

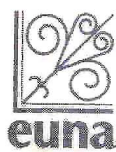
Flora Ovares

Margarita Rojas



el sello del ángel

ensayos sobre literatura centroamericana



Flora Ovares
Margarita Rojas G.

EL SELLO DEL ÁNGEL
Ensayos sobre literatura centroamericana

EUNA

2000

Un hilo de palabras es la vida,
Carlos Rafael Duverran

*Muchas gracias:
a Carlos Francisco Monge, lector riguroso, interlocutor
y amigo constante;*

a José Miguel Rojas, entusiasta y solidario.

A Flora Ramírez, que me dio las alas,
a José Fabio Ovaes, que me mostró el rumbo
y a la entrañable presencia de Emilio Ramírez Arias,
Flora

Para Arodys, compañero seguro y apoyo constante a lo largo de
estos años,
Margarita

ÍNDICE

PRESENTACIÓN / 19

I- LA INMENSA INTIMIDAD

EN ORDEN SUYO y NUEVO. Identidad nacional y tradición literaria / 23

LOS HIJOS REBELDES. Del modernismo a la vanguardia / 43

- En el jardín modernista / 46
- El maestro, el discípulo / 50
- Entre tus cortinajes de ensueño / 53
- La barca y el globo / 56
- Un ángel impertinente / 60
- Cantar para cualquiera / 60
- El albatros caído / 62
- Antiacademias / 65

POR EL AIRE EL DESEO. Erotismo y escritura poética / 71

- En soledad de amor herido / 74
- Descubre tu presencia / 77
- Un fulgurante y oscuro salto / 81
- En la isla suspendida / 86
- Señal y ausencia / 92

EN LA PIEDRA SUS SIGNOS. Espacio e identidad / 97

- Espacios y filiaciones / 106
- Filo de noche / 110
- Los textos dibujados / 114
- La plegaria del desciframiento / 119

II. DE POETAS y ÁNGELES

EL EFÍMERO VUELO. Ángeles y estructuras de mediación / 131

El jardín del aire /134

El juego infinito: leer y traducir / 141

LA SIGILOSA PRESENCIA. El ángel y la dualidad / 147

Imprevistas parejas / 150

Los aires sin tiempo / 151

Cárcel de espejos / 154

EL SELLO DEL ÁNGEL. La lucha por la escritura / 157

El combate con el ángel / 159

El ángel terrible / 165

La caída del ángel / 170

LA ESCALA LUMINOSA. Lectura e interpretación / 179

Angelizar / 181

El ascenso del sentido / 183

El espíritu del atañor / 186

El ángel oculto / 188

III ALADAS PALABRAS: antología

A. POESÍA

Alfonso Cortés Ventana 193

Claudia Lars Sobre el ángel y el hombre 194

Luis Alberto Cabañas A mi ángel 197

 Madrugada en avión 198

 Un ángel me persigue 199

 Invitación a Miriam 201

 Felices los que nunca. 203

Luis Cardoza y Aragón

 Joven suicida 204

	R. D.	206
	5	207
	6	208
José Coronel Urtecho	Oda a Rubén Darío	210
	Contrarrima	215
	Pequeña oda a tío Coyote	216
	Nihilnovum	218
	Vida del poeta en el campo	219
	Lo dicho, dicho	220
	San Carlos	222
Manolo Cuadra	A don Rubén Darío	223
	Kodak 126A	226
	Jardín cercado	227
Pablo Antonio Cuadra	VIII	228
	Autosoneto	229
	El peregrino	230
	El ángel	232
	Retrato de serpiente	233
	Jeroglífico en la pared de un templo maya	235
	En el suburbio se recuerda a Rubén	236
	La lucha con el ángel	238
	Ars poetica	240
	Epitafio de un poeta.	241
Isaac Felipe Azofeifa	El ángel	242
Alberto Ordóñez Argüello	Evocación de ti	244
	Soneto de la blindada cierva que tenía cara de manzana	246
	Azar de Rubén Darío	247
Joaquín Pasos	Canción de cama	248
	Canción boba de alcoba	249
	Ontología de la sombra	251
Alfredo Cardona Peña	Lectura de mi noche	252
	Tarde de toros	256
Eunice Odio	Suite de la bailarina iluminada	259
	Satchmo liróforo	263

Ernesto Mejía Sánchez Epitalamio	265
Pezuña del arcángel	267
Carlos Martínez Rivas Beso para la mujer de Lot	268
La fábula	271
Alcahaz.	273
Jorge Charpentier Hay un ángel en cárcel en tus ojos	274
Quiero abrir los vitrales	275
Carlos Rafael Duverrán Esbozo con misterio	277
De nosotros	278
El insomnio	279
Alfonso Chase Sobre los ángeles	280

B. NARRATIVA

Miguel Ángel Asturias <i>Torotumbo</i> (fragmento)	281
Salvador Salazar Arrué (Salarrué) “La repunta”	294
“El hombre pájaro”	297
Ángel	140 305
Joaquín Pasos “El ángel pobre”	316
Roberto Castillo “El ángel”	325
“Subida al cielo”	327
Jorge Luis Oviedo “El último vuelo del pájaro travieso”	332

IV. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A. Bibliografía activa	341
B. Bibliografía pasiva	349

PRESENTACIÓN

La pregunta ingenua ante el decir poético de los vanguardistas nicaragüenses se tornó rápidamente en asombro y luego en laborioso ejercicio. Destramábamos los hilos del texto y ellos mismos imperceptiblemente iban tejiendo estas páginas que nos descubren. A lo largo de sus libros, poemas y cuentos ensayaban respuestas sobre la identidad mestiza, los tiempos y los espacios originarios y, de esta forma, nos revelaban a un Otro que aún hoy nos interpela.

Las primeras páginas estudian el juego entre la imaginación del aquí nacional y la literatura universal indican cómo, al fundar la identidad sobre la aceptación de lo diverso, la literatura de vanguardia erige los amplios límites, abiertos siempre a todos los vientos como la geografía del lago tutelar. La conflictiva relación con el modernismo en la búsqueda de un verbo identificador se analiza en el segundo capítulo, mientras que el tercero se dedica a señalar el vínculo inevitable entre la experiencia erótica y la escritura lírica: efímera, la unión amorosa instruye sobre el vacío incolmable que media entre mi carencia y el más allá inaprensible de mi deseo.

Finaliza la primera parte con la reflexión sobre los procedimientos de construcción de un espacio propio, Nicaragua como lugar de síntesis y tránsito de culturas. El país que surge es un punto de cruce de todas las miradas, propias y ajenas, es un inmenso espacio mediador. Como toda estructura de mediación, esta se pobló de ángeles. La poesía nicaragüense nos condujo así de la tierra y la historia al aire intemporal, de la pregunta por la esencia de lo nacional a la reflexión acerca de la existencia del ser humano y el papel del arte.

A partir del análisis de textos centroamericanos, la segunda parte trata, entonces, de ofrecer un modelo del texto literario que propone una homología entre los paradigmas simbólicos y los semióticos. El ángel es el anunciador, mensajero aéreo, que posibilita la comunicación y la armonía de los mundos. Por eso, su figura permite reflexionar acerca de la significación. ¿Cómo se percibe el escritor en el momento de la creación, qué relación guarda la palabra lírica con el lenguaje, cuál es el trayecto del texto al lector? Una multitud de ángeles, surgidos de las páginas que leíamos, empezaron a hablar y damos respuestas.

Y de esta manera, lo que se inició como una grata aventura de exploración de la poesía nicaragüense, se transformó paulatinamente en un peregrinaje más amplio por las letras centroamericanas. Pero, en realidad, es un viaje a lo largo de los signos que nos habitan y nos constituyen. Ritual de aceptación del Otro tantas veces negado y, finalmente, encontrado en la poesía: la palabra, de nuevo, como el ángel, tendió el puente en el tiempo y sobre las fronteras, integró lo disperso, posibilitó este libro.

Las autoras

EN ORDEN SUYO Y NUEVO
Identidad nacional y tradición literaria

A veces la casa crece, se extiende, Gastón Bachelard.

El movimiento nicaragüense de vanguardia, que actuó como grupo entre 1931 y 1933, reúne a un conjunto de poetas y ensayistas que vivió y escribió el mestizaje con sorprendentes resultados estéticos. Las líneas que siguen reflexionan acerca de la manera cómo su palabra poética se interroga sobre la identidad mestiza, los modos de inventarla; cómo esboza esta poesía el espacio, el tiempo y los diversos actores de la saga particular del país en que nacieron los vanguardistas, el ámbito de su rápido tránsito.

El movimiento se inicia en 1927 con la publicación, en el Diario nicaragüense, de la «Oda a Rubén Darío» de José Coronel Urtecho, poema irreverente y parricida que expresa el deseo de liberarse del magisterio del "amado enemigo". La segunda fecha clave en la historia del movimiento es 1931, cuando el grupo empieza a actuar como tal bajo el liderazgo de Coronel Urtecho.

Los principales nombres son los de José Coronel Urtecho, Luis Alberto Cabrales, José Román, Pablo Antonio Cuadra, Octavio Rocha, Joaquín Pasos, Luis Downing, Joaquín Zavala Urtecho, Manolo Cuadra y Alberto Ordóñez Argüello, responsables de la publicación de diversos manifiestos, suplementos y revistas literarias, entre las que destacan La Semana, Vanguardia, Criterio, La Reacción y Opera Bufo. Su trayectoria ha sido estudiada a fondo por Arellano, tanto los vínculos de clase y familia como la formación y las experiencias políticas y culturales comunes. El crítico habla de ellos como una promoción generacional decidida a romper con los valores tradicionales, sobre todo en el plano de la cultura¹.

En el proceso de búsqueda de los valores nacionales que efectúa este grupo influyen decisivamente acontecimientos como la invasión militar a Nicaragua por parte de los Estados Unidos en 1926 y el posterior levantamiento armado de Augusto César Sandino (1927-1933). Este asunto, además, aparece como tema de algunos de los poemas juveniles de los integrantes de la vanguardia². La conciencia de nacionalidad amenazada reaviva el sentimiento patriótico y el descubrimiento de la poesía es paralelo al de la patria; consecuentemente, una de las metas principales de los vanguardistas es recrear artísticamente su país. Esta inquietud por lo nacional se plasma, entre otras cosas, en la búsqueda de la sencillez, los orígenes y lo popular: el arte original se identifica con lo culturalmente originario. Por ello definen, como grupo, no sólo un campo de creación sino de investigación de las artes, las letras y el folclore nacionales. Las artes indígenas, coloniales y populares se convierten en terrenos prioritarios de indagación.

Sobre la identidad se reflexiona en poesías, dramas y ensayos y entre estos diferentes textos se genera una dinámica particular. Poesía y ensayo coinciden en temas y preocupaciones y ambos géneros constituyen lugares de transformación de las formas y las imágenes literarias que explican el mundo.

El pensamiento vanguardista no traza una dependencia de lo artístico con respecto a lo nacional sino que insinúa el movimiento inverso: es la búsqueda de la originalidad estética la que conduce a la identidad nacional, al descubrimiento de la historia verdadera de la nacionalidad. Como se ha dicho, quizá esto explique el título del libro de Coronel, *Pol-la*

¹ *Entre la tradición y la modernidad. El movimiento nicaragüense de vanguardia*, passim.

² Arellano cita, por ejemplo, «La esposa del capitán» (1929) de Luis Alberto Cabrales, «Desocupación pronta, y si es necesario, violenta» (1931) de Joaquín Pasos, el soneto «Miguel Angel Ortez» (1932) de Manolo Cuadra. Destacan igualmente varios poemas de Pablo Antonio Cuadra, entre ellos «Poema del momento extranjero en el bosque» (1930), *Entre la tradición y la modernidad*, 170-171. Claire Pailler estudia la relación entre la fundación de la identidad y la conciencia sobre la situación histórica del país.

d'ananta katanta paranta, dedójmia t'élzson: "y por muchas subidas/ y caídas, vueltas y revueltas,/ dan con las casas"³. También Pablo Antonio Cuadra se muestra conciente de esta relación entre identidad y creación artística:

la literatura en Nicaragua ha sido uno de los factores principales en la toma de conciencia de la nacionalidad, no porque se haya desarrollado al servicio del nacionalismo, o del patriotismo, sino como resultado o consecuencia de su proceso creador, que, al buscar y afirmar su propia originalidad artística, descubrió y expresó rasgos y raíces de la identidad comunal del nicaragüense y creó o hizo visible la realidad poética de su naturaleza, de su tierra y de su asediada historia⁴.

Otro factor importante en la génesis del movimiento es la ruptura, a veces violenta, con el modernismo, estética que, por un lado, adquiere en Nicaragua un peso particular y que, por otra parte, hacia 1920 ya había perdido su carácter renovador, al punto de ser percibida como una estéril convención literaria, desvinculada de la vida real.

