisciente campea por todo el poema y nos hace partícipes de la convocatoria que hacen los ángeles-poetas «cencerros del metal celeste» a todos los vagabundos, predominando así la máscara de los ángeles que indagan sobre el sitio de «la cabaña de los huérfanos» (Ibid., 88). Por último, le dicen al sabanero «Préstanos tu caballo para rescatar al perdido» (Ibid., 88). Más adelante la voz del yo omnisciente parece pluralizarse y casi nos enumera los seres que conforman los vagabundos. Entre

ellos encontramos al poeta vestido con su «traje de melancolía», al ciego buscando «un horizonte intocable», al cojo y al soldado, «mendigo de llagas más recientes» (*Ibid.*, 89). Seguidamente como un estruendo se eleva la voz de los vagabundos que reclaman su derecho de inscribir sus nombres en la historia. La identidad de vagabundo que el yo ahora adopta, es de suma importancia en esta etapa, ya que constituye la suma de la otredad enajenada:

-«Hemos dado ya demasiados muertos a las preguntas irresolutas
miramos a un lado y otro y nuestros padres y los padres de nuestros
padres
abrieron agujeros en la tierra para enterrar sus nombres,
para sembrarlos en la esperanza de producir su nombre nuevo,
un nombre pronunciable y no anónimo, indeleble, memorable,
respetuosamente exaltado.

(*Ibid.*, 89)

El yo omnisciente ya mencionado, hacia finales del poema, nos habla del «último mendigo,» es decir, del último vagabundo que regresa de la noche. Ante él, los hombres desconocidos, los pescadores, la prostituta, le interrogan y esperan su respuesta. En la última estrofa del poema se ve la transformación del yo, ahora en uno de los apóstoles de Cristo y a través de ese desdoblamiento del yo, concluimos que Cristo es el último vagabundo:

Y le vimos avanzar hacia la mesa,
poner su báculo usado, abrir su alforja
y al tomar el pan y al partirlo
se nos abrieron los ojos. (*Ibid.*, 91)

Esto de «se nos abrieron los ojos» sirve de preámbulo introductorio al «Canto coral de los instrumentos de la pasión,» porque el verso, más que hablar de un conocimiento físico, reafirma el conocimiento espiritual de Cuadra, que Cristo es el camino de la vida eterna. En el análisis de las obras anteriores de Cuadra se

ha percibido la diversidad de máscaras que el yo se apropiaba. Ahora bien no ha adoptado la máscara de cierto objeto -antifaz de albarda, símbolo de humildad- más que una vez; y la adopción por parte de Cuadra de esta máscara nos hablaba ya, en su momento debido, del creciente deterioro y alienación del yo. Por eso, ahora, el «Canto coral de los instrumentos de la pasión,» de la sección tercera, «Tarde,» me parece un momento cumbre de la búsqueda espiritual de la segunda etapa. Allí, el hombre, perdido en su íntimo laberinto, busca con desesperación cómo asirse a aquello que tenga alguna relación con la figura de Cristo. Para Cuadra cada instrumento de la pasión de Cristo, -la madera, el hierro, el látigo, la zarza- es un hermano, es el otro, y al acoger sus disfraces, los redime, porque cada uno expresa un medio de salvación para el hombre. El poema se inicia con un yo omnisciente que nos presenta la visión del espacio cuando «Comenzaba en los surcos la muerte de la semilla,» es decir, la de Cristo. Inmediatamente después en la segunda estrofa nos trae el testimonio de la madera adoptando así su máscara:

Conozco un árbol sacerdotal, heredero de la oración y de las manos
 que imploran,
 cuyas ramas han elevado su grito por encima de las espadas.

Conozco un árbol a cuya diestra un ángel ha crecido,
 levantando diariamente su estatura.

..... (Ibid., 96)

La identidad del hermano Hierro «-iniciado en el misterio de la sangre-» se impone a partir de la tercera estrofa y ordena a su lengua que cante:

canta la virtud del leño salvador;
 canta la solicitud de la madera
 y su flotante piedad para los náufragos.

.....

canta la Iglesia navegante

el timón en manos del cansado pescador,
 su ensangrentado mástil solitario: cruz de la tempestad y de la
 osadía».

(Ibid., 97)

En los siguientes versos se impone la voz y, por lo tanto, la máscara del látigo flagelante, cuyos miembros sollozantes cantan:

«Oh Cruz,

buitre sobre los siglos,
 eterna ave de las altas simas,
 insaciable devoradora de la muerte!

.....

-¡Quiero tu aletazo en el grito de la certidumbre,
 pájaro del Gran Consejo,
 vuelo de resurrección,

quiero tu resonante piar en el cénit: (Ibid., 97)

La voz puntiaguda de la Zarza,» -rústica epiléctica-» predomina a continuación, al igual que sus hermanos, cantándole a la cruz:

Aparezca tu luminaria sobre la casa de los humildes,
 goce tu lumbrera el hombre inesperado,
 magia estelar del pan,
 guía del alba ¡oh! broche del horizonte,
 constelación de lágrimas felices.

¡Fuego de espada! (Ibid., 98)

Los siguientes versos sintetizan el desgarrón del hombre de todos los tiempos, acuciado por su dualidad y por su búsqueda de rutas insaciables. La máscara aquí es verdadera, la del Hombre, y su voz alcanza resonancia universal porque expresa el dolor de toda la humanidad. La cruz en este contexto no es leño salvador, es la existencia del hombre mismo:

Cruz es esta ruptura del ser en tierra y cielo.

Cruz este amor que sale de las manos al nivel de las doncellas,
 o que se eleva del llanto a la altura del ángel.

Cruz porque un hombre ha sido clavado en mi deseo.

Cruz porque un Dios ha sido crucificado sobre mi cuerpo!

(Ibid., 99)

Al final del poema, después de escuchar la voz rasgada del Hombre, todas las criaturas que conforman el universo se dan cuenta que su linaje «es de sombras» y que han sido construidas a semejanza de la cruz. Un yo ecuménico, multiforme, se levanta y acoge a todas las criaturas en un gran abrazo cósmico porque todas han sido marcadas por la señal de la cruz:

¡Oíd! -dijeron-. ¡Hemos sido construidas a semejanza de este árbol,

y toda flor de criatura fue marcada por su señal!

¡El vértice de los vientos canta su signo,

la unión de los elementos y el cruce de los caminos!

Toda ave que abre sus alas para sostener el canto de su ruta.

Toda reunión de estrellas sobre los cuatro puntos del destino.

Todo hombre extendido para el amor

conmemoran la impasible balanza de tu juicio:

¡Oh beato sostén! ¡Oh fértil equilibrio! ¡Oh fiel Cruz!»

(Ibid., 99)

La identificación de Cuadra con Cristo, logra su más alta expresión en «Cristo en la tarde». Y como su título lo indica, el yo se posesiona de la voz y por ende del rostro de Cristo, cuyo pecho roto es posada para «el descanso de la tarde» y que a la hora de su muerte convoca a los marginales para compartir su última tarde:

Llamo, convoco en esta hora los rostros que vuelven

con una capa de tiempo -unas horas derribadas-

sobre la brillante juventud de la mañana.

.....

Para vosotros que veis descender el sol y os devora el silencio

-desposeídos, tristes errabundos-

para vosotros los marginales

-desvalidos de los crepúsculos, andantes sin retorno-

esta es la hora en que Yo he sido descendido hasta mi ocaso.

Bajan mi cuerpo con el vuestro

y Yo comparto con vosotros mi última tarde.

¡Oh, venid! ¡He vaciado de sangre mi corazón
para dar lugar a que los hombres reclinen su pesadumbre!

(Ibid., 101)

Pedro Xavier Solís recoge en su libro El hombre: un Dios en exilio un pensamiento de Cuadra sobre el Alter-ego, y al respecto afirma que: «Debió ser una creencia que ejercitó mucho la imaginación de los pre-nicaragüenses.»¹² Más adelante el poeta explica que ese animal mágico en condominio del yo, «podía ser un ángel de la guarda o un demonio de cuidado.»¹³ Obviamente Cuadra como parte de ese pueblo mestizo, -el nicaragüense- ostenta la cicatriz del Alter-ego que se manifiesta en la cuarta parte «Noche» en el poema «La lucha con el ángel.» Hemos visto en nuestro análisis de las obras estudiadas que los «otros» de Cuadra representan a los que se mueven en su espacio exterior. Pero aquí es diferente, el «otro», su alter-ego, está en sí mismo, es un ángel; y un antecedente mediato de esto lo vimos en el Canto temporal, donde el poeta percibe en su interior, rostros, sombras que lo habitan. El poema se caracteriza por el uso de la máscara de Jacob en lucha con el ángel:

Yo -Jacob- quedé solo.

Y vi un hombre. ¡Era yo o era el otro?

Y este hombre luchó conmigo

hasta que despuntó la aurora (Ibid., 106)

En los siguientes versos el hombre / Jacob conoce de la resistencia del ángel y le interroga sobre su nombre, pero al mismo tiempo le interroga sobre sí mismo «¿Soy éste que soy?». El poema concluye con el predominio del desconocido, del ángel:

Dime tu nombre, tú que luchas conmigo.

¿Tu nombre es Maya o es Griego,
es Nahuatl o Romano? ¿Vienes
del mar o eres aborigen?

Dime tu nombre, te lo ruego.

Mas el otro, viendo que no prevalecía
me golpeó el muslo.

Y el Conocido

fue suplantado por el Desconocido.

..... (Ibid., 107)

Pablo Antonio Cuadra fiel a ese tema visto ya en embrión en Poemas nicaragüenses, -la creación de un mundo utópico, y por consiguiente del hombre nuevo cuyos rasgos se perfilan en este Libro de horas -adquiere en «Exorcismo de las sombras» como shaman y antiguo sacerdote la máscara del exorcista en un afán por exorcizar la noche, madre de tinieblas y engendradora de dolor. El exorcismo viene a constituir un recurso necesario para la consecución y fortalecimiento de ese mundo, y de ese hombre nuevo:

Exorcizo la casa de los gemidos.

Exorcizo el viento de la amargura.

Exorcizo la ceniza, la discordia de la sal,

el burdel y el pozo de la luna.

Tres veces cito contra vosotros la señal del anochecer.

Contra vuestra sangre cito tres veces la sombra de la Cruz:

Contra la tentación de la mujer iluminada por la estrella.

Contra la acechanza del puñal empujado por la ira.

Contra el paso del fantasma cobijado por la cal.

(Ibid., 109)

La devoción Mariana del poeta se condensa en «La huída a Egipto.» El yo innominado que prevalece en el poema trata de llegar al tú (la Virgen-Madre) a través del diálogo, la palabra, y le interroga sobre las noches en el desierto cuando ella, exilada, huía del rostro del odio sobre la inocencia. El yo

innominado, solo, quiere integrarse a ese tú por medio del vínculo de madre / hijo, inquiriendo si en esas noches ella escuchaba el murmullo universal de la oración de sus hijos. Los últimos versos son altamente expresivos del desamparo y del desarraigo del hombre contemporáneo, que se define a sí mismo como un «Dios en exilio.» Precisamente de esta autodefinition de Cuadra se puede inferir que su obra poética es una búsqueda de plenitud:

¿escuchabas el cósmico
 murmullo, el peso estelar sobre
 tus hombros de madre? ¡Ah!
 ¿Sentías que ese firmamento era
 tu pesado manto
 y crecer sobre tus brazos
 crecer el infinito
 peso de un Dios en exilio? (Ibid., 112)

Pablo Antonio Cuadra, Dios en exilio, traspasado de dolor levanta su voz en el «Salmo de la noche oscura» ante Cristo y le confiesa que: «La noche es el velo de tu Gloria y voy cruzando su cautiverio» (Ibid., 117). La noche oscura del alma ha sumergido al hombre «en una sed que nada sacia». Los últimos versos del poema son un grito desgarrado ante su inmensa soledad:

¡He arrojado mis gritos contra los ángeles nocturnos!
 ¡Como un ciego he golpeado con los puños la oscuridad de tu
 santuario!
 No pido que cose este camino cuya distancia he perdido con mi
 sangre.
 ¡Pido una noche menos honda para estos ojos sin apoyo!!

(Ibid., 118)

En resumen se puede afirmar que el Libro de horas como expresión de soledad presenta el desgarramiento extremo del yo; y hemos visto que a través de las distintas máscaras, -arcángel, pecador, la del ángel, la del vagabundo, la de

Cristo, la de la zarza, la de la madera y el hierro -el hombre en su búsqueda de plenitud ha tendido sus ojos en dos direcciones: hacia la Virgen como madre consoladora, y hacia Cristo como símbolo supremo del dolor.



CAPITULO QUINTO
POEMAS CON UN CREPUSCULO A CUESTAS
TENTATIVA DE ASIR LA OTREDAD,

Se desarrolla dentro del mismo tono de dolor observado en el Libro de horas, Poemas con un crepúsculo a cuestras. Además este título fechado entre el año 1949-56, se sitúa cronológicamente en la misma época que aquél su predecesor. Jorge Eduardo Arellano al hacer mención a este poemario en el prólogo de su Poesía Selecta, ha opinado que «los Poemas penetran más a fondo en la trascendencia humano; continuando dentro de la órbita del Canto temporal, el pensamiento que los anima está signado tanto por la resignación como por la esperanza.»¹

La búsqueda de la voz del poeta, el silencio de Dios, la delicia del alma al fundirse en Cristo, la muerte de Joaquín Pasos, el nacimiento de uno de los hijos de Cuadra, todos estos temas son de las múltiples situaciones que dieron origen a las composiciones de Poemas con un crepúsculo a cuestras, según Gloria Guardia de Alfaro en su Estudio sobre el pensamiento poético de Pablo Antonio Cuadra.² Esta diversidad de hechos sin embargo no resta cohesión al tema central del libro, el cual podría definirse como una incesante búsqueda espiritual del yo, agujoneado en su actuación diligente por la congoja del ser. Es un empeño que se expresa en el poemario como la tentativa de asir la otredad, de enmascararse al tanteo como extranjero, mendigo, amante, peregrino y ángel, entre otros.

En contraste con el Libro de horas, de estructura muy compleja, estos

Poemas se caracterizan por un orden sencillo y están constituidos por trece que tienden hacia «la concentración y austeridad expresivas,» según criterio de Arellano.³ Esta «concentración» de la que habla, se refuerza, por la trayectoria circular que marca el libro. Es decir, se abre con «Autosoneto» y se cierra con el título gemelo «Pablo y Antonio.»

Acuciado siempre por su dualidad y por un afán imperioso de autodefinición, Cuadra ha vuelto sus ojos hacia adentro, tratando de configurarse ahora un rostro auténtico. Y este ahínco del yo alienado, desplazado, por reconstruirse a sí mismo, puede decirse que constituye otra constante de su creación poética. Ya en su poema «Mis dos pies,» de Canciones de pájaro y señora, dos fuerzas antagónicas pugnaban en su ánimo por predominar la una sobre la otra. «Autosoneto» es su autodefinición como poeta y como cristiano. Aquí la lucha angustiosa del primero cede ante la plena aceptación de su dualidad:

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.

.....

Soy lo sido. Por hombre, verdadero.

Soñador, por poeta, y estrellero.

Por cristiano, de espinas coronado.

(Obra poética completa vol. III 17)

La tensión yo / tú, que atraviesa el poemario y de la cual se hizo mención en el primer capítulo, se observa de vuelta en «El mendigo.» En la estrofa inicial aparece un yo onnisapiente que habla de la mano del mendigo, en el momento en que éste la extiende para pedir. Este yo percibe en la mano la mirada seca del

mendigo y también su corazón «como una ciudad destruida.» La segunda estrofa muestra la solidaridad del poeta con el dolor y la vergüenza del mendigo al dirigirse hacia ese tú innominado, tú que puede ser esa muchedumbre menos sensible, que no comprende la tormenta ni la aridez que azotan su mano. Una vez más Cuadra parece pensar, como en el Canto temporal, que su voz alzada en vano ante la muchedumbre ha sido barrida por el viento:

Tú nunca comprenderás esa tormenta
 que azota con su viento insufrible
 la desolada comarca de su mano.
 No comprenderás la aridez,
 la indignada negación de la sangre
 a regar la pequeña llanura de su imploración (Ibid., 19)

Los versos que siguen que son los últimos del poema, son sugeridores del deseo profundo que tiene el yo por asir su otredad, en esta situación, el mendigo. La identificación plena con ese otro se muestra como airada protesta contra ese tú insensible:

Tú has crucificado la mano de ese hombre.
 Debajo de tu moneda cae una gota de sangre.
 ¡Una gota de sangre! (Ibid., 19)

La identidad que asume el yo en «La sirena» es la de Ulises, máscara que se infiere a través de la lectura de los versos. La presencia en germen de esta máscara es importante aquí porque señala tempranamente la incursión en el mito. «La sirena» alcanza en el libro altura simbólica porque no es una mujer concreta sino que es el llamado seductivo de la poesía para Cuadra. Por eso aquí en versos bellísimos el navegante Ulises / poeta sucumbió a su voz:

No tapé con cera mis oídos
 ni amarré mi cuerpo al mástil.

Quise amarla en sus aguas
y fue mi canto un dulcísimo
canto entre arrecifes.

Remos sin manos mis deseos
persiguieron su espuma.

..... (Ibid., 20)

La temporalidad y la soledad del Hombre en un contexto universal se manifiesta en «El peregrino.» Un amargor caracteriza la voz de un yo desplazado hacia todos los ámbitos de la tierra, yo solidario que siente en su carne la angustia del peregrino, en este caso la zozobra de todos los hombres andantes, que no encuentran reposo:

Vuelves otra vez. Ya no hay lugar del viento
donde tu pecho no haya suspirado.

.....
Ahora toda la oscuridad se te ha cerrado.
Golpeas en la noche como en la espalda
de un silencio inmovible.

Hombre: ¡qué duro alerta olvidó escuchar tu deseo
antes de comenzar! Se te niega el mundo.

Detrás de sus muros apagados
mueren sin cantores los ocasos fértiles.

Lunas, levantes de brisas vírgenes y barcos
hacia las islas taciturnas: todo está cerrado.

Lisa, impenetrable, dura
la noche pone su ventosa sobre el plano terrestre,
dejando tu soledad sorda. ¡Grita!

¡Grita!

Pero no hay posada.

..... (Ibid., 23)

En el poema «La lucha con el ángel,» del Libro de horas, el alter-ego / ángel de Cuadra había prevalecido hiriéndole en el muslo. Ahora en «El ángel» de Poemas, ya no hay tal lucha, sino más bien aceptación de la presencia sobrenatural, como alguien que tiene vida propia y que es el responsable de la manifestación del hecho poético en Cuadra. Stefan Baciú en su artículo «Pablo

Antonio Cuadra, poeta de lo hispánico,» ha sostenido que «La presencia del ángel en la vida del poeta nicaragüense no es simple accidente.» -Es esencia vital, él confirma.- «Una presencia que define al Creador a través de toda su existencia.»⁴

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.

.....
 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,

..... (Ibid., 25)

Si «peregrino,» alcanza una acepción universal en la composición del mismo nombre, también, «extranjero» admite esa dimensión en «El extranjero.» Cabe realzar en estos poemas, cómo el Hombre contemporáneo, desterrado de su entorno y exiliado en sí mismo, se percibe como peregrino y extranjero, seres en continua búsqueda, y para quienes el reposo está vedado. En el poema «El extranjero se impone este otro, máscara, que el yo adopta plenamente y que en este contexto, también alude al «ángel» del poema anterior. Así pues, extranjero / ángel son parte de esa otredad, pero no obstante, los tres con el poeta reconocen su no validez en el mundo actual:

Conociéronme por lo que no era:
 Por las palabras felices que nacieron de mis tristezas pensativas,
 Por las voces fatigadas que brotaron de mis sentimientos incansables.

Sorprendieron la caída de mi palabra
 mas no miraron en la noche el vuelo de mi deseo.

.....
Os dejo, pues, mi testamento:

«Nada soy.

Aparte de eso poseo todos los sueños del hombre».

(Ibid., 29)

La reacción de Cuadra, su responso por la pérdida del amigo, ahora se deja oír en la «Oración por Joaquín Pasos.» La voz dolorida del yo se levanta y asume una identidad auténtica, la del amigo, que implora al Señor para que Joaquín Pasos no regrese «a conocer su ausencia!»:

Señor

si es posible,

¡que no regrese más a conocer su ausencia!

Veo sus cosas ya insostenibles, deshabitándose.

Lejanas cosas

coincidentes

caen junto a su fecha,

como ceniza de un fumador invisible.

¡Nadie sabe, Señor,

cuántas aves o estrellas interrumpen su destino

si un niño cesa

o si un poeta deja de murmurar su primavera!

..... (Ibid., 31)

Después del poema anterior, pequeño pero muy hermoso y original paréntesis, el yo del hombre ensimismado, inmerso en su soledad, entornados los ojos, los vuelve de nuevo hacia adentro en «El amante.» No es el enamorado joven de Canciones de pájaro y señora sino el amante espiritual que levanta la voz lastimera, cuando, llegando al sepulcro de Cristo, lo encuentra vacío, con sólo un ángel que lo guarda:

Me veis llorando.

He buscado los lienzos doblados que envolvían mi pasión terrena

y un ángel de tiempo, sentado sobre la piedra

de nuevo dice: «No está aquí».

.....
 No. No está aquí.

No busquéis al hombre en esta fatiga de la tierra.

Pero me veis buscando. ¡Quién ha llevado su cuerpo?

¡Oh! ¡Si me dijerais dónde fue colocada mi esperanza!

(*Ibid.*, 32)

Franco Cerutti en su artículo «Introducción a la poética de Pablo Antonio Cuadra,» considera que «El hijo del hombre» es «una de las cumbres más altas de la poesía de Cuadra, difícilmente superable e inclusive difícilmente igualable...»⁵ Otro tanto afirma Jorge Eduardo Arellano en su *Poesía Selecta*, para quien «el texto fundamental de este poemario es ‘El hijo del hombre’, acaso el de mayor profundidad metafísica que ha escrito el poeta y, sin duda, su mayor sondeo en el drama de la existencia, en la condición humana.»⁶ La composición, una de las más extensas de *Poemas* se inicia en el momento cumbre, cuando la mujer de Cuadra siente las contracciones del parto y un «largo dolor.» Envuelto en sangre y quejidos, este efecto tan duro del contraerse, anuncia el advenimiento del hijo de la pareja, hijo que simboliza en esta poesía el advenimiento del hombre al mundo. Y en el acto un yo con matices de Creador define su esencia:

Este es un hombre.

Debo decir tu esencia. Detener la circulación del canto

-suspense, acaso ya en derrota-

cuando sobre la sábana y la sangre aspiras

este aire de hombre y gritas. ¡Oh desvalido mendrugo

de la tierra; caído, preliminar, gusano! (*Ibid.*, 34)

Los siguientes versos, siempre en la voz del yo anterior, señalan que la materia humilde del hombre es constituida del barro. Además se observa a mediados de la estrofa otra oscilación del yo, porque ahora el padre empieza a sentir que su

hijo recién nacido va adhiriéndose a su carne y a su sangre:

Yo pudiera quererte sin mi sangre.

Amarte sin instinto.

Desprenderme.

Pero estás adherido como ramo

de sentimiento y carne. Racimo

de médulas y voces sobre el tálamo.

¡Guirnalda de besos sin presencia! (*Ibid.*, 34-35)

El deseo de consolar a su hijo que llora predomina en los versos posteriores. No lo logra, porque para él, siendo su hijo mortal, es otra muerte futura, es polvo:

Desearía consolarte.

Acercar mi entendimiento a tu medida.

.....

El hijo es muerte, ¡ay! Es muerte, digo.

Lo dicen las ráfagas de tierra

que el aire crepuscular arroja.

Polvo desterrado,

presencias reducidas,

materia de pupilas y de besos

en esparcidos dominios de silencio. (*Ibid.*, 35-36)

Cuadra además de palpar en su hijo la miseria del hombre y por ende de toda la humanidad, toca también en él, la miseria del Cristo / hombre. Y a través de este parentesco divino, el yo en su identidad de padre, transforma al hijo que es muerte, en pasión de la esperanza. Es decir, Cristo como camino de salvación, leit-motif que engarza los tres poemarios de esta segunda parte:

El hijo es muerte, ¡ay! Es muerte, digo

-pasión de la esperanza-

crucificado, muerto y sepultado.

.....

El que llega de la muerte,

desde la trama de la tarde deleznable,

a permanecer donde hubo un sueño,

vencedor de su derrota,

dueño del silbo, la música y jardines. (*Ibid.*, 36)

La escisión profunda que afecta a Cuadra se nos mostró inicialmente en Canciones de pájaro y señora, específicamente en el poema «Mis dos pies.» «Pablo y Antonio,» composición / cierre de Poemas con un crepúsculo a cuestas, representa el alpha y el omega de la división del yo; principio y fin que se renueva constantemente en el devenir de la temporalidad de la existencia humana, vista como circularidad. El poema se inicia con la voz del hombre, que es Pablo Antonio Cuadra, y que nos indica, que a su nombre se llega a través del paso del desierto que es la vida. En otras palabras es necesario haber alcanzado el máximo desgarramiento del ser para poder encontrar la plenitud. Pero esta plenitud no es factible aquí en la tierra porque el viento cubre de arena los nombres: «Busco un nombre que el viento cubre / de incesante arena» (*Ibid.*, 39). El poema se caracteriza por un diálogo entre sus dos mitades nominales, -Pablo y Antonio-. Pablo es el sensible, el poeta, el que ama todo lo que no es, -el campesino, el vaquero,- ya expresados en «El otro» de Canciones de pájaro y señora:

-Se ha negado la existencia de Pablo

porque amo todo lo que no soy.

Es que acaso me he inventado?

o he sido la invención

de quienes no pueden conocerme? (*Ibid.*, 39)

Seguidamente Pablo, su mitad interior, pregunta a Antonio, su mitad exterior, como va el mundo y si aún viven en él los inventores de palabras:

-Dime, pues, cómo va el mundo?