La primera parte de nuestro trabajo analiza la manera peculiar en que la poesía del movimiento de vanguardia nicaragüense imagina la identidad mestiza, cómo relaciona espacio e identidad para evocar un escenario identificador y cómo, al hacerlo, reelabora la tradición literaria occidental.

La poesía vanguardista se sitúa en la polémica entre nacionalismo y cosmopolitismo, considerada por algunos como la más constante y compleja en la historia de nuestra cultura⁵. La respuesta nicaragüense pone en práctica la inversión, sugerida por otros grupos de vanguardia, de los mecanismos de importación y copia de modelos para incorporar y elaborar creativamente la herencia cultural occidental⁶. Sucede así con la recepción del imaginismo anglosajón; el movimiento de vanguardia propone un orden poético nuevo, sustentado en la adaptación de la corriente hegemónica del realismo libre, coloquial y de origen whitmaniano de la 'New american poetry' que Coronel Urtecho comenzaría a traducir desde 1931⁷. Aunque tradicionalmente se ha hablado de esta tendencia como una de las principales "influencias" de

³ Gutiérrez, «¡Al fin!: un libro de poemas de Coronel Urtecho», XX.

⁴ «Introducción a la literatura nicaragüense», 48-49.

⁵ Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, 493.

⁶ Schwartz comenta al respecto la propuesta de Oswald de Andrade: la antropofagia, «deglutir al otro para asimilar sus atributos y producir con este acto de incorporación la síntesis de las diferencias [...] alternativa posible y creativa, aplicable, no sólo al Brasil, sino a cualquier país que afronte la cuestión de la identidad y de la alteridad cultural», *Las vanguardias latinoamericanas*, 494.

⁷ Arellano, «El Cuaderno del Taller San Lucas: archivo perdurable de la identidad cultural de Nicaragua», 101. El mismo Coronel Urtecho recuerda cómo orientó a los jóvenes en la poesía imaginista, iniciada por Ezra Pound; se refiere, entre otros, a los aportes de T. S. Eliot, Marianne Moore, E. E. Cummings y William Carlos Williams, a quienes llama «raros modernos», «Un poeta de nuestro tiempo», 156. Por su parte, se ha dicho que el conocimiento de la poesía imaginista les facilitaría el empleo de la palabra exacta, la creación de nuevos ritmos, la libertad absoluta en el tema, el uso de imágenes que reflejen lo particular, la precisión, la síntesis y la claridad. Cfr. Guardia, *passim*.

la vanguardia nicaragüense, en realidad se trata de la inserción en una poética ya elaborada con cuyos postulados coincide la propuesta de los nicaragüenses. Efectivamente, el antiacademismo y la reacción ante la solemnidad, el didactismo y las reglas métricas vigentes son características compartidas por ambos movimientos.

Esta relación entre la literatura nicaragüense y otras se ha explicado como un diálogo tendiente a crear la identidad literaria, procedimiento presente ya en Darío⁸. De nuevo, Cuadra sintetiza esta posición ante lo extranjero en una reflexión posterior: "lo que buscábamos no era imitar, ni tomar posiciones de moda, sino nutrir nuestra propia originalidad"⁹.

Así, los poemas de los vanguardistas ironizan o recrean el discurso literario anterior, tanto el modernista como el clásico, el renacentista o el barroco y resuelven la dinámica entre la identidad y la alteridad, entre lo universal y lo nacional, de manera particularmente rica y sugerente. Ser ellos mismos los lleva a situarse en el campo del otro y "este otro pasa a ser metáfora del yo ausente"¹⁰. La tradición literaria universal se trae al aquí nacional y se juega con ella, se reelabora y se marca con rasgos propios. Las líneas del universalismo y el nacionalismo, convergen y se entrecruzan profundamente; coexisten la preocupación por el aquí y la atracción por el allá. Al sintetizar temas, procedimientos e imágenes de numerosas tradiciones literarias, los textos líricos anticipan la visión de Nicaragua que elaborará posteriormente el ensayo y que concibe el país como espacio geográfico y cultural de tránsito y síntesis. Sucede así con la alusión a la Biblia, los textos mitológicos y otros propios de la tradición literaria occidental, como se verá en las líneas que siguen.

«Nihil novum» de Coronel Urtecho adopta el ademán abarcador del texto bíblico, que atribuye al Señor el origen de toda sabiduría y de todas las dimensiones del tiempo y el espacio, e insiste en la vanidad de los anhelos y proyectos humanos. La palabra poética cubre el cielo, la tierra, el ayer y el hoy, lo viejo y lo nuevo, el mundo externo y el corazón humano; recorre los espacios abiertos hacia el centro "el mismo palpitar del corazón", para volver a extenderse: "No te engañen los nuevos continentes". De este recorrido únicamente subsiste la propia voz: "sólo nos queda el aire y su capricho/ de vagos sonos que se lleva el viento", en espera de que se cumpla la sentencia bíblica "y se enmudezcan todas las canciones".

Además de reelaborar el decir bíblico, el poema de Coronel lanza un reto ante los propios postulados de la vanguardia, porque retoma el sentido literal de la frase bíblica, que había sido carnavalizada, en desafío a la autoridad y la tradición, por dicho movimiento

⁸ White, 11. Según este autor, la estrategia de Darío para asimilar las literaturas extranjeras parece mantenerse en las futuras generaciones de poetas. Menciona entre otros el diálogo con Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé en la poesía de Alfonso Cortés, que comparte con esos autores la noción del viaje hacia Dios; la relación entre Pablo Antonio Cuadra y Jules de Supervielle en cuanto a las preocupaciones acerca de la utopía, la identidad nacional y la historia; la cercanía entre Carlos Martínez Rivas y Baudelaire y las vinculaciones entre Joaquín Pasos, Huidobro y T. S. Elliot.

⁹ «Relaciones entre la literatura nicaragüense y la literatura francesa», 109.

¹⁰ Carreño, 14. Al respecto y refiriéndose a Coronel Urtecho, dice Oviedo: "Su increíble habilidad para ensayar los más disímiles tonos, temas y estilos, para hacer piruetas y gestos deliberadamente irrisorios, para ceñirse a los moldes clásicos o apoyarse en la sabia sencillez popular es más que un brillante capricho, se trata de una manera de ser: metamorfoseándose en otros, trata de alcanzar cierta forma de identidad", 70.

literario, con la consigna "Todo nuevo bajo el sol"¹¹. Esta actitud se asemeja a esa forma especial de cosmopolitismo que se manifiesta en un retorno a la tradición más que en una revuelta extrema contra ella y que Octavio Paz detecta en el modernismo angloamericano¹².

Otra tradición elaborada por la vanguardia nicaragüense es la grecolatina: en el «Soneto de la blindada cierva que tenía cara de manzana» de Alberto Ordóñez se retoma la figura de Diana, la virgen arquera y cazadora, protectora de los animales, las fuerzas vegetativas y las aguas, frecuentemente representada con ciervos. Esta deidad, asimilada a veces a Hécate y entonces ligada con el mundo de los muertos, se enlaza sobre todo con Selene, sus correrías nocturnas simbolizan entonces el camino de aquel astro.

Inicialmente, el poema de Ordóñez formaba parte de una serie titulada «Ballet de Sylvania», del libro *Poemas para amar a América*. Los cinco movimientos que componen el ballet resaltan las cualidades de libertad y primitivismo de la arisca cierva, cuyo movimiento inquieto la desplaza por la amplia e indómita tierra americana. Más adelante, al aparecer el poema en *Amor en tierra y mar*, se sitúa en un contexto de poesía amorosa que borra esta relación de la cierva con la geografía americana.

Todos los simbolismos asociados a Diana aparecen en el soneto, que reelabora también los motivos de la caza de amor, presentes en la tradición popular y la literatura mística: la cazadora feliz se convertirá en la víctima, arisca cierva y cierva vulnerada por las flechas del amor. Además, la blindada cierva recuerda la hermosa cierva blanca de Diana que, según la leyenda popular, lleva al cuello el nombre de su dueño y que Petrarca rememora en su soneto «Alegoría». De la relación con la luna proviene la identificación de la amada con la barca:

Mi lirio varonil pasa rayando
la proa de tu pecho estremecido

Se trata de una barca que surca los cielos, imagen poética que enlaza el vuelo con la nave y sugiere la noción de la dicha acuñada, la felicidad del viaje aéreo¹³. En este caso, sin embargo, la imagen celeste se acompaña de un explícito contenido erótico.

Al desplegar el proceso de la conquista amorosa, el soneto destaca el movimiento de mutua atracción entre los amantes: el primer contacto a través de la mirada ("Dos tórtolas te vuelan si me miras"), el reclamo del hablante ("Con ímpetu de trigo y de campana") son intentos de cercanía que presagian el encuentro futuro. La imagen de los ojos como tórtolas

¹¹ Véase al respecto el «Arte poética» de Huidobro: «Sólo para nosotros/ Viven todas las cosas bajo el sol», analizado por Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, 42.

¹² Paz señala que, al contrario de lo sucedido en Europa el movimiento poético angloamericano del siglo XX "lejos de ser una negación de la tradición central, es una búsqueda de esa tradición". *Los hijos del limo*, 167. Tanto en Eliot como en Pound la palabra es un centro asociado al orden, un centro de convergencia universal y la poesía es la búsqueda o la visión de ese orden, en cierto sentido la vuelta a la tradición religiosa y estética europea. Mientras que "la vanguardia europea rompe con todas las tradiciones y así continúa con la tradición romántica de la ruptura, el movimiento angloamericano rompe con la tradición romántica. A la inversa del surrealismo, más que revolución es una tentativa de restauración", *Los hijos del limo*, 179.

¹³ Bachelard, *El aire y los sueños*, 58.

evoca, como lo hacen la metáfora del cazador y la presa y el ciervo herido, el «Cántico espiritual» de San Juan de la Cruz, poema en el que las miradas surgen en la fuente cristalina a la que llega la paloma¹⁴.

La conquista y la relación amorosa activan aún otros contextos: la oposición nieve sollozante y primavera, la antítesis entre el día y la noche, entre la vida y la muerte sirven para reiterar el tema de la unión amorosa. El soneto, que ha transitado de las imágenes clásicas a las populares de la tradición española, continúa ampliando sus significados y simbolismos ante los ojos del lector.

Un mundo sin movimiento ni cambios, estático, idéntico siempre surge en «Felices los que nunca...» de Luis Alberto Cabrales, que recuerda el antiguo mundo idílico de los griegos. Es un espacio descrito como una pintura, en el que no es posible el transcurrir del tiempo¹⁵. La tendencia a la espacialización es tan fuerte que todos los elementos del mundo se convierten en meras circunstancias: vida, gente, acciones, tiempo se inmovilizan en la añoranza del hablante.

Palabras, sonidos y frases del soneto se distribuyen en dos partes netamente separadas en una estructura binaria que opone dos espacios totalmente antitéticos: aquí (el terruño) / allá (el extranjero)¹⁶. Mientras que este último se caracteriza negativamente (mesa de exilado y lecho extranjero), todos los valores positivos se atribuyen al espacio propio: familia, patrimonio, trabajo (agricultura), honradez. En el mundo idílico del aquí, no existen distancias entre lo natural y lo humano; los antepasados continúan presentes en la vida cotidiana. Esta coexistencia se extiende a una unidad entre espacio y tiempo: es un pequeño mundo autosuficiente y limitado espacialmente, en el que la existencia se limita a las realidades fundamentales. Se trata de un idilio que refuerzan los valores de la permanencia, la resistencia a la diferencia, el tiempo eterno o cíclico, la ruralidad y la familia¹⁷. El poema recuerda así la idea de la Arcadia, elaborada por Virgilio y Teócrito mediante notaciones precisas de la tierra natal, la vida en el campo, la vida simple e inocente, los trabajos humildes en contraste con el mundo histórico¹⁸. En este caso, la realidad del exilio implica el alejamiento de ese

¹⁴ El reflejo de los amantes en el agua y en el espejo de los ojos se sugiere en el entrecruzamiento simétrico de adjetivos y sustantivos en los versos 1 y 7.

¹⁵ Varios rasgos marcan lo anterior: el predominio de las estructuras nominales en menoscabo de las verbales, lo cual conduce a una sustantivación de lo abstracto; la progresiva desaparición de los verbos; el aspecto de verbos que indica una temporalidad pasada, acabada, de acontecimientos terminados (vivieron, crecieron); algunas acciones que aparecen aludidas en forma negativa (nunca dejaron, no abandonaron, ni probaron, ni jamás se acostaron).

¹⁶ En el nivel de la sintaxis el texto se organiza en subestructuras binarias o paralelas:
Felices los que nunca dejaron/ los que no abandonaron
ni probaron comida/ ni jamás acostaron
Vivieron con los suyos/ los suyos a su lado
en progenie crecieron, en honrado dinero
en limpios menesteres y en tareas de arado
animales y gente
en unión cotidiana vivientes y difuntos

¹⁷ Bajtin, «Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela», 375-386.

¹⁸ Como se recordará, el modelo de las *Bucólicas* de Virgilio proviene de los *Idilios* escritos por

mundo; lo cercano se aleja, lo otro, pese a todo, ofrece refugio: la rima acerca entonces poblado y exilado, alero y extranjero.

Al formar parte de un mundo estático, ajeno al transcurso temporal, los valores positivos también, de alguna forma se inmovilizan. La quietud del lugar idílico se resiste al cambio, en cierto sentido, niega la vida; por eso, la radical afirmación de la felicidad alcanzable únicamente en el lugar natal resulta matizada al añadirse la muerte como parte inevitable de todo proceso vital. No es entonces contradictoria la constante referencia a la muerte, presente sobre todo en los dos tercetos: difuntos, tierra sagrada, antepasados, lecho postrero, eternidad. Incluso el simbolismo de algunos animales confirma lo anterior: la vaca y el gallo se refieren ambos a la muerte, como conductores de almas o difuntos al más allá. El poema no puede ignorar, en el espacio de la felicidad añorada, el dato temporal decisivo de la muerte. No podía ser de otra manera, pues sabemos que la muerte es el último instante de la temporalidad que nos arroja de la historia y, así, hace posible que viva el mito.

Una variante del tópico del 'beatus ille' y la noción de la vida como un ciclo, la intemporalidad, y la armonía entre ser humano y naturaleza son también parte del soneto de José Coronel Urtecho «Vida del poeta en el campo». La vida es el transcurrir de un día, marcado mediante tres momentos limitados por varias actividades, entre ellas el desayuno, el almuerzo y la cena¹⁹. A medida que avanza el día, los movimientos del poeta se vuelven más sedentarios, hasta concluir con el sueño, que alude a la muerte. Al igual que en el poema de Cabrales, el texto reafirma valores relacionados con la vida en el campo, donde se conjugan placenteramente los diferentes quehaceres, biológicos, espirituales e intelectuales.

Dicha armonía se vive como una búsqueda de equilibrio, una fuerza que amalgama el poema; todas las acciones mencionadas confluyen hacia un centro donde se coloca el propio hablante. Este juego entre el Yo quieto y el transcurrir sosegado de la existencia se sintetiza en el verso central, que enlaza la idea del movimiento (en el verbo) y la estaticidad en el adjetivo: "y mientras pasa la mañana quieta"²⁰. Ilusión de un mundo ido, la vida, lejos de ser el escenario del desplazamiento agitado del individuo, se despliega apaciblemente ante su mirada serena²¹.

Una referencia literaria inevitable es El Quijote, al que alude la «Pequeña oda a tío Coyote» de Coronel Urtecho, cuyos primeros versos comparan al Caballero de la Mancha con tío Coyote. Tal comparación persigue algo más que la búsqueda burlona de semejanzas entre los dos personajes: como en el libro de Cervantes, este poema parodiará un género literario, la

Teócrito. Antes de Teócrito, el término 'idilio' no se relacionaba con la poesía pastoral o bucólica, sino que aparentemente indicaba sólo la brevedad de los cámenes. Al hacerse famoso Teócrito especialmente por los cámenes bucólicos, el término 'idilio' adquirió ese matiz pastoral que mantuvo luego.

¹⁹ María Lourdes Jiménez indica una cercanía entre lo cotidiano y lo intelectual, en relación con el motivo del 'beatus ille' en la poesía de Horacio, 19-20.

²⁰ Esta tensión se refuerza incluso en el plano fonológico: las palabras situadas en los extremos del verso, al compartir la misma estructura vocálica [i e a], establecen una simetría particular y un equilibrio interno, organizado alrededor de la vocal a, vocal media en español.

²¹ Las acciones que él ejecuta aparecen indicadas en el texto no mediante formas conjugadas sino por infinitivos ((ir al río, sentarse, ver que se acerca la tarde); en cambio, las únicas formas verbales conjugadas no tienen como sujeto al poeta (pasa el desayuno y pasa la mañana).

oda, y un personaje, que nació ya como personaje paródico: don Quijote. Una oda, se sabe, es una composición dedicada a cantar grandes hazañas. Pero la de Coronel es una oda "pequeña" y, además, el héroe al que se dedica es un personaje del folclore popular, tío Coyote.

Además de lograr la cercanía entre dos modelos de literatura, la seria, culta, y la folclórica, el título indica el procedimiento que se desplegará a lo largo del poema: la parodia. Ya en los dos primeros versos tío Coyote muestra las virtudes de un héroe solitario, estoico, fiel a su destino y, por ello, agredido:

Porque era inofensivo, lejos de la manada,
perro de soledad, fiel al secreto
inquieto
de su vida engañada
sufrió el palo, la burla y la patada.

Fue el más humilde peregrino
en los caminos de los cuentos de camino.

Las estrofas siguientes lo aproximan a otra figura literaria: como Sancho Panza, tío Coyote es un glotón:

Como amaba las frutas sazonas,
las sandías, los melones, las anonas,
no conoció huerta con puerta,
infranqueable alacena
ni propiedad ajena,

¿Qué une a don Quijote y Sancho en la figura de tío Coyote? Lo mismo que en la novela de Cervantes, ambos personajes se identifican frente al antagonismo y la sordidez del mundo:

cayó en la trampa que le tendieron las vecinas
de todas las aldeas mezquinas

Ya sabemos por la crítica de *El Quijote* que Sancho, a su manera, es otro Quijote, y que los verdaderos Sanchos son los materialistas incapaces de fantasía²². Como don Quijote, tío Coyote es un peregrino y sus andanzas hablan de la vida como fluencia, como un hacerse. Bajo la piel curtida y apaleada del héroe folclórico, asoma el viejo arquetipo que, desde la Odisea, opone el caminante al aldeano, la aldea al camino, lo móvil a lo inmóvil. Aquí también, ante la aventura, la expansión y la exploración incansable de los espacios abiertos, los otros oponen la prisión, la trampa, el encierro. Pero, a diferencia de lo que sucede con don Quijote, tío Coyote no puede regresar a su casa, convertirse y morir como Alonso Quijano. Debe terminar enfundado en su traje de personaje literario, no puede acceder a la cordura:

²² Alonso, 313-319.

Y el animal diente-quebrado,
culo-quemado, se ahogó en una laguna
buceando el queso de la luna.

Tío Coyote muere porque no aprende a distinguir la ficción de la realidad, vive la ilusión como si fuera cierta. Al mirar en el espejo de la laguna no se ve a sí mismo, sólo percibe el objeto lejano de sus pequeños deseos. Para su mal, resulta un héroe demasiado contemporáneo. No se da cuenta a tiempo, como el personaje barroco, del "engaño colorido" que representa el espejo. Su vida engañada es la única que tiene y, alucinado, la vive hasta el final como literatura.

No parece una muerte gloriosa, pero lo es y es, además, ejemplar. Las pruebas injustamente sufridas por ese peregrino de las huertas, si bien no le aportan conocimiento del mundo sí serán su rito de iniciación:

Y allí comienza su gloria
donde su pena termina.

También así murió
Li-Tai-Pó,
poeta de la China.

Y el texto, también un poco ajeno a la cordura, opina: "Pero su historia es dulce y meritoria". Meritorio su peregrinar, dulces sus travesuras. Y todo junto, una historia: en otro viraje en el laberinto de las palabras, el poema, al hablar de su héroe, se refiere a sí mismo.

La alusión cómica a Li-Tai-Pó, personaje histórico, propone la relectura del poema desde otro ángulo, también esta vez sugerido por *El Quijote*. Como sucede en ese libro, hay un continuo desplazamiento entre los diferentes niveles de la realidad. La literatura captura la realidad "externa" a ella:

Fue el más humilde peregrino
en los caminos de los cuentos de camino.
(. . .)
y se quedó enredado en las consejas
urdidas por las viejas
campesinas.

La literatura es una trampa, una cárcel para tío Coyote. Las carceleras, las que lo aprisionan con la urdimbre de sus palabras, son "las viejas campesinas", en las consejas. Al hacerlo caer en sus trampas, ellas lo fijan en la leyenda. El personaje existe fuera de la literatura, pero simultáneamente está dentro de ese tejido de caminos y palabras. De ahí, como el traductor de la novela de Cervantes, lo toma el poeta²³.

Sobre todo, tío Coyote nace de la literatura y su genealogía, como la del Quijote, es literaria:

²³ También otros versos del poema hablan de la literatura como un espacio: "Y allí comienza su gloria, donde su pena termina".

Y así lo engendró la leyenda
como el Quijote de la merienda.

Se cruzan así el mundo del poema, presentado como verdadero, el mundo del lector, aludido por la mención al poeta chino, y el mundo de la leyenda, que aprisiona y engendra a tío Coyote²⁴. De nuevo, aquí se retoman los procedimientos constructivos del libro de Cervantes: literatura forjada a partir de otra literatura y literatura ofrecida en el proceso de hacerse a sí misma²⁵.

La escritura del poema, la crónica de las aventuras del desventurado Coyote acerca el quehacer poético a la poesía popular. El poeta culto e irónico procede, sin embargo, como lo hace la leyenda popular: sus palabras inventan, a partir de otros textos anónimos, una cara diferente de la vida "dulce y meritoria" del goloso y maltratado tío Coyote.

Como en estos, en muchos otros poemas de este grupo, la búsqueda explícita de un arte más ligado al propio contexto -regional e histórico- no es un obstáculo para convertir la lírica en centro de múltiples confluencias literarias. No se trata, sin embargo, de una mera recepción de influencias: lo nicaragüense no se imagina sino mediante los filtros que ofrece la literatura mundial. El texto resultante es así, al mismo tiempo, nacional y universal.

Por otro lado, al reelaborar la imagen de lo propio recurriendo a formas literarias preexistentes, se borran las fronteras entre literatura y realidad, tal como lo proponía la vanguardia. La geografía nacional, el entorno entrañable y conocido, sólo puede evocarse mediante el texto literario que parece así precederla. No extraña, entonces, la alusión a textos clásicos que proponen precisamente la ruptura de los límites entre la vida y la literatura, como es el caso de El Quijote. En última instancia, estamos ante lo que ya conocemos: literatura construida a partir de la literatura, memoria universal que se repite, "en orden suyo y nuevo", en el decir de los poetas nicaragüenses.

* * *

En América Latina el problema general de la identidad presenta determinadas particularidades que anudan factores étnicos y geográficos; el mestizo se constituye en un punto de convergencia de temporalidades, razas y culturas y su espacio, el de lo americano, convoca a un tiempo determinado, el prehispánico. Es esta una conflictiva relación entre sujetos pertenecientes a diferentes momentos históricos y procedentes de distintos espacios.

La identidad atañe entonces a mis relaciones como sujeto con todo lo que constituye mi exterioridad; en el plano más general de la identidad colectiva, se trata de definir un espacio y un tiempo propios, ya no individuales sino sociales, que se distingan del origen y del tiempo y el espacio del Otro. Este Otro entonces se multiplica: el primero, el habitante autóctono americano, que en la anterioridad de la historia, se presenta al latinoamericano de hoy como un sujeto que no integra plenamente; aquel más lejano, el europeo y su cultura, espejo y modelo permanente, sujeto literario constituido sobre todo por una larga tradición que incluye los antiguos textos bíblicos, las literaturas grecorromanas, siglos de letras en lengua castellana. Ante este Otro multiplicado, los vanguardistas nicaragüenses llevan a cabo de modo paralelo el (re)descubrimiento de la poesía y la creación artística de la patria: la

²⁴ El paso de la "realidad" a la literatura, de la aventura a la leyenda que experimenta Tío Coyote se refuerza en un plano sintáctico. El sujeto de todas las primeras estrofas es siempre el animal, mientras que la literatura surge como sujeto a partir de la cuarta estrofa.

²⁵ Castro, 57.

tradición literaria universal se trae al aquí nacional para establecer con ella un juego creativo, reelaborarla y marcarla con rasgos propios.

Se trata del proceso general de construcción de la propia identidad, que requiere siempre el reconocimiento del Otro como un sujeto distinto, sobre todo en términos de una competencia que yo no poseo²⁶. Tal reconocimiento es requisito indispensable para que surja la comunicación intersubjetiva como interacción. Para poder entablar un diálogo de igual a igual tanto con el indígena que nos antecedió como con el europeo que nos mira allende el Atlántico, necesitamos, más que imitarlos, hablar de ellos y saberlos como distintos. Es un proceso que, al mismo tiempo, funda y abre fronteras: reconociendo al que es distinto a mí, al subrayar su otredad, instauro los límites que me separan de él.

El sujeto y su Otro entran en una relación recíproca y conflictiva, que conecta el hacer de cada uno con el ajeno: en el acto de la contemplación, al observar los objetos y verse uno al otro ambas miradas se cruzan. Dos consecuencias se derivan de tal proceso; por un lado, existe una mediación, que sobredetermina tanto a los sujetos como los objetos²⁷. En segundo lugar, mundo y sujeto nunca podrán aparecer como una información neutral: mi identidad cobra vida porque hay otro que me observa y, a la vez, la silenciosa materialidad del mundo adquiere sentido al ser blanco de las miradas de los sujetos de la comunicación.