Quién reina

sobre los hombres? Existen

los amantes? Viven

aún los dulces inventores de palabras? (*Ibid.*, 39)

Pero Antonio percibe que lo rechazado, -voz poética- crece en Pablo y que Venus, -en este caso la inspiración- «llega al borde de tu lecho» (*Ibid.*, 40). Más

adelante en su conversación con Pablo, Antonio afirma que los viejos hombres continúan y su raza de homicidas crece y por consiguiente noche a noche Saturno devora a sus hijos. Es decir, persiste la guerra entre hermanos, Caín y Abel en lucha constante:

Y Antonio: -los viejos hombres
tampoco han perecido. La raza
de los homicidas crece
a la sombra de los muros y oyes
noche a noche a Saturno
devorando a sus hijos. (*Ibid.*, 40)

La estrofa siguiente sintetiza la ansiedad y el temor que corroen al hombre, con Cuadra en esta situación representando a todos los hombres, tanto en su mundo interior como en el exterior:

-La soledad, dice Pablo, es la angustia,
ese temor sin compañía
-La multitud, dice Antonio, es la angustia,
ese miedo sin antagonista. (*Ibid.*, 40)

Y finalmente los dos hombres, Pablo y Antonio, las dos mitades del yo / hombre de función síquica bipartita y dividida se abrazan en un hambre de eternidad y deseo. Tanto el hombre puro, el espiritual, como el hombre de la ciudad, el que vive inserto en su mundo, son afligidos por un no sé que, de desasosiego perenne, un eterno aguijón en la carne y en el espíritu:

Y ambos se abrazan,
ambos juntan
el hambre y el deseo

Y el cuervo que llevaba medio pan para Pablo
lleva ahora otro medio pan para Antonio. (*Ibid.*, 40)

Es significativo que el poema finalice con una reminiscencia bíblica que alude al Primer libro de los Reyes, versículo 17, porque es sugeridor de la misericordia de

Dios que no abandona a los que están bajo su presencia. Al respecto se lee en la Biblia que durante el reinado de Acab sobre Israel sobrevino una sequía a causa del mal comportamiento de este rey. Elías el profeta es protegido durante el tiempo de aridez y Jehová le manda que se esconda en el arroyo de Querit y allí los cuervos le alimentarán: «Beberás del arroyo; y yo he mandado a los cuervos que te den allí de comer.»⁷ -Más adelante, en el número 6, la promesa de Jehová se cumple: «Y los cuervos lo traían pan y carne por la mañana, y pan y carne por la tarde; y bebía del arroyo.»⁸ De esta manera, Pablo Antonio / Elías reafirma en los últimos versos su condición cristiana. Además parece decirnos que el hombre contemporáneo no está solo durante su permanencia en la tierra-tiempo de aridez, -es alimentado por el pan de la fe en Cristo.

En conclusión Poemas con un crepúsculo auestas cierra el ciclo de búsqueda espiritual del poeta. El intento de indagar así en el presente poemario y en los dos ya analizados de esta segunda parte, Canto temporal y el Libro de horas; encuentra tal vez en el seguimiento de Cristo, una posible respuesta, una esperanza, acaso la única. Se percibe en estos Poemas la angustia y el hambre de eternidad que marca al hombre contemporáneo, el tremendo peso con que lucha, como un moderno Sísifo condenado a esforzarse a causa de ello durante todo el lapso de su vida temporal. La adopción de distintas identidades, hablan de ese deseo del yo de realizarse, de trascenderse, de encontrarse por fin y de una vez a través de los demás.



TERCERA PARTE

BUSQUEDA MITICA

BIBLIOTECA VIRTUAL



CAPITULO SEXTO
CANTOS DE CIFAR Y DEL MAR DULCE
IMPULSO HOMERICO Y FUSION DE MITOS

Pedro Xavier Solís, en su libro El hombre: un Dios en exilio, recoge lo que Cuadra ha expresado al referirse a una lucha de este siglo, a una contienda de la lengua contra el Poder; el poeta, sostiene que su tarea frente al estereotipo es «el acercamiento de lo distante y de lo opuesto, mediante corto-circuitos de la fantasía o de la intuición poética.»¹ Seguidamente Cuadra añade al pensamiento anterior palabras sobre su deseo, el de devolver al mundo su misterio y de «oponer a lo seco del Poder lo húmedo del Mito con sus germinaciones imaginativas...»² Y precisamente se observa en Cantos de Cifar la consagración de un mundo lacustre lograda por medio del acercamiento y fusión de dos mitos que quedan separados por la distancia y la oposición. Son el mito occidental y el mito precolombino, y éste, integrado con hechos reales.

Cantos de Cifar (1969-79), extensísimo poemario constituido por 81 cantos, en esta edición de Poesía Selecta, evidencia virajes notables de la lírica de Cuadra que ahora sigue algunas nuevas direcciones: Una, la implementación de formas innovadoras en cuanto al aspecto estilístico; otra, la incorporación del mito, una variación temática aunque continuadora al fin y a la postre de la búsqueda de Cuadra iniciada ya en El jaguar y la luna (1958-59). Y finalmente se deja guiar por el impulso homérico -la sed de aventuras- en contraposición al hesiódico de los ya estudiados Poemas nicaragüenses (1930-33). Con todo, no obstante estos lances de experimentación, el poemario continúa manifestando lo

substancial de su lírica: el rescate de la otredad manifestada inicialmente en Esos rostros que asoman en la multitud (1964-75). Aquí en Cantos de Cifar, Cuadra ensancha su redención de los marginados, quienes ahora resultan ser moradores del Gran Lago de Nicaragua.

Jean Louis Felz, en su artículo «La obra de Pablo Antonio Cuadra, expresión mítica de una cultura del mestizaje,» asevera que el libro relata «desde su nacimiento hasta su muerte, el destino de Cifar Guevara, marinero pescador.»³ El libro está arraigado -el mismo continúa diciendo- «en la experiencia personal del poeta, adquirida en su juventud cuando solía cruzar el Gran Lago con su hermano Carlos para alcanzar la finca familiar situada cerca de Rivas.»⁴ El poeta, en su libro El nicaragüense (1967) ya había reconocido que el lago ejercía en los de su vocación literaria una llamada ineludible: «Todos nuestros poetas tienen -quien más, quien menos- esa dualidad de tierra y agua de campesinos y de marineros. Pero, lo que nos mete hasta las entrañas el mar, y la tentación de la lontananza, es el lago.»⁵

Arellano, al referirse a Cantos de Cifar en su Poesía Selecta, enfatiza que a Cuadra «el Gran Lago de Nicaragua le presentaba una clara analogía con los mares interiores del Mediterráneo en tiempos de Homero: folklore, costumbres y vida cotidiana similares...»⁶ Debido a este «pre-texto homérico» que Cuadra hace suyo en Cantos de Cifar, «dichos poemas» -continúa afirmando Arellano- «se inscriben consecuentemente en la tradición occidental -o, mejor griega- de la leyenda y elevan a mito, a transfiguración literaria, la épica humilde del Gran Lago.»⁷ Además el Gran Lago aquí en el poemario es un lugar mítico, un tanto

similar a Macondo, en Cien años de soledad de García Márquez, o a Santa María en la Casa Verde de Vargas Llosa. Sagazmente ha intuido Jean Felz que «el Gran Lago puede percibirse simultáneamente como el nido de la cultura autóctona...»⁸

En cuanto al tema de estos versos se le puede definir como esa tensión que impulsa a Cifar Guevara, héroe moderno. Es un ímpetu que le compele a escoger entre dos alternativas, entre la de someterse con docilidad a sus circunstancias y la de satisfacer su sed de aventuras, de empeños que le llevan a querer traspasar los límites de su universo, sin poder jamás conseguirlo. Se integra esta tensión en las situaciones que van excitando la dinámica de su vida de marinero.

Después de unos versos introductorios el poemario se abre con «El nacimiento de Cifar». El poema se inicia con la voz de un narrador omnisciente que nos sitúa en una isla mítica regida por un dios indígena:

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. (Poesía Selecta., 152)

En los versos siguientes la máscara que resalta es la del juglar / relator de leyendas que rememora el lugar mítico donde supuestamente nació Cifar el navegante. Ahora Cuadra engarza hábilmente el elemento real, Cifar Guevara, personaje histórico, con el mítico, algo que se observa en el linaje inventado de Cifar Guevara, convertido por la imaginación poética de Cuadra en descendiente de dioses. A manera de analogía con este lugar de nacimiento, en la mitología griega, Leto, huyendo de la furia de Hera, quien le impedía parir en sitios donde

alumbrara el sol, encontró abrigo en la isla de Delos. Pudo refugiarse ahí gracias a la protección de Poseidón, quien hizo surgir la isla de las aguas salinas y la sostuvo por medio de cuatro pilares que brotaron del mar. De modo que, además de la doble perspectiva (mito y realidad) que presenta el origen de Cifar, se percibe también en dos dimensiones el elemento del espacio: uno real, la isla Zapatera, auténtico lugar geográfico en Nicaragua; y el otro, mítico, con una doble acepción con respecto al mito precolombino y griego. En cuanto a lo primero, Zapatera, zona sagrada, fue un importante centro religioso de sacrificios humanos hasta la llegada de los europeos. En cuanto a lo que señala el mito griego, la isla que hace surgir el dios Poseidón para ayudar a Leto. El narrador juglar relata entonces en estos cantos que:

Allí nació Cifar, el navegante

cuando a su madre

se le llegó su fecha, solitaria

remando a Zapatera. (*Ibid.*, 152)

El mal de lontananza que aqueja a Cifar se vislumbra en «El mal» brevísimo poema donde el yo bajo la identidad de Cifar, afirma, que sólo «Una / vela / lejos / basta» (*Ibid.*,), para sentir el llamado del mar. «El mal» puede considerarse como canto prelude de «La partida,» poema trascendente porque da inicio a la vida de aventura de Cifar. Un diálogo entre el navegante y su madre establece dos conceptos: el de la mujer como casa y el del hombre como nave. Son nociones que se encuentran también en la Odisea. Penélope que encarna la fidelidad, que es la casa, y espera el regreso de Ulises durante veinte años. Y Ulises gran nauta que representa la aventura, desdeña lo conocido por lo extraño:

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 focos
 y el solo ruido loco de palomas
 de la vela
 lo llenó de alegría.
 -Madre: habla en tu lengua
 el techo estable, la casa,
 la mujer. (Dicen
 que las islas son tumbas de mujeres).
 -El hombre es nave.
 -¡Es riesgo!, gritó ella. (*Ibid.*, 154)

El poema termina con la voz innominada que se escucha en el tan brevísimo poema, testigo presencial, quien asevera que Cifar arrinconó por el momento el arpa en la proa y levó el ancla, es decir, dio inicio a la aventura y al hacerlo así, nació a una nueva vida, porque: «Otra vez un niño / salía del vientre de su madre / al mundo...» (*Ibid.*, 154)

En la 13a. edición de *El nicaragüense*, Cuadra asevera que «dentro de la clase sin historia -la proletaria- hay una más anónima aún, la campesina (el peón hecho polvo) y detrás de ésta, hay otra, la última, que navega en el olvido mismo: la del campesino de las aguas, el marinero.»⁹ Así pues, Cuadra, fiel a este sentimiento de solidaridad con la última clase, se identifica con ella plenamente al tomar la máscara de Cifar, el poeta del lago, -máscara predominante a lo largo del poemario- y a través de esta identidad establece su intención de cantarle a los humildes navegantes de su país. «Dijo Cifar» expresa el propósito anterior:

Cantaré -me dije entonces-

a los hombres que trabajan
 en el Lago. A los humildes
 navegantes. A los pescadores.
 Sus diarias hazañas
 se ignoran
 porque la pobreza se empeña
 en rodearlas de silencio. (*Ibid.*, 155)

Otra máscara de menos dominio en el libro es la de «El maestro de Tarca,» máscara en contrapunto dialéctico a la de Cifar. El maestro de Tarca es una figura real y así lo explica Cuadra a Steven White en una de las entrevistas aparecidas en el libro reciente, Pablo Antonio Cuadra: Valoración múltiple (julio, 1994). Sobre la recreación de este personaje, el poeta declara, que se basó en un «carpintero de ribera» que vivía en su finca: «Componía los barcos y lo contrataban para hacer lanchas y botes. Era un tipo que encajaba sus refranes con mucha filosofía. Un creador de máximas y de lenguaje. No era un Sancho sino un pensador elemental, una mentalidad reflexiva.» Pero, continúa Cuadra, «al hombre real yo lo añadí una función poética: lo hice palabra, forma lingüística del contador de mitos.»¹⁰ «El maestro de Tarca» es el título de once poemas distribuidos en orden numérico ascendente. En «El maestro de Tarca (I)» el autor ubica al maestro en la isla de Tarca, -lugar geográfico real- y su tribuna es la piedra del Aguila. Jean Louis Felz, en su artículo, sostiene que «La piedra del Aguila significa la altura y la penetración de un pensamiento simbólico aspirando a la espiritualidad pero firmemente anclado en la realidad terrestre.»¹¹ También afirma que el águila es un símbolo de la cultura maya-quiche. Y que «en ciertos dialectos nahuas, se designaba al águila con la palabra ‘güegüence,’ igualmente usada para nombrar a los patriarcas de los pueblos. En la piedra del Aguila,

pues, está sentado el jefe o, más bien, el padre de la comunidad.»¹² El mito del oráculo está constantemente presente en estos cantos y se observa la singular combinación que hace el poeta: el mito precolombino -el maestro de Tarca símbolo de la sabiduría popular que da consejos a los marineros,- y el mito occidental, si pensamos en Apolo, protector de los navegantes, quien también daba consejos en el oráculo de Delfos:

Sentado en la piedra del Aguila

el maestro de Tarca nos decía:

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. (*Ibid.*, 156)

Pablo Antonio Cuadra afirma en la última edición de El nicaragüense que en la geografía poética del Mediterráneo:

nos presenta Homero las dos partes que siempre tiene la vida del mar para sus pobladores. La parte de donde uno sale (la conocida) y la parte desconocida donde florecen las utopías y las leyendas. La parte de la aventura que es el 'allá.' Y la parte del orden que es el 'aquí.' Ulises sale de su 'aquí' griego hacia el otro lado, el del misterio donde viven los Cíclopes, donde reside Circe en su isla encantada, donde cantan las sirenas, donde viven los Feacios con sus mágicas embarcaciones...»¹³

De esta manera también el Gran Lago posee -continúa Cuadra- «por su posición geográfica, por la corriente del desarrollo histórico y por el juego de sus vientos esa división entre el 'aquí' civilizado y el 'allá' legendario y utópico.»¹⁴

«Manuscrito en una botella» alude al mito de Circe y los cerdos. Cifar, como Ulises, no resiste al llamado de una hechicera, aunque en su caso, la seductora

es una mujer vestida de rojo. Un día entra en la bahía de la isla echa el ancla y salta fascinado a tierra. Por consecuencia de su metamorfosis en bruto, Cifar Guevara / Ulises afirma:

porque ésta es mi historia
 porque estoy mirando los cocoteros y los tamarindos
 y los mangos
 las velas blancas secándose al sol
 y el humo del desayuno sobre el cielo
 y pasa el tiempo
 y esperamos y esperamos
 y gruñimos
 y no llega con las mazorcas
 la muchacha vestida de rojo. (*Ibid.*, 157)

En el poema «El maestro de Tarca (II)», se vislumbra de nuevo lo profético, el mito del oráculo. Cuadra asume por segunda vez su identidad y pone en su boca la cultura campesina formada por las voces y creencias de los habitantes del lago:

Maestro en nubes
 el maestro de Tarca nos decía:

Nubes bordadas
 viento a carretadas
 Nube ceniza
 chubasco a prisa
 Nubes muy bajas
 cerca está el agua
 Nubazones chontales
 aguacerales
 Negra nubazón
 afloja la escota
 y aprieta el timón (*Ibid.*, 159)

A la aristocracia del anonimato, de la que habla Cuadra, perteneció Juan de Dios Mora, personaje real, quien le dio a Cuadra los recuerdos y vivencias de Cifar. De él, afirma Cuadra que era «un marino en todo el sentido vital de la

palabra: bueno al agua, bueno al trago, bueno a la guitarra. Fue un pre-héroe...» «Es decir,» -explica el poeta- «uno de esos ejemplares humanos que abundan marginados en América cargados de potencialidad, llenos de energía vital, pero que quedan -como un gran poema oral que nadie recogió -inéditos para la historia.»¹⁵ En «El dormido,» poesía creada con las imágenes del mundo exterior, la voz de un nosotros / testigo se alza y cuenta el episodio de Justo Mora dormido y solitario en un bote a merced de las olas y del viento. En el poema, Cuadra superpone un hecho real, otro mítico; y a través del marinero visualiza a Endimión, nieto de Zeus. Este dios era la personificación del sueño:

Justo Mora es intrépido
y solitario. Navega
con un perro y gallo
a cuyo canto se atiende.

Padece

del mal del sueño. (*Ibid.*, 160)

Un misterioso aforismo «Lo conocido / es lo desconocido,» constituye los dos versos finales de «El maestro de Tarca (III)» y rememora al lector el prólogo a El estrecho dudoso de Ernesto Cardenal.¹⁶ «En este texto,!» -sostiene Jean Louis Felz, en su artículo, «J. Coronel Urtecho explica cómo el intenso deseo de explorar el desaguadero del Gran Lago y, más generalmente, de ‘descubrir lo no sabido’ constituyó uno de los cimientos de la conquista centroamericana.»¹⁷ Y en el párrafo siguiente del artículo, el crítico Felz, hace saber que «En Cifar sobrevive esta búsqueda de lo imposible y de lo desconocido, esta llamada del mundo...»¹⁸ En «El maestro de Tarca (III)» se puede comprobar la afirmación anterior ya que Cifar, siguiendo el consejo del viejo Maestro, buscó «la isla desconocida,» pero cuando arribó a ella, se dio cuenta que «su sonoro acantilado» era -como se verá

adelante -el mismo que había devuelto su canto un día, al igual que la mujer que le esperaba. El mito de la hechicera se repite en este canto. Telémaco cuando sale de Itaca en busca de Ulises llega a la isla de Cea, morada de Circe, y se casa con ésta. El autor funde en un mismo hombre, sin más ni más, al padre y al hijo. Los dos, Ulises y Telémaco pasan por la misma experiencia de convivencia, pero sólo el hijo se casa con ella. La máscara de Cifar marca el poema, máscara que a su vez oculta otra, la de Ulises / Telémaco:

Maestro, dijo Cifar,
 seguí tu consejo
 y crucé el Lago
 buscando la isla desconocida
 Fui con viento benévolo
 a la más lejana, virgen y perdida
 Pero
 que yo conocí esa isla
 ¡juraría!
 que su sonoro acantilado
 devolvió mi canto un día
 ¡juraría!
 que era la misma mujer
 la que allí me esperaba
 ¡casi lo juraría!
 Sonrió el maestro y dijo:
 Lo conocido
 es lo desconocido. (*Ibid.*, 162)

En la entrevista de Steven White a Cuadra y refiriéndose a Cifar, éste expresa que «En todas partes el sailor es un tipo así, de muchos amores, de muchas mujeres, osado y aventurero. Eso lo da la vida navegante, es indudable.»¹⁹ «Rapto» refleja lo anterior y además sugiere el mito de Helena, hija de Zeus y de un huevo de Leda. Cifar / Paris rapta a la moderna Helena, «Fidelia,» y es perseguido por lanchas veleras, pero tiene «una isla para ella.» En el poema, Cuadra adopta cabalmente la identidad del anti-héroe y nos transporta

precisamente al momento en que Fidelia sale peinándose:

Suelto el ancla y al ruido

chillan los pájaros

Vuelan garzas

Los ganados balan

en el arenal lejano

De la chopa

sale Fidelia peinándose

al fresco del alba

Se vino anoche

conmigo. Me dispararon

tiros, me echaron

lanchas veleras. Pero

«La Sirena» corre.

Tengo una isla para ella. (*Ibid.*, 164)

Cuadra no se restringe en el poemario con darnos a conocer a Cifar sólo por sus aventuras, sino que también bucea en el alma del navegante. «El niño,» de tono melancólico, se sumerge en el desasosiego y el desarraigo que experimenta Cifar durante su vida. Si hay una permanencia en esta vida azarosa es la presencia en su corazón de algo infantil:

El niño

que yo fui

no ha muerto

queda

en el pecho

toma el corazón

como suyo

y navega dentro

lo oigo cruzar

mis noches

o sus viejos

mares de llanto

remolcándome

al sueño. (*Ibid.*, 165)

La palabra «Calmura» título de otro canto denota la inmovilidad del agua y es propia de los marineros del Gran Lago. Ellos suelen arrojar una moneda por la borda porque tienen la creencia que con ese tributo el viento hinchará las velas. Se vislumbra una analogía con otro mito de Poseidón, a cuyo arbitrio se movían las aguas y por eso los marineros le ofrecían este homenaje pecuniario. En el poema una voz innominada y omnisapiente que se confunde con la del narrador presenta un cuadro donde los marinos se ven «rogando,» «insultando,» «hijueputeando,» o «comprando» al viento, el cual no se digna responder. Ante tal hecho, Arsenio, cliente de un burdel y desesperado por el calor ambiental y sexual se arroja al lago en busca de alivio y lo devora al pobre un tiburón. La muerte de Arsenio es el tributo exigido por un dios semejante a Poseidón. Los versos de este canto se llenan de símbolos eróticos, de pasión sexual, hasta el punto que los primeros cuatro sugieren la idea de impotencia para el acto sexual. Aquí hace un juego poético la flaccidez y la erección:²⁰

Pero
 no responde la vela
 flácida
 como el ala de un ave muerta
 Arsenio, granuloso
 cliente del burdel de Lalita
 desesperado de calor
 se tira al Lago. Y vemos
 la rápida
 aleta del tiburón.

Al grito de espanto
 como un eco
 aflora del fondo
 en silencio
 la mancha roja. (*Ibid.*, 166)

Las acciones de Cifar no llegan a feliz término, por lo general terminan con la frustración y la huida por parte del héroe. Y precisamente «El gran lagarto» es otro poema que rememora una leyenda del Gran Lago: presenta la infeliz

empresa en que fracasa Cifar al luchar con el monstruo. De sus propios labios se llega a conocer la historia del «Gran Lagarto del Lago.» Este prodigio de reptil asolaba el vecino pueblo del Sontolar devorando cerdos y ganados. Una tarde a orillas del lago y a plena vista de los pobladores engulló a un niño. Ellos paralizados por un temor irracional decidieron abandonar su residencia en busca del asilo de la montaña. Antes de eso Cifar los había arengado reuniéndose con ellos en lucha con el monstruo divino. Y con tan poca suerte que al ver su verdosa pupila todos los pobladores habían huido llenos de terror y tras ellos el mismo Cifar. El monstruo le había volteado el bote. Cuadra, en la 13a edición de El nicaragüense, ha aseverado que: «El Gran Lago para los pueblos nahuas y chorotegas era el nido de la gran serpiente, y la Serpiente era el signo, y el símbolo del dios y héroe cultural principal de Meso-América.»²¹ Da importancia a esta composición su concepción mítica o indígena del lago, lugar caracterizado por una continua lucha entre el hombre y las fuerzas de la naturaleza. El poema termina con la voz de Cifar quien canta ahora los últimos acontecimientos:

Si no cayera el perro, si a los gritos
no siguiera a los que huían, a estas horas
no contaría el cuento. A duras penas
pude enderezar el bote
y escaparme.

En Zapatera
me esperaban con piedras.

Las sombras
me libraron. Y así acabó la historia.

Los cobardes
despoblaron el pueblo. (Ibid., 168)

Jean Louis Felz sostiene que el poema «Las bodas de Cifar» está centrado en la superstición del ‘mar virginicida’ compartida por los habitantes del Gran

Lago y por los Griegos...»²² En efecto, en la composición por medio de un contraste de tiempo y naturaleza, Cuadra presenta el Gran Lago como una deidad oscura, agitada por el odio hacia las vírgenes. A los albores, Ubaldina, símbolo de pureza, sube a la barca con su ramo de azucenas, en medio del júbilo general. Al caer la tarde, el pánico cunde entre los marineros, los elementos desatan su furia; sólo el viejo Paz, que encarna en este caso las creencias de la gente del lago, explica a los hombres que las aguas lacustres están revueltas porque la lancha es virgen y la joven doncella. Para aplacar la ira del lago debe consumarse la boda; Cifar, cuenta como salva a Ubaldina su amada desposeyéndola de su calidad de Virgen y se lo hace saber al lago arrojándole el velo:

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. (*Ibid.*, 169-170)

Refiriéndose al mito de Circe, Cuadra asevera en *El nicaragüense* que «casi no hay región acuática con islas que no lo posean en una u otra forma. En nuestro Lago tenemos la Isla de la Carmen, que es nuestra Circe vernácula, con su propia y poética leyenda pero siempre referente a una hermosa mujer que atrae a los hombres y los deja ‘jugados de ceguá.’ Y no es por casualidad que el nombre de ‘Carmen’ de nuestra Circe lacustre lleva en su raíz el significado de encanto y encantamiento.»²³ El poeta incorpora a «La isla del encanto» este mito y

a través de una variación del yo adoptada, -la identidad de un narrador omnisciente- cuenta que Carmen era una mujer de cabellos rubios y a esta isla del mismo nombre van y vienen los botes y las barcas. En el poema se percibe como esta isla del encanto ejerce atracción fatal sobre el bienestar de los hombres de todos los alrededores. Los hombres en sus casas están sin apetito, pálidos, con fiebre de ir a la isla del encanto que arde por sus cuatro costados, porque ahí está la hechicera centro de la actividad sexual:

La isla de Carmen
era la isla de las canciones.
A la isla de Carmen
van y vienen los botes y las barcas.

En el Anono, la Isla de los Cruces,
un marinero como Eladio
inapetente y pálido
bosteza en el tapesco.

En la Isla de Plátanos
Felipe está encendido
en fiebre: por las noches
se remueve y grita
con negras pesadillas.
.....

Las mujeres de las islas
cruzan de noche las aguas.
De lejos, sus hombres -los jugados
de cegua- ven arder la Isla del Encanto
por sus cuatro costados. (*Ibid.*, 172-173)²⁴

En «El rebelde» se presenta otra faceta de la personalidad de Cifar. Además de marinero es un hombre solidario con los rebeldes, -parte del período en que se gestó el poemario corresponde a los años de lucha contra la dictadura somocista -y como tal le vemos, ayudándoles con alimentos y armas. El narrador omnisciente y visto ya en otros poemas es el encargado de relatarnos el hecho:

Todavía la aurora
 no despierta el corazón
 el corazón de los pájaros y ya Cifar
 tira la red en el agua
 oscura. Sabe que es la hora
 de la sirena y no teme
 el silencio.

Cifar espera
 la señal en las lejanas
 serranías. Antes del alba
 encenderán sus fogatas
 los rebeldes.

Les lleva peces
 y armas. (*Ibid.*, 179)

La máscara del Maestro aparece nuevamente en «El maestro de Tarca (VIII)» y se le ve, dando consejos a los marineros al igual que Apolo en Delfos. Utiliza un lenguaje confuso, haciendo énfasis en el valor de las acciones presentes. Aconseja a los marineros que deben dejar en las aguas el olvido de sus aventuras:

Estela hecha
 tiempo vivido
 Estela deshecha
 tiempo borrado. (*Ibid.*, 181)

El aspecto simbólico y mítico que representa esta voz se pone de relieve en «El maestro de Tarca (IX).» Al igual que Cifar este anciano muestra también variados rasgos de personalidad. Conocido como consejero de los marineros en cosas relativas a su oficio, ahora muestra otra forma de sabiduría al hablarle a los marinos, al cuerpo y al corazón. Su lenguaje de tono sentencioso da reminiscencia del libro de los Proverbios y presenta a otra ramera llamada Alegradora, no tan mala como Carmen, como antítesis de Fidelia o Penélope. Mientras que Fidelia llama con su recuerdo a Cifar, la Alegradora que da placer le

llama con sus ojos. Parece que:

La Alegradora

es el puerto

la tierra

que sólo es del pobre

en la noche. (*Ibid.*, 184)

Un tono elegíaco marca «Las islas,» poema que Cuadra dedicó a Ernesto Cardenal. En la composición se ve la emigración de las islas del pueblo nicaragüense que va en busca de las ciudades; viene una visión fantasmal de este tránsito, entonando cantos, haciendo historias, recordando promesas de antiguos dioses, va en marcha sobre las aguas esperanzado. Es ahora cuando de nuevo, Cuadra adopta la máscara del maestro de Tarca, quien queda revestido con la dignidad del sacerdote o profeta de la tribu que pronostica el regreso de Tamagastad, -el Quetzalcoatl de los Nicaraos- a la abandonada isla de Solentiname. Habla el sacerdote:

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.