Y al final de todo esto estarán las huellas, las palabras que, más allá de las diferencias, hablan de la persistencia de los anhelos, las nostalgias y los temores que hermanan a los seres humanos.

²⁶ Greimas, 178, 308, 369.

²⁷ Greimas entiende la mediación como una modalización.

LOS HIJOS REBELDES

Del modernismo a la vanguardia

El nuevo espacio donde zozobra la tradición, en primer lugar, la racionalidad de su sentido, Julio Ortega.

Al principio de la experiencia vanguardista resultó inevitable la constante referencia al modernismo y a Rubén Darío. La relación ambivalente con el maestro generó varios poemas, entre ellos, «Oda a Rubén Darío» de José Coronel Urtecho, «A don Rubén Darío» de Manolo Cuadra, «Los cisnes» de Octavio Rocha, «Oda a los literatos de mi tierra» de Joaquín Pasos y varias poesías de Pablo Antonio Cuadra. Nos referiremos al primero de ellos, «Oda a Rubén Darío», publicado en 1927, poema que comparte el espíritu agresivo de los manifiestos de la vanguardia y con el que su autor se convierte en el iniciador y el líder del movimiento.

Luce contradictoria la constante presencia del modernismo en la «Oda» pero sabemos que, para constituir una nueva lírica, es necesario desconstruir y hasta destruir el código anterior. Es por esto que en este poema cada uno de los niveles del texto modernista- rimas, personajes y espacios- es traído a la escena para su inmediata destrucción. El fruto es un texto doble, tal vez triple, lleno de alusiones a la musicalidad, los motivos y las imágenes del modernismo pero que, a la vez, resulta completamente antimodernista. Resulta una parodia, una ironía, plenamente inserta en la tendencia iconoclasta que marca los albores de la vanguardia.

La conjunción de los dos textos, el modernista y el que lo contradice, da origen a un tercero, que no aparece materialmente, que no está citado ni se formula explícitamente sino que más bien se construye en el momento de la lectura. El poema que leemos es más que la cita de diversos elementos modernistas y más que un manifiesto antimodernista: de la colisión de ambos textos nace un tercero, una poesía vanguardista. Es precisamente nuestra lectura la que los pone en relación y, de esta manera posibilita la generación del poema que, fragmentando la vieja estética, hace surgir la nueva.

Esa estructura se materializa en las figuras de los dos poetas que dialogan y que se identifican como Rubén Darío y José Coronel Urtecho, el viejo y el joven poeta, el maestro y el discípulo. El intercambio entre ambos se ve interrumpido por los susurros de un tercero, el ángel impertinente. Así, da inicio a un juego entre una estructura dual y una ternaria que resulta altamente significativo: la presencia del ángel, al hacer explícita la tensión entre la vieja y la nueva estéticas, la vuelve visible y, con ello, contradice la dualidad y reafirma una estructura ternaria²⁸.

En el jardín modernista

Destacan en el poema de Coronel las citas de textos de diversos lenguajes: musicales, pictóricos, teatrales, literarios. Las citas revelan un modo de estructuración particular y no se insertan en un texto preconstruido. Por ejemplo, el texto se dispone como una sonata con tres partes, cada una con un epígrafe que remite a las formas musicales y a algunos instrumentos. También acude, como se verá, al diálogo y otras formas que caracterizan el género dramático. Así, la «Oda» surge como un texto totalmente atravesado, completamente intertextualizado, un puro intertexto. Poema en el poema, arte en el arte, para poder descentrar un lenguaje, el modernista, fuertemente codificado como arte. De esta manera, al tiempo que, en el plano manifiesto rechaza la condición de ser arte, pregona continuamente su cualidad de texto literario.

La cita de otros textos en la «Oda» va desde la referencia textual, parodiada o no, hasta la

²⁸ Para algunos, el modernismo es la búsqueda de armonía entre elementos alejados, lo que subraya la importancia de las estructuras binarias. Salinas señala que en Darío conviven dos fuerzas: lo erótico y lo ultraerótico. También Cuadra percibe una dualidad en la estética dariana en el ensayo «Rubén y la dualidad». Por otro lado, la tendencia de la superación del dualismo se ve como un rasgo propio del surrealismo: "la empresa poética no consiste tanto en suprimir la personalidad como en abrirla y convertirla en el punto de intersección de lo subjetivo y lo objetivo. El surrealismo intenta resolver la vieja oposición entre el yo y el mundo, lo interior y lo exterior, creando objetos que son interiores y exteriores a la vez", Paz, «El surrealismo», 41.

reescritura, de forma compleja e indirecta de algunos de ellos. Varios de los intertextos literarios provienen del propio Darío: el epígrafe, tomado del poema «Heraldos», con un pequeño cambio, pues en el poema de Darío aparece así: "¿Ella? (No la anuncian. No llega aún)"; los poemas «Ecce homo», «El clavicordio de la abuela», «Coloquio de los centauros»; «Yo persigo una forma...»; el personaje Stella, de «El poeta pregunta por Stella» y la mención de "Buenos Aires: cosmópolis" que alude al prólogo de *Prosas profanas* y al poema «La gran cosmópolis».

Algunos textos se citan indirectamente como la alusión a Verlaine por medio de uno de sus poemas: "Maestro, quisiera/ ver el fauno". Por su parte, el ángel impertinente, muy erudito, también glosa el poema «L'art poétique» (*Jadis et Naguère* 1884):

Que ton vers soit la bonne aventure
éparse au vent crispé du matin
qui va fleurant la menthe et le thym
et tout le reste est littérature²⁹.

Se cita con sus nombres a Robert Browning y Zorrilla lo que, unido a la presencia oculta de otros escritores, convierte el diálogo entre maestro y discípulo en una conversación acerca de la literatura.

De mucho interés resulta un texto cuya transformación es mucho más compleja y menos evidente ya que nunca se cita directamente sino que trasluce, se reescribe. Se trata del poema de Ezra Pound «A pact» (*Lustra* 1916):

I make a pact with you, Walt Whitman
I have detested you long enough.
I come to you as a grown child
Who has had a pig-headed father;
I am old enough now to make friends.
It was you that broke the new wood,
Now is a time for carving.
We have one sap and one root
Let there be commerce between us³⁰.

La relación entre Pound y Whitman sugerida por el poema del primero sintetiza la vinculación que la «Oda» insinúa entre Darío y el joven poeta, por un lado, y la anterior entre Zorrilla y Darío: el enfrentamiento y la ambigüedad respecto a la figura de autoridad, el maestro o el padre, con quien se busca una relación más igualitaria.

Además de los intertextos literarios aparecen algunos procedentes de la biografía de Darío: el "león de cemento", que se refiere al que existe en la tumba de Darío³¹; la alusión a la

²⁹ "Sea tu verso sea la buena nueva/dispersa en el crispado viento de la mañana/que exhala de menta y de tomillo./Lo demás es literatura", traducción nuestra.

³⁰ "Hago un pacto contigo, Walt Whitman:/ te detesté ya lo suficiente./ Acudo a ti como un niño crecido/ que tuvo un padre terco;/ me encuentro ya en edad de hacer/amigos./ Fuiste tú quien cortó la nueva madera/ y ahora es tiempo de tallarla./ Tenemos la misma savia y una sola/ raíz,/ deja, pues, que haya trato entre/ nosotros" (traducción de Ricardo Silva Santisteban).

³¹ Véase la fotografía en la biografía de Darío escrita por Edelberto Torres, 883. Para la época de

importancia del vestido para el poeta (el pajama, el vestido del emperador, como el del cuento "bordado de palabras"); Stella, que además de aparecer en sus poemas, era el seudónimo de Rafaela Contreras, la poetisa salvadoreña con quien se casó; «Ecce homo» que, además de aludir al evangelio, se refiere también a un poema de Darío y al dictador guatemalteco Estrada Cabrera (por el ensayo de Rafael Arévalo Martínez sobre el tirano), al que el poeta compuso varios poemas cuando estuvo en Guatemala en 1915, hecho por el que fue muy criticado³².

Por otro lado, dada la importancia de la música para el simbolismo y el modernismo, no extraña que la ruptura con esta corriente se vincule con dicho arte. Hay varias menciones explícitas al concepto modernista de la poesía como música de las ideas: "y ejecutaste una marcha/ a la victoria de Samotracia" (en referencia al poema «A la Victoria de Samotracia»); "tu música suntuosa/ es la armonía de tu silencio...". Otras alusiones a lo musical son el poema «Clavicordio de la abuela» y la mención a las sinfonías parisienses de Darío.

La «Oda» alude también a la pintura para fundamentar la oposición falsedad/realidad. Motivadas por la necesidad de un arte "verdadero", más cercano a la realidad que el modernista, las propuestas vanguardistas urgían un cambio del código literario. De lo anterior se deriva la asociación entre modernismo y artificialidad por un lado, y vanguardismo y naturalidad por otro. Así, en la «Oda» se relacionan con la figura de Darío retratos, cuadros y espejos ("unos cuadros que nadie ha pintado"), productos artísticos que se oponen a la persona representada, real. El traje de Rubén es el vestido de emperador "que cuelga/ de la pared, bordado de palabras", o sea, es a la vez un cuadro y un poema pero no pertenece a la realidad sino al arte. En otro momento, el hablante se refiere a sí mismo como "el asesino de tus retratos".

En síntesis, el juego con las citas obedece a una percepción novedosa de las relaciones entre arte y realidad. Los poemas, en franca actitud lúdica, se divierten traspasando los límites que separan la literatura y lo que está fuera de ella: el hablante ingresa en el jardín modernista, Darío pone sus manos en el clavicordio de la abuela y esta se sale de su poema para enfurecerse con el primero. Aunque en su inevitable rebeldía ante el maestro, el hablante vanguardista afirme lo contrario, es plenamente consciente de que su texto es también una invención hecha a partir de la literatura anterior.

El maestro, el discípulo

Citar palabras de otros e intervenirlas con la propia voz genera un movimiento doble, de apropiación y extrañamiento; la cita de Verlaine ilustra este procedimiento de construcción de toda la «Oda»: citar las palabras del otro autor y hacerlo en forma explícita pero, al mismo tiempo, alejarse de esas afirmaciones o cambiarlas; así lo hace el joven poeta al tratar de construirse una identidad. Como se dijo, Darío invierte el verso de Verlaine citado por el ángel: en vez de "et tout le reste est littérature", afirma "Literatura todo -el resto es esto-". Resulta así que el maestro parece arrepentirse de su adscripción a la estética de Verlaine y por eso subvierte sus palabras. En consecuencia, desplaza la poesía del lugar de privilegio que tiene en el modernismo. El discípulo pone en boca del maestro sus propias convicciones, lo lleva a rebelarse ante su modelo: Darío resulta así el doble de su pupilo, ambos se reflejan el uno en el otro. Enfrentamiento inevitable de la búsqueda de la identidad literaria, contemplarse en el

escritura de la Oda, no sólo era conocida la autobiografía de Darío (publicada en Barcelona en 1915) sino que ya habían sido escritas sus primeras biografías y estudios, por ejemplo, la tesis universitaria de E. W. Mapes, de 1925.

³² Cfr. Torres, 843-881.

espejo del antecesor quien, ante la nueva mirada, resulta cubierto por nuevos ropajes.

En realidad, el poema deja en la penumbra la identidad del glosador de Verlaine, ambigüedad que hace intervenir fugazmente al lector. Al contrario del ser celestial, el lector tercia en la disputa decidiendo que es Darío quien invierte la frase de Verlaine; al hacerlo, asume la estética vanguardista, incluso cuando el joven poeta se debate aún entre la admiración por el maestro y el rechazo a una estética que considera en declinación. Los versos siguientes interpretan la situación anterior como una tragedia:

Entonces comprendimos la tragedia.
Es como el agua cuando
inunda un campo, un pueblo
sin alboroto y se entra
por las puertas y llena los salones
de los palacios -en busca de un cauce,
o del mar, nadie sabe.

El cambio estético, natural e inevitable, implica una obligación nueva y un compromiso; de esto tiene conciencia el hablante y a esto alude la imagen del agua, símbolo del origen, la materia primordial. Si, como dice Bachelard, existe una continuidad entre el lenguaje humano y el de las aguas³³, la inquietante imagen de la inundación presagia la cercana metamorfosis de la poesía que llevará a cabo la generación emergente.

Otro modo de hacer evidente ese alejamiento del modernismo es el juego con la métrica, uno de los niveles fundamentales de la lírica modernista. El poema de Coronel se permite retozar con el verso característico de la oda, a saber, la mezcla de endecasílabos con heptasílabos pero rompe la musicalidad al alterar el lugar de acentuación, con lo que se produce un efecto de prosaísmo³⁴. Se originan dos infracciones: la alteración acentual del endecasílabo y la mezcla de patrones rítmicos que surgen por las distintas acentuaciones en cada uno de los versos. En la segunda parte lo anterior se complica porque hay varios tipos de versos, por ejemplo, el octosílabo, considerado el metro más popular en la tradición castellana. En la siguiente estrofa, que aparece después una larga serie de endecasílabos y heptasílabos, el alejamiento del metro modernista refuerza la noción de enfrentamiento violento expresada:

He tenido una reyerta
con el ladrón de tus corbatas

³³ "las voces del agua son apenas metafóricas (...) el lenguaje de las aguas es una realidad poética directa (...) los arroyos y los ríos *sonorizan* con una extraña fidelidad los paisajes mudos (...) las aguas ruidosas enseñan a cantar a los pájaros y a los hombres, a hablar, a repetir (...) hay continuidad, en suma, entre la palabra del agua y la palabra humana", Bachelard, *El agua y los sueños*, 30.

³⁴ Navarro Tomás no incluye la oda como una forma de la poesía española; se refiere a la silva modernista como una composición poética carente de esquema métrico fijo y de argumento generalmente amoroso o civil. La silva es una "serie más o menos extensa de endecasílabos solos o combinados con heptasílabos rimados libremente y de ordinario con algunos versos sueltos (...) La poesía modernista introdujo la silva arromanzada, en la que se mezclan distintos metros con uniforme asonancia en los pares", Navarro, 540. Por su parte, Coronel habla del origen francés de la forma de la oda moderna; véase al respecto Tirado, 51.

(yo mismo cuando iba a la escuela)
el cual me ha roto tus ritmos
a puñetazos en las orejas...

Un fenómeno paralelo tiene lugar en el plano semántico. Así como se altera la acentuación del endecasílabo, cada oración del poema, al inicio sobre todo, implica un cambio de tema. Esto produce un desconcierto en el lector al exigirle hallar la coherencia en otros niveles del texto. Precisamente, la alteración del sintagma, la fractura de la sintaxis lógica, se ha señalado como un rasgo de la escritura de vanguardia que tiene como consecuencia la aparición de sintagmas no articulados semánticamente. Al igual que en el 'collage', las relaciones entre las frases, más que de continuidad armónica, son de contrapunto, tensión y dispersión³⁵.

Las oraciones, que poseen significados aislados, adquieren un significado nuevo cuando son encadenadas por el lector. Tal procedimiento recuerda lo que sucede en el cine: la filmación de las escenas aisladas, el montaje que las ensambla y la proyección, cuyo movimiento las presenta como un continuum ante el ojo del espectador. De esta manera, el mundo se construye de una forma totalmente distinta no sólo por la apariencia discontinua de la realidad sino también por la participación imprescindible del tercero.

Entre tus cortinajes de ensueño

Además de la evocación constante de la poesía modernista, el poema de Coronel se organiza según una forma de composición particular, que consiste en la utilización de principios, formas y estructuras propias de otros géneros literarios y otros lenguajes artísticos. Como se vio, el poema es así la parodia de un género serio, la oda. Pero también deja traslucir la biografía poética del joven vanguardista ordenada a partir de su conflictiva relación con Darío, mostrada como un relato. El alejamiento de los géneros literarios tradicionales y la mezcla de ellos, presente ya en el modernismo es, al acentuarse, otra manera de lograr una infracción del texto modernista. De modo que el vínculo entre el joven poeta y el maestro se hace narración, aparecen personajes y, sobre todo, una historia que supone coordenadas temporales. El diálogo del presente, concebido como aprendizaje, recuerda todos esos momentos: la admiración infantil ("nos reuníamos/ para verte partir en globo"), a la que siguió la ausencia ("buscándote en vano", "¿Por qué has huído, maestro?") y luego la ruptura ("Burlé tu león de cemento al cabo"), la posterior reconciliación ("tus manos, que beso de nuevo") y, finalmente, el alejamiento con el saludo irónico:

En fin, Rubén,
paisano inevitable, te saludo
con mi bombín,
que se comieron los ratones en

³⁵ El collage, mecanismo vanguardista por excelencia, consiste, como se sabe, en yuxtaponer fragmentos provenientes de obras preexistentes para integrarlos, sin ocultar su procedencia, en un conjunto nuevo que, por lo tanto, resalta la diversa contextualidad de los elementos. Se trata, como recuerda Yurkievich, de una estética de lo discontinuo y fragmentario, según la cual los componentes heterogéneos no pierden su alteridad y siguen remitiendo al contexto de origen. Los signos se liberan de su pertinencia y pertenencia habituales, con lo cual se produce un desquiciamiento del punto de vista y de las sucesiones temporales y espaciales. De aquí resulta otro esquema simbólico de interpretar el mundo, Yurkievich, *A través de la trama: sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, 58.

mil novecientos veinte y cinco. Amén.

En este contexto, el saludo con el bombín, gesto provocador de otros vanguardistas, adquiere el sentido de la madurez: con su significado simbólico de poder, el sombrero remite a la cabeza y al pensamiento y es un signo de identificación. Llevar sombrero es asumir una responsabilidad, en este caso, la compromiso del cambio histórico hacia la nueva poesía³⁶.

Además de acudir a formas propias del género narrativo, el poema posee una cierta estructura musical; es decir, la presencia de la música va más allá de la simple la cita de textos musicales. Como se dijo al inicio, la parodia a la música empieza en el título (oda) y las frases entre paréntesis que encabezan cada parte: "Acompañamiento de papel de lija", "Acompañamiento de tambores" y "Con pito". Además, el verso "Vuelvo a la cuerda de mi contento", recuerda la estructuración típica de la forma sonata en tres movimientos, caracterizados el primero y el último con 'tempo allegro' y el segundo contrastante por su solemnidad, carácter triste o lento.

En su constante afán de jugar con otros géneros artísticos, la «Oda» adquiere rasgos del texto dramático, entre otras cosas por su carácter dialogado. Precisamente, otro de los procedimientos para exponer indirectamente las propias experiencias es asumir, en un monólogo de corte dramático, las peculiaridades de otras personas, recurso central en la literatura de Pound y Browning. La alusión a este último poeta, que abandona la poesía de expresión personal directa y acude al monólogo en el que hace hablar a personajes reales e imaginarios, reafirma en la «Oda» la interrelación con el lenguaje dramático³⁷.

La referencia al género dramático se subraya desde el epígrafe en que se lee "No la anuncian", como en el teatro antiguo, cuando se anunciaba a los distintos personajes. El poema se presenta como una obra de teatro, un escenario para el enfrentamiento entre el viejo poeta, admirado y odiado a la vez y el joven que se inicia en la conquista de la poesía. La lucha entre ambos aparece como una confrontación entre un padre y un hijo, actuado en un escenario teatral:

buscándote en vano
entre tus cortinajes de ensueño
(...)
(Hay unas gotas de sangre
en tus tapices).

Inmediatamente el lector recuerda los grandes dramas del teatro universal que han concretado este tema: *Edipo* o *Hamlet*. Sin embargo, en el momento de escribir el epígrafe e iniciar el poema, es temprano para el joven literato la posesión de la nueva poesía: todavía se

³⁶ En el conocido manifiesto del creacionismo aparece una expresión similar: "La madre Natura iba a ya a fulminar al joven poeta rebelde cuando éste, quitándose el sombrero y haciendo un gracioso gesto, exclamó: 'Eres una viejecita encantadora' ", Huidobro, «Non serviam» (1914), reproducido por Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, 72.

³⁷ Por otro lado, Pound, al igual que Eliot y Yeats, escribe sobre la máscara en relación con el problema de la identidad en la poesía moderna. En los poemas del segundo, la máscara tiene un carácter dramático, que es fundamental también en la estructura de la obra de Pound, marcada por la presencia de las figuras de Whitman y Browning, Carreño, 24-30.

está a la espera de ella, la amada, que "No llega aún". La interrelación con el teatro es profunda porque recuerda de nuevo la dicotomía ficción/realidad, propia del género. En su intención central de oponer arte y realidad la «Oda» debe acudir al teatro y estructurarse dramáticamente pues, como se sabe, el teatro simboliza el mundo.

La barca y el globo

Mediante mecanismos como los mencionados, en la «Oda» se realiza un doble movimiento: alejarse de un modelo del mundo y un concepto de la literatura y proponer por negación una nueva estética³⁸. A este vaivén corresponde también la división del universo cultural en dos espacios opuestos: Francia y América Latina. Así, el dilema entre lo nacional (o lo regional latinoamericano) y lo europeo, que remite al problema de la identidad, se entiende aquí como un antagonismo entre dos espacios, geográficos y también culturales e ideológicos. El primero se representa como un allá alejado del acá latinoamericano, ámbito extranjero de donde proviene Darío, mientras que el segundo es el lugar del hablante y los suyos.

Lo anterior insiste en el enfrentamiento central entre lo real, representado por la nueva estética, y lo aparente, encarnado en el modernismo. Como sucede siempre con todo arte emergente, el texto poético aspira a una cercanía con la realidad mayor que la de su predecesor. Tal oposición aparece desde los primeros versos, en los que la afirmación "mi llanto fue de lágrimas,/ y no de perlas" remite a la imagen retórica común lágrimas como perlas. Lo real se juzga positivo porque es natural ante lo aparente, es decir, lo artificial, lo construido. Frente a Darío, rodeado de esculturas griegas en el museo parisino, se coloca el poeta vanguardista, cuya palabra sí refleja fielmente la realidad: "te hablo/ como una máquina fotográfica". Por eso, el joven poeta, cuando logra separarse del maestro, abandona las frutas de cera que comía cuando niño y "Por vez primera" come naranjas.

Muchas otras imágenes remiten a la oposición de ambos imaginarios, el modernista y el vanguardista, el último de los cuales se elabora mediante signos de la modernidad como la bicicleta, la máquina fotográfica y el globo:

En nuestra casa nos reuníamos
para verte partir en globo
y tú partías en una galera
-después descubrimos que la luna
era una bicicleta-

La alusión a la bicicleta y al viaje, por oposición a la luna, intenta disolver la oposición alto/bajo, al aproximarse los dos niveles espaciales en una imagen de fuerte sabor vanguardista³⁹. El antagonismo se extiende hasta contraponer lo antiguo y lo reciente, gesto muy propio de las vanguardias, deslumbradas por la utopía de lo nuevo. Mediante la mención a la galera, los mismos versos aluden al esquife y la barca de los sueños -presentes en la poesía dariana- y

³⁸ La presencia de una tensión entre el modernismo y el vanguardismo en ciernes es señalada por Méndez de Penedo, cuyo análisis coincide con el nuestro en asuntos como considerar en la «Oda» una metáfora del proceso de independencia del hijo respecto al padre y la indicación de la secuencia narrativa del poema, 61-83.

³⁹ Recuérdese cómo en *El paseo de Buster Keaton* (1928) de Federico García Lorca, el actor se pasea en una bicicleta, que se convierte en una especie de ojo o dispositivo cinematográfico.

evocan también los versos de Antonio Machado «Al maestro Rubén Darío»⁴⁰.

La estructura dual que ordena el espacio organiza igualmente el nivel temporal. Presente y pasado se mezclan constantemente a lo largo del poema: se trata de dos momentos de la biografía del poeta joven determinados por su trato con el maestro. La «Oda» se inicia como un diálogo de dos personajes entre los que existe una relación variable a lo largo del tiempo, un vínculo de contraste: Rubén es doble, se esconde bajo una máscara, al mirarse al espejo no sabe distinguir la realidad de la imagen literaria. Será el joven discípulo el encargado de revelar la verdad sobre su maestro, lo cual logra solamente cuando se aparta de este, el héroe viajero de la infancia. Así también el hablante mismo se desdobra entre un niño y un joven, admirador y detractor, personaje y hablante.

La dualidad indicada en el espacio, el tiempo y los personajes dispone igualmente otros estratos del poema. La «Oda» no expresa únicamente la voz de un hablante, también contiene diálogos que revelan otros dos niveles de su discurso, marcado gráficamente con los paréntesis. Estos y los guiones son señas de otro discurso que el mismo hablante sostiene, consigo o con su interlocutor, mientras pronuncia el principal.

y no sabías cuál de los dos era
el verdadero, si acaso era alguno.
(¿Te entraban deseos de hacer pedazos
el cristal?)

Esa dualidad se completa con la presencia de dos estilos, el festivo, paródico a veces y a veces burlón, y uno más serio o dramático. El hablante es consciente de este aspecto de su propio texto y a veces se disculpa por haber utilizado un tono solemne: "Perdón. Nada ha sido./ Vuelvo a la cuerda de mi contento".

Las dualidades mencionadas tienen como efecto subrayar la oposición ya señalada entre realidad y ficción. Como se ha reiterado, la «Oda» defiende la poesía próxima a lo real y acusa al modernismo de ser un arte ficticio. Sin embargo, para desplazar la estética que condena, el texto no puede sino introducirse en aquella:

(...) Nada de eso
(mármol bajo el azul) en tus jardines
--donde antes de morir rezaste al cabo--
donde yo me paseo con mi novia
y soy irrespetuoso con los cisnes.