(De este país

no quedan sino islas)

Oigo

sus cantos.

.....

-En Solentiname,

archipiélago de las codornices

pereció Tamagastad

contra los escollos de la Venadita.

Allí lloró la tribu a su héroe.

Allí todavía lloran los que pasan
esperando una antigua promesa.
Allí dice la leyenda
que ha de volver a su pueblo
con una palabra nueva. (*Ibid.*, 193-94)

Las aventuras riesgosas de Cifar finalizan con un brevísimo poema de tres versos haciendo eco de la estructura del segundo canto. Es «Pescador,» y en él se muestra para qué pudo servir al final el remo de Cifar:

Un remo flotante
sobre las aguas
fue tu solo epitafio. (*Ibid.*, 196)

El extenso poemario concluye con «Mujer reclinada en la playa,» una predicción de Casandra. Según Jean Louis Felz al finalizar así este libro, Cuadra «reafirma los vínculos estrechos entre las aventuras de Cifar y de Odiseo y cierra otra vez el círculo mítico.» Y «en Cantos de Cifar» asegura Felz «Casandra profetiza la gloria y el dolor al poeta que comparte con ella la visión del destino de su pueblo y el presentimiento de los trances sin poder apartarlos...»²⁵:

No ajena a la melancolía
Casandra me profetiza la gloria
y el dolor, mientras la luna
emana su orfandad. (*Ibid.*, 196)

En la mitología, Sísifo sufre la sentencia de subir continua y eternamente una roca hasta la cima de una montaña, de donde la piedra caía por su propio peso. Nunca podía terminar con su ascensión. Cuadra personifica en el pueblo nicaragüense, representado aquí por Cifar, el mito de Sísifo. Al igual que el dios, el pueblo heredero de las promesas de Tamagastad, carga sobre sus hombros como condena el ansia de emigración aventurera que no encuentra destino fijo ni puede echar raíces. Desde que los dioses de los indígenas les ordenaron partir a

la caída de Tula y ellos bajaron hacia el sur entrando en una tierra, -en Nicaragua- que por su geografía e historia servía de tránsito, no conocían morada fija. Por eso en la opinión de Cuadra el nicaragüense siempre estará identificado con la eterna búsqueda.

Los Cantos de Cifar y del Mar Dulce constituyen lo fuerte, lo sanguíneo, asunto que pregona Cuadra como miembro del movimiento de Vanguardia. Los mitos occidentales y precolombinos mezclados con las creencias tradicionales y populares son la armazón de estos cantos. Aparte de tales recursos, el poeta se vale de máscaras. De la máscara en contrapunto de Cifar, de la del maestro de Tarca y la del narrador innominado. Todos estos recursos dan en combinación el aspecto real y simbólico de su poesía en diferentes planos. A través de Cifar / Ulises, andantes los dos y navegantes se simboliza el carácter migratorio que distingue a los nicaragüenses en su dilatada historia.



CAPITULO SEPTIMO
SIETE ARBOLES CONTRA EL ATARDECER
UNION DE MITOS Y HECHOS HISTORICOS

Pablo Antonio Cuadra como hombre de nuestro tiempo manifiesta una interior contradicción que pide unidad. Acuciado por este reclamo interno, ha incursionado en una búsqueda creadora, como se ha visto en la primera parte del estudio presente, y en una búsqueda espiritual, la que se trazó después en su segunda parte. Por último fue mítica la índole de su busca, y parece que él, como hombre escindido pudo encontrar al fin en esta etapa de su obra la unidad e integración de todos los otros que él suponía componer su otredad. Y es que el Mito -sostuvo el poeta en El hombre: un Dios en exilio- lo que «creadoramente pretende es recuperar, para el ahora, para un presente en acción ‘la fuerza que en cada momento necesita el hombre para cumplir lo libre, en lugar de someterse al condicionamiento de lo necesario.»¹ Si los Cantos de Cifar de 1969 a 1979 fueron poéticamente un sondeo en contra de lo seco del Poder, llámese político, social o económico, también lo fueron los Siete árboles contra el atardecer de 1980. Fueron elaborados estos versos entre 1977 y 1979, años que marcaron en la historia nicaragüense la insurrección popular que abría de dar al traste con la opresiva y longeva dictadura somocista.

En la introducción se señaló que Siete árboles contra el atardecer podía considerarse como una respuesta del poeta ante la disolución de su yo. Y esto es precisamente lo que realza Arellano en su Poesía Selecta al destacar unas palabras de Guillermo Yepes Boscán que referían a la técnica predominante del

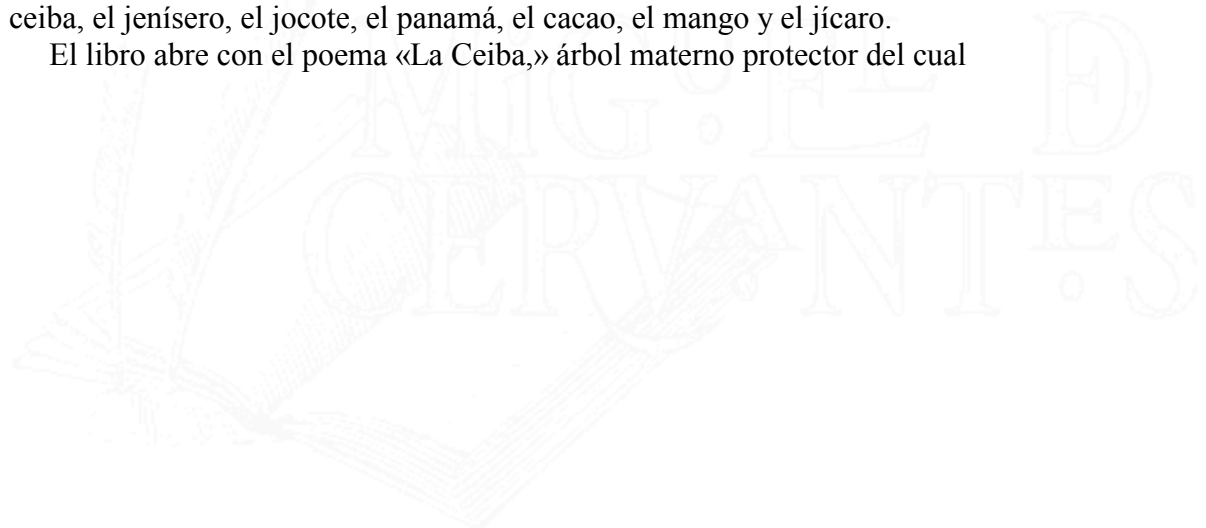
libro. Ella, la técnica, a saber el uso del recurso de collage, no tenía otro fin según el crítico Arellano citado que el de: «dar una visión de la totalidad y presentar una vasta metáfora de la integración en torno del mito, como vía de recuperación de un orden espiritual desintegrado.»²

Ricardo Llopesa, en su artículo «Sabiduría, profecía y cólera en Siete árboles contra el atardecer» esclarece el contenido y el sentido del libro, afirmando al respecto que «Lo encabeza una cita de Esquilo, tomada de Los siete contra Tebas, de por sí muy esclarecedora. Si en la tragedia griega todo está sometido al espíritu de la guerra civil por alcanzar el poder, incluso el sentimiento religioso, en Pablo Antonio Cuadra se hace patente este sentido.»³

Frente a la unidad temática que el uso de los mitos facilita a los dos libros, emparentándolos textualmente, se percibe una diferencia formal: a la brevedad y sobriedad de los poemas de Cantos de Cifar se contraponen el verso largo de Siete árboles contra el atardecer. También, en contrapunto de Cifar y del Maestro de Tarca, o sea en comparación con la reducción numérica de máscaras a dos, característica de los cantos, se opone esa diversidad de las máscaras halladas en Siete árboles así como en otros libros del poeta.

En cuanto al tema, se puede definir como la convocación de su origen prehispánico que el poeta efectúa en un intento por rescatar la unidad y libertad de su ser. Es un emplazamiento que se lleva a cabo con la intervención simultánea de árboles simbólicos de la nación, tales como la ceiba, el jenísero, el jocote, el panamá, el cacao, el mango y el jícaro.

El libro abre con el poema «La Ceiba,» árbol materno protector del cual



había referencia ya en el «Canto coral de los instrumentos de la pasión» del Libro de horas. Distingue a esta poesía junto con los árboles, la superposición de máscaras y de saltos de tiempo. El primer verso lo expresa un sacerdote de tribu / historiador contemporáneo, identidad que vuelve a aparecer a partir del quinto verso hasta el final de la estrofa; de otra parte, los versos segundo, tercero y cuarto muestran un cambio abrupto, siendo en ella ahora la máscara, la del sacerdote de tribu en tiempos de la venida de los españoles. Ambas máscaras superpuestas hablan día aquel en que la ceiba dio sus frutos, y en que subieron a él los progenitores del pueblo nicaragüense, los cuales soplaron sus semillas para que les marcara la ruta del éxodo. Es decir, se alude a la vida errabunda de los pueblos nahuas, siendo así que una de las tribus del grupo indio emigró hacia lo que es hoy en la actualidad el país llamado Nicaragua:

Quando vinieron nuestros progenitores

-«e viniéronse porque en aquella tierra

tenían amos, a quien servían,

e los tractaban mal»-

subieron al gran árbol el día en que abre sus frutos

y soplaron sus semillas aéreas para trazar la ruta del éxodo.

Y unas semillas tomaron la ruta de las aves que se nutren de gusanos

y otras las de los pájaros chicos que vuelan en solidaridades y se

alimentan de granos

.....
(Poesía Selecta 199)

En la estrofa siguiente predomina la máscara del historiador contemporáneo. Esta figura moderna rememora lo que Landa, Gómara, Oviedo y Núñez de la Vega contaban del gran árbol de la ceiba. Según la perspectiva que presentan; la ceiba puede considerarse como un árbol totémico / sagrado cuyo origen no sólo fue anterior a la aparición del hombre indígena sobre la tierra, sino que le dio a él

en parte las raíces de su ser:

Este es el árbol de la contradicción

Este es Vahonché que cita Landa y «que quiere decir palo enhiesto de
gran virtud contra los demonios».

.....

Y es el que cuenta Núñez de la Vega que tienen los moradores de esta
tierra en todas las plazas de sus pueblos
y debajo de ellos hacen sus cabildos
y los sahúman con braceros porque tienen por asentado
que de las raíces de la Ceiba les viene su linaje.

(Ibid., 199)

Se difunde el dolor en la tercera estrofa. Aquí ya no hay máscaras. Se escucha la voz de un yo definido en primera persona: es la de Cuadra. Evoca la sombra de la ceiba al recorrer el poeta Managua en ruinas, y al contemplar la tristeza de la ciudad abatida por el terremoto de 1972. El poeta / hombre ha convocado la sombra de la ceiba como algo perenne, vital, que sobrevive a la muerte; al hacerlo, recuerda también por medio de una descripción lunar versos ajenos bien famosos:

Yo he recordado su sombra antigua recorriendo esta ciudad en ruinas.

En la Calle Candelaria donde estaba mi casa

-hablo de la vieja casa donde yo nací-

ya no queda piedra sobre piedra.

Y la luna

ese cuervo blanco

diciendo ¡Nunca más!

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

..... (Ibid., 199-200)

Walt Whitman no fue el único poeta norteamericano que influyó sobre Cuadra. Con la imagen de un cuervo blanco que habla más terrible tal vez y más mortífero que el negro cuervo original que está recordando, contrae Cuadra deudas con «The Raven» de Edgar Allan Poe (1809-1849).

Inmediatamente después el poeta pide a su pueblo que abandonara el lugar y que trajera a la memoria lo que estaba escrito en el libro de los profetas de Chumayel, o sea en el Chilam Balam, adoptando así la máscara de uno de ellos, la máscara de otro vidente del porvenir: «Se alzaré Yaax-Imixche, la Verde Ceiba, en el centro de la provincia / como señal y memoria del aniquilamiento» (*Ibid.*, 200). Pero, la presentación del árbol de la ceiba como figura sagrada está constituida por contradicciones. Y es que los dioses prehispánicos tenían varios atributos. Ellos adoptaban diversas máscaras como haría el poeta tal vez a imitación de ellos. La diosa nahuatl Coatlicue por ejemplo, fue diosa del amor, del pecado; ella creó la vida y devoró la vida. En efecto, ella personificaba la ambivalencia de la vida misma de los humanos y representaba a la vez nacimiento y muerte.

Inicialmente entonces se presentaba la ceiba en Siete árboles como señaladora de rutas; esto con sus semillas, mientras que de sus raíces se originó todo un linaje de hombres. Además si la vemos como símbolo vital y permanente, al mismo tiempo tiene la capacidad de anunciar lo opuesto, presagiando la aniquilación y, para concluir, un yo innominado y omnisciente cierra el poema aseverando que: «De ese árbol aprendió el hombre la misericordia y la arquitectura, la dádiva y el orden» (*Ibid.*, 200). Es decir que queda revestido el árbol por sus cualidades de un sentido profundamente humanista.

José Emilio Balladares, en su artículo «Pablo Antonio Cuadra: peregrino de la esperanza,» calificó a «El jocote» como «árbol conyugal. Nace del conjuro» -dice- «de los primeros besos y fructifica bajo la luna de las nupcias.»⁴ El poema

homónimo «El jocote» se inicia con la voz de un yo innominado y omnisciente; se remonta al génesis de la creación, principio cuando el árbol apareció:

En el principio eran dos árboles:

el uno creado por el sol y el otro por la luna

el uno que extraía del sol el secreto de la acidez

y el otro que extraía de la luna el misterio de la dulzura.

Por eso el Jocote reúne en su sabor a los opuestos

y se cubre de hojas cuando no tiene frutos

y para dar sus frutos pierde todas sus hojas.

Por eso los indios lo tuvieron como el árbol del amor

porque para dar su dulzura se desnuda.

..... (Ibid., 200-201)

La identidad que asume ahora el yo, en la segunda estrofa, es la auténtica del poeta; y es así cuando él pide a una muchacha de quince años, que ella bajara de este árbol creado por la luna y el sol. Ella accede al ruego; y, precisamente en el instante cuando la ciñe y le da su primer beso, el poeta enamorado vio que los Tlamachas, -ángeles pequeños colaboradores del dios de la lluvia- habían ahora cargado el jocote de agridulces frutas. Antes del ósculo por supuesto sólo había estado cubierto de hojas este árbol del amor:

¡Gloria a Dios por una muchacha de quince años

y su lindo vestido que la cubría de alegres flores!

-¡Baja! -le dije-: Yo no soy guerrero.

.....
-¿Por qué tú no bajas? ¡Soy poeta!

Y bajó ella. Y al ceñirla

vi que los traviesos Tlamachas, pequeños como colibríes

habían colocado el árbol cargado de frutas

en el lugar exacto de mi primer beso. (Ibid., 201)

La máscara del poeta persiste en la siguiente estrofa y él dibuja en su recuerdo a la muchacha a quien besó. En esta estrofa como en la anterior Cuadra alude a un distintivo mitológico: los dioses chorotegas y nahuas podían bajar y desposarse con un mortal. De manera que la muchacha viene a ser presentada

como la diosa -Xocotzín- que baja a desposarse:

Entonces no habíamos escuchado a los narradores de leyendas
que el Jocote engendró a Xocotzín, una de las cuatro Venus nahuales
(las Ixcuinares)
a quien los códices dibujaban como te dibuja mi recuerdo
mordiéndole las rojas frutas agridulces. (Ibid., 201)

Seguidamente, a través de un botánico / historiador se conoce el nombre que los españoles daban a la fruta del jocote y se tiene también noticia de su nombre genérico. A pesar de estas revelaciones el antiguo nombre indio de la fruta no se habrá de olvidar. Detalla el botánico variedades de la fruta. Y bien conviene destacar que el inventariar lo nicaragüense, el asentar su flora y su fauna, es algo muy recurrente en la lírica de Cuadra:

Los españoles que convirtieron sus nostalgias en metáforas
llamaron «ciruelas indias» a estas frutas
y en botánica su nombre genérico es «Spondias»
la palabra griega que usó Teofrasto para nombrar a las ciruelas,
pero ni el lustre griego, ni el parecido en el que tanto insistieron los
hispanos
hicieron olvidar al indio el nombre de este árbol:
Jocote es «Xocotl» que en náhuatl significa «fruta»
-la fruta por excelencia- la fruta
de los cien sabores. Porque las hay verde-dulces y las hay amarillas
y existe el jocote llamado Tronador y el Boca-de-perro
y el Guaturco y el Ismoyo
y el Jocote de Lapa y el de Bejuco
y el de Jobo y el de Venado
..... (Ibid., 201)

La máscara del cronista Oviedo es otra por Cuadra adoptada. Por su relato se llega a conocer la historia de un cacique. Fue degollado por sus enemigos pero luego quedó vuelto a la vida gracias a la corteza del jocote / ciruelo:

«Estando yo en la provincia de Nicaragua -escribe-
se bautizó un cacique, señor de la plaza de Ayatega
y este cacique en cierta batalla fue degollado por enemigos y lo

dejaron por muerto
pero sus indios recobraron su cuerpo y quitaron la corteza a un ciruelo
de éstos
y se la aplicaron a la herida y con aquello soldó y sanó
y yo le vi y le hablé
y era cosa de espantar verle al cacique la garganta
y las cicatrices y burojones por donde lo habían degollado».

(*Ibid.*, 202)

De nuevo hay un cambio de voz; ahora es una innominada, una que se diferencia por su voluntad de diálogo. Se dirige a un tú «sembrador de árboles,» a un tú que abarca el conjunto porque todo el mundo puede ser tales sembradores. Les suplica escuchar el poema, confesándoles que el autor es en realidad el pueblo. Además, a los sembradores de árboles, les manda cortar una estaca de plantar del Xocotl; debe implantarse esta rama por los caminos de la historia, dada la virtud que posee de cerrar y abrir las heridas en las guerras, el Xocotl es un árbol necesario para completar la historia de este pueblo:

Escucha, pues este poema, sembrador de árboles:
fue escrito por un pueblo donde la violencia abate
al héroe y al amante:
¡Corta tú en mi nombre una rama al Xocotl de los nahuas
y siémbrela en tus caminos!
¡siémbrela en tu historia!
porque este es el árbol que cierra y abre heridas:
Las cierra con su corteza cuando son heridas de guerra.
Las abre con sus frutos cuando son heridas de amor.

(*Ibid.*, 202)

Inicia el poema «El panamá» la voz ya reconocida del botánico. Arboria científica y genealógica es la materia que se encarga de presentar:

En el clan de los Sterculia este hermano mayor del Cacao y del árbol
de Cola,
este gigantesco pariente del Castaño australiano de tronco en forma
de botella

y del venerado Parasol chino, bajo el cual soñó Tu Fu su extraño
sueño sobre Li Po,
prefirió entre nosotros el suelo calizo y arenoso
y la vecindad y el ruido de las aguas dulces.
Aquí creció fortificando su tronco con jambas o contrafuertes
que avanzan contra el viento como el pie de los faraones colosales de
Luxor.

(Ibid., 202)

Ahora bajo el pretexto de una escena de pescadores y pescadoras entregados a sus faenas, la voz omnisciente y omnisapiente verbaliza otra lista todavía, va indicando ella distintos peces en Nicaragua. Una vez más se recurre al mecanismo de catalogar, rasgo de la obra de Cuadra que se ha venido destacando:

Esta inmensa lámpara verde da luz a la asociación y a la
simplicidad.

Oyes el ruido sordo del bote arrastrado por los pescadores a la arena
las voces que se avivan a la sombra del gran árbol.

Tiran de la red a la playa y las mujeres
ríen contando y escogiendo los pescados.

Aún salta el Sábalo. Colea agónico el Guapote.

Boquea la Machaca, la Guavina, el Bagre.

Ensartan en bejucos las Mojarras de colores.

Pelan el Gaspar y sube

el humo azul... (Ibid., 203)

La voz cobra ahora matices de sacerdote de tribu. Al narrar leyendas del árbol panamá, va explicando primero su origen. Según los mitos sobre la creación de este árbol, su semilla fue transportada desde el mar tal vez o acaso desde la luna por una ave blanca que llegó solitaria. Además, se supone, cuando los albores de la creación, érase un jaguar que iba una vez cazando al hijo del pez Gaspar. El árbol, teniendo compasión del pez, lo protegió ocultándolo bajo la corteza de su tronco. El premio de los dioses por esta benevolencia sería que la primera canoa

habría de construirse de su madera. Además sería una embarcación tan ligera y ágil en el agua como el mismo pez:

Una ave grande y blanca transportó la semilla de este árbol.

Una ave solitaria y desgarrada venida del mar o de la luna.

Ellos recuerdan, junto a la fogata, la noche

cuando el Jaguar cazó al hijo del Pez Gaspar dormido entre las

jambas.

El Jaguar lo creyó muerto, lo cubrió de hojas

y lo dejó allí para llamar a su hembra y devorarlo.

Pero el árbol, compasivo, cerró sus jambas y lo ocultó en el tronco.

Por eso, cuando el árbol cayó y el pescador quiso aprovechar su

madera

una voz le ordenó: -«No cortes ahí, corta más arriba».

Y otra vez la voz le ordenó: -«No cortes ahí, corta más abajo»

y la voz lo fue dirigiendo

y le ordenó cavar el tronco y ahuecarlo con fuego

y el hombre echó el tronco al agua y vio que navegaba como el Pez

Gaspar

y el hombre construyó la primera canoa. (*Ibid.*, 203)

Se cierra el poema sobre el panamá con imperativos, un Dios creador manda conocer no sólo características físicas del árbol panamá, sino el significado aboriginal de su nombre:

Conoce este árbol: «*Sterculia apétala*»

«*Sterculia carthaginensis*».

Conoce la mano verde de su hoja corácea, palmada profundamente

triloba.

Conoce sus pequeñas flores campanuladas, amarillas con manchas

púrpuras olorosas a estiércol y a corral.

Conoce sus frutos de cinco folículos verde-pálidos abiertos como un

estuche.

.....

Llámallo «Panamá», que es su nombre y significa en náhuatl «farmacia»

o «venta de medicinas»

(*Ibid.*, 203)

Otra lista, esta vez una larga muestra de apreciaciones, constituye la primera estrofa de «El cacao.» Revela la voz del narrador omnisciente que Linneo llamaba la bebida del cacao, el chocolate «manjar de dioses.» Pero si el cronista Oviedo decía decididamente que era «precioso y sano,» el médico Juan de Cárdenas se contradijo al juzgarlo. Llamó la bebida del cacao: «Fría, seca, terrestre y melancólica / como también aérea, blanda, lenitiva y amorosa» (*Ibid.*, 204).

Dos máscaras sobresalen en la segunda estrofa. La primera, la del botánico / historiador, tan conocedor de mitos, habla de las flores del cacao y del cuidado que requiere este árbol porque es exigente. Es esta máscara la que califica al cacao como árbol del paraíso, dando el origen de su nombre. En cambio, la segunda máscara, la del hombre precolombino en tiempos de Quetzalcoatl, presenta al cacao como regalo de este dios blanco, un don legado a la humanidad en forma de bebida:

Y las flores caen y sólo de unas pocas nacen sus «grandes mazorcas
verdes y alumbradas de roxo»

con cinco celdas de semillas

o almendras envueltas en una pulpa jugosa.

Pero es árbol exigente. Y delicado,

«No vive sino en lugar cálido y umbroso

y de tocarlo el sol se moriría».

Por eso siembran siempre un árbol a su lado -el Madrecacao-,

que lo cubre con su sombra gigante como un ángel.

Porque es uno de los árboles del Paraíso

y requiere -como la libertad- un cultivo laborioso y permanente.

Su nombre viene de «caua», tardarse, y «ca-caua» es tardarse mucho

porque no es planta silvestre sino un don de Quetzalcóatl a los

pueblos que escogieron la libertad.

.....
Quetzalcóatl nos dijo: «Somos pueblo en camino»

y nos dio el pinol -que se hace del maíz-

y nos dio el tiste -que se hace del cacao y del maíz-:

bebidas para pueblos peregrinos.

Porque esta es tierra de transterrados.

Gentes que sólo llamamos Patria a la libertad. (*Ibid.*, 205)

El hombre moderno, inserto en su historia, vuelve los ojos al pasado; interroga sus orígenes en busca del secreto de su verdadero ser. En las dos siguientes estrofas del poema, se canta el resultado de esta actividad, de este descubrirse por la retrospectiva. El hombre legítimamente centroamericano, el pueblo nicaragüense en particular, va a poder encontrarse en el Libro de los Orígenes, en la historia del éxodo de sus abuelos, aquellos nómadas que llegaron al fin a su tierra prometida, Nicaragua:

(-Abuelo ¡qué fuego encienden tus pedernales?). Y leo
en el Libro de los Orígenes, en los anales de los hijos de Tula:

Año 1 Actl. Año del llanto.

Cayeron sobre nuestra tierra los Olmecas.

Fuertes yelmos de cuero cubrían sus cabezas,
gruesas corazas del algodón cubrían sus pechos

.....
Y ya no había páginas en nuestros libros para escribir nuestra historia
sino la lista interminable de nuestros tributos:

Cien gallinas por tribu más cien cargas de cacao

.....
Y fueron al templo y ayunaron

y sangraron sus miembros

y con lágrimas y sangre interrogaron a sus dioses

y los dioses les ordenaron partir.

Así emprendieron su éxodo los de la lengua nahua.

-«Encontraréis una Mar dulce al sur

que tiene a la vista una isla de dos volcanes».

Y bajaron los exilados.

Bajaban buscando la tierra prometida.

..... (*Ibid.*, 205-206)

Los nahuas sí encontraron esa «Mar dulce,» el Gran Lago nicaragüense, estableciéndose ahí. Mas a su llegada a esta tierra encontraron ya residentes en el lugar a los Chorotegas. La voz que narra ahora, en la última estrofa, se enmascara bajo la identidad de uno de ese pueblo; es un chorotega

que lamenta la traición de que fueron objeto los suyos por parte de los nahuas; él refiere cómo fueron despojados por los intrusos, mayormente del cacao, que era lo mejor de sus tierras:

Ahora estamos en la tierra de los lagos
 También nosotros fuimos peregrinos. Fuimos
 emigrantes y estas tribus llegan cansadas.
 Duelen sus lamentos en el corazón de los Chorotegas.
 «¡Traemos heridos y enfermos!» -nos lloran. Son mexicanos.
 Son toltecas. Son artistas en el barro y en la piedra.

 Y entonces les damos cargadores para que se ayuden.
 Les damos nuestros guerreros para que carguen sus cargas.
 -«Van de paso», nos dicen. Pero llega la noche
 Y entonces con su lengua de pájaros los nahuas imitan al búho.
 Y cantalean: «Tetec-Tetec» (cortar, cortar)
 Y los otros responden: «Iyollo - iyollo» (corazones, corazones)
 Y esta fue la señal y cayeron sobre los cargadores
 Y luego que los pasaron a cuchillo cayeron sobre nosotros
 Y nos despojaron de lo mejor de nuestras tierras -¡todo el sur del
 cacao!-

(*Ibid.*, 206-207)

Se da ancho campo al diálogo una vez más en los versos de «El Mango.» Dentro de la primera estrofa de esta poesía un yo innominado se dirige a un tú, conocedor de árboles. Le recuerda a esta entidad anónima hacia finales de la estrofa, árboles 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» (*Ibid.*, 207). La segunda y tercera estrofa siguen el mismo patrón en cuanto a la presencia de ese yo narrador; cuenta el viaje de un marino, el Capitán Céspedes de Aldana. En Calicut, el Capitán había adquirido mercado objetos de lujo y ricos géneros: marfiles, damascos, tafetanes. También embarcó en ese viaje la planta tierna del mango; debería servir el arbolito como testigo vegetal de un amor. Luego la tercera estrofa del

poema en la Granada colonial nicaragüense, y específicamente en la casa de Aldana donde se ostentaría en un patio el primer mango del país:

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...

.....

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».

.....

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.

y en el patio el mango, el primer mango. (*Ibid.*, 208)

Dos identidades superpuestas asume Cuadra en la cuarta estrofa: la del Capitán de Aldana que narra la breve leyenda indostana del mango, -avatar del Jatayu, pájaro mitológico del Ramayana- y la del narrador omnisciente de las estrofas anteriores que da la versión india de los orígenes del mango:

-«Oído he -decía- contar a los alfaquíes
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 árboles,
cuyo nido es de fuego».

Y los indios
transmitieron 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».

(Ibid., 208)

El narrador omnisciente que distingue al poema continúa en la siguiente estrofa, pero en los últimos versos de ésta, adquiere tonalidades de botánico al describir las propiedades de la planta cuyos rasgos aparecieron en el cuaderno de bitácora o sea en el diario navegante heredado por sus nietos:

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... (Ibid., 209)

El poeta, en las dos últimas y breves estrofas, junta en un mismo destino de destrucción a la ciudad de Granada, (que fue quemada por el filibustero norteamericano William Walker en 1856), al Capitán Céspedes de Aldana, de quien no quedó ni siquiera una lápida, y al mango. La voz acaba por relatar el terrible sino de estos tres:

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:

.....

También el Mango quemó en el tiempo su historia

Y tú lo crees de aquí:

..... (Ibid., 209)

«En memoria de mi padre» reza la dedicatoria del poema «El Jenísero.» -La primera parte del poema es un canto al jenísero, árbol que nace en el instante en que sucede el rayo: «Cierras los ojos al deslumbre y al abrirlos ha nacido el Jenísero» (Ibid., 210). No puede sustraerse a la belleza del jenísero la máscara que es ahora amorfa: narrador / botánico / cantor. Siendo de estas máscaras las dos últimas las que ahora preponderan:

Canto sus flores pediceladas y rojizas que enciende el atardecer
como pequeñas lámparas de cáliz tormentoso y veinte estambres de

color carmesí.

Canto sus hojas compuestas y bipinadas
 que Humboldt describe como el mejor adorno de la zona tórrida,
 hojas aterciopeladas y pubescentes federadas en ramos como plumas
 de un arcángel verde.

.....
 (Ibid., 210)

El yo desnudo del hombre, que es Cuadra, abre y cierra esta segunda parte de la composición, salpicada a veces por la voz del padre, presencia que se hace visible por medio del diálogo de su progenitor, el Dr. Carlos Cuadra Pasos con un personaje histórico, el General Emiliano Chamorro; y es un testigo mudo de los interlocutores el yo / niño del poeta. La conversación va tejiendo hechos históricos que conforman los eventos del pasado de la patria:

La memoria de mi padre retorna en su caballo
 y pasa por este camino de arenales.
 Viene conversando con el General Chamorro, en su potro melado,
 y miro detrás al niño, en su yegüita alazana, sin perder sílaba,
 No ha aumentado mucho su sombra desde entonces,
 cuando el general se detenía a orinar y decía:
 -«Este gigante vio pelear a los Timbucos y los Calandracas.
 «De estas ramas mandó colgar Anduray, cuando la guerra del 54,
 a Braulio Vélez, el correo de don Fruto
 que se tragó una carta antes de entregarla a los leoneses».

(Ibid., 211)

Las palabras «gigante,» y «ramas» aluden en los versos a la presencia del jenísero como árbol siempre presente en la historia de los pueblos. Los versos siguientes corroboran la idea de perennidad del jenísero. Es una visión antigua y de resonancias casi bíblicas- pueblos de arrieros, jinetes, acampando bajo este árbol, -la perspectiva que el padre lega a su hijo. Marcada está en esta parte del

poema la dignificación del arriero. Alcanza altura simbólica esta gente enajenada por ser tejedores de dialectos, y por ser también los correos del amor y la política en las sabanas americanas:

Y se volvía a mí legándome una visión antigua y bíblica como el

Testamento de los patriarcas:

Los viejos pueblos acampando bajo el Jenísero:

familias pobladoras, jinetes, arrieros de ganados inauguradores de rutas,
trenes de carretas.

.....

-«No dio nunca la guerra una orden de caballería como la del arriero»
me decía mi padre. Y rescataba la figura ecuestre de aquellos

centauros anónimos

que llenaron sus ojos de caminos y distancias.

De comarca en comarca llevaron la crónica y la lengua

(primera fusión del nahual y del castellano

-¡oh tejedores de dialectos!- ellos hicieron

la futura lengua de la aventura que Darío devolvería a España!)

Esparcieron la semilla de la libertad y las estrofas del romance,

comunicaron a los pueblos como correos del amor y de la política.

.....

(Ibid., 211-212)

El poema toca a su fin con la idea de que lo siniestro, lo acechante, están fuera de la sombra protectora y abrigadora del jenísero. Es decir, el árbol que lleva ese nombre es un espacio de vida, de claridad, un límite donde se puedan congregarse contrarios y amigos específicamente:

Y entonces entendí yo, como si descifrara, que lo que teme el corazón

-lo ciego, lo siniestro, lo tenebroso-

estaba afuera,

al otro lado del límite de su sombra pero acechando,

rodeando al árbol paterno, rondando

con su saña el círculo de su verdura.

Porque el Jenísero fue creado

para cubrir lo que se ama
 para establecer bajo sus ramas el espacio de la vida
 ¡potestad pacífica erigida contra lo Terrible! (*Ibid.*, 212-213)

Pedro Joaquín Chamorro, compañero de Pablo Antonio Cuadra en la dirección del Diario La Prensa fue asesinado en enero de 1978. Está dedicado a él «El Jícara.» Este poema descansa sobre la historia de la doncella Ixquic que se relata en el Popol Vuh, capítulo tercero. Se inicia el jícara con la voz de un narrador omnisciente que pormenoriza la rebelión del héroe maya -«Ahpu»- contra los poderes de la Casa negra:

Un héroe se rebeló contra los poderes de la Casa Negra.

Un héroe luchó contra los señores de la Casa de los Murciélagos.

Contra los señores de la Casa Oscura

..... (*Ibid.*, 213)

En contraposición al narrador omnisciente de la primera estrofa, surge ahora en esta segunda la voz verdadera de Cuadra preñada de dolor. Sus quejas son por la pérdida del amigo asesinado, Chamorro. Jean Luis Felz en su artículo «La obra de Pablo Antonio Cuadra, expresión mítica de una cultura del mestizaje,» asevera que «Chamorro se confunde con uno de los siete Ahpu, dioses celestes civilizadores y víctimas de los siete señores de Xibalba que gobiernan el mundo inferior de la barbarie...»⁵

(¡Oh sombras! ¡He perdido un amigo!

Ríos de pueblo lloran junto a sus restos.

Los viejos agoreros profetizaron un tiempo de desolación.

«Será -dijeron- el tristísimo tiempo

en que sean recogidas las mariposas»

cuando las palabras ya no transmitan el dorado polen.

(*Ibid.*, 213)

Se retoma el hilo de la primera estrofa en la tercera. De nuevo la voz del narrador omnisciente relata. La cabeza decapitada del libertador Ahpu / Chamorro -dice fue puesta en una estaca; la cual se transformó en un árbol cubierto de hojas y

frutos, frutos como cabezas de hombre:

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 frutos

y los frutos fueron como cabezas de hombre. (*Ibid.*, 213)

El árbol al cual se hace referencia en estos versos es el jícaro, identificado por un botánico / historiador indio que lo describe ahora y habla de la utilidad de su fruto:

Sobre este árbol escribo:

«Crescentia cújete»

«Crescentia trifolia»

«Xicalli» en náhuatl

jícaro sabanero

de hojas como cruces:

fasciculadas, bellas

hojas de un diseño sacrificial,

memorial de mártires

«árbol de las calaveras».

.....

Su fruto es el vaso del indio

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-

.....

(*Ibid.*, 214)

Vuelve el narrador omnisciente a la historia de Ixquic. Se lee en las estrofas sexta y séptima que Ixquic, pasando por alto la prohibición de los señores de las Tinieblas, se acercó al árbol para cortar uno de sus frutos. Al insiante habló el fruto, cabeza de sacrificado, inquiriendo si los debe.

La doncella afirmó que sí, y en ese momento extendió la mano a petición de la calavera. Esta escupió sobre su palma abierta dándole así su descendencia:

-«En mi saliva te he dado mi descendencia.

Porque la palabra es sangre

y la sangre es otra vez palabra.» (Ibid., 215)

Acaba el poema así. La máscara de un sacerdote de tribu Maya / historiador contemporáneo, explica que la leyenda de Ixquic fue el inicio de «nuestra primera civilización» (Ibid., 215). Hace fe y testimonio de ella un árbol, el jícaro. La doncella engendró por la saliva a Hunahpú e Ixbalanqué, inventores del maíz que es el pan de América:

-Un árbol es su testimonio-

Así comienza, así germina cada vez la aurora

como Ixquic, la doncella

que engendró del aliento del héroe

a Hunahpú o Ixbalanqué

los gemelos inventores del Maíz:

el pan de América, el grano

con que se amasa la comunión de los oprimidos. (Ibid., 215)

Los Siete árboles contra el atardecer son entonces poemas / árboles que adquieren categoría totémica. Cada uno de ellos, amén de desempeñar alguna función utilitaria, sirve como escudo protector. Bajo su sombra los individuos y el pueblo entero pueden encontrar, junto con abrigo, identidad. Y esto es posible aún frente a la desintegración social y la pérdida de valores en los hombres.

De ahí la utilización del mito como un recurso de identificación colectiva, los mitos como las máscaras se superponen, algunas de las leyendas vienen de los indios de Mesoamérica y otras como la leyenda del mango son del lejano oriente. Las máscaras en la poesía de Cuadra sirven como vehículo para revelar, no para encubrir, lo cual no es el papel normal de la máscara. La máscara es un medio de desencubrimiento, de revelación personal, en el sentido más profundo.

CAPITULO OCTAVO
LA RONDA DEL AÑO. POEMAS PARA UN CALENDARIO
PERSPECTIVA HISTORICA Y ACTUALIZACION MITICA

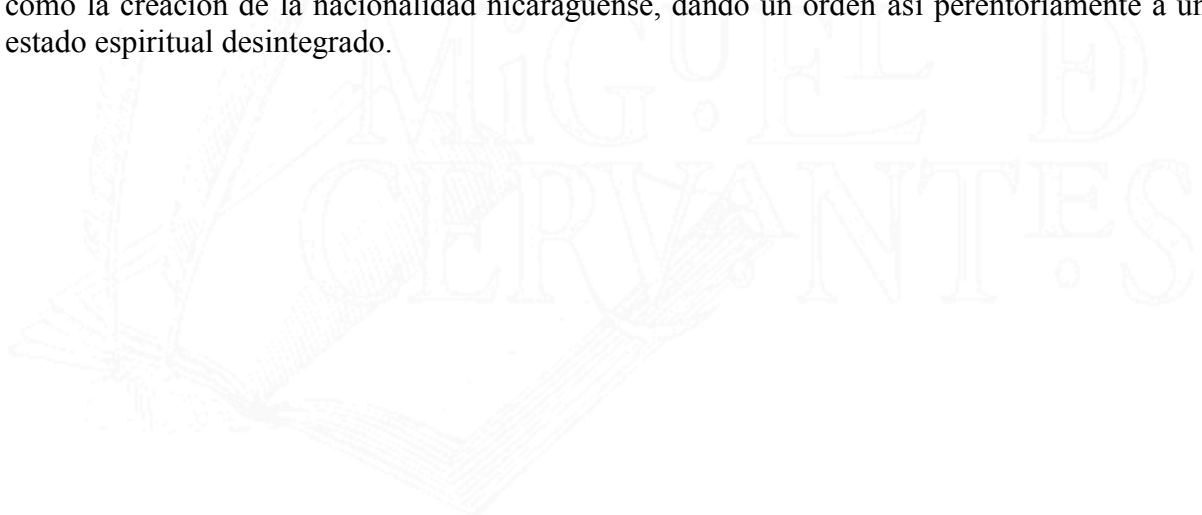
Ricardo Gullón, al referirse a la poesía en su artículo, «Indigenismo y Modernismo,» aseveró que está nutrida de esencias míticas. Y «el mito» -sostuvo- «no va de arriba a abajo; asciende de las simas del inconsciente colectivo a la emoción oscura del poeta, y desde ahí, reverberante ya en la palabra, cristaliza en el poema.»¹ Consolidando mitos, los mismos que se van a revisar en esta tercera parte del estudio presente, Pablo Antonio Cuadra se comunicaba con esos secretos recónditos del espíritu. Podía, por consiguiente, percibirse mejor a sí mismo y al hombre nicaragüense en general alienado de la realidad circundante. Con semejante metodología artística él obraba como un ser que iba adquiriendo su íntima unidad a medida que el mito le florecía abundante en el acto de crear. En Siete árboles contra el atardecer el poeta había facilitado a sus compatriotas árboles totémicos, verdaderos escudos tutelares frente a peligros de desintegración. Y, ahora, en La ronda del año, él iría tejiendo la nacionalidad de sus paisanos mediante una docena de poemas calendáricos.

La ronda del año / poemas para un calendario fue editado en 1988. Al igual que otros poemarios suyos, este libro ha sido objeto de una revisión acuciosa por parte de Cuadra. Inicialmente titulada «Guirnalda del año,» esta ronda hizo su aparición como la segunda parte del Libro de horas. Su desarrollo cronológico abarca desde 1938 hasta 1986. Este proceso de componer y de recomponer puliendo, un distintivo de la poesía de Cuadra, «no constituye,» como muy bien

afirma Arellano en su Poesía Selecta, «una limitación ni un defecto, sino un modus operandi.»²

Guardia de Alfaro ha opinado que en La ronda del año, Cuadra «concibe poéticamente las figuras de héroes o dioses mitológicos que evocan el mundo y los poderes de la era precolombina y los enlaza a los reclamos del mundo clásico de la antigüedad grecorromana.»³ Arellano en su Poesía Selecta asevera que el libro «mantiene el tono y el fondo clásicos que le ha marcado, procedente sin duda de su formación, o asimilación de griegos y latinos, en concreto de Virgilio.»⁴ Pero es Francisco Arellano Oviedo en «‘Enero’ o la traidora apariencia de la belleza» quien hace el mayor énfasis en la temática calendárica que distingue a la obra. Señala su temática encauzada siempre dentro del mito, afirmando que la obra «es clara y recoge el movimiento de la naturaleza a la vez que registra elementos de la identidad nacional...»⁵ También recuerda Arellano Oviedo que en conversaciones Cuadra le había confesado que podía haber recibido las influencias de esta temática, «de algunos libros de horas europeas como Les heures D’Anne de Bretagne de Jean Bourdichon.»⁶

Las materias antifonarias que en el Libro de horas (1946-54) aparecían como poemas, vuelven a dejarse ver en La ronda del año. Claro está que ahora su temática y composición son diferentes. Aquí sirven de preámbulos esclarecedores en prosa, a los poemas. Son, entonces 12 las antífonas en total y ellas sirven de marco a los doce meses del año. En cuanto a su tema, puede definirse como la creación de la nacionalidad nicaragüense, dando un orden así perentoriamente a un estado espiritual desintegrado.



En América o el tercer hombre Cuadra ha manifestado que «nuestra cultura necesita ahondar en sí misma incorporando incesantemente al indio y lo indio, no como arqueología, sino como elemento vivo cargado de poder creador.»⁷ En efecto, es una temática que refleja sin lugar a dudas a este postulado del poeta y que alcanza tal vez su cumbre en La ronda del año. El poemario como es de esperarse se inicia con «Enero» poesía elaborada en 1950, pero cuya versión definitiva sólo sería de 1983. Por medio de la antífona introductoria se sabe que este mes está precedido por una constelación llamada «las estrellas del Can Mayor» y cuyos nombres indios son: «La Perra Renca» y «Xonecuilli.»⁸ Este mes simboliza a Ehecatl, el dios del viento. Su oficio como figura mítica es hacer las palabras. Por lo tanto, Ehecatl es el «yulio» o sea, el alma de los poetas. En el poema sobre él predomina una sola máscara ya conocida, la del narrador omnisciente que pinta el escenario del gran Lago. Es ahí donde se desenvolvía la lucha del Arquero contra el gran Caimán, leyenda que se veía comentada en Los cantos de Cifar. Parece ser que este motivo de la historia del lagarto, Cuadra lo amplía y lo rememora, pero en Enero el héroe es otro, es el Arquero, el libertador; y, a diferencia de Cifar Guevara de Los cantos, no es desmitificado:

Tal vemos al rudo arponero avanzar en el ámbar del alba,
desconfiado, el fierro en alto de punteagudo lucero
y la espuma abrazada a sus rodillas como la niña
que implora al soldado antes de partir.

¡Ohé! ¡Ohé! -suena su concha y suben al cielo las aves en desorden.

Golpean los cazadores a los airosos canes.

Lloran los perros y a la ceiba de su llanto

el gran Caimán arriesga su reposo

removiendo el fango

que mancha de sucia antigüedad las aguas.

..... (Poesía Selecta 223)

En «El gran lagarto» de Los cantos los cazadores fueron derrotados lo mismo que en «Enero,» pero aquí el narrador se pregunta: ¿por qué los mortales «eligieron el riesgo?» (Ibid., 223).

Una segunda diferencia puede verse a partir del verso 57. De él hasta el 65, encuentra Francisco Arellano Oviedo en su artículo ya mencionado, una «exposición de la tesis horaciana dedicada a Lolio en la Oda IX del Cuarto Libro: «No existe el heroísmo si el poeta no lo canta.» De aquí, concluye el mismo Arellano Oviedo, que: «El Poeta y el Héroe se necesitan mutuamente.»⁹:

¡Ah!

«varones fuertes, muchos, antes de Agamenón,

vivieron»... Mas sus nombres

con la pesada tierra del temor cubrieron.

(«Poco difiere, así, sepulta cobardía

de valor escondido»). ¿Quién entonces guardará

tu memoria, osadía? Vencedores del caos, ¿quién

forjará la palabra

que los haga vencer el olvido? (Ibid., 223)

El poema llega a su fin con una invocación al poeta por parte de las muchachas futuras. Aquí Ehecatl el forjador de palabras, adquiere altura simbólica porque es también Quetzalcóatl. Su retorno es esperado en este caso, para que cante la aventura de los héroes:

-Si el ardiente exilado arribara, si sus ojos

miraran, de ola en ola, la sangre inscribirse en la arena,

si al menos en los últimos vientos

como un eco escuchara el clamor de los héroes:

la vehemente aventura,

la hermosa hazaña vedada a la voz venidera,

guardaría en su canto. (Ibid., 223)

En suma, «Enero» es un poema que presenta dos símbolos: Ehecatl, el Viento, o sea el alma de los poetas, y el primer héroe, el Libertador / Arquero, cuya esencia

forma parte de la nacionalidad nicaragüense. Arellano Oviedo advierte que no es lícito ver sólo la «erudición mítica» en la composición, porque se estaría traicionando la verdad. El expone una tesis en el poema: «Lo bello tiene un costo.» En otras palabras, el gran Lago, es símbolo de la belleza pero debajo de sus aguas se oculta el Caimán, símbolo de la adversidad.

Dedicado a Icaro aparece «Febrero» catalogado en la antífona como el mes joven que muere corto de días. Icaro es Joaquín Pasos, el joven poeta nicaragüense que murió a temprana edad y que fue miembro del movimiento de Vanguardia. Predomina en el poema un yo plural, nosotros, que engloba a los miembros del movimiento de vanguardia nicaragüense y que fueron por lo tanto testigos del paso efímero del amigo y compañero sobre la tierra. Por medio de una visión fugaz se nos presenta a Joaquín Pasos / Icaro, en los primeros versos, persiguiendo a una muchacha. Ella, en este caso, es la encarnación de la belleza, o de la poesía, o simplemente de la inspiración poética:

Vimos pasar al hijo del dese
 enervado,
 de flotante y trigal caballera
 persiguiendo por las arduas colinas a la veloz fugitiva.

.....

(Ibid., 224)

En la tercera estrofa, el yo plural / nosotros, mira a la joven que es compendio de la belleza y la describe, pintándola con toda su desnudez de nácar y de rosa:

Mas -declinando el sol- miramos en la peña
 a la esquiva muchacha.
 La luz cansada y terminal
 volvía a su virtud matutina, dorando
 el vello de su desnudo seno y el rosa

de la pierna trémula y fatigada.

La vimos inclinarse

buscando en el pie la espina

..... (Ibid., 225)

La identidad de los versos anteriores se transforma en esta siguiente estrofa. Ahora es la voz de la belleza eterna / la poesía la que se escucha, dirigiéndose a aquellos sus amadores, los jóvenes poetas. Su mensaje es claro. A pesar de la muerte del amigo, la poesía, que es lo que nunca fenece, persiste, y llena de hermosura a aquél que hirió el pie de la muchacha con la espina -Joaquín Pasos-. Herida que fue a la vez un beso:

-No reconocen- dijo al que besó en su aleteo

la alegría, sin encadenarla,

¿fue acaso más duradera la estrella

que el fulgor subsistente de su labio? Ved;

lo eterno

sigue ardiendo oculto

y pródigo llena de hermosura

a quien tocó su fulminante gozo. Porque ser

es frustrarse. (Ibid., 225)

Marzo es el mes teñido de rojo por las quemadas de los campos, es decir, tiempo ascético, pero es también el tiempo de las frutas: naranjas, limas, limones-dulces, jocotes, mangos... En «Marzo», Cuadra adopta desde el primer verso hasta el 76 la máscara del cronista Gonzalo Fernández de Oviedo. Su voz remonta al lector al tiempo de la conquista y expresa una comparación del volcán Masaya, volcán nicaragüense, con otros montes como el Etna europeo. Pero por encima de ellos está el volcán Masaya, causa de la admiración del cronista. Este volcán era un dios para los indios y por eso había una pitonisa, una sacerdotisa, que interpretaba como oráculo su lengua. Ella era la encargada de comunicarle al pueblo cuando el volcán pedía sacrificios humanos para aplacarle; a tal fin se le

ofrecían doncellas al Masaya:

«Aquí donde ningún año passa sin temblar muchas veces la tierra
 hay un ardentísimo y espantable monte
 llamado el Massaya
 que assi se nombra en lengua de aquellos chorotegas
 y quiere decir sierra o monte que arde.

.....
 E oí decir al Cacique de Lenderi
 que la vieja interpretaba la lengua del monstruo
 (porque el dios era mudo y sin mente)

.....
 e salió fuera y a voces dixo a los caçiques
 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 poço de fuego (*Ibid.*, 227-228)

En los siguientes versos y a través de una técnica abrupta casi cinematográfica, el autor presenta una escena familiar: él y sus hijos están mirando la televisión. La máscara del yo cotidiano, inmerso en el diario vivir, viene a dominar por el momento:

Mis hijos miraban la televisión. El cuadro
 de Velázquez: Vulcano
 en su fragua forjando las armas de la guerra
 y de pronto la noticia
 -eléctrica, como un rayo-
 y en la pantalla una mano tiró de la gaveta de la morgue
 dejando ahí, entre nosotros, el cadáver:
 La hermosa guerrillera de ojos grises
 (*Ibid.*, 228)

Otro cambio brusco marca las dos últimas estrofas. El yo cotidiano desaparece. Emerge en su lugar un yo civilista, una de las máscaras verdaderas de Cuadra. Este partidario del gobierno

civil, y antagonista del militarismo, se dirige a un tú anónimo, instándole a que se aleje de Vulcano, el dios de la guerra. Y a este dios el poeta superpone otro rostro: el del volcán Masaya que representa la fuerza, el Poder. Con un soñado futuro del amor el hombre debe abandonar la espada y la palabra volcánica incandescente:

Un volcán es la tierra bajo la ley marcial.

Un volcán es la tierra que te arrebató el Poder.

.....

Aléjate, pues, de este 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 puedes resistir-

y le entregarás a tu hijo

o a tu hija

y otra vez la vieja desdentada historia

repetirá su ominosa cantinela. (*Ibid.*, 228-229)

Escrito en 1956 el poema «Códice de Abril,» fue objeto de un detallado análisis por parte de Gloria Guardia de Alfaro en su Estudio sobre el pensamiento poético de Pablo Antonio Cuadra. Guardia de Alfaro encuentra antecedentes de esta composición en Whitman en cuanto al uso de procedimientos utilizados en su creación: «uso del verso libre y de la enumeración caótica.»¹⁰ Además, ella percibe en su estructura una «mezcla de evocación bíblica y de ‘crónica’ de manucristo precolombino» que facilita la exposición del linaje de Abril.»¹¹ En el poema la máscara de un yo historiador de límites difusos, ya moderno, ya precolombino, nos da la genealogía de Abril. El mes es concebido en forma doble, como deidad creadora y como héroe a la vez. La segunda manifestación, la heroica, desciende de mortales tales como César Augusto Sandino y Cifar el navegante; junto a ellos los dioses son: Citlalli, el mes de las flores de los nicaraos, Topiltzin, gobernador de las estrellas, Quetzalcóatl y Ehecatl, dios del

viento:¹²

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 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 Quetzalcóatl,
 a quien engendró Ehecatl, el Viento,
 -«el Encendido»- en cuya antorcha
 arden el deleite y la muerte. (*Ibid.*, 230)

El hilo evocador de los versos anteriores es tomado a partir de la tercera estrofa por la máscara de los navegantes. A través de esta voz se llega a conocer uno de los atributos de Abril como deidad creadora. El es, entre los meses el responsable de la creación de los colores que priman en los pájaros nicaragüenses. Aquí aparece nuevamente lo nacional inventariado, ese motivo predilecto que permea casi toda la lírica de Cuadra:

Dijeron de Abril los Navegantes:
 -«elaboró al borde de los lagos
 las plumas escapulares de la ‘Caminanta 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.