El joven poeta irrumpe en el territorio del viejo vate y se apodera de este espacio; la estrofa figurativiza de esta manera el procedimiento general de la «Oda»: apropiarse de los elementos y textos modernistas para crear otro espacio literario, el vanguardista. Al igual que en la estrofa "He tenido una reyerta" --en la que el enfrentamiento entre los personajes corresponde a la alteración de las normas métricas modernistas de los versos que cuentan el conflicto--, el poema dice lo que hace y hace lo que dice. Tanto en las estrofas individuales como en la totalidad del texto, forma y contenido se refractan la una en el otro. La duplicación que ya habíamos observado en otros aspectos --personajes, espacios-- se revela ahora como un mecanismo de

⁴⁰ "y yo le grito: ¡Salve! a la bandera/ flamígera que tiene/ esta hermosa galera/ que de una nueva España a España viene".

estructuración total.

Un ángel impertinente

El análisis ha mostrado la presencia en la «Oda» de dos textos, el modernista y el antimodernista, el primero evocado mediante múltiples citas y personificado en Darío, y el segundo, como parodia de aquél y encarnado en el joven poeta. Entre ambos textos, se produce una tensión o una dialéctica que hace latir un tercer texto, la nueva poesía. El poema personifica este fenómeno al introducir a un tercero, el ángel. Durante el momento de la lectura se hará evidente la presencia simultánea de los tres textos, gracias a la participación activa del lector, quien hará hablar los signos callados. Como un ángel, cuya existencia recuerda Otra invisible, el lector convoca lo ausente ante la escritura presente.

Cantar para cualquier

La «Oda a Rubén Darío» se convirtió en el paradigma de otros poemas que elaboran la relación entre el modernismo y la nueva estética. Por ejemplo, en «A don Rubén Darío», poema de Manolo Cuadra, publicado en 1929, el tono apelativo, el uso de los paréntesis, el recurso al texto biográfico, la intertextualidad más o menos explícita y el diálogo, todo evoca el texto de Coronel. El poema de Manolo Cuadra subraya el reproche de afrancesamiento y de inautenticidad, de desconocimiento de lo propio e insiste en el rechazo a la imaginaria típicamente modernista. Sin embargo, el ataque es aún más fuerte pues se le niega a Darío toda originalidad como poeta y se le acusa de "descomunal ratero".

Todas estas acusaciones confluyen en el discurso crítico antimodernista, que surgió en forma paralela a las primeras manifestaciones del modernismo. Los núcleos ideológicos de dicho discurso son el afrancesamiento de los escritores americanos, que los llevaba a alejarse del deber nacionalista, el carácter literario y no vivido de la experiencia, la excesiva preocupación por el estilo⁴¹. La dialéctica y el sucederse de las generaciones literarias explica en parte el rechazo del modernismo por parte de los vanguardistas, sin olvidar las particularidades históricas que los llevan a proponer una literatura nacional, tarea que, a su entender, no logró completar el modernismo.

La preocupación por una poesía simple y alejada de todo artificio se pone en evidencia en poemas como «Ars poetica» y «Epitafio de un poeta», ambos de *Canciones de pájaro y señora* de Pablo Antonio Cuadra. En la primera de ellas se encuentra un llamado a poetizar los temas nacionales y a aproximarse al lector nacional. El poeta cita como temas literarios el "jarro, la hamaca y el jicote/ el pipián, el chayote". Este cambio del objeto poético se acompaña de una metamorfosis más profunda, la aparición de un lector nacional y popular:

cantar para cualquiera
con el tono ordinario
que se usa en el amor,
que sonría entendida la Juana cocinera

El pueblo deja de ser objeto de una escritura culta y se convierte en un interlocutor válido del acto poético. Esta nueva concepción de la poesía renueva la escritura, que se vuelva hacia el prosaísmo, el "tono ordinario", "como canta el gurrión al azahar". La simplificación del tono lírico puede verse igualmente como otra muestra de la oposición al modernismo, semejante

⁴¹ Rojas estudia la estructura de este discurso en la crítica antimodernista española entre 1888 y 1916.

a las reacciones contra la métrica y la versificación, anquilosadas ya como únicas formas de hacer poesía. La nueva lírica opone al texto organizado y el lenguaje esteticista, el contenido "sencillo", la "vida», la autenticidad.

Sin embargo, el afán de naturalidad en el arte constituye una quimera, que se reitera en la polémica alternancia de los movimientos literarios. Como apunta Lotman, es impensable una obra de arte carente de una estructura; por eso, la construcción de un texto artístico u organizado que imite lo no artístico o no organizado supone la creación de una estructura que se perciba como ausencia de tal. Este proceso desemboca muchas veces en el surgimiento de textos que recurren a construcciones más complejas, por lo que el efecto de simplificación se logra "gracias a una brusca complicación textual"⁴².

Y no sólo esto: el espejismo de la naturalidad no desorienta en realidad a los vanguardistas. Ya hemos visto la complejidad y la riqueza de sus poemas y cómo en su afán de fundar una literatura nacional y distintiva de lo nicaragüense, acuden constantemente a los temas y modelos de la lírica anterior, de manera que la imaginación de lo más cercano e íntimo surge a la vez como una creación puramente literaria cuyos ecos se pierden en la tradición más antigua.

El albatros caído

Otra visión sobre el modernismo surge en «En el suburbio se recuerda a Rubén» de Pablo Antonio Cuadra, texto que expresa una crítica amarga, pesimista y descreída al modernismo como profecía de prosperidad latinoamericana. Ante la utopía, los años transcurridos, en cambio, presentan una realidad pobre, dominada por la presencia avasalladora de los Estados Unidos y el mercantilismo.

Todo lo anterior aparece dibujado en un paisaje que, con sus objetos peculiares, alude a una realidad degradada. Se trata de los alrededores de un lago envenenado, llenos de basura industrial que trasiegan niños pobres, un espacio negativo, constituido por elementos que aluden a una semántica de la muerte. Este espacio devastado sirve como escenario en el que actúan tres personajes: un poeta, un recién graduado en administración de negocios, y un grupo de niños desnudos. El texto del poema los coloca en lugares diferenciados gráficamente: el hablante y el recién graduado aparecen en versos hacia la izquierda de la página, los niños a la derecha. De esta forma, el espacio de la página trata de corresponder al espacio del que se habla: los versos colocados a la derecha de la página se refieren a los personajes que aparecen a la derecha en el dibujo; estos datos nos autorizan a imaginar a los personajes que se sitúan a la izquierda en una especie de hondura intermedia entre el dibujo y el lector, rasgo que confiere una tercera dimensión y dota de profundidad a la página. Desde luego, esta orientación se define a partir de la mirada del lector, que se convierte así en espectador de lo actuado en el poema.

[dibujo de Pablo Antonio Cuadra]

La voz del hablante reproduce las palabras del graduado y cuenta las acciones ejecutadas por los niños de modo que su posición es intermedia con respecto a los otros personajes: por su palabra conocemos lo dicho por uno y lo actuado por otro. Su quehacer consiste en traducir y hacer palpables ante los ojos del lector lo que contempla y oye; esta función es la propia del escritor, por lo que el hablante aparece explícitamente como su doble. Por último, al servir de puente entre los personajes y el lector dirige la mirada de este último, media entre la realidad

⁴² Lotman, *Estructura del texto artístico*, 326.

desplegada en el poema y la percepción lectora. Como en un juego de espejos, la mirada del hablante se refleja en la del lector y el mundo se construye delimitado por ambas visiones.

Y dentro de este mundo tiene lugar el drama que nos enfrenta, en el presente de la lectura, con el fantasma del modernismo, con el propio Darío, que vaga desolado por los suburbios. En ese ámbito de muerte, el poeta se queja de la ausencia de las espigas, alusión al soneto «La espiga», agregado a la edición de 1901 de *Prosas profanas*; dicho poema otorga connotaciones católicas a la imagen panteísta inicial de la espiga, de modo que "toda la naturaleza se considera como un signo de la unidad de la vida en y a través de Dios"⁴³. La desaparición del trigo, entonces, alude al declive de elementos centrales de la estética dariana: el panteísmo pitagórico y la visión sincrética del mundo.

En su deambular, el poeta oye sus postulados estéticos de boca del graduado: "*La palabra es número*, dice", expresión que recuerda la idea de origen pitagórico del número, esencia de las cosas cuya concordancia da origen a la armonía del universo⁴⁴. Escucha la acusación contra su obra: "*Delicadezas/oprimieron el corazón de tus semejantes*" y enfrenta la condena de un pasado irrecuperable. El cisne, relacionado muchas veces con la poesía y la tradición poética⁴⁵, perfila aún más con su presencia el alejamiento entre esos dos momentos literarios o estéticos: el pasado es el tiempo del cisne vivo, y el presente el del cisne muerto.

La oposición entre vida y muerte remite a su vez a otra dicotomía, la existente entre levedad y pesadez. Todo en el poema habla de la negación de lo etéreo; por ejemplo, los elementos del paisaje, que remiten a la ausencia de vida, se relacionan con la pesadez: tuercas, huesos, fango, aguas gruesas y el "pesado cisne muerto" que levantan los niños.

Se ha dicho que la literatura es una búsqueda de eliminación de peso, de sustracción de peso del lenguaje y el relato. Por eso, se entiende "como función existencial, la búsqueda de la levedad como reacción al peso de vivir"⁴⁶. Sin embargo, en el poema desencantado de Cuadra, "el olímpico cisne de nieve", asociado a lo aéreo y lo puro, ha muerto asfixiado por el peso del presente.

Así, Darío se enfrenta también al cumplimiento de otra de sus profecías: el ave inquirida en «Los cisnes» ("¿Qué signo haces, oh cisne, con tu encorvado cuello?") responde al fin, y lo hace con su muerte en un paisaje destruido. Último canto del blanco pájaro degradado, imagen final que evoca "los azoramientos del cisne entre los charcos", la muerte del modernismo es el requisito para la libertad final del poeta errante.

Antiacademias

Textos de otra índole, como las proclamas y los manifiestos de la vanguardia, dan cuenta también de esta rebelión ante los códigos literarios existentes. La «Ligera exposición y proclama de la anti-academia nicaragüense» publicada en 1931 y firmada por "José Coronel Urtecho *et alia*" muestra rasgos característicos de esa indocilidad: el rechazo a las posiciones academicistas y tradicionales, la insistencia en la renovación y la audacia y el énfasis en la combatividad juvenil.

⁴³ Jrade, 228.

⁴⁴ Skyrme, 62.

⁴⁵ Bachelard, *El agua y los sueños*, 60-73.

⁴⁶ Calvino, 33, traducción nuestra.

Pese al carácter desenfadado del texto, y no obstante el rechazo al modernismo que mantendrá el movimiento, aquí también se alude a la figura de Darío para encabezar el manifiesto e impugnar la estética anterior. Esta actitud se nota ya en el epígrafe, "De las Academias líbranos, Señor", tomado del propio Darío («Letanías a nuestro señor don Quijote»). En realidad, lo menciona la crítica, la oposición se endereza contra toda manifestación "hechiza y estéril, en una palabra, académica". Muchas veces, reiteramos, el rechazo al modernismo como simple manual de escritura se acompaña de una posición ambivalente ante la figura de Darío.

En otras declaraciones de los vanguardistas, por ejemplo en el «Prólogo solo», el afán de renovación de la poesía se muestra en un rasgo discursivo común a este tipo de textos: el tono festivo, irónico y hasta insultante:

Los burgueses han querido vulgarizar el vanguardismo y algunos jóvenes pretenden conocerlo a fondo. Un club de basketball se llama "vanguardia" y a todo lo extraño y caprichoso se ha querido llamar vanguardismo.

¡Qué es
tú
pidos!⁴⁷

El estilo humorístico e irreverente se une a la posición explícitamente antiburguesa, que muchas veces se asimila a la oposición generacional:

Una literatura vieja, una política vieja de ideas estúpidas, un desmoronamiento cotidiano de todo lo que es verdadero arte nacional; sobre todo una literatura envejecida [...] Que surja una generación libre y alegre⁴⁸.

El manifiesto vanguardista, así como algunos de los poemas, resulta ser entonces un texto decididamente provocador, que pretende escandalizar con el fin de "despertar" al público:

emprender la conquista del público apoderándonos de su atención por medio de golpes de estado artísticos, del escándalo intelectual, de la crítica agresiva, de la batalla literaria, de la descarada exposición de arte moderno, de la acusación contra la esterilidad, anemia, paludismo y otras enfermedades de la literatura académica⁴⁹.

En la cita anterior se puede apreciar otro rasgo de estilo común a los manifiestos: la utilización de un léxico bélico, otra muestra de su concepción del arte como enfrentamiento.

Paralelamente a la elaboración de proclamas, varias composiciones juveniles convierten en objeto de burla algunos de los símbolos predilectos de la poesía de Rubén, por ejemplo los poemas de Octavio Rocha «El cisne aristocrático», «El cisne burgués» y «El cisne romántico».