.....
 (*Ibid.*, 230)

La voz del historiador de límites amorfos va dando a conocer otros atributos de Abril. Canta a partir de la cuarta estrofa hasta la penúltima del poema. En la quinta, Abril da orden a la primavera para que se enciendan las de una gran cantidad de árboles nicaragüenses. Entre ellos «dieron luz los ‘Elequemes’ y los ‘Ceibos’ / el ‘Guapinol’, el ‘Nance’ y el ‘Copal’» (*Ibid.*, 231). Más adelante Abril

es el mes que enciende los doce vientos: los cuatro grandes -los Nortes, los Estes, el Oeste y el Sur- y los vientos menores. Estos vientos son parte de la tradición maya y también chorotega. Para Guardia de Alfaro Abril «simboliza aquella fecha ya perdida cuando los chorotegas y nicaraos -las dos culturas que dominaban el país a la llegada de los españoles- huyeron, por órdenes de sus dioses, de México hasta llegar a Nicaragua, donde se establecieron en el siglo VII de nuestra era.»¹³ Seguidamente Abril es el muchacho que es fusilado durante el fallido intento de insurrección en 1954; uno de los Somoza entonces gobernaba: «Porque Abril levantó sus flores hirientes / y alzó a la multitud contra el palacio del tirano» (*Ibid.*, 232). Ya en la penúltima estrofa, Abril es presentado como Quetzalcóatl por su trágico final, al igual que este dios se prendió fuego a sí mismo: «Y cuando estuvo aderezado, él por sí mismo se prendió fuego / y se encendió en llamas: es por esta razón llamado ‘el encenido’» (*Ibid.*, 232).

Finalmente la última estrofa acusa un cambio más de máscara. Ahora es la voz del padre del autor la que se deja oír, afirmando que la huella de Abril es la Cruz del Sur, constelación así llamada, y es también el reflejo de la muerte de Sandino. En efecto, Abril es ahora Sandino, el héroe nacional:

«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.» (*Ibid.*, 232)

Mayo: mes de transición, así reza una de las líneas de la antifona introductoria de este quinto mes. Se refiere aquí en especial a dos hechos relacionados con este tiempo calendárico: uno, la transición del verano al invierno

que ocurre en Nicaragua en mayo; el otro, es el primer despertar de su propia literatura de Vanguardia, que aconteció durante este mes. En Poemas nicaragüenses el poeta hace alusión a esta temporada en «El tío invierno» de la colección indicada. «Mayo,» el quinto poema de La ronda también llamada Guirnalda y rueda del año sintetiza todos los cambios que ocurren durante este período. La identidad ya conocida del narrador omnisciente y que inicia el poema es la voz que moldea la composición: «En Mayo los arados comienzan arando la tierra seca / y terminan en tierra húmeda. Mayo es el paso del polvo al fango» (Ibid., 234). Una estructura representativa a manera de escena teatral lo distingue, ya que distintas identidades bien delineadas emergen en el poema. Además de la máscara del narrador omnisciente que a saltos aparece en el poema, surge en segundo lugar, la del niño, que ubica al lector en un salón de clases y presenta a su maestra la Lluvia:

En Mayo llega mi maestra la Lluvia
y sube las gradas de esta reducida República
limpiándose el barro
y sonando sus tintineantes pulseras. (Ibid., 234)

A partir de aquí, de la entrada de la Lluvia en la «reducida República,» o sea en el salón de clases, el lector asiste a la presentación de héroes nacionales y culturales, y cuyos hechos han incidido de manera profunda en la formación de la nacionalidad nicaragüense. La primera heroína que aparece en escena es Rafaela Herrera, quien a los 16 años y, acabado de morir su padre, el Comandante del Castillo del río San Juan, lo defiende del ataque de los ingleses. Con un certero cañonazo disparado por ella misma los pone en fuga en una escaramuza que ocurrió en el año 1772. Así pues, el yo de Cuadra adopta a

conciencia la máscara de Rafaela Herrera y al ser interrogada por la maestra la Lluvia relata su hazaña:

-Yo disparo cañones por palabras.

Defiendo nombres para que no sean sustituidos.

Disparo para que un niño escriba siempre:

Sébaco, Santiago, Camoapa, Momotombo, Colibríes.

(*Ibid.*, 235)

«Mi maestra llama a Estrada» dice ahora un Cuadra / niño. José Dolores Estrada es el siguiente héroe. Este se destacó en la batalla de San Jacinto el 14 de septiembre de 1856 al defender esta plaza de las fuerzas filibusteras de William Walker. El hombre que es Cuadra, a través de este recuerdo de su niñez convoca a Estrada. El general explica lo que hizo con su espada contra Walker y la importancia de ella no sólo militar sino cultural para la nación:

-Esta espada escribe una República.

De la boca del hombre que afirma su espíritu

ha nacido esta espada. Enciende el fuego

del verbo.

Esta espada define el sustantivo. (*Ibid.*, 235)

Una República no sólo se construye por sus héroes guerreros sino también por sus héroes culturales; tal parece sostener Cuadra, al presentar en turno a Rubén Darío. El narrador omnisciente lo introduce en el escenario y la lluvia le sirve como marco de entrada. Después de una brevísima presentación del bardo por parte del narrador, Cuadra asume la máscara de Rubén y en términos de combate expone sus hechos de guerrero de la palabra:

Con la lluvia el mar de pie

pasa arrastrando su túnica.

Con la lluvia llega del mar Rubén

a quien llamábamos «el extranjero» por sus viajes.

-He saqueado ciudades -dice

He asaltado adjetivos y adverbios en los mares

¡Traigo palabras para un siglo! (*Ibid.*, 235)

El ciclo de héroes se cierra con una referencia a Augusto César Sandino, quien en 1927 se levantó en armas contra la intervención norteamericana. Es la maestra la Lluvia quien declara: «El guerrillero ha puesto una emboscada / a las palabras que oprimen, ha derribado / los nombres que avergüenzan!» (*Ibid.*, 236).

Finalmente el poema llega a su fin con la presentación de una última estrofa por medio de la voz / máscara del narrador omnisciente que lo había iniciado. Ya que él resume el significado principal del mes de mayo, se puede hablar de la estructura cíclica de la composición aparte de su contenido dialogístico representativo ya mencionado:

.....La lengua cruza en Mayo
del silencio a la palabra...

.....
En Mayo las palabras caen en los surcos.

En Mayo comienzan a conjugarse los verbos. (*Ibid.*, 234-236)

«Cuadra desarrolla una doble ecuación entre la tierra, la mujer y la mestiza» en el poema «Junio» asevera Jean Louis Felz en un ya citado artículo. Y -continúa el crítico- «apoyándose en esta metáfora central va elaborando una red de connotaciones poéticas y simbólicas que ilustran su concepto de la cultura mestiza.»¹⁴ De nuevo aparece en «junio» ese yo indefinido que a veces oficia de narrador omnisciente, como el que inicia la composición; y otras, donde alcanza altura simbólica de dios creador, oscilando siempre con esa ambivalencia a lo largo de la composición. Los primeros versos hablan de junio como mes caracterizado por las lluvias. Después en la segunda estrofa, el narrador ya señalado marca una fecha: «Nueve de junio / Nueve Atl» (*Ibid.*, 238). Es una fecha

histórica, preñada de simbolismo, que denota el inicio del éxodo de los nahuas Toltecas hacia lo que es hoy Nicaragua. Y precisamente es en este tiempo que Junio la «mestiza» arriba a tierra nicaragüense. Ahí, dice al narrador que ahora adquiere categoría de dios: «‘Llévame / a la otra orilla’, me dice Junio la mestiza / y veo detrás de su rostro sus dos trenzas / como dos razas» (*Ibid.*, 238). Sus dos trenzas son vaticinadoras de la nueva raza -mitad india, mitad española- que habrá de poblar la región. La acción de cruzar el río en brazos del varón -me figuro- es la necesidad perentoria de la virgen que necesita ser fecundada para crear la nueva descendencia. Los versos siguientes son sugeridores de este deseo de la diosa fértil e indígena:

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 del río.

En náhuatl Chalchiuhtlique es la diosa de las aguas

-la de la falda de jade-

y es la diosa fértil -la de las piernas abiertas. (*Ibid.*, 238)

Unos versos reiterativos, de «He levantado en mis brazos» hace que el poema descansa en la acción de cruzar el río. O sea, cruzar hasta la otra orilla, simboliza la fecundación de junio, que a lo largo del poema adquiere diferentes ropajes, distintas connotaciones. Junio es la mujer «de la falda de serpientes,» Coatlicue, diosa azteca que concibió sin unión carnal con un hombre. En otro sentido es la Tierra como diosa madre. Es la «virgen del silencio» y su existencia data desde antes de la creación; pero también es «la madre de la Palabra,» la madre de la creación, porque el mundo primero fue hablado. También es

Cipactónal, compañera de Tamagastad -el Quetzalcóatl nicaragüense:

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.

.....
He levantado en mis brazos a Muta o Tácita, la virgen del silencio
y atravieso las aguas con la madre de la Palabra.

Madre es molde. Es cuna: alumbramiento del lucero matutino
y es tumba: enterramiento del lucero vespéral.

Cipactónal es la dueña de la noche

pero también es la dueña de la aurora. (*Ibid.*, 239)

El poema concluye con el asentamiento de Junio en la región. Su venida «de tierras adentro» habla de su origen indio y su venida «del mar» indica su ancestro español. Es por tanto la formación de la raza mestiza, la población de la moderna Nicaragua:

Junio ha venido de tierras adentro.

Junio ha venido del mar.

Mi simiente ha sido transportada por el deseo.

Y he aquí que la lluvia esculpe los dos volcanes
amotinándose en sus pechos

como dos razas

como dos fuegos

como dos historias insondables y antiguas. (*Ibid.*, 240)

Los dos volcanes además de simbolizar los pechos de Junio, la mestiza, aluden a la profecía de los alfaquíes dada a los nahuas cuando éstos abandonaron Tula por orden de sus dioses y se dirigieron hacia el sur: «Vosotros poblaréis cerca de una mar dulce / que tiene a la vista una isla con dos volcanes» (*Ibid.*, 239).

«Julio,» constituido por tres cantos, desarrolla la leyenda nicaragüense, de la carreta maldita y de Julio su boyero que cada siglo despierta.¹⁵ Un narrador testigo, única identidad adoptada en esta primera parte, presenta la constelación de la Osa Mayor -la misma del Carro o la Carreta nahua para las tradiciones indígenas-. Esta constelación o carreta, a la vez que se vislumbra en el cielo

durante el mes de julio, también deja escuchar el chirrido de sus goznes por todos los caminos y calles nicaragüenses:

En el cielo

de Julio, el boyero cruza en su carro

las tinieblas rurales.

Una luna húmeda alumbra a veces

sus bueyes muertos

y se oye el golpe de las ruedas sobre piedras invisibles

y el sonido quejumbroso de sus ejes

desgastados por el tiempo. (*Ibid.*, 241)

La prosa distingue al segundo canto. Cuadra, por medio de una escena campestre, trae a colación la historia del boyero. Los campistas reunidos durante la noche alrededor de la fogata escuchan absortos la leyenda. Cabe notar que el poeta junta en una sola, dos relaciones: canta la del boyero maldito y canta la de la novia de Tola que se quedaba vestida esperando al novio que nunca llegaba. Así pues, la historia vertida por el narrador anónimo se remonta a los primeros días de la conquista cuando Julio, regidor de Granada, construyó con sus indios el carro de sus bodas, -el primer carro- con María de Tola.

En el canto III a diferencia de los dos primeros, el yo de Cuadra adopta tres máscaras que representan a tres dioses indígenas: Mixcoa, dios de los caminos; Quetzalcóatl, dios amigo; y Cocijo, dios de la lluvia. Mediante el diálogo de las tres deidades el lector se entera del motivo que originó la maldición del boyero por parte de los dioses. El primero en dejar oír su ceñuda voz en la reunión que se efectúa en el tercer cielo es Mixcoa. El está encolerizado porque un extranjero, Julio, ha trasladado a la tierra un peligroso astro que transita durante la noche, y es la carreta. La deidad lo maldice dejando constancia que a partir de ese momento será la máquina quien arrastre la historia del hombre y por consiguiente

el mundo girará en manos de dioses locos:

Ya no será el hombre quien arrastre su historia
 sino la muda máquina. Ya no el pie
 ni el vigor del caminante
 ni la gloria del cuerpo sino la fría
 rueda lunar, forastera de la tierra,
 y la prisa y el tropel desquiciarán la vida
 y el mundo girará en manos de dioses locos y
 veloces! (*Ibid.*, 243)

Quetzalcóatl, el dios benévolo, y el segundo que toma la palabra, intercede por el hombre. Al hacerlo así le recuerda a Mixcoa y a Cocijo que el hombre inventó la canoa, que en su lucha por el dominio de la tierra fabricó la lanza y con la flecha cazó las aves. En síntesis, pide no imponer límites al ser humano:

-¡No le impongas límites al hombre!
 dijo con voz antigua y reposada-
 Recuerda que en el dominio de las aguas el hombre no
 fue pez
 pero inventó la canoa
 Que en el dominio de la tierra el hombre no fue
 jaguar
 pero extendió con la lanza el poder de su zarpa;
 Que en el dominio del viento no fue águila
 Pero cazó las aves con el vuelo de su flecha-. (*Ibid.*, 244)

Cocijo, el de cabellos de musgo, enfatiza la mala condición de los mortales y así lo deja saber: «El hombre todo lo rinde y lo sujeta / Oprime el mar, se sirve de los vientos» (*Ibid.*, 244). Llega a su fin la reunión de los dioses y el poema con las voces de Mixcoa y Quetzalcóatl, dios de los toltecas. Mixcoa maldice al hombre a nunca despertar, pero Quetzalcóatl atenúa el castigo y le manda despertar cada siglo. Cada despertar del boyero es una nueva leyenda que teje el pueblo y es también una imagen del destino del hombre, de su constante padecer en busca de la unidad integral de su yo:

Mas apenas calló Cocijo alzó el grito colérico

Mixcoa:

-¡No serán los hombres como dioses!

Y lanzó contra Julio su obsidiana y lo maldijo:

-¡El boyero jamás despertará!

-¡Despertará cada siglo!, intercedió el benévolo

dios de los toltecas

Y se impuso su voz antigua y reposada:

-Despertará al soñador su sueño

Despertará buscando el rostro de la madre en

el rostro de la hija

y el rostro del ayer en el futuro. (Ibid., 244)

Se desata la furia de la naturaleza cuando entra el calor dentro de la humedad, produciendo grandes chubascos y ciclones. Y Cuadra simboliza en el poema «Agosto,» y por medio de la figura del elefante, esta fuerza del Poder. En la composición se alternan dos voces, dos identidades claramente definibles. Es un yo narrador omnisciente que relata la disolución de un circo en un pueblo a causa de un crimen. Sólo quedó un elefante y el pueblo lo hizo suyo. Mas el pueblo (la segunda voz / el nosotros,) pronto se dio cuenta que crecía un dominio, una fuerza aplastante igual que el peso del animal gigante:

Se disolvió el Gran Circo Augusto:

Desaparecieron los trapezistas, los enanos y los prestidigitadores.

.....

Solo quedó el elefante

El pueblo lo hizo suyo.

Amó su forma huérfana, sin orígenes,

que convertía en habitual lo exótico.

.....

Comenzamos, entonces, a inventar nuestros recuerdos.

Comenzamos a notar que nuestras casas reducían su estatura,

que nuestros árboles degradaban la elevación de sus anhelos,
 que crecía un dominio,
 que crecía la incontrolable fascinación de lo gigante.

(Ibid., 245-246)

Concluye el poema cuando el elefante embiste sobre el pueblo. Lo echan con gritos, piedras, al cenagoso páramo, donde se hunde por su propio peso. Es un poema alentador dado su final. El elefante / Poder de las elefantarquías -de derecha o izquierda- no perdura.¹⁶

Y lo vimos hundirse por su propio peso

fangoso sol arcaico

deforme

y extranjero. (Ibid., 247)

El mes patrio nicaragüense es septiembre y el poema del mismo nombre, según Gloria Guardia de Alfaro «está dedicado a la concepción de un poeta ‘libertador’»¹⁷. La comentarista al hacer esta afirmación se refirió al epígrafe dilucidatorio que encabeza la composición. Su contenido sugiere el arma para combatir el Mal, personificado en el Tiburón que «va y vuelve.» Y el instrumento combativo es la poesía, ya que desde el Principio:

fue el verso -olas: estrofas

para idiomas inéditos, ritmos

que modelaron, como un caracol

el laberinto del oído.

..... (Ibid., 248)

Siete cantos o columnas sirven de soporte al poema, haciéndolo por ende, extensísimo; y en cada canto, Cuadra va reviviendo la dramática historia de su pequeña patria. Es breve el primer canto y el narrador es el de límites amorfos (ya se mencionó en la introducción que este poemario presenta una extrema disolución del yo). A través de un recuerdo, se muestra a un pescador trabajando en la ensenada, uno que está pendiente de la risa de un niño que salta entre las olas. Repentinamente la risa cesa y se intuye que ha sido devorado el chamaco por el escualo. El niño que así perece es el «hijo de Septiembre,» simbolizando

con tal título al pueblo nicaragüense. El canto cierra con la sí algo inelegante suplicatoria pregunta: «¿Dónde diablos se ha metido este muchacho?» (*Ibid.*, 249).

A partir del segundo canto se inicia la persecución contra el asesino de agua dulce que anida en el Gran Lago. Es curioso observar que aquí el narrador pasa a ser testigo y partícipe de la persecución y se identifica como «Ismael» aludiendo a un personaje de *Moby-Dick* (1851) de Herman Melville: «...Fue en el mes de Septiembre / y ‘yo Ismael, formé parte de aquella tripulación’» (*Ibid.*, 249). En este canto el monstruo es llamado indistintamente: «Escila,» «El Kraken» o sea, «el engañoso» y también «Cipactli.» En el canto tercero se prosigue la persecución y la búsqueda del hijo de Septiembre, destacando siempre la antigüedad y voracidad del tiburón. En este canto se rememora el período histórico, aquél que habla de la barbarie de los piratas que asolaron el país. El narrador aquí es ambivalente, unas veces es testigo que al remontar las aguas abajo, también remonta el río de la historia; otras es el omnisciente ya característico del poemario y por último es un historiador. Este vaivén del yo habla de la desintegración espiritual del poeta. El autor por medio de escenas superpuestas va mostrando la historia y cada hecho sangriento lo relaciona con la ferocidad del tiburón.¹⁸

remonto, aguas abajo, el río de mi historia

y oigo en el espumoso delta de olas entrecruzadas

-¡Bull Shark!-

.....

John Davis entró con ellos por el río

y cruzó el Lago en bongo y cayó sobre Granada dormida.

.....

Porque va

y vuelve. ‘Y es muy suelto en el agua

y carnicero.’ Como el Olonés,

que cruzó también el río

con su cohorte de cetáceos.

Este es el que partía en dos a los prisioneros de un solo tajo de

espada.

.....
Este fue Gallardillo el que tomó y quemó otra vez Granada,

el que cantaba romances mientras decapitaba prisioneros.
.....

(Ibid., 250-251)

El esplendor, la plenitud y la muerte de Greytown, o San Juan del Norte -puerto nicaragüense del Atlántico- están delineados en otro breve canto, número cuatro. El apogeo de Greytown se ubica antes del Canal de Panamá y por lo tanto llena un lapso de tiempo en la historia. Esta parte concluye con una lápida de doble significado: la muerte de Elizabeth Cross, una dama del lugar, devorada por el escualo -siempre la presencia ominosa del Mal- y la desolación de la ciudad tragada por la selva, donde sólo perduran nidos de raíces asfixiante y hierbas:

y bajo las hierbas, lápidas:

Elisabeth Cross

1830-1866

Devorada por el escualo:

En una pequeña caja, como un feto

su mano y su delicada calavera. (Ibid., 252)

Una página doblada de la historia es el canto V. y el narrador de límites difusos se dirige a la patria nicaragüense, diciéndole: «Has ganado tu libertad y otra vez la siniestra aleta rasga tus aguas tus aguas» (Ibid., 252). La aleta es el filibustero, el extranjero Walker, y: «(Mañana será otro rostro -porque va y vuelve)» (Ibid., 253). De manera que en la historia del país siempre ha habido y habrá la agresión y la codicia extranjera que al igual que el tiburón sale al mar y retorna al Gran Lago.

El canto sexto es una conversación con Fidel Castro en Managua, quien muestra profundo interés por el «selacio.» El yo interlocutor le responde que «va y vuelve.» El canto es breve y Fidel representa: «La utopía con su látigo.» Concluye esta parte con una escena que muestra el ojo inquisitivo, acechante de Fidel, preguntando siempre por el selacio; y allá en la profundidad de la mirada, el interlocutor vislumbra el implacable ojo del tiburón:

Y salió de las olas, fortalecido por la Soledad.

La utopía con su látigo.

-Me apasiona esta tierra -dijo

Y el ojo vivaz, inquisitivo, preguntando por el selacio de las aguas
dulces.

Y abajo acechando desde la profundidad,

la otra mirada,

el implacable ojo

que ‘domina el funesto lugar bravío y desolado.’ (Ibid., 254)

Con una voz plural / nosotros se inicia el séptimo canto, voz representativa del pueblo nicaragüense. Ella reconoce que los nicaragüenses han nacido en una tierra que servía de tránsito y esta idea es la que se desarrolla en el canto. Cuadra en El nicaragüense explica el por qué de esta teoría y analiza el destino transeúnte del hombre nicaragüense, clasificándolo como «un tipo ‘mediterráneo’: un hombre que está en el cruce de dos caminos. Y esta psicología, cincelada por la geografía en el mundo indio, queda grabada con más relieve aún al entrar España a modelar nuestra historia. Porque Nicaragua es descubierta y formada para que sea el puente, ya no entro las dos Américas como en tiempos prehistóricos, sino entro los dos mares.»¹⁹

Nacimos en el cruce de dos caminos. Puente

sobre volcanes. Por aquí pasan los dominadores y los dominados.

Los perseguidos y los perseguidores.

Pueblos del Norte llegaron a la puerta de tu casa.

Pueblos del Sur entraron a tu alcoba. Eres el hijo

del éxodo... (*Ibid.*, 254)

Al ser hijo del éxodo el nicaragüense, siempre está huyendo y hacia donde vaya él transporta su exilio. El final del canto ratifica ese destino y además señala al tiburón, o sea el Mal, como la ominosa sombra que continuamente lo persigue:

-En tu corazón llevas tu tierra.

Y a donde vayas transportas tus exilios.

¿De quién huyes?

Y volví el rostro.

Y vi en la estela espumante la ominosa sombra:

‘Por cargada de velas que vaya la nao

-dice Oviedo-

le va siempre el tiburón a la par! (*Ibid.*, 255)

Una Coda al final del poema que alude a la lucha entre Tobías y el gran pez indica lo bueno y lo malo del tiburón. Sus entrañas hay que tirarlas pero la hiel, su corazón y el hígado sirven para remedio.

La máscara de un personaje dariano -el abuelo español de barba blanca- es la identidad que domina «Octubre.» El poema descompone según las notas de Arellano que aparecen en su *Poesía Selecta* «el espectro de ‘lo español’ -y del amor a España- en una sucesión de Giles. (Los descubridores de Nicaragua fueron, Cristobal Colón por el lado Atlántico y Gil González Dávila por el Pacífico...)»²⁰ Por medio de la antífona que precede el poema, se sabe que en octubre la memoria se despereza y se habla entonces de genealogías: «Y chocan los blasones de los hijos de algo / y de los hijos de nadie» (*Ibid.*, 256). Cinco partes constituyen este canto a España. La primera es la historia de Gil González, el extremeño, que cogió lepra de montaña. Llegó a las Indias y soñó siempre con su regreso a España. Pero murió antes, rodeado por sus encomendados y por

Josefa Potoy, su india:

Este es don Gil -el extremeño- hijo de Gil
pastor de cabras. Cruzó la mar

.....

Creyó encontrar en Indias como feudo un reino.
Murió en un catre de varas en Tustega
rodeado por sus diez indios encomendados
y por Josefa Potoy su india,
soñando en su retorno a España
con oro y perlas, pregonando por la fama
en una corte que solo conoció en versos de troveros.

(Ibid., 257)

La segunda parte refiere la vida de don Gil segundo. Este no amó el mar como su padre y plantó sus pies en tierra firme. Se casó con doña Ubalda, una viuda castellana y murió de viejo en su vecindario por él fundado:

Murió este don Gil de años en el pueblo que fundara
oyendo las campanas de su iglesia doblar en su agonía

.....

-Oye, mujer, mis campanas me lloran. Muero cumplido.

No fundé señorío sino vecindario. (Ibid., 259)

Don Gil, tercero, es el protagonista en la tercera parte. A diferencia de sus antecesores, éste regresó a España y se le abrió el corazón de provincia a Universo. Ahí fue el indiano y supo de la burla de la corte y del silencio de España: «Y conoció la burla de la Corte. / Y conoció la soledad del Inca / Y el silencio de España» (Ibid., 261). De apenas cuatro versos es la cuarta parte y en ellos se sintetiza su retorno y su desengaño. Su tío le dio a leer a Cervantes: «Ninguna desilusión agota a España» (Ibid., 261). En la última parte, o sea la quinta, don Gil, tercero, aprendió de Cervantes que: «la historia / no es el ayer sino el mañana» (Ibid., 261). La lectura lo vitaliza y al tocar tierra nuevamente se dio ánimo porque: «¡América es la tercera salida del Quijote! (Ibid., 261).

«Noviembre» según notas de Arellano en su Poesía Selecta «es la creación del mito del desamparo y del desaliento cuando sucumbe 'el hombre' que sostiene, con su valor y personalidad, una época o una causa.»²¹ Una sólo voz, la del narrador omnisciente, es la que se escucha. Relata como el guerrillero muerto -Miguel Angel Orteza, en tiempos de Sandino- es llevado a su cabaña. Las manos de las alfareras ciñen a su cuerpo la blanca mortaja de hilo. Y sobre su pecho se extiende una gota de sangre, una mancha púrpura, que se transforma en rosa. En la simbología nicarao y chorotega la rosa era símbolo de la muerte por sacrificio. Al morir de esta manera el guerrillero, es decir por sacrificio, su entrada al reino donde moraban los dioses era asegurada. Por lo tanto el guerrillero así muerto adquiere calidad de héroe:

Pero un poco de sangre, una gota insistente,
 abriéndose,
 como el ojo húmedo del manantial,
 extendió lentamente sobre el pecho su mancha purpura.
 Las alfareras miraron la creciente rosa
 sobrepasando su tiempo,
 (Ibid., 263)

Este poema que es el más antiguo del libro (1938-1950) presenta claramente en su cuarta estrofa la desolación y el desamparo -que destaca Arellano- que rodea a los suyos al partir. Sobre su mancha de sangre, rosa que es vida, derraman sus tristezas los oprimidos: «Allí derraman / su última sílaba los que ya no tienen / cantos en la noche;...» (Ibid., 263). Concluye el canto con la presención del héroe como figura pictórica de la cerámica precolombina. Su historia encerrada en el barro será renovada cada vez que se repita una rosa roja en una ánfora india:

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. (*Ibid.*, 264)

Diciembre es el mes de María, la Virgen Madre, y la figura sagrada del poema del mismo nombre, «Diciembre,» es también ella. La ronda del año como es lógico esperar, llega a su fin con esta doceava composición. La identidad adoptada aquí es verdadera. La voz quejumbrosa del poeta Cuadra traspasa todo el canto y le confiesa a la Señora del rebozo azul que tras la huella de los héroes se ha hecho sangre su pensamiento y por ende el de los demás hombres. Esta confesión que se encuentra en la segunda estrofa del poema es muy significativa, ya que corrobora lo expresado al inicio, -la creación de la nacionalidad nicaragüense-. Cuadra al ir tras la huella de los héroes en el poemario ha querido reconstruir un «aquí» edénico, deseo expresado en los Poemas nicaragüenses. Pero a pesar de su intento es un deseo nunca satisfecho:

Tras la huella de los héroes
 se han hecho sangre nuestros pensamientos.
 Hemos querido construir el 'aquí'
 -un ancho, un alto
 edénico 'aquí' nunca satisfecho-
 y relevamos nuestros brazos, cansados
 de sostener el estrellado toldo,
 el infinito peso de lo finito.

..... (*Ibid.*, 265)

Los últimos tres versos traen a la memoria del lector «La huida a Egipto» del Libro de horas, donde el poeta y él en representación de todos los hombres se considera un Dios en exilio. La quinta estrofa en sus últimos versos la considero

de una importancia capital porque es altamente esclarecedora. En ellos sostiene que cuando olvida su pasado, es su muerte. De aquí se puede inferir que las reconstrucciones de los pasados -míticos, históricos, -en toda su obra poética es una manera de no morir, una manera de buscar la unidad integral de su yo: «No sólo cuando recuerdo mi muerte (que es futuro) / sino cuando olvido el pasado / soy mi muerte» (*Ibid.*, 266). La siguiente estrofa reafirma lo anterior ya que su espacioso corazón, su yo, en el devenir de su quehacer poético se pobló de rostros -del pasado, del presente- buscando en su adopción su verdadera identidad:

Señora, por muchos años mi numeroso corazón
 se llenó de rostros y palabras
 y yo llené, a mi vez, mi canto
 del pueblo. Corrí el riesgo
 de no ser oído
 porque la poesía es también un pedazo de pobreza.
 Corrí el riesgo
 de ver mi corazón vacío y despoblado
 cuando el Poder puso su pie sobre la boca de los humildes.

.....
 (*Ibid.*, 266)

Los últimos versos confirman una idea expresada en «Septiembre.» La poesía es arma de lucha para el poeta / libertador. La siguiente muestra el refugio del poeta / hombre en su fe, afirmando que: «no hay utopía sino Resurrección» (*Ibid.*, 267). Este pensamiento habla de la íntima convicción del hombre profundamente cristiano que es Pablo Antonio Cuadra. Veta manifestada en Canto temporal, en el Libro de horas entre otros, y confesada a cabalidad en los siguientes versos:

y en medio de las edades Cristo extiende sus manos

y se unen en Cristo el Pretérito y el Futuro.

De esa gloriosa procesión desciendo y en ella marchó.

Las más sutiles esencias de mi canto vienen de esas manos

que transmiten el ágape. (*Ibid.*, 267)

La presencia de María aparece ahora en los siguientes versos que relatan su aparición en Cuapa -ciudad nicaragüense- a Bernardo. Y en las dos últimas estrofas finales de «Diciembre» el papel de mediadora de la Virgen se acrecienta, es puente entre el cielo y la tierra y se ha llegado a ella a través de Diciembre, término y principio:

Señora, has colocado la escala de Jacob entre tu cielo y mi tierra

y nosotros hemos llegado tras de Ti a Diciembre: término y principio.

Hablo de ti, la mujer entre todas las mujeres

Aquella cuyo rostro más se parece al de Cristo.

.....

(*Ibid.*, 267)

Finalmente en La ronda del año se conjugan varios factores -tales como la defensa de la libertad, el no al Poder, la integración de lo histórico a grandes rasgos con la veta mítica, lo religioso, etc -que permiten el amparo del Ser. La amalgama de lo anterior sirve de molde en la creación de una nacionalidad, de un rostro, que le permite a Cuadra identificarse dentro de una colectividad. Y esta afirmación es válida no sólo para el poeta, sino para el hombre americano en general. De ahí que su poesía se inserte en lo universal.

CONCLUSION

En las páginas precedentes se han analizado ocho poemarios que abarcan 60 años de creación literaria de Pablo Antonio Cuadra, período que va desde 1928 hasta 1988. En ellos se ha manifestado la angustiosa búsqueda de plenitud del yo en tres direcciones: una búsqueda creadora, una espiritual, y otra mítica. Estos tres caminos han constituido a su vez la ruta del retorno hacia el origen, porque a medida que Cuadra los transitaba iba encontrando su unidad.

Alvaro Urtecho ha expresado en un pequeño artículo «Tragedia o historia en la creación poética de Pablo Antonio Cuadra» que: «¿Quién podría negar que la poesía de Pablo Antonio es un constante, tenaz y apasionado esfuerzo por establecer el diálogo, diálogo no sólo del poeta y su mundo inmediato, sino de una cultura con otra (otras) cultura, de un horizonte con otro horizonte, de un símbolo con otro símbolo?»¹ Ampliando lo ya intuido por Urtecho se puede agregar que este diálogo trasciende su mundo inmediato y va más allá de la simple comunicación con otras culturas, porque el diálogo de Cuadra, -y valga la redundancia- es la expresión de un buceo interior por los abismos del ser, tratando de recuperar para el aquí, para el ahora, y para el mañana, esa otra mitad perdida -el tú, el nosotros- que conforma la plenitud del hombre en todos los tiempos.

Al ser la creación literaria en Cuadra un aguijón del yo alienado, desposeído y arrojado del Edén -característica del yo del hombre contemporáneo- ha adoptado en su angustiosa busca de unidad, una gran pluralidad de máscaras, de identidades, rostros perdidos. Al respecto, y de una manera general, se puede

hablar entonces de tres máscaras relevantes que engloban a la gran pluralidad. Una de esas, es la del indio. Su apropiación algunas veces como: sacerdote de tribu, profeta, botánico historiador conocedor de mitos, indio Chorotega, dios indígena, expresan un deseo profundo de interacción con ese otro, -el indio-; movimiento enérgico de su voluntad manifestado en sus últimos libros poéticos, ya que según confesión del mismo Cuadra a Steven White en una entrevista, al principio casi no se le veía: «El ojo no lo distinguía. Estaba en nuestro exilio interior mudo. El mestizo se avergonzaba de él.»²

En un pequeñísimo libro, *Sedes Sapientiae* que recoge dos discursos de Cuadra, uno con fecha del 1 de marzo de 1993 y con motivo de la inauguración de la universidad católica nicaragüense «Redemptoris Mater» y otro que data del 91 en un Primer Congreso nacional de Educación, Cuadra aseveró muy especialmente en ese primer discurso que los poetas, los escritores, debían de ser «los pioneros de la nueva evangelización de la Cultura.»³ Y esta nueva evangelización de la Cultura se resumía para Cuadra en el vocablo «Nosotros,» y lo explicaba de esta manera: «Más que el Yo -que fácilmente oprime o explora al Tú- lo que el Cristianismo quiere es forjar un Nosotros unido por la palabra de Cristo que es palabra de amor.»⁴ Y precisamente este pensamiento que es una de las coordenadas que estructuran su lírica, se revela a plenitud en la asunción de otra máscara cuyo distintivo es la identificación con el humilde; modalidades de ella son: la del huertero, la de los cortadores de madera, la de los vaqueros, la de los arrieros, es decir, la del campesino en general. Para Cuadra estos seres representan la otredad enajenada, la otredad que no ha tenido un lugar en la

historia, y que él como poeta ha sentido en su carne la necesidad perentoria de rescatarlos, de darles un nombre, de identificarlos como parte de la esencia de su ser. En otras palabras, para Cuadra, la mitad perdida de su ser, no solamente está constituida por el indio, sino también por los desheredados de la tierra.

En estrecha relación con la anterior, hay una tercera, que expone el sentimiento agónico cristiano en su relación con Cristo y su devoción hacia la Virgen María. Esta identidad -que aflora en su obra a partir del Canto temporal, se ve proyectada como un yo-ángel, un yo cuya vida es sombra, un amante espiritual, y un cantor de la Virgen entre otras.

«Superemos el logos en el ágape» dice uno de los versos del poema «Memorias / la tribu» y en esta expresión, a mi entender, se sintetiza la esencia de la poesía de Cuadra, lírica que se inserta dentro de la comunión universal, porque ser poeta «da derecho a tener la nacionalidad del mundo futuro,» -afirmación que hizo Cuadra en una entrevista dada a Floriano Martins- «cuando» -continúa el poeta- «cese mi imaginación y comience la de Dios.»⁵



APENDICE

USO DE MASCARAS EN LA TRILOGIA EL CORO Y LA MASCARA

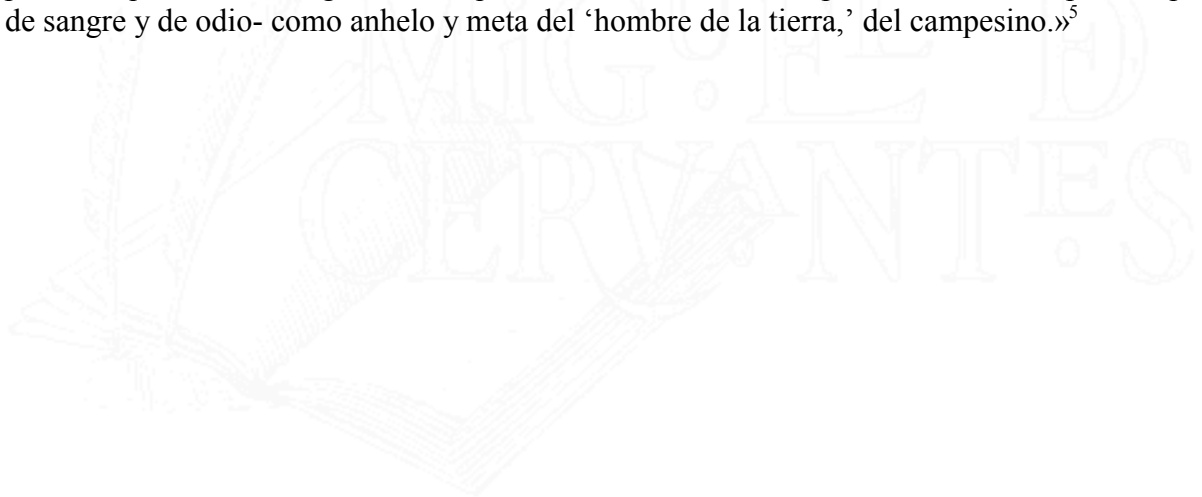
Para completar la percepción del uso de las máscaras en la poesía de Cuadra es necesario revisar este hecho aunque sea brevemente en algunas de sus obras teatrales, ya que para el poeta «el teatro es poesía -poesía en acto-.»¹ Expresión que salió a luz en una entrevista que Ramón Layera le hiciera al autor. La creación teatral y lírica en Cuadra van aunadas casi desde el inicio de su carrera como escritor, quehaceres que nunca han estado en pugna, ya que el movimiento literario de Vanguardia, grupo al cual estaba adscrito Cuadra, se interesó por el teatro desde su comienzo y así lo proclamaron en su primer manifiesto fechado en 1931: «Abriremos en cualquier plaza o barraca, o escenario existente, un teatrillo en el que exhibiremos nosotros mismos piezas de teatro moderno, extranjero, misterios, autos, bailadas o bailettes, coloquios, entremeses,...»² Pero no fue hasta en 1936 que se lanzaron de lleno al teatro.

En la primera etapa del movimiento de Vanguardia sus miembros se interesaron por la tradición teatral popular nicaragüense. Recogieron piezas antiguas, entre ellas El Güegüense, primera obra de teatro de tipo anónimo en Centroamérica. Cuadra refiriéndose al Güegüense confesó en la misma entrevista otorgada a Layera, que: «Fui yo el primero en publicarlo en Nicaragua en forma ya literaria. Publiqué también su música, y agregué a la edición un estudio y unas notas bastante amplias.»³ Cuadra en esa ocasión describió a la obra como una «especie de comedia-baile-burlesca, satírica de juego con las dos lenguas, nahua y española que era un valor literario modernísimo para su época,

el siglo XVII.»⁴

Cuadra ha expresado que ha tenido mala suerte con sus obras de teatro porque casi todas se le han perdido; por esta razón, nombraré someramente algunas de menor importancia y perdidas; pero, en adición me detendré muy en especial en la trilogía El coro y la máscara, constituida por Johana Mostega. La ciudad y el río, Death y Un muerto pregunta por Julia, obras escénicas que son parte del volumen IX de su obra, publicado en 1991. En ellas me referiré a la máscara predominante en cada una y como difieren, de las de su poesía. En su lírica son instrumento de conocimiento personal, de búsqueda de identidad; pero en el teatro son vehículos de denuncia, de protesta, y de búsqueda también, pero ya no a nivel personal sino a uno de raza, de hermandad colectiva -si es lícito decirlo así- tal como se verá en Johana Mostega.

Se le ha identificado a Cuadra por los estudiosos de la literatura hispanoamericana con la obra Por los caminos van los campesinos, pieza que fue estrenada en Granada en 1936. En ella se pone en vigencia la evocación del teatro litúrgico medieval más dentro de la situación actual del país en esa época, período que corresponde a la intervención de la marina norteamericana y a la resistencia del héroe nacionalista, Sandino, en la montaña. Motivos también ya señalados en los Poemas nicaragüenses, que son de este mismo período, y que fueron publicados en 1934. Por los caminos... es para Cuadra «como una parábola de la significación y del drama de Sandino, una parábola que no exalta la guerra sino que sostiene hasta el final la proclamación de la paz -limpia de sangre y de odio- como anhelo y meta del ‘hombre de la tierra,’ del campesino.»⁵



Más adelante Cuadra la califica como «la ruptura cristiana con las antropologías que se niegan a fundamentarse en el amor.»⁶ Esta línea de pensamiento expresada en ese entonces, y todavía vigente en la década del noventa, ha circulado por toda la creación literaria de Cuadra -lírica, dramática, ensayística- alcanzando profunda resonancia en cada uno de esos géneros.

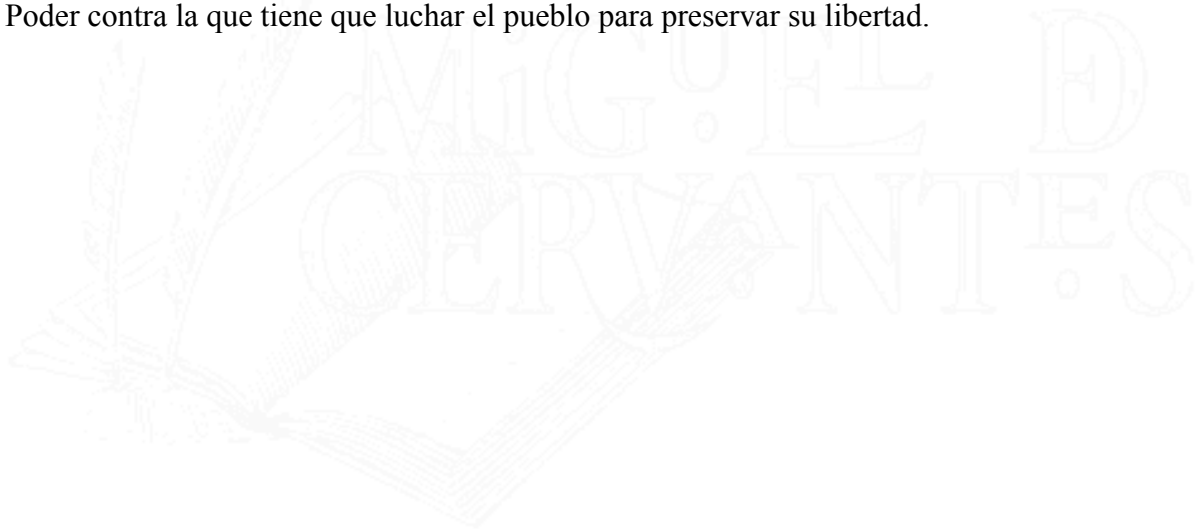
El árbol seco, fue un drama en cinco cuadros estrenado en 1938 en el «Teatro Bertini» de Granada y su texto no llegó a publicarse. Satanás entra en escena, es un misterio que se estrenó en noviembre de 1938 en el mismo escenario. Arellano en su Poesía Selecta ha anotado lo que Cuadra explicó de esta obra: «sucedió fundamentalmente en el Infierno, en la Tierra y en el Cielo (un ángel jugaba al ajedrez con un diablo el destino del hombre)... Era un acto de sustancia religiosa, pero de estructura política, en cuanto planteaba la lucha del hombre y su libertad frente al poder.»⁷ Se ve que este planteamiento temprano del autor se consolida en el género lírico en La ronda del año. El texto de este drama también quedó inédito y definitivamente extraviado. Pero a raíz del triunfo de Por los caminos, Cuadra montó su pequeño teatro «Lope» en Granada, estrenando en él, Pastorela en 1941, paso de navidad en verso y tres cuadros. Ya en esta obra se advertía la incorporación de personajes históricos como el cacique Nicarao, Cristobal Colón y la Reina Isabel la Católica. Bailete del Oso-burgués (1942) cuyo mérito según Jorge Eduardo Arellano, «no radica en su contenido sino en su forma y posibilidades escénicas, enraizadas en los antecedentes prehispánicos y coloniales.»⁸ La Cegua fue escrita como obra de teatro en 1945 pero en 1948 fue convertida en guión de cine en México con la

colaboración de Ernesto Cardenal. Esta obra siguiendo el mismo destino de otras, también se extravió. Cuadra ha dicho de ella a Ramón Layera, en la ya citada entrevista que «estaba basada en la figura de William Walker, el filibustero de la Guerra Nacional de 1854 en Nicaragua.»⁹ Es curioso observar como esta figura histórica presente en su lírica también ha sido objeto de inspiración en su teatro -tempranamente en La Cegua y posteriormente en Death, una de las obras que conforman la trilogía del presente estudio.

La palabra «máscara» tan definidora de la lírica de Cuadra, en cuanto a su asunción, también ha servido de título a algunas de sus obras teatrales. Máscaras exige la vida la cual fue puesta en escena en Managua en 1952, inició el teatro experimental en Nicaragua. Cuadra la ha definido en la entrevista dada a Layera como «la más experimental de todas, y bastante pirandeleana.»¹⁰ En ella, -continúa el dramaturgo- «el público entraba en escena y la escena bajaba al público. Produjo mucha sorpresa y éxito pero a mí no me dejó conforme. Guardé los originales para corregirlos. Un día, la actriz femenina principal, Titina Leal, me los pidió para copiarlos y montar la obra en Costa Rica. Ella murió en San José y se perdieron los originales.»¹¹ « Arellano en su Poesía Selecta asevera que esta obra «articula una crítica de la hipocresía social.»¹²

El coro y la máscara, título trológico, reúne tres obras de distinta época. Death (1956) ha sido definida por Arellano como un «intento por dramatizar una de las etapas más significativas de la historia nicaragüense: La Guerra Nacional antifilibustera. Breve y efectiva, recurre al Coro como herencia de «la gloria y la poesía de los griegos» para recrearnos un trágico episodio de esa Guerra que

consolidó nuestra independencia.»¹³ Death se puede catalogar como una instantánea escénica dentro de un escenario irreal. El Coro está formado por gente del pueblo y cuando su intervención es grupal se distingue por su entonación litúrgica. La acción tiene lugar durante la noche y la instantánea presenta un grupo de filibusteros / soldados vestidos de negro que llevan a un hombre vendado a fusilar. El traje que usa el condenado es pantalón azul y camisa blanca, -los colores azul y blanco son los de la bandera nacional nicaragüense-. El hombre clama en la noche por su madre. Esta se dirige a una mujer enlutada, que es acusada de ser la amante de Walker, para que interceda ante el filibustero por la vida del reo. La enlutada se supone que intercede por el que van a fusilar, porque entra a la estancia donde está Walker. Este sale a escena y con su acento inglés ordena: «¡Fusilad a la madre para que no sufra!» (El coro y la máscara, 37). Sobresale en esta brevísima obra de estructura política «la máscara» que es Walker. Sólo este personaje de dimensión fatídica y siniestra es llamado por su nombre; los demás son estereotipos, sombras, fantasmas -la enlutada, la 4ª mujer- y en el fondo el coro con su letanía de muerte en inglés: «Death.» En la pieza plantea Cuadra la lucha contra el Poder, representado en este caso por Walker que simboliza uno que esclaviza. El condenado a muerte, dados su vestidura y su papel, representa a la Patria. El Coro es la voz del pueblo que gime. Cuadra parece decir al realzar esa identidad a quien da nombre propio -Walker- que ésta es precisamente una de las máscaras de Poder contra la que tiene que luchar el pueblo para preservar su libertad.



Según Octavio Robleto en su pequeñísimo comentario aparecido en Pablo Antonio Cuadra: Valoración múltiple sobre Johana Mostega. La ciudad y el río (1991) asevera que esta obra fue presentada por Jorge Eduardo Arellano en el INCH, -Instituto Nicaragüense de Cultura Hispánica- en 1993. En esa ocasión Arellano afirmó de Johana Mostega que «supone una condena de los abusos de las armas y los negocios a partir de un planteamiento cristiano y humanista, es decir: lo que Pablo Antonio Cuadra ha venido predicando en su poesía, en su teatro y en su ensayo desde hace varias décadas.»¹⁴ «En El hombre: un Dios en exilio, Cuadra ha expresado que «La historia de América nos descubre debajo de su trama la permanente antítesis o lucha entre una utopía del amor y una utopía del poder.»¹⁵ Y precisamente Johana Mostega se eleva casi al final del siglo como un símbolo de la lucha entre la utopía y la realidad. La obra se estructura en cinco partes: en la primera «Preludio de los pájaros,» sobresale una voz innominada y plural que pide que le indiquen una ciudad pacífica «donde pueda el sueño encontrar su nido / y el canto, libertad!» (Ibid., 13). En otras palabras es la búsqueda de la utopía del amor. La segunda se titula «Fundación» y alude al levantamiento de la primera ciudad de los segovianos -originarios de Segovia, ciudad nicaragüense- a orillas del río Yare o Coco por los conquistadores españoles. Pero esta ciudad es herida por el misterio de un rostro que aparece en una ventana, la faz de Johana Mostega, la mestiza. Con su presencia comenzaron los cantos en la ciudad y los buhoneros cuando entraban con mercancías a vender, al ver el rostro de Johana «cargaban otra vez sus cargas / y aliviados partían...» (Ibid., 17). Se ve aquí la leyenda y a través de ella Cuadra da

un mensaje: Es posible la utopía del amor porque ya existió en el pasado, encarnado en el rostro de una mujer, en la ciudad de Johana Mostega. «La guerra» es la tercera parte y sobresale en ella una voz de dolor, la de un soldado que relata el día nefasto en que la ciudad de Johana Mostega es incendiada por los habitantes de la otra, la de los mercaderes. Es interesante observar aquí como este yo del soldado se diluye, pierde sus límites, y ya no sabe si él es un dios antiguo o sencillamente es Gil de Soto, el segoviano, que rescató de entre las llamas a la ciudad futura:

Me duele recordar la fecha ya

en cenizas.

El incendio alumbró la batalla

y yo, el soldado,

rescaté a Johana entre las llamas.

No sabía que llevaba entre mis brazos

la ciudad futura

y ya no recuerdo si soy un fatigado

dios antiguo

que colocó su carga en la ribera

como en la página de alguna mitología,

o Gil de Soto, segoviano

de quien no habla la historia

pero hablará la poesía. (*Ibid.*, 19)

«La ciudad futura» reza el subtítulo de la cuarta parte. En ella sobresale la voz femenina de Johana Mostega que pide construir una nueva ciudad: «Hagamos una utopía / cuyo rostro sea la libertad» (*Ibid.*, 22). En esta ciudad utópica se comían los dos panes: «-el de maíz y el de trigo-» (*Ibid.*, 23). Es decir el pan de América y el pan de España. Esta ciudad no es una determinada, es América toda. La visión de Cuadra por lo tanto se universaliza y esta América utópica, todavía en proceso de construcción estará habitada por el tercer hombre, el mestizo, fusionando así la herencia española y la precolombina. Casi al final de

esta parte el lector se entera que esta ciudad ha sido tragada por el río y la historia lo ha olvidado. Una voz innominada recuerda que «Sólo el poema conserva / -entre antorchas y lamentos-/ la palidez desnuda de Johana / y su flotante cabellera en el remanso» (*Ibid.*, 25). En otras palabras, sólo el poeta mediante su creación revive estos hechos -leyendas, mitos- y los erige frente a la desintegración colectiva como símbolo de esperanza: la ciudad utópica existió, despertémosla, parece sugerir Cuadra. Y esto es indiscutiblemente la acción que indica el autor en «Epílogo de los pájaros,» la quinta y última parte de este poema coral. La identidad que predomina en el poema es la de los pájaros, testigos antiguos de la existencia de Johana Mostega, o sea, la de la ciudad dormida bajo las aguas del Yare. Por medio de la lectura de la obra, se puede inferir que lo que las voces de los pájaros dicen a los pobres mortales es: anteponer al rostro de la esclavitud, el rostro de la libertad, el de Johana Mostega.

Al igual que Por los caminos van los campesinos, Un muerto pregunta por Julia (1990) es una producción que permite señalar las características más relevantes de la producción teatral de Cuadra. «Estas son,» -según Valessi- «primero: su genuina vinculación con la historia y la realidad nacional, o sea: su profunda nicaraguanidad; y segundo: una voluntad estética racionalista que configura el texto como teatro de tesis.»¹⁶ Un muerto pregunta por Julia que consta de un sólo acto, presenta el retorno de Lázaro Tiempo -un líder y creador de un partido socialista, que había impuesto un programa totalitario- ante sus familiares y después de diez años de muerto. Lázaro cuenta cómo por decisión del Partido y gracias a unos experimentos efectuados en él, logra volver a la vida.

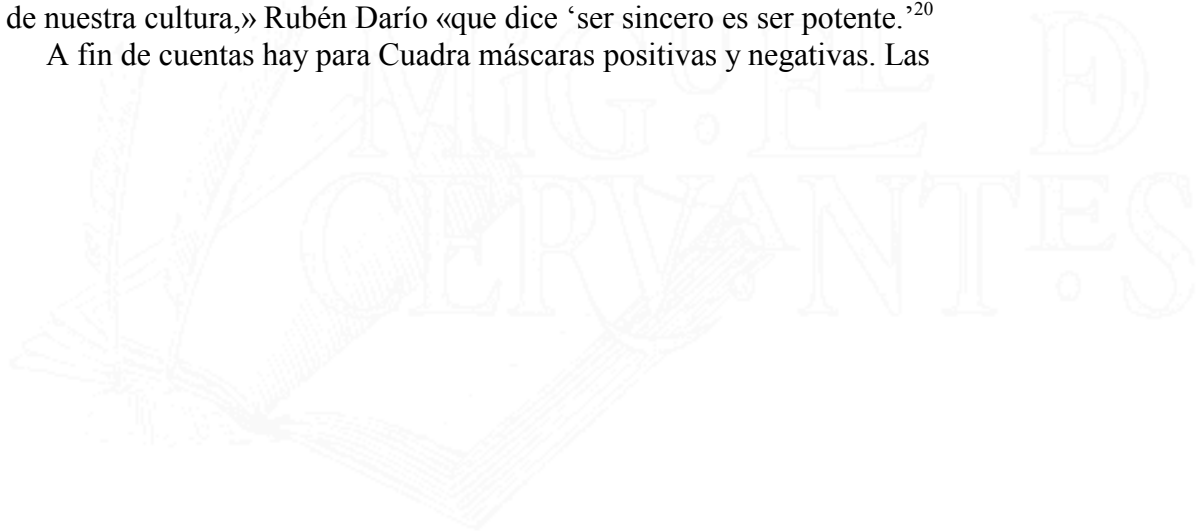
El Partido lo revive porque su presencia es necesaria ya que el gobierno se había desviado hacia uno de línea democrática. Por medio de la identidad de Lázaro Tiempo, máscara negativa adoptada ahora, el autor teatral pretende poner en guardia a los hombres en general, contra aquellos que quieren hacer retroceder la historia. Para Lázaro: «-¡La Revolución bien vale un tirano!-» (*Ibid.*, 70). El opositor dialógico y en contrapunto es Raúl Montero -máscara positiva adoptada por Cuadra- identidad que asevera que «la historia no se hace repitiendo la historia. Toda historia que no es creación, es tiranía (*Ibid.*, 70). Lázaro al momento de su regreso es como una pieza desajustada. El choque con las diferentes realidades que encuentra, -su hijo Fernando a quien él había formado, es ahora sacerdote católico -lo desmoronan poco a poco. Y Lázaro escucha de boca de su hijo: «... ¿Crees que yo podía seguir siendo fiel a una causa, a una ideología, a una moral que tiene esa aberrante valoración del hombre? ¿Para eso habíamos acabado con Dios? ¿Para que unos hombres ocuparan su sitio y se hicieran dueños de la vida y de la muerte de los demás hombres?» (*Ibid.*, 74). Lázaro muere y se disuelve como si nunca hubiese existido. Cuadra al oponer estas máscaras dialógicas parece decirnos, que la máscara del sistema totalitario, sistema monstruo, una vez que ha caído, por más que se pretenda revivirla está condenada al fracaso y a la muerte.