⁴⁷ Pasos y Zavala, 217.

⁴⁸ Pablo Antonio Cuadra, «Dos perspectivas», 215.

⁴⁹ Coronel y otros, 212.

En «Contrarrima» de Coronel Urtecho, corren igual suerte los jardines, los parques y las princesas, elementos del espacio modernista. Posteriormente, los propios escritores reflexionarían acerca de esa tensión entre modernismo y vanguardismo y reinterpretarían su relación con Darío:

El genio enorme de Rubén fue, no sólo prever su tiempo, sino también el nuestro. Rubén fue más precursor nuestro que nuestros mismos precursores. Sin embargo, nosotros en el momento de comenzar tuvimos que atacar a Rubén Darío, porque había sucedido un cambio tan profundo y una virada tan redonda de los campos magnéticos de la poesía, que nuestra brújula encontraba estorbo el magnetismo centrífugo de su poesía [...] Por eso tuvimos un choque dolorosísimo: porque no sólo desechábamos el rubenismo postizo -todavía no del todo digerido en Nicaragua- sino también lo más firme y lo más nicaragüense de Rubén: su fuga al extranjero. Esa su peligrosa universalidad que tan fácilmente se nos convertía en exotismo. ¡Cuánto nos costó descubrir esta esencia vagabunda y exótica del nicaragüense! En realidad, contra quien nosotros (sin estar muy conscientes entonces de ello) combatíamos, era contra el último hijo del Renacimiento, mellizo en Rubén, del primer hijo de una edad nueva que gateaba *a tientas, en intermitentes espantos*. Pero este *otro* Rubén tardamos algún tiempo en reconocerlo⁵⁰.

A lo largo de los años, los manifiestos y los ensayos de los vanguardistas insisten en el binomio creación-nacionalismo, que resume el planteamiento central del movimiento: la creación de una literatura nacional que sea eco de las tradiciones ancestrales y, a la vez, trabaje la renovación total del lenguaje heredado del modernismo. En la cita anterior se percibe un rasgo propio de la concepción estética de la vanguardia: la superación de la dicotomía nacional/extranjero; de esta manera, la recuperación de las raíces no se opone en ningún momento a la apertura ante la cultura universal.

Esta actitud se hacía explícita desde los albores del movimiento, entre cuyos objetivos se planteaba la necesidad de entrar en contacto con la literatura contemporánea:

Dar a conocer la técnica de vanguardia que domina en el mundo desde hace más de diez años, y que es casi desconocida en Nicaragua [...]. Esto se hará, traduciendo nosotros mismos, de las lenguas que conozcamos, poesía que nos sirva, no como un modelo que imitar, sino como un ejemplo de libertad que seguir, y dando corrimiento a los libros de arte y literatura que reflejen el espíritu nuevo de otras naciones⁵¹.

Su visión abierta los llevará a comprender el papel desempeñado por Darío en el proceso dialéctico de construcción de una identidad nacional, posible sólo mediante el conocimiento y la aceptación de lo diverso, no por su negación: "Pero debía ser Rubén quien nos llevara una vez más a Francia para librarnos, en gran medida, de la misma Francia"⁵². La reafirmación del carácter nacional del arte nuevo y la búsqueda de lo autóctono no implican la repulsa de lo Otro sino que, por el contrario, los idiomas, las artes y las literaturas extranjeras se consideran medios para lograr un yo pleno.

⁵⁰ Pablo Antonio Cuadra, «Los poetas en la torre: memorias del movimiento de vanguardia», 199-200.

⁵¹ Coronel y otros, 212.

⁵² «Los poetas en la torre», 208.

El sujeto literario deja atrás actitudes pasivas y se muestra creativo y pleno de actividad. En consecuencia, la vanguardia nicaragüense supera el nacionalismo entendido como negación de la existencia del Otro y la relación de imitación pasiva de los modelos externos. Ya vimos que, al tiempo que busca una literatura "verdadera", más cercana a los orígenes, la vanguardia inserta en esas raíces las innovaciones presentes en las literaturas de distintos países. Esta orientación poética corre paralela al trabajo de recuperación de la poesía popular y el folclore que ensayan estos escritores.

Los manifiestos del movimiento, al igual que la ensayística posterior, plantean así la discusión acerca de la identidad nicaragüense. Como se ha indicado repetidas veces a propósito de la literatura hispanoamericana, la conciencia de pertenecer a la periferia, la sensación de excentricidad, facilita la incorporación y el sincretismo de múltiples elementos del legado cultural occidental. Este afán de asimilación creadora orienta el quehacer de los vanguardistas de modo que el trayecto de la identidad entre lo próximo y lo lejano, entre la aldea y el mundo, estará guiado por ese doble norte. Al enfrentarse, indóciles, a la imagen de Darío descubren en ese rostro su propia "esencia vagabunda y exótica" y, en mester de excelencia, ensayan la tensión entre el pasado y el presente, entre lo propio y lo ajeno, abrazo singular ante nosotros, lectores.

POR EL AIRE EL DESEO

Erotismo y escritura poética

[Eros] es una cosa intermedia entre lo mortal y lo inmortal (...) un gran demonio, porque todo demonio ocupa un lugar intermedio entre los dioses y los hombres (...) intérprete y medianero entre los dioses y los hombres; lleva al cielo las súplicas y los sacrificios de estos últimos y comunica a los hombres las órdenes de los dioses (...) Los demonios llenan el intervalo que separa el cielo de la tierra; son el lazo que une el gran todo, Platón.

La contemplación en los distintos espejos de la gran biblioteca del mundo, en la imagen del pasado y la geografía conocida, y en la mirada abarcadora de Darío, inevitablemente multiplica el reflejo del yo, fragmenta la identidad. Escribir es fatalmente la persecución constante de una unidad, anhelo que se disfraza de deseo de posesión erótica. Conseguir al Otro, hundirme en su abrazo, significa llenar mi identidad.

Inaprensible instante que convoca una breve muerte desde la plenitud de la vida, la unión amorosa recuerda la búsqueda incansable del logro poético. Esta persecución interminable conduce a un movimiento constante a lo largo del texto, que se ofrece como un inmenso espacio abierto, o bien, a la evocación de la ausente por parte de un Amado que la llama a ocupar el sitio vacío junto a él. Aunque la Amada se alcance alguna vez, aunque se realice plenamente la unión con el Otro, la fragilidad del vínculo hace que este permanezca siempre e inevitablemente como "alteridad irreductible".

La momentánea unión de los cuerpos se repite en la referencia caprichosa que une significantes y significados; como Amada y Amante, ambas partes del signo se abrazan arbitraria y brevemente y sólo pueden definirse uno en presencia del otro⁵³. Esta vinculación entre la materialidad del texto y el significado es, en la lírica, más breve aun que en la lengua, como ya había poetizado Darío⁵⁴. La alianza entre ambas partes del signo, como en el concierto amoroso, presupone la tensión permanente que genera la diferencia entre ellas.

Algo semejante ocurre en la lectura, momento pasajero de aprehensión del sentido. Escritura y lectura constituyen una experiencia que, además de fugaz, no puede realizarse fuera del texto, de la misma manera que el conocimiento del Otro, aunque instantáneo, no es posible desde fuera de este⁵⁵.

En términos de ansia y deleite amoroso se expresa también la experiencia mística, forma de autoconocimiento que lleva al alma a través de la noche oscura y la conduce hacia la visión del amado luminoso y la fusión con él. Mística, lectura y escritura serán los hitos que nos permitirán transitar por los distintos momentos del sendero de los poemas de amor de los vanguardistas: la separación y la búsqueda, el llamado, el breve encuentro, el vacío de la ausencia.

En soledad de amor herido

La amada inalcanzable se encuentra en un castillo al cual el amante sabe que no podrá acceder, jardín al que nunca podrá ingresar; ella es, para todos, inaccesible. «Jardín cercado» de Manolo Cuadra habla de una pasión abatida y, al hacerlo, despliega imágenes y símbolos tradicionales, algunos codificados en el tópico del amor como vasallaje.

La imposibilidad de la unión es obra de la fatalidad: "Un hado adverso, por mi mal, lo quiso", el encierro no depende de la voluntad de quien ama e incluso la amada huye ante el intento

⁵³ "El significado (...) no existe fuera de su relación con el significante (...) el signo es a la vez señal y ausencia: originariamente doble", Ducrot y Todorov, 122.

⁵⁴ La búsqueda de la forma y "la palabra que huye", el abrazo irrealizable de la Amada, el reposo de la luz en el alma, el fluir eterno de la fuente, aparecen todos en «Yo persigo una forma...» de *Prosas profanas*.

⁵⁵ García Berrio glosa la idea de Blanchot que propone una estrecha relación entre la conciencia de la palabra poética y la experiencia de la muerte: "El sentimiento de la muerte, intuición infranqueable desde la existencia, encierra el mismo mecanismo paradójico que el significado poético, entrevisto sólo desde la densidad de las significaciones objetivas del lenguaje", 280.

desesperado del hablante de asirla. Tal es el mandato de la pasión, que se complace, más que en el amor al otro, en el amor por el sufrimiento que ocasiona un deseo incolmable.

La sujeción del amante con el ser amado es doble, porque el obstáculo a sus pretensiones está representado por un tercero: "tu sien palpita bien junto a otro seno". Es la ley del vasallaje amoroso: mi dependencia es hacia el objeto deseado y hacia quien domina a quien amo⁵⁶. Lo que ocurre, dice Barthes, es que cuando el Otro se presenta como impenetrable o inencontrable se convierte en un enigma:

debatirse por un objeto impenetrable es religión pura. Hacer del otro un enigma insoluble del que depende mi vida es consagrarlo como dios (...) movimiento místico: accedo al conocimiento del no conocimiento⁵⁷.

El hablante asedia a la amada en una búsqueda insensata en la que la distancia es más que separación espacial -"y estás cerca de mí, jardín cercado". Veneno mortal para el amante, ella se encuentra siempre más allá, es el filtro amoroso, "la coartada de la pasión", en fin, la palabra entrevista y perseguida, poder misterioso e inaprensible que, si se consigue, nos da la muerte⁵⁸. Los lebreles custodian entonces ese conocimiento secreto para el poeta, protegido por el jardín que lo representará, por el castillo, símbolo de la trascendencia, separado del mundo, inaccesible y lejano⁵⁹.

La imposibilidad de la unión de los amantes alude en «Evocación de ti», de Alberto Ordóñez Argüello, a la búsqueda infructuosa de identidad. Más que del amor se trata aquí de la pasión, de una muerte voluntaria que exalta el obstáculo y que no lo supera.

Mediante un denso tejido, el poema dibuja un espacio marítimo, tal vez como lo percibe la mirada de un soñador. El amante habla desde la playa: "Han vuelto de la mar los pescadores". Desde este espacio, su voz indica los elementos característicos del paisaje: el océano y su bramido, los pescadores, un barco con su madera, mástil y timón; los pájaros, las islas, los peces, la sal, el viento, el trueno. La pareja de amantes, el hablante y su interlocutora se metaforizan también como figuras marinas: ambos son naufragos, el interlocutor es madera, mástil, pájaro, y el hablante es timón, pez, sal, trueno. En esta marina destacan dos seres ajenos, los ángeles toreros y el toro verde que, sin embargo, se confunden con el horizonte salado: el mar se anima (brama) y se personifica (es torero) y el toro es verde, se vuelve mar.

Del mismo modo, el transcurrir del tiempo se marca por actividades relacionadas con el mar: el ciclo de la pesca, aludido por el regreso y la vuelta de los pescadores y cuya reiteración, semejante al movimiento perpetuo del mar y a la sucesión del día y la noche, produce una sensación

⁵⁶ Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, 93.

⁵⁷ Barthes, *Fragmentos*, 156-157.

⁵⁸ Rougement, 49.

⁵⁹ Chevalier y Gheerbrant, 216.

de eterno retorno, de circularidad temporal. El poema, siempre espejo de su propio decir, refuerza esta sensación en su propia organización: las repeticiones de ciertos versos al inicio y al final vuelven equivalentes estas partes y hacen del texto una estructura cerrada, un círculo⁶⁰.

El hablante pregunta por el lugar de aquella que tanto le falta: la respuesta indica un distanciamiento entre ambos, separados por el mismo espacio marítimo que, implacable, se convierte en tiempo, autor de ausencias: "El mismo mar, entre nosotros, cava/ con sus picas azules, sobre el tiempo". Pero, a la vez, la réplica del hablante lo descubre ante sí mismo, incapaz también él de llegar a la amada:

¿en dónde estás, ay, que no te encuentro?
Así como si hubiésemos jurado
no cruzarnos jamás, me voy, me alejo.
Soy torcido timón, pez destrozado.
Soy torrente de sal y oscuro trueno.