En una entrevista concedida a Steven White y publicada recientemente en Pablo Antonio Cuadra: Valoración múltiple, el poeta y dramaturgo haciéndose eco del dolor de los pueblos bajo las tiranías de este siglo, aseveró: «No queremos otra vez gigantes, así se llamen Stalin, Mao o Fidel. Hemos luchado por el

‘hombre’: por la dimensión humana. La historia del siglo XX es demasiado aleccionadora para que volvamos a edificar esos Poderes absolutos que acaban aplastando todas las libertades del hombre. Y para impedir el crecimiento monstruoso del Estado o del Poder sólo conocemos un antídoto: la Democracia.»¹⁷ Y esta preocupación de Cuadra, el establecimiento de la democracia, traspasa los límites de su teatro; porque si en él advierte de los peligros de las falsas máscaras a nivel nacional o continental desde un punto de vista político y si se quiere social, en sus ensayos periodísticos va más allá de la advertencia. Lo afirma tajantemente: «¡Quitémonos las máscaras!». Es el título de su discurso inaugural del Primer Congreso de educadores Cívicos en Nicaragua, que apareció en Septiembre del año 1994 en La Prensa Literaria.

Al respecto, además Cuadra recordó palabras del historiador francés, Fernand Baudel, al ser interrogado sobre cuándo sucede una revolución, citándolo: «Cuando sucede una revolución es porque las máscaras antiguas se revelan como insuficientes para cubrir esa situación.»¹⁸ Y Cuadra el civilista, haciendo uso de una identidad verdadera que lo identifica plenamente con el devenir político e histórico de su pueblo, habla entonces de máscaras obsoletas: la supuestamente democrática pero engañadora de Somoza por más de 40 años, la de la revolución ‘que fue un cambio de máscara.’¹⁹ Ante esto, él manda no falsificar los cambios con nuevas máscaras, afrontar «desnudamente la realidad nacional conforme el mandamiento del más grande fundador de nuestra cultura,» Rubén Darío «que dice ‘ser sincero es ser potente.’²⁰

A fin de cuentas hay para Cuadra máscaras positivas y negativas. Las



primeras se identifican con los símbolos de su pueblo en desarrollo, las segundas son máscaras que deben ser quitadas por el pueblo, cuando éste reconoce su falsedad. Se ve entonces que la pluralidad de las máscaras en la obra de este autor ha involucrado serios problemas de moral política especialmente en su obra teatral reciente y en sus escritos periodísticos.



**NOTAS
INTRODUCCION**

1. El desengaño de que los regímenes totalitarios no pueden construir el Paraíso en la tierra.
2. René Wellek y Austin Warren, Teoría literaria, 4ª edición., versión española de José M^a. Jimeno (Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1966), p. 95.
3. Antonio Carreño, La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea (Madrid: Editorial Gredos, 1982), p.14.
4. Ibid., p. 29.
5. Pablo Antonio Cuadra, Torres de Dios (Managua, 1958), p. 103.
6. En Unamuno se manifiesta la búsqueda mítica del otro. En Borges, recordemos «Borges y yo» de Antología personal, 1961.
7. En Machado su yo histórico se ve como apócrifo (el profesor Juan de Mairena).
8. La solidaridad con el «hombre común» bajo el cual se oculta la voz del poeta es especialmente recurrente tanto en Carrera Andrade, como en Cuadra.
9. Según Cedomil Goic esta segunda generación comprende poetas nacidos entre 1905-1919 y se manifiesta a partir de 1935.
10. Jorge Eduardo Arellano afirma que los mismos integrantes del grupo lo sugirieron así en su primer documento colectivo: «Ligera proclama y Exposición de la Anti-Academia Nicaragüense,» publicado el 26 de abril de 1931. Ahí, remontaron la aparición de la poesía de vanguardia a 1921.
11. Tesis doctoral de Gloria Guardia de Alfaro, Estudio sobre el pensamiento poético de Pablo Antonio Cuadra (Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1971).
12. Tesis doctoral de Richard McCallister, Pablo Antonio Cuadra and the poetics of Myth-History (Austin: University of Texas, 1988).
13. Tesis doctoral de Greg Dawes, Aesthetic and Revolution. Nicaraguan Poetry, 1979-1990 (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993).
14. Stefan Baciú, «Pablo Antonio Cuadra, poeta de lo hispánico,» Revista del Pensamiento Centroamericano 177 (1982): 32.

15. S. Franco Cerutti, «Introducción a la poética de Pablo Antonio Cuadra,» Revista del Pensamiento Centroamericano 177 (1982): 58.

16. Octavio Paz, El arco y la lira, 3ª edición., (México: Fondo de cultura económica, 1972), p.166.

17. La aparición de esta prosa data desde 1964 en el diario La Prensa.

18. Pedro Xavier Solís, El hombre: un Dios en exilio (Managua: Editorial Impresiones técnicas, 1991), pp.iii-iv.

19. Ibid., p.53.

19ª Para Jean-Paul Sartre, al contrario, el «otro» es el que impide la expansión y la realización de uno.

20. Pablo Antonio Cuadra, «Fronteras y rasgos de mi comarca literaria,» Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación 50 (1982): 5.

21. Cuadra, Torres de Dios p. 188.

22. Cuadra, «Fronteras y rasgos de mi comarca literaria,» p.2.

23. Pablo Antonio Cuadra, El nicaragüense, 8ª edición., (San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1978), p. 199.

24. Blaise Cendrars, Paul Morand, Valery Larbaud.

25. Dawes, Aesthetic and Revolution. Nicaraguan poetry. 1979-1990 p. 48.

26. Gloria Guardia de Alfaro, Estudio sobre el pensamiento poético de Pablo Antonio Cuadra p. 41.

27. Premio Centroamericano Rubén Darío de poesía en 1959. Y en carta enviada a Gloria Guardia de Alfaro el 29 de septiembre de 1966, Cuadra le expresa que El jaguar y la luna «está arrancado directamente, no de lo literario, sino de las formas pictóricas de nuestros dibujos en cerámicas precolombinas.» La carta aparece en el libro de Guardia de Alfaro, Estudio sobre el pensamiento poético de Pablo Antonio Cuadra, p.44.

28. Pablo Antonio Cuadra, Obra poética completa, vol. 3 (San José: Asociación Libro Libre, 1984), p. 97.

29. Ibid., p. 97.

30. El poeta habla del éxodo de los hombres de Acahualinca que plasmaron su huella en el barro hace unos 2000 ó 5000 años cuando huían de la primera erupción del volcán Masaya.

31. Pedro Xavier Solís, El hombre: un Dios en exilio, p. 51. Estos dos exilios están representados por la cultura Chorotega y la Nahua.

32. Esta temática la desarrollo en mi artículo «Mitos y símbolos indígenas en El jaguar y la luna» publicado el 27 de julio de 1991, en La Prensa Literaria, Managua, Nicaragua.

33. Franco Cerutti, «Introducción a la poética de Pablo Antonio Cuadra,» p.59.

34. Cuadra, «Fronteras y rasgos de mi comarca literaria,» p.5.

35. Doña Andreíta y otros retratos reúne escritos de 1964 a 1975. Apocalipsis con figuras ostenta la fecha de 1972, año histórico que hace referencia al terremoto que devastó Managua.

36. Eleuterio Real era un campesino, vaqueano de Paigua. Pedro Onofre fue maderero, tumbador, chingero, marinero y estibador. Don Medardo es un viudo que busca esposa la misma noche que vela a su mujer. Rayuelo era contador de cuentos, «burlero, jodeon y mago.» Con cada uno de estos personajes, Cuadra construye biografías-retratos que son historias de la vida real que bien podrían constituir el cuerpo de una novela.

37. «En Juana Fonseca el poeta oficia un requiem conmovedor, por su solemne sencillez, para una humilde planchadora.» Cita tomada de José Emilio Balladares, «Pablo Antonio Cuadra, peregrino de la esperanza,» Revista Iberoamericana 57.154-157 (1991): 981.

38. Si Poemas nicaragüenses es respuesta al impulso hesiódico (reclamo de lo autóctono), Cantos de Cifar es el impulso hacia afuera.

39. Jean Louis Felz, «La obra de Pablo Antonio Cuadra, expresión mítica de una cultura del mestizaje,» Revista del Pensamiento Centroamericano 177 (1982): 81.

40. Cifar Guevara-Ulises, alias «El Cachero,» héroe de carne y hueso. El maestro de Tarca simboliza la experiencia y la meditación. Su saber está cimentado en la memoria colectiva.

41. Jorge Eduardo Arellano, Poesía Selecta, (Caracas, Venezuela, 1991), p.xxxvi.

42. Gloria Guardia de Alfaro, Estudio sobre el pensamiento poético de Pablo Antonio Cuadra p. 162.

43. Poemario al cual tuve acceso gracias a la selección que incluye Jorge Eduardo Arellano en su Poesía Selecta.

44. Cuando los indios encuentran el Gran Lago Cocibolca y cerca de su costa una isla con dos volcanes se dan cuenta que es el Paraíso prometido y entonces ahí se afincan.

45. Nicasio Urbina, «El mito del Paraíso perdido en la literatura nicaragüense,» El Pez y la Serpiente 28 (1989): 106.

46. Cuadra estuvo fuera de su patria por dos años, a raíz del cierre (en 1986) del diario La Prensa, del cual es director desde 1954.

47. Nicasio Urbina, «El mito del Paraíso perdido en la literatura nicaragüense,» p. 107.

CAPITULO PRIMERO. CANCIONES DE PAJARO Y SEÑORA BUSQUEDA CREADORA Y DESCUBRIMIENTO DE LA PROPIA DUALIDAD

1. Pablo Antonio Cuadra, Torres de Dios (Managua, 1958), p. 145.

2. Cuadra, en sus Torres de Dios al referirse a la generación del 27, afirma: «Nuestro grupo, aunque bastante menor en edad que los de esa generación peninsular -los Lorca, Salinas, Alberti, Diego, etc- se adelantó mucho a sus propios años hasta traslapar sus actividades con aquella. Pero, sobre todo se conectó con las fuentes que a estos mismos nutrieron, y lo que los españoles hicieron en español con la herencia de Rubén, nosotros lo hicimos en nicaragüense.» P. 168.

3. Cuadra, Torres de Dios p. 188.

4. En 1535, Gonzalo Fernández de Oviedo había descrito en su Historia General y Natural de las Indias la hermosura y el rico sabor de la piña. Y en el siglo pasado, el poeta neoclásico cubano Manuel de Zequeira y Arango también se enorgulleció de la misma fruta, llamándola «pompa de mi patria.» En cuanto a la naranja, el mexicano José Gorostiza, miembro de la revista Contemporáneos (1928-1931) dijo necesitarla para su consolación, según su poema «¿Quién me compra una naranja?»

5. Octavio Paz, El arco y la lira, 3ª edición., (México: Fondo de cultura económica, 1972), p.278.

6. Pablo Antonio Cuadra, «Fronteras y rasgos de mi comarca literaria,» Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación 50 (1982): 3.

7. Jorge Eduardo Arellano, Poesía Selecta, (Caracas, Venezuela, 1991), p. xx.

8. Arellano en el prólogo a Poesía Selecta, aclara que «Las tres isleñas» procede estructuralmente de «Las tres morillas de Jaén,» zéjel anónimo del siglo XVI, exhumado por Balbiere a fines del siglo pasado en los archivos del Palacio Real de Madrid y difundido por Alberti en una de sus conferencias de los años veinte.» p. xxii.

9. Arbol que crece a la orilla de los ríos y del Lago y de frutos grandes.

10. Tradicionalmente la Costa Atlántica nicaragüense ha sido una zona marginada.

11. Según Alfonso Valle en su Diccionario del habla nicaragüense, sostiene que, el origen de la palabra chontal proviene de: «Lugar poblado de las palmeras llamadas Chonta.» De aquí pues, el origen del nombre de los Chontales, región y tribu nicaragüense localizada en el centro-oriental de Nicaragua. El no está de acuerdo con otros investigadores quienes han afirmado que el vocablo chontal se formó de dos términos aztecas: chonchoni, bárbaro, grosero, y tlalli, tierra. Concluyendo, Oviedo reafirma que el calificativo de bárbaro y grosero no se le puede aplicar a los chontales sin conocer su origen y su historia.

12. Arellano, Poesía Selecta, p.xxiii.

13. Pablo Antonio Cuadra, El nicaragüense, 8ª edición., (San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1978), p. 15.

14. El tercer hombre es la fusión de lo indio y lo hispano, heredero de los tres aspectos que incidieron en la historia de América: la espada, la cruz y la toga.

15. F. Díaz Figueroa, «Whitman el gran hermano,» Cuadernos americanos CXLVII. 5 (sep-oct 1966): 214-221.

16. La fluctuación ideológica a la cual alude Greg Dawes, oscila entre las ideas de la oligarquía tradicional y las de la nueva burguesía nicaragüense.

17. Pedro Xavier Solís, El hombre: un Dios en exilio (Managua: Editorial Impresiones técnicas, 1991), p. 91.

CAPITULO SEGUNDO. POEMAS NICARAGÜENSES
VIAJE INTERIOR DENTRO DE LA PATRIA Y RECREACIÓN DE ELLA

1. Jorge Eduardo Arellano, Poesía Selecta (Caracas, Venezuela, 1991), p. xxiii.
2. Pablo Antonio Cuadra, «Fronteras y rasgos de mi comarca literaria,» Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación 50 (1982): 18.
3. Cuadra, Torres de Dios (Managua, 1958), p.169.
4. Cuadra, «Relaciones entre la literatura nicaragüense y la francesa,» Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación 50 (1982): 18.
5. Ibid., p. 19.
6. Carlos Tunnermann Bernheim, «La poesía nicaragüense y universal de Pablo Antonio Cuadra,» Revista del Pensamiento Centroamericano 177 (1982): 72.
7. Popol Vuh (Buenos Aires: Editorial Nova, 1944), p. 71.
8. Steven F. White, Modern Nicaraguan Poetry. Dialogues with France and the United States (London and Toronto: Associated University Presses, 1993), p.47.
9. Ibid., p. 49.
10. Pedro Xavier Solís, El hombre: un Dios en exilio (Managua: Editorial Impresiones técnicas, 1991), p.86.
11. Juan Villegas, «Alternative Models: est nihil novum sub sole?,» Gestos 11 (1991): 21.
12. Ibid., p. 26. The equivocal «conceives the self and the other in terms of simple, unmediated difference... it implies no relation between the self and the other; the dialectical «takes us beyond this private sphere, by claiming that self and other are neither entirely the same nor absolutely different.» p. 26. En cuanto a la «metaxological,» Villegas la percibe como la sociedad utópica: «the metaxological relation affirms that the self and the other are neither absolutely the same nor absolutely different.» p. 21. Para Villegas esta relación parece ser la perfecta porque concede al «self» y al «other» igual significado y tiende a evitar una integración totalitaria.
13. White, Modern Nicaraguan Poetry. Dialogues with France and the United States, p. 63.

14. Gloria Guardia de Alfaro, Estudio sobre el pensamiento poético de Pablo Antonio Cuadra (Madrid: Gredos, S.A., 1971), p. 191.
15. White, Modern Nicaraguan Poetry. Dialogues with France and the United States, p. 54.
16. Ibid., p. 52.
17. Wa es el nombre miskito del gran río Coco o Segovia del norte nicaragüense.
18. Cuadra, Torres de Dios p. 195.

CAPITULO TERCERO. CANTO TEMPORAL
BUSQUEDA DE LA OTREDAD A TRAVES DE UNA VISION RETROSPECTIVA

1. Octavio Paz, El arco y la lira, 3ª edición., (México: Fondo de cultura económica, 1972), p.36.
2. Tesis doctoral de Gloria Guardia de Alfaro, Estudio sobre el pensamiento poético de Pablo Antonio Cuadra (Madrid: Gredos, 1971), p.256.
3. Esta primera versión estaba constituida de 510 versos y dividida en tres partes, mientras que Nueva poesía nicaragüense, una antología del año 1949, ofrecía una selección menos extensa del Canto temporal: 466 versos estructurados en diez cantos. En efecto durante toda su carrera poética Cuadra ha tenido la costumbre de pulir y reducir.
4. Guardia de Alfaro ve en esta división de nueve cantos un símbolo de la gestación del ser humano.
5. Octavio Paz, El arco y la lira, p. 134.
6. Gloria Guardia de Alfaro, Estudio sobre el pensamiento poético de Pablo Antonio Cuadra, p.137.
7. Pablo Antonio Cuadra, Obra poética completa, vol. II (San José: Asociación Libro Libre, 1984), p. 50.
8. Erwin Silva, «El canto temporal,» La prensa literaria (23 de agosto de 1991): 11B
9. Ibid., p.11B
10. Joseph Campbell, The Hero with a Thousand Faces, (Princeton: Princeton University Press, 1968), p.391.

**CAPITULO CUARTO. LIBRO DE LAS HORAS
BUSQUEDA DE LA VIRGEN Y DESGARRO MAXIMO DEL YO**

1. Pablo Antonio Cuadra, América o el tercer hombre (República Dominicana: Universidad Católica Santo Domingo, 1992), p. 18.
2. Cuadra, Sedes Sapientiae, 1ª edición., (Managua: Hispamer, 1993), p. 4.
3. Tesis doctoral de Gloria Guardia de Alfaro, Estudio sobre el pensamiento poético de Pablo Antonio Cuadra (Madrid: Gredos, 1971), p. 107.
4. Ibid., p. 107.
5. Ibid., p. 107.
6. Ibid., p. 107.
7. Ibid., p. 110.
8. Jorge Eduardo Arellano, Poesía Selecta, (Caracas, Venezuela, 1991), p. xxxi.
9. Ibid., p. xxxi.
10. Hernán Rodríguez Castelo, «Pablo Antonio Cuadra, poeta cristiano de América,» Reseña VIII (junio 1965): 175.
11. Gloria Guardia de Alfaro, Estudio sobre el pensamiento poético de Pablo Antonio Cuadra, p. 127.
12. Pedro Xavier Solís, El hombre: un Dios en el exilio (Managua: Editorial Impresiones técnicas, 1991), p.1.
13. Ibid., pp. 1-2.

**CAPITULO QUINTO. POEMAS CON UN CREPÚSCULO A CUESTAS
TENTATIVA DE ASIR LA OTREDAD**

1. Jorge Eduardo Arellano, Poesía Selecta, (Caracas, Venezuela, 1991), p. xxxii.
2. Tesis doctoral de Gloria Guardia de Alfaro, Estudio sobre el pensamiento poético de Pablo Antonio Cuadra (Madrid: Gredos, 1971), p. 143.
3. Arellano, Poesía Selecta, p. xxxii.

4. Stefan Baciú, «Pablo Antonio Cuadra, poeta de lo hispánico,» Revista del Pensamiento Centroamericano 177 (1982): 33.

5. Franco Cerutti, «Introducción a la poética de Pablo Antonio Cuadra,» Revista del Pensamiento Centroamericano 177 (1982): 59.

6. Arellano, Poesía Selecta, p. xxxii.

7. Biblia, «Primer Libro de los Reyes,» 17.4

8. Ibid., 17.6

CAPITULO SEXTO. CANTOS DE CIFAR Y DEL MAR DULCE IMPULSO HOMERICO Y FUSION DE MITOS

1. Pedro Xavier Solís, El hombre: un Dios en el exilio (Managua: Editorial Impresiones técnicas, 1991), p. 80.

2. Ibid., pp. 80-81.

3. Jean Louis Felz, «La obra de Pablo Antonio Cuadra, expresión mítica de una cultura del mestizaje,» Revista del Pensamiento Centroamericano 177 (1982): 80.

4. Ibid., p. 80.

5. Pablo Antonio Cuadra, El nicaragüense, 13ª edición., (Managua: HISPAMER, S.A., 1993), p. 171.

6. Jorge Eduardo Arellano, Poesía Selecta, (Caracas, Venezuela, 1991), p. xxxii.

7. Ibid., pp. xxxiv-xxxv.

8. Jean Louis Felz, «La obra de Pablo Antonio Cuadra, expresión mítica de una cultura del mestizaje,» p. 82.

9. Pablo Antonio Cuadra, El nicaragüense, p. 183

10. Steven White, «Yo no soy mensajero sino intérprete. Lucho por apoderarme de los ojos del pueblo para ver con ellos lo que el pueblo ve, sus realidades y visiones,» Pablo Antonio Cuadra: Valoración múltiple, editor Jorge Eduardo Arellano, (Managua, 1994), p. 109.

11. Jean Louis Felz, «La obra de Pablo Antonio Cuadra, expresión mítica de una cultura del mestizaje,» p. 85.

12. Ibid., p. 85.
13. Pablo Antonio Cuadra, El nicaragüense, p. 173.
14. Ibid., p. 173.
15. Ibid., p. 183.
16. El autor del prólogo es José Coronel Urtecho.
17. Jean Louis Felz, «La obra de Pablo Antonio Cuadra, expresión mítica de una cultura del mestizaje,» p. 82.
18. Ibid., p. 82.
19. Véase la nota 10 y la cita de White.
20. En la mente del lector se sugieren dos tipos de impotencia: una por falta de viento por la cual la vela no responde; y la otra de índole sexual, la impotencia de Arsenio, cliente de un burdel.
21. Pablo Antonio Cuadra, El nicaragüense, p. 175.
22. Jean Louis Felz, «La obra de Pablo Antonio Cuadra, expresión mítica de una cultura del mestizaje,» p. 84.
23. Pablo Antonio Cuadra, El nicaragüense, p. 174.
24. Según el Diccionario del habla nicaragüense de Alfonso Valle, la Cegua es: «Voz azteca, ciguatl, contracción de cihuanahualli, mujer bruja, hechicera; fantasma, que hace muchos años era el terror de las gentes trasnochadoras...» P. 64. De esta manera se les llama «jugados de cegu» a aquellos hombres que tenían la desdicha de caer en manos de ella.
25. Jean Louis Felz, «La obra de Pablo Antonio Cuadra, expresión mítica de una cultura del mestizaje,» pp. 84-85.

CAPITULO SEPTIMO. SIETE ARBOLES CONTRA EL ATARDECER **UNION DE MITOS Y HECHOS HISTÓRICOS**

1. Pedro Xavier Solís, El hombre: un Dios en el exilio (Managua: Editorial Impresiones técnicas, 1991), p. 81.
2. Jorge Eduardo Arellano, Poesía Selecta, (Caracas, Venezuela, 1991), p.xxxvi.

3. Ricardo Llopesa. «Sabiduría, profecía y cólera en ‘Siete árboles contra el atardecer,’» Pablo Antonio Cuadra: Valoración múltiple, editor Jorge Eduardo Arellano (Managua, 1994), p. 248.

4. José Emilio Balladares, «Pablo Antonio Cuadra: peregrino de la esperanza,» Pablo Antonio Cuadra: Valoración múltiple, editor Jorge Eduardo Arellano (Managua, 1994), p. 150.

5. Jean Louis Felz, «La obra de Pablo Antonio Cuadra, expresión mítica de una cultura del mestizaje,» Revista del Pensamiento Centroamericano 177 (1982): 101.

CAPITULO OCTAVO

LA RONDA DEL AÑO. POEMAS PARA UN CALENDARIO PERSPECTIVA HISTORICA Y ACTUALIZACION MITICA

1. Ricardo Gullón, «Indigenismo y Modernismo,» Estudios críticos sobre el modernismo (Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1968), p. 278.

2. Jorge Eduardo Arellano, Poesía Selecta, (Caracas, Venezuela, 1991), p. xxxviii.

3. Tesis doctoral de Gloria Guardia de Alfaro, Estudio sobre el pensamiento poético de Pablo Antonio Cuadra (Madrid: Gredos, 1971), p. 158.

4. Arellano, Poesía Selecta, p. xl.

5. Francisco Arellano Oviedo, «‘Enero’ o la traidora apariencia de la belleza,» Pablo Antonio Cuadra: Valoración múltiple (Managua, 1994), p. 214.

6. Ibid., p. 214.

7. Pablo Antonio Cuadra, América o el tercer hombre (República Dominicana: Universidad Católica de Santo Domingo, 1992), p. 27.

8. «Xonecuilli» o «pie torcido», nombre que le daban los Nicaraguas.

9. Francisco Arellano Oviedo, «‘Enero’ o la traidora apariencia de la belleza,» p. 215.

10. Gloria Guardia de Alfaro, Estudio sobre el pensamiento poético de Pablo Antonio Cuadra, p. 163.

11. Ibid., p. 164.

12. Jorge Eduardo Arellano en las Notas de su Poesía Selecta aclara que: «Cifar el navegante es una referencia equívoca al caballero navegante de la novela de caballería y a Cifar Guevara, marinero poeta del Gran Lago de Nicaragua que sería luego protagonista de los Cantos de Cifar de Cuadra, publicados en 1969.» P. 269.

13. Gloria Guardia de Alfaro, Estudio sobre el pensamiento poético de Pablo Antonio Cuadra, p. 165.

14. Jean Louis Felz, «La obra de Pablo Antonio Cuadra, expresión mítica de una cultura del mestizaje,» Revista del Pensamiento Centroamericano 177 (1982): 103.

15. Cuadra en la 13ª edición de El nicaragüense habla sobre la leyenda de la carreta Nagual. «'Nágual' viene de 'nahualli' y significa: bruja o mágica...» «En una vieja y ruidosa carreta, halada por esqueletos de bueyes va dormido un hombre. Sobre él ha caído una maldición: ni muere, ni vive: duerme para siempre y sólo despierta una noche cada siglo, pero al salir el sol, prosigue su eterno viaje...» Cuadra asevera que hay dos versiones sobre el por qué de la maldición. La primera versión consiste en lo siguiente: «En los antiguos viajes -anteriores a las diligencias y al ferrocarril- las lentas y crujientes carretas de bueyes se detenían al caer el sol y pernoctaban en círculo: los viajeros tertuliaban y cantaban y luego se recogían a dormir bajo las entoldadas carretas dándose unos a otros las buenas noches. El renegado boyero de una de ellas, contestando al acostumbrado saludo: 'Hasta mañana, si Dios quiere,' dijo con rebeldía blasfema: 'Y si no quieren, también'. Por la mañana fue imposible despertarlo. Los viajeros aterrados lo echaron en la carreta que comenzó a andar para siempre.» La segunda versión es más simple. «Cuenta,» afirma Cuadra, «que los viejos dioses indios, antes de extinguirse, maldijeron a la primera carreta.» «En tal caso,» piensa Cuadra, «la maldita es la rueda, el elemento extraño a las civilizaciones indias...» p. 229.

16. Arellano en Notas a su Poesía Selecta asevera que «Agosto es el mes dedicado a Augusto. Y el elefante, como arma pesada y temible -formando las aplastantes elefantarquías -fue asociado a la idea de Poder; así Filipo acuñó monedas con un elefante y esta inscripción: Aeternitas Augustus, Aeternitas Imper.» P. 270.

17. Gloria Guardia de Alfaro, Estudio sobre el pensamiento poético de Pablo Antonio Cuadra, p. 167.

18. Este tiburón que infesta las aguas del Gran Lago, llamado antiguamente Mar Dulce, es una especie única en el mundo. Se caracteriza por su ferocidad.

19. Pablo Antonio Cuadra, El nicaragüense, 13ª edición., (Managua: HISPAMER, S.A., 1993), p. 51.

20. Jorge Eduardo Arellano, Poesía Selecta, p. 271.

21. Ibid., p. 271.

CONCLUSION

1. Alvaro Urtecho, «Tragedia e historia en la creación poética de Pablo Antonio Cuadra,» Pablo Antonio Cuadra: Valoración múltiple (Managua, 1994), p. 153.

2. Steven White, «Yo no soy mensajero sino intérprete. Lucho por apoderarme de los ojos del pueblo para ver con ellos lo que el pueblo ve, sus realidades y visiones,» Pablo Antonio Cuadra: Valoración múltiple, p. 110.

3. Pablo Antonio Cuadra, Sedes Sapientiae, 1ª edición., (Managua: HISPAMER, 1993), p. 15.

4. Ibid., p. 1034.

5. Floriano Martins, «Poesía: Ensayo de lo inefable,» Pablo Antonio Cuadra: Valoración múltiple, p. 86.

APENDICE

USO DE MASCARAS EN LA TRILOGIA EL CORO Y LA MASCARA

1. Ramón Layera, «De la Vanguardia al teatro nicaragüense actual: Valoración de Pablo Antonio Cuadra,» Revista Iberoamericana 157 (1991): 1040.

2. Jorge Eduardo Arellano, Poesía Selecta, (Caracas, Venezuela, 1991).

3. Layera, «De la Vanguardia al teatro nicaragüense actual: Valoración de Pablo Antonio Cuadra,» p. 1034.

4. Ibid., p. 1034.

5. Ibid., p. 1038.

6. Ibid., p. 1038.

7. Arellano, Poesía Selecta, p. xliii.

8. Ibid., p. xlvi.

9. Layera, «De la Vanguardia al teatro nicaragüense actual: Valoración de Pablo Antonio Cuadra,» p. 1036.

10. Ibid., p. 1037. Luigi Pirandello (1867-1936), fue un escritor italiano que se destacó por sus obras de teatro de aspecto filosófico. En sus irónicas obras de teatro, novelas, e historias, la verdad es a menudo lo opuesto de lo que sus personajes creen. Pirandello recibió el Premio Nobel de Literatura en 1934.

11. Ibid., p. 1037.

12. Arellano, Poesía Selecta, p.xlvi.

13. Ibid., p. xlvi.

14. Octavio Robleto, «‘Johana Mostega’ en el INCH,» Pablo Antonio Cuadra: Valoración múltiple (Managua, 1994), p. 246.

15. Pedro Xavier Solís, El hombre: un Dios en exilio (Managua: Editorial Impresiones técnicas, 1991), p. 12.

16. Alfredo Valessi, «‘Un muerto pregunta por Julia,’» Pablo Antonio Cuadra: Valoración múltiple, p. 244.

17. Steven White, «Yo no soy un mensajero sino intérprete: Lucho por apoderarme de los ojos del pueblo para ver con ellos lo que el pueblo ve, sus realidades y visiones,» Pablo Antonio Cuadra: Valoración múltiple, p. 106.

18. Pablo Antonio Cuadra, «¡Quitémonos las máscaras!,» La prensa literaria, 24 de septiembre de 1994, p. 2.

19. Ibid., p.2.

20. Ibid., p.2.

BIBLIOGRAFIA
OBRAS DE PABLO ANTONIO CUADRA

POESIA

- . Canciones de pájaro y señora (1929-31), publicadas selectivamente en Poesía. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1964, pp. 205-243 e íntegras por vez primera, en el volumen I de Obra poética completa. San José: Libro Libre, 1983.
- . Poemas nicaragüenses (1930-1933). Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1934. 128 p.
- . Cuaderno del Sur: poemas viajeros (1934-35). Revista del Pensamiento Centroamericano 177 (1938): 9-24.
- . Canto temporal. Granada: Ediciones del Taller San Lucas, 1943. 18 p.
- . Poemas con un crepúsculo a cuestas. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1949. 10 p.
- . La tierra prometida. Managua: El Hilo Azul, 1952. 44 p.
- . Elegías. Madrid, Palma de Mallorca: Papeles de Son Armadans, 1957. 5 p. (Separata).
- . El jaguar y la luna. Managua: Editorial Artes Gráficas, 1959. 48 p.
- . Zoo. San Salvador: Dirección General de Publicaciones del Ministerio de Educación, 1962. 21 p.
- . Poesía (Selección. 1929-1962). Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1964. 251 p.
- . Libro de horas (1946-54). En Emilio del Río Poesía Católica del siglo XX. Madrid: A. Vasallo, 1964, pp. 128-142.
- . Noche de América para un poeta español. Madrid: Cuadernos Hispanoamericanos, 1965. 5 p. (Separata).
- . Poesía escogida. León: Editorial Universitaria, 1968. 125 P.
- . Personae. Madrid, Palma de Mallorca: Papeles de Son Armadans, 1968. (Separata).

- . Los cantos de Cifar. Madrid, Palma de Mallorca: Papeles de Son Armadans, 1969. 10 p. (Separata).
- . El jaguar y la luna. 2ª edición. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohle, 1971. 90 p.
- . Nuevos cantos de Cifar. Madrid, Palma de Mallorca: Papeles de Son Armadans, 1969. 16 p. (Separata).
- . Cantos de Cifar. Avila: Talleres del Diario de Avila, 1971. 127 p.
- . Doña Andreíta y otros retratos. Caracas: Ediciones Poesía de Venezuela, 1962. 19 p. (Separata).
- . The Jaguar and the Moon. Trans. Thomas Merton. Greensboro: Unicorn Press, 1974.
- . Inéditos de Managua 72. Torino: Cuaderni Ibero-Americani, 1974. 6 p. (Separata).
- . Managua / 72. Madrid: La Estafeta Literaria, 1975. 7 p. (Separata).
- . Mayo. Managua: Tipografía Asel, 1974. 7 p.
- . Tierra que habla. Antología de cantos nicaragüenses. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1974. 181 p.
- . Esos rostros que asoman en la multitud. Managua: Ediciones El Pez y la Serpiente, 1976. 117 p.
- . Introduzione alla terra-promessa. A cura di Franco Cerutti. Milano: Edizioni Accademia, 1976. 192 p.
- . El vendedor de pájaros. Madrid, Palma de Mallorca: Papeles de Son Armadans, 1976. 6 p. (Separata).
- . Tierra que habla. Antología de cantos nicaragüenses. 2ª edición. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1977. 181 p.
- . -Marzo o la lectura del cronista. Madrid: Cuadernos Hispanoamericanos, 1978. 6 p. (Separata).
- . La Ceiba. Madrid: Cuadernos Hispanoamericanos, 1978. 6 p. (Separata).
- . Cantos de Cifar y del Mar Dulce. 3ª edición. Managua: Ediciones de la Academia Nicaragüense de la Lengua, 1979. 133 p.

- . Songs of Cifar and the Sweet Sea. Trans. Grace Schulman and Ann Mc Carthy. New York: Columbia University Press, 1979.
- . Siete árboles contra el atardecer. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República, 1980. 91 p.
- . Dos poemas botánicos. Toulouse: Caravelle, 1981. 4 p. (Separata).
- . Obra poética completa. 7 vols. San José: Libro Libre, 1983-89.
- . Canti di Cifar e del Mar Dolce. A cura di Giuseppe Bellini. Roma: Bulzoni Editori, 1987. 240 p.
- . Julio: el boyero. Madrid: Cuadernos Hispanoamericanos, 1987. 4 p. (Separata).
- . The Birth of the Sun. Selected Poems 1935-1985. Trans. Steven F. White. Greensboro: Unicorn Press, 1988. 178 p.

ANTOLOGIAS QUE INCLUYEN A CUADRA

- Arellano, Jorge Eduardo, editor y compilador. Pablo Antonio Cuadra. Poesía Selecta. Caracas: Talleres de Anauco, Ediciones, C. A., 1991.
- Asís Fernández, Francisco de, compilador. Poesía política nicaragüense. Managua: Ministerio de Cultura, 1986.
- Cardenal, Ernesto, compilador. Poesía nicaragüense. Cuba: Ediciones Casa de las Américas, 1973.
- Cuadra Downing, Orlando, compilador. Nueva poesía nicaragüense. Madrid: Seminario de Problemas Hispanoamericanos, 1949. 512 p.
- Oviedo, José Miguel, compilador. Musas en Guerra. Poesía, Arte y Cultura en la Nueva Nicaragua. (1974-1986). 1ª edición. México: Editorial Joaquín Mortiz, S.A. de C.V., 1987.
- Ramírez, Sergio, compilador. Antología del Cuento Centroamericano. 1ª edición. Vol. 1. Centroamérica: Educa, 1973.
- Revista El pez y la Serpiente. Nueva Antología de la poesía nicaragüense. 1ª edición. Managua: Ediciones El Pez y la Serpiente, 1972.

TEXTOS

- Cuadra, Pablo Antonio. Hacia la Cruz del Sur. (Manual del navegante hispano). Madrid: Cultura Española, 1936. 113 p.
- . Hacia la Cruz del Sur. Buenos Aires: Comisión Argentina de Publicaciones e Intercambio, 1938.
- . Breviario imperial. Madrid: Cultura Española, 1940. 209 p.
- . Promisión de México y otros ensayos. México: Editorial Jus, 1945. 171 p.
- . Entre la cruz y la espada. (Mapa de ensayos para el redescubrimiento de América). Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1946. 254 p.
- . Discurso sobre la hispanidad y su zozobra. Madrid: Ediciones Marquillas, 1948. 57 p.
- . Torres de Dios. Ensayos sobre poetas. Managua: Ediciones de la Academia Nicaragüense de la Lengua, 1958. 208 p.
- . El nicaragüense. Managua: Editorial Unión, 1967.
- . El nicaragüense. Managua: Distribuidora Cultural Nicaragüense, S.A., 1968. 172 p.
- . El nicaragüense. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1969. 164 p.
- . El nicaragüense. Managua: Ediciones El Pez y la Serpiente, 1971. 282 p.
- . Sobre Ernesto Cardenal. Madrid, Palma de Mallorca: Papeles de Son Armadans, 1971. 29 p. (Separata).
- . El nicaragüense. Managua: Editorial Impresos Técnicos Nicaragüenses, 1974. 282 p.
- . El nicaragüense. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1974. 282 p.
- . Otro rapto de Europa. (Notas de viaje). Managua: Ediciones El Pez y la Serpiente, 1976. 221 p.
- . Torres de Dios. Ensayos sobre poetas. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1977. 181 p.
- . Torres de Dios. Ensayos literarios y Memorias del Movimiento de Vanguardia. Managua: Ediciones El Pez y la Serpiente, 1985. 183 p.

- . Aventura Literaria del Mestizaje. San José: Libro Libre, 1988. 167 p.
- . El nicaragüense. 13ª edición. Managua: HISPAMER, S.A., 1993. 234 p.

NARRATIVA Y TEATRO

- . «Por los caminos van los campesinos» (1936). En: 3 obras de teatro nuevo. Managua: Ediciones de la Academia Nicaragüense de la Lengua, 1957, pp. 45-162; en: Carlos Solórzano, editor. Antología del teatro hispanoamericano. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- . «Bailete del Oso Burgués.» En: Nuevos Horizontes 5 (Julio, 1942): 37-51.
- . «Pastorela (cuento de Navidad escenificado).» En: José Sanz y Díaz. Antología de cuentistas hispanoamericanos. Madrid: Aguilar, 1961. pp. 578-588.
- . «Death» (1956). En: Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación. septiembre-octubre, 1982, pp. 34-41.
- . «Agosto.» En: El Pez y la Serpiente 1 (enero, 1961): 61-69; en volumen de la Editorial y Distribuidora Centroamericana, 1969.
- . «Vuelva, Güegüence.» En: El Pez y la Serpiente 11 (verano, 1970): 35-73.
- . Teatro: Por los caminos van los campesinos. Cuentos: Vuelva, Güegüence. Agosto. San José: Libro Libre, 1986. 180 p.
- . El Coro y la Máscara. San José: Libro Libre, 1991.

FOLKLORE

- . Cuentos de Tío Coyote y Tío Conejo: cuentos de camino. Estudio preliminar y recopilación de Pablo Antonio Cuadra. Managua: Ediciones de la Academia Nicaragüense de la Lengua, 1957. 87 p.
- . Muestrario del folklore nicaragüense. Introducción y recopilación de Pablo Antonio Cuadra. Managua: Colección Cultural Banco de América, 1978. 460 p.

ARTICULOS POR PABLO ANTONIO CUADRA

- . «En el camino de la verdad histórica.» Universidad Católica Bolivariana 11.38 (1944): 26-37.

- «Sor Juana Inés de la Cruz y el drama del barroco americano.» Brecha 3 (1959): 2-5.
- «El pensamiento pre-filosófico de los nahuas de Nicaragua.» Congreso Internacional de Americanistas. 33 Vol. 3. San José: Imprenta nacional, 1959. N. pag.
- «Cifar.» Cuadernos Hispanoamericanos 296 (1975): 249.
- Introducción. Así es Nicaragua. By Adolfo Calero Orozco. Madrid: Editorial Orytec, 1976.
- «El toque.» Revista del Pensamiento Centroamericano 31.150 (1976): 43.
- «En el umbral de una nueva época: notas sobre el desarrollo de una literatura asediada.» El Pez y la Serpiente 24 (1981): 5.
- «Relaciones entre la literatura nicaragüense y la literatura francesa.» Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien 36 (1981): 75-86.
- «Fronteras y rasgos de mi comarca literaria.» Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación 50 (nov-dic 1982): 1-8.
- «El Dios de Darío, el Dios de Vallejo, el Dios de Neruda.» Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano 38.179 (1983): 7-15.
- «Situación de la cultura.» Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano 40.186 (1985): 91-00.
- «Situación de la cultura en Nicaragua.» Vuelta 9.105 (1985): 50-53.
- «Sedes Sapientiae.» Revista del Pensamiento Centroamericano 48.219 (abril-junio 1993): 18-23.
- «La familia y el lenguaje.» La Prensa Literaria 14 de Enero 1994. p. 10B.
- «Tutecotzimí: nuestra democracia y su raíz india.» La Prensa Literaria 11 de febrero 1994. p. 10B.
- «Muere el guía de las letras nuevas.» La Prensa Literaria 8 de abril 1994. p. 11B.
- «José Coronel y la biografía de su mujer.» La Prensa Literaria 29 de abril 1994. p. 10B.

- . «¡Quitémonos las máscaras!» La Prensa Literaria 24 de Septiembre 1994. p. 1-2.

ESTUDIOS SOBRE PABLO ANTONIO CUADRA

Arranz Sanz, Vicente. Pablo Antonio Cuadra y su voz nicaragüense. Quito: Universidad Católica de Quito, Instituto Superior de Humanidades Clásicas, 1962. 87 p.

Arellano, Jorge Eduardo. «El corpus poético completo de Pablo Antonio Cuadra.» Cuadernos Hispanoamericanos 442 (1987): 47-61.

- . «Pablo Antonio Cuadra: Bibliografía fundamental.» Revista del Pensamiento Centroamericano 37.177 (1982): 189-200.

- . «El primer libro de Pablo Antonio Cuadra.» Revista del Pensamiento Centroamericano 37.177 (1982): 135-137.

- . «Pablo Antonio y Sandino.» La Prensa Literaria 19 de agosto 1989.

- . editor. Pablo Antonio Cuadra: Valoración múltiple. Managua: Impresiones y Troqueles, S.A., 1994.

Arellano Oviedo, Francisco. «Mayo: defensa de la palabra soberana.» El Pez y la Serpiente 16 (invierno 1976): 85-92.

Baciu, Stefan. «Pablo Antonio Cuadra, poeta de lo hispánico.» Revista del Pensamiento Centroamericano 37.177 (1982): 31-37.

- . «Tierra que fala.» Jornal de Comercio 7 de marzo, 1965.

Balladares Cuadra, José Emilio. Pablo Antonio Cuadra. La palabra y el tiempo. Secuencia y estructura de su creación poética. San José: Libro Libre, 1986.

- . «El tiempo mítico y el tiempo del hombre en los Cantos de Cifar.» Cuadernos Hispanoamericanos 355 (1980): 51-69.

- . «Introducción a la poesía de Pablo Antonio Cuadra.» El Pez y la Serpiente 27 (1983): 150-161. Bibl.

- . «Pablo Antonio Cuadra, peregrino de la esperanza.» Revista Iberoamericana 57. 157 (1991): 971-985.

- . «Retrospecciones y prospecciones sobre la poesía de Pablo Antonio Cuadra.» Revista del Pensamiento Centroamericano 37. 177 (1982): 123.

- . «Anotaciones sobre dos árboles.» Revista del Pensamiento Centroamericano 38. 179 (1983): 16-19. Bibl.
- Battle, John W. «Pablo Antonio Cuadra's El jaguar y la luna.» Romance Notes Vol. IV. 2 (1965).
- Brañas, César. «El nicaragüense visto por un gran nicaragüense.» Revista del Pensamiento Centroamericano 37. 177 (1982): 185-188.
- Bellini, Giuseppe. «Tre poeti nicaraguensi: J. Coronel Urtecho, P. A. Cuadra, E. Cardenal.» Rassegna Iberistica apr. 13 (1982): 17-27.
- Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación 50 (nov-dic 1982). Contiene ensayos, cuentos y poemas de Cuadra y varios estudios críticos sobre su obra.
- Caballero Bonald, José María. «Pablo Antonio Cuadra y sus Torres de Dios.» El Espectador 21 de agosto, 1965.
- Cardenal, Ernesto. «La poesía nicaragüense de Pablo Antonio Cuadra.» Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación 50 (nov.- dic., 1982): 74-76.
- Cerutti, Franco. Introducción a la poética de Pablo Antonio Cuadra.» Revista del Pensamiento Centroamericano 37.177 (1982): 56-67.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. «Pablo Antonio Cuadra.» Cuadernos Hispanoamericanos 522 (dic-1993): 7-17.
- Coloma González, Fidel. «Los poemas nicaragüenses de Pablo Antonio Cuadra.» Cuadernos de Crítica Literaria (enero-marzo 1980): 4-5.
- . «El canto temporal de Pablo Antonio Cuadra.» El Pez y la Serpiente 15 (verano 1975): 89-113.
- Cote Lemus, Eduardo. «La tierra prometida de Pablo Antonio Cuadra.» Cuadernos Hispanoamericanos 57 (septiembre 1954).
- Escobar, Alberto. «La Patria en la poesía de Pablo Antonio Cuadra.» La Prensa Literaria 20 de agosto, 1977.
- Felz, Jean Louis. «La obra de Pablo Antonio Cuadra: expresión mítica de una cultura del mestizaje.» Revista del Pensamiento Centroamericano 37. 177 (1982): 80-106.

- . L'Oeuvre de Pablo Antonio Cuadra: recherche d'une culture nicaraguayenne. París: Université de la Sorbone Nouvelle, Etudes latinoamericaines, 1981.
- Fernández Almagro, Melchor. «Pablo Antonio Cuadra: un proceso ascensional.» Revista del Pensamiento Centroamericano 37.177 (1982): 26-28.
- Grande, Félix. «La vida breve. Pablo Antonio Cuadra.» El Socialista 245 (febrero 1982).
- Guardia de Alfaro, Gloria. Estudio sobre el pensamiento poético de Pablo Antonio Cuadra. Madrid: Editorial Gredos, 1971. 256 p.
- . «Visión del mundo o centro espiritual de Pablo Antonio Cuadra a través de su evolución temática.» Revista del Pensamiento Centroamericano 37.177 (1982): 38-51.
- Lasarte, Francisco. «Cuadra's Mar Dulce.» Essays on Hispanic Literature en Honor of Edmund L. King. editores. Sylvia Molloy and Luis Fernández Cifuentes. London: Tamesis, 1983. pp. 175-86.
- Llopesa, Ricardo. «Sabiduría, profecía y cólera en la poesía de Pablo Antonio Cuadra.» La Prensa Literaria 1º de agosto, 1982.
- McCallister, Richard. Pablo Antonio Cuadra and the Poetics of Myth-History. Diss. University of Texas, Austin. Ann Arbor: UMI, 1988. 8909712.
- Murciano, Carlos. «Pablo Antonio Cuadra.» La Estafeta Literaria 544 (1974): 14 16.
- Ordoñez Arguello, Alberto. «Pablo Antonio Cuadra y su libro Poemas nicaragüenses.» Revista del Pensamiento Centroamericano 37.177 (1982): 139-140.
- Peña, Horacio. «La poesía de Pablo Antonio Cuadra.» Revista Interamericana de Bibliografía Vol. 21. 2 (apr-june 1971): 193-199.
- Pita, Juana Rosa. «Pablo Antonio Cuadra o la recuperación de nuestra Grecia.» Revista del Pensamiento Centroamericano 37. 177 (1982): 119-123.
- . «Pablo Antonio Cuadra: el tejedor de mitos.» Revista del Pensamiento Centroamericano 48. 221 (oct-dic 1993): 11-13.
- Quiñones, Fernando. «Noticia sobre Pablo Antonio Cuadra y sus recientes animales líricos.» Diario de Cádiz 18 de octubre, 1962.

- Ramírez, Sergio. «Realidad y poesía. Comentario a dos poemas de Pablo Antonio Cuadra.» El Día Tegucigalpa, 26 de abril, 1968.
- Revista del Pensamiento Centroamericano. 177 (oct-dic. 1982). Contiene numerosas críticas sobre la obra de Cuadra en general y sus libros en particular.
- Rodríguez Castello, Hernán. «Pablo Antonio Cuadra, poeta cristiano de América.» Reseña 8 (1965).
- Rodríguez Monegal, Emir. «Four Writers in the Labyrinth» Nation 238. 3 (1984): 96-99.
- Rothschuh Tablada, Guillermo. «Pablo Antonio Cuadra, pionero de una nueva sensibilidad.» La Prensa Literaria 26 de mayo, 1974.
- Tobar, Antonio. «Ni un día sin línea: Poemas para una nueva mitología.» Gaceta Ilustrada 9 de enero, 1965.
- Tunnermann Bernheim, Carlos. «La poesía nicaragüense y universal de Pablo Antonio Cuadra.» Kanina 3.1 (1979): 69-82.
- . «Pablo Antonio Cuadra y la cultura nicaragüense.» Cuadernos Hispanoamericanos 277-78 (1973): 291-06.
- . «Pablo Antonio Cuadra y la cultura nacional.» Quaderni Ibero-Americani 42-44 (1973-74): 123-30.
- White, Steven. «Pablo Antonio Cuadra: Poet of Nicaragua.» Northwest Review 23.1 (1985): 74-93.
- . «Modern Nicaraguan Poetry: The French and American Influence.» DAI 48.7 (Jan., 1988): 1785A.
- . «Translation in Nicaraguan Poetry as a Literary weapon against Imperialism.» Translation Perspectives 6 (1991): 165-71.
- Yepes Boscán, Guillermo. «Hacer el poema con el aliento del mito y el lodo de la historia.» Revista del Pensamiento Centroamericano 37.177 (1982): 108-116.
- Zepeda-Henríquez, Eduardo. «Cuadra y su poema generacional.» (sobre «El hijo del hombre»). La Prensa Literaria 22 de julio, 1989.
- . «El Cifar de los Cantos.» Nueva Estafeta 32-33 (junio-julio 1981).

OBRAS CONSULTADAS

- Alonso, Amado. Materia y forma en poesía. 2ª edición. Madrid: Editorial Gredos, 1960.
- Arellano, Jorge Eduardo. Panorama de la literatura nicaragüense. Managua: Editorial nueva Nicaragua, 1982.
- Alvarez de Miranda, A. La metáfora y el mito. Madrid: Taurus, 1962.
- Battistessa, Angel José. El poeta en su poema. Buenos Aires: Editorial Nova, 1965.
- Bousoño, Carlos. El irracionalismo poético. El símbolo. Madrid: Gredos, 1977.
- . Teoría de la Expresión poética. 3ª edición aumentada. Madrid: Gredos, 1962.
- Campbell, Joseph. The Hero with a Thousand Faces. Princeton: Princeton University Press, 1968.
- Carreño, Antonio. La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. Madrid: Gredos, 1982.
- Castagnino, Raúl H. El análisis literario. 9ª edición ampliada y actualizada. Buenos Aires: Editorial Nova, 1974.
- Cohen, Jean. Estructura del lenguaje poético. Madrid: Gredos, 1974.
- Dawes, Greg. Aesthetic and Revolution. Nicaraguan Poetry (1979-1990). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- Friedrich, Hugo. Estructura de la lírica moderna. Barcelona: Seix Barral, 1956.
- Gullón, Ricardo. Estudios críticos sobre el modernismo. Madrid: Gredos, 1968.
- León-Portilla, Miguel. Religión de los Nicaaos. 1ª edición. México: Instituto de Investigaciones Históricas, 1972.
- Paz, Octavio. Los hijos del limo. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- . El arco y la lira. 3ª edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Paraíso, Isabel. El verso libre hispánico. Madrid: Gredos, 1985.

- Pérez-Estrada, Francisco. Los nahuas de Nicaragua. Managua: Imprenta Nacional, 1970.
- Perloff, Marjorie. The Poetics of Indeterminacy. Princeton N. J: Princeton, 1981.
- Popol Vuh. Buenos Aires: Editorial Nova, 1944.
- Preuss, Mary H. Los dioses del Popol Vuh. Madrid: Editorial Pliegos, 1988.
- Rodríguez, Alfonso. La estructura mítica del Popol Vuh. Miami: Ediciones Universal, 1985.
- Valle, Alfonso. Diccionario del habla nicaragüense. 2ª edición. Managua: Editorial Unión de Cardoza y Cía. Ltda., 1972.
- Wolfgang, Kayser. Interpretación y análisis de la obra literaria. 4ª edición rev. Madrid: Gredos, 1985.
- Yáñez, Agustín, compilador. Mitos indígenas. México: Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1942.