Como en un sueño, los amantes son amenazados y agredidos por idénticas fuerzas negativas: el mismo mar, un mismo toro verde, un salvaje viento. Esta tercera fuerza, ese obstáculo común, impide la unión de la pareja. Solidariamente, el texto abandona la estructura binaria construida gracias a las repeticiones señaladas y se rasga al permitir una tercera sección, a mitad del poema⁶¹. Pero es implacable el destino de los amantes, que no logran encontrar la isla, refugio contra el amenazador asalto del océano. Ambos naufragos sólo logran acercarse en la página, estrofa mediadora que toma la función simbólica de la isla inencontrada. Ni siquiera el ángel, figura de la conciliación, posibilita para ellos el encuentro ansiado e imposible.

Descubre tu presencia

Desde el centro del poema y de la noche, tiempo-espacio de la experiencia erótica, el hablante entona su canto, su voz ensaya la invitación a la amada. En «Invitación a Miriam» de Luis Alberto Cabrales, el hablante invoca a la amada, la llama a un lugar. Evoca, hace salir llamando el reciente pasado, la provoca. Es la antigua súplica que se repite en la poesía amorosa desde el *Cantar de los cantares*. El galanteo toma la forma de una queja enfática: el amante acude al apelativo, la interrogación retórica y el vocativo apremiante para convencer a su amada, ante quien despliega todos los argumentos y artificios.

El poema insiste en la noche como un espacio acogedor, dentro del que se encuentra otro: el lecho, desde el cual se cae "en la sombra". El hundimiento no se plantea como la atracción del abismo ni como la caída en la tiniebla espacial excluida de la luz. Por el contrario, la experiencia erótica permite superar la oposición entre el día, ámbito de la certeza luminosa y la noche, lugar de las trayectorias extraviadas, sin posible referencia. El momento nocturno, como sucede frecuente-

⁶⁰ Los vv 1-5 se repiten parcialmente iguales en los vv 21-26: 1= 26; 2=23; 3=35; 4=28; 5=26; 7=27.

⁶¹ Las repeticiones de los versos del principio y el final dividen el poema en tres partes, la segunda de las cuales funciona como un centro, distinta de las otras dos: desde "Cuando un salvaje viento nos arranca" hasta "Soy torrente de sal y oscuro trueno".

mente en la poesía mística o en la poesía amorosa, es el escenario de una experiencia luminosa. La alusión al amanecer ilumina la noche, "hasta el fulgor/ del alba", y la experiencia del descenso en el sueño está acompañada por la certeza del retorno.

Esta peculiar percepción de las relaciones entre el universo nocturno y el diurno está presente ya en los primeros versos: con la llegada de las lluvias, el sol se entenece "y amanecieron charcos". Toda oscuridad es pasajera, la vida, el amanecer, se proyecta en todos los elementos del paisaje nocturno: la sombra y el amor, los charcos y el espacio-tiempo de la noche.

Dentro de esta noche se dibuja también un jardín, que conserva los elementos de cualquier huerto que sea escenario amoroso: el agua y el canto de las aves. Recordemos que los jardines eróticos modernistas se construyen alrededor de un centro, el cual a la vez resulta el sitio de la entrega amorosa: "lugar vacío que ofrece la imagen sexual de la cópula"⁶². El entorno es esa estructura externa del jardín: agua, elemento erotizado, imagen del origen y la fertilidad, música (canto), animalillos. Estos elementos permanecen en la noche del poema, pero esta vez se trata de animales propios de la tierra nicaragüense: "caballitos de San Vicente y mariposas". El distanciamiento con el jardín modernista se completa con la mención del ruiseñor, que entraña una propuesta poética: "Piensa en los poetas tontos que al ruiseñor cantaron". Dicha frase implica una toma de posición ante la tradición literaria anterior, especialmente el modernismo; supone también la dicotomía entre arte (artificio) y vida (erotismo, realidad). Pero, a la vez, la alusión al ruiseñor se inserta en el recuerdo de la lírica popular tradicional, en el que el canto de esta ave es un símbolo erótico masculino⁶³.

En la segunda estrofa, el juego de las equivalencias propone la invitación hacia lo más hondo de la oscuridad complaciente. La actividad amorosa se hace una con el canto y la noche⁶⁴: el lecho, situado en medio del jardín y la noche, funciona como centro, ahí se encuentra el espacio más cercano a la voz poética, al aquí desde donde el hablante entona su reclamo.

El afuera del lecho se identifica como un espacio musical: la noche es el lugar de la armonía, el canto de las ranas es el elemento orientador en la noche amable y sin dimensiones mientras otro canto simultáneo, el del poeta, conduce a Miriam al lecho. El poema es una apelación a la amada, de modo que el acto mismo de decirlo se transforma en otro canto. Así, el lector siente que el poema define su centro en los versos que invitan a escuchar la música: "ven a oírlo conmigo en el revuelto lecho". De nuevo coincide el centro espacial del poema (lecho) con el ámbito de la enunciación, lugar del canto y la llamada, pliegue del espacio desde donde se entona la súplica. Por eso, en ese mismo sitio del poema, los versos elaboran otro centro, de carácter temporal: el presente de la invitación "ven", coincide con el presente de la enunciación⁶⁵.

⁶² Litvak, 21.

⁶³ Litvak, 22.

⁶⁴ La semejanza rítmica entre los versos vuelve equivalentes canto-noche y canto-amor. Primero, canto y noche: ese cánto/ en la nóche; el lejano cánto [de las ranas] / en la nóche. Después, canto, amor y noche: el dulce cánto [de amor] / entre la nóche. Por otro lado, la repetición de la palabra noche acentúa el matiz de la preposición entre y le confiere mayor peso semántico: entre, de donde se deriva íntimo, "de más adentro de todo".

⁶⁵ Los verbos, además, se tornan equivalentes por su posición y acentuación. Por otro lado, la cercanía

De esta manera, la cercanía erótica se imagina también como lectura y desciframiento de una canción. Escuchar juntos "el dulce canto de amor entre la noche" equivale a la experiencia amorosa: como siempre, amor y canto, guardan en la reiteración de sus sonidos, la huella de la cercanía de sus simbolismos.

El poema alude también a un ritmo temporal cíclico (llegan las lluvias, la noche sucede al día), que determina y vuelve natural el ritmo erótico. Como se sabe, el paso de las estaciones y otros ciclos temporales expresan las experiencias del eros como las únicas que comparten los rasgos de la dimensión intemporal nocturna: "la congelación del presente, la anulación del tiempo, la plenitud eterna del gozo en ápice delicioso"⁶⁶. Se trata, en este caso, de una temporalidad de la especie y la naturaleza, ya no de una temporalidad individual.

Por lo tanto, la actitud reticente de Miriam resulta en una desobediencia en varios sentidos. Pone en peligro una relación armoniosa con el entorno, atenta contra el equilibrio de la naturaleza e, incluso, contra el mandato bíblico. El gesto femenino altera un orden: los ciclos día/noche, luz/oscuridad, las estaciones. Incluso, al alejarse, "y tú, terca, en tu rincón, enfurruñada", pretende adoptar un papel, un lugar en la sintaxis de la poesía erótica que no le corresponde. Miriam no puede convertirse en la *belle dame sans merci*, debe ser fiel al papel que le otorga un libreto antiguo: la compañera amorosa, Eva. La música de la naturaleza es el canto de los estanques, del agua germen de vida. Por eso, el jardín de los amantes se convierte en el Paraíso. Y por lo mismo, la última forma de la súplica ya no es tal, sino una orden del varón para que ella cumpla con un mandato superior: "Obedece al Señor, Miriam querida".

Un fulgurante y oscuro salto

El deseo que impulsa al amante, en un movimiento total de búsqueda, es el tema de «Lo dicho dicho» de Coronel Urtecho. La meta final es la fusión entre el yo y el tú, para lo cual deben romperse los límites que los separan. La apelación urgente al otro trata de ocupar las distancias y aproximar los rasgos distintivos de cada una de las figuras de la comunicación en los diversos niveles del texto. Así, como acto de enunciación, el poema señala claramente un yo, sujeto también de numerosas acciones verbales, y un ahora, que subraya el presente como temporalidad básica. Sin embargo, no alude a un espacio definitivo: este va surgiendo gracias al movimiento de expansión conquistadora.

amorosa está aludida en el verso final: "ven a oírlo conmigo en el revuelto lecho". Aquí, incluso en el nivel fonológico se sugiere la unión, al acercarse los términos del sintagma: **oírlo conmigo** (oio-oio), en el **revuelto lecho** (eo-eo). El título distribuía las vocales: **invitación a Miriam** (iia) (io) a (iia). Las vocales acentuadas **o** (invitación) e **i** (Miriam), aparecen lógicamente separadas. La primera se encuentra en la parte del título que remite a una acción del hablante, la segunda remite a la amada. Estas dos vocales son las que se reiteran en "oírlo conmigo", el verso que dice la unión sexual. El verso y, en general toda la estrofa, repiten la totalidad del poema en varios sentidos: el imperativo verbal de la llamada al goce, las diversas órdenes: piensa (recuerda), oye y ven; la mención de la noche como ámbito acogedor y la alusión al canto y la poesía.

⁶⁶ García Berrio, 394. El mismo autor aclara que "Los propios mitos de la procreación y de la sucesión perpetuada de la descendencia, finalidad de la fusión amorosa, son variantes de la plasmación cíclica de la supervivencia de la especie", 403.

El poema habla de ese yo, caracterizado básicamente por las acciones que ejecuta y por la carencia del otro: sufro al tocar, no quiero, no puedo, me hundo, no me desdigo, oprimo, quiero, sospecho, siento, miento. El "aquí" del hablante aparece desvalorizado y sobre todo vacío ante la presencia y el espacio del otro, que se desea poseer. Este, inalcanzable, siempre se percibe en relación con un lugar, que nunca es fijo sino que se desplaza constantemente ante el avance: en tu roca, en tus venas, tierra, cielo, eje del mundo. El vuelo amoroso es tan raudó y total que, incluso, elementos que habitualmente remitirían a un espacio externo, en este poema se asocian con la figura de la amada: "sola te quiero sólo tierra y cielo". Esta idea se comprende mejor al releer la cuarta estrofa, cuyos versos centrales identifican la tierra y el cielo con la amada-interlocutora.

De presencia absoluta ansia te oprimo
si bajo espera tierra que te caiga
si subo estrella sube que te siga
sea o no sea soy donde te quemo.

La búsqueda se despliega a lo largo del poema y se reitera en múltiples alusiones; en la estrofa primera la indicación del frío indica un afuera de la misma amada y la carencia expresada en el verso "sufro al tocar tu frío" se opone al objeto último del deseo: "sexo de fuego". La estrofa segunda habla de un momento de unión anterior mediante imágenes de explícito contenido erótico:

Si colmena en tu roca era mi nido
y yo de miel en tus venas corría
corro tu vida vivo y muerte muero
mas súbito al abismo amor vacío.

Los dos primeros versos insisten en la espacialización de la amada, lugar oculto e íntimo, recorrido por el hablante en el acto amoroso⁶⁷. La mención del abismo ("mas súbito al abismo amor vacío"), alude entonces tanto a un posible espacio externo de privación como al éxtasis sexual, instante en que se detiene el paso del tiempo como en la muerte. Así, el impulso erótico posesivo se manifiesta en todos los resquicios del poema: en el léxico, con la reiteración de la forma verbal quiero; en la sintaxis, con el uso del imperativo⁶⁸; y en el plano espacial, como movimiento de avance y toma de posesión del espacio y el otro. El centro surge entonces como una aspiración del poema, como la frontera huidiza ante el movimiento de avance. En consecuencia, el desplazamiento del hablante hacia la amada se convierte también en un intento de disolver las

⁶⁷ El verso 7 convierte "tu vida" en complemento de la acción de correr tanto en el sentido transitivo como en el circunstancial. Aquí el poema juega con la ambigüedad: "corro tu vida" y "muerte muero", convierten en sinónimos correr y vivir. Corro tu vida y muerte muero: vida y muerte ocupan la misma posición sintáctica de complemento directo. La redundancia del segundo término (muerte muero) se traslada al primero: "corro tu vida" significa 'vivo tu vida'. El término "vivo" entra así en relación con muero: vivo y muero, sin dejar por eso de referirse como adjetivo al sujeto.

⁶⁸ A partir del verso 11 el hablante apoya su deseo en el uso del imperativo verbal: "Sé tú mi cuerpo sólido en tu cuerpo".

oposiciones básicas de la estructuración espacial, las que enfrentan lo alto a lo bajo, lo externo a lo interno, en el rastreo de un centro que las contenga⁶⁹.

La ruptura de las fronteras espaciales y el intento de borrar la distancia existencial y de identidad entre los amantes se expresan en el poema mediante una retórica cercana a la barroca⁷⁰. La quinta estrofa parece resumir el impetuoso desplazamiento hacia el centro y, al hacerlo, compendia también los temas del poema total:

Quiero de tu ojo el otro insospechado
que antes que pensamiento es ojo vivo
quiero el eje del mundo en que tú giras
y tu estrella natal sexo de fuego.

La concreción de un centro total, "el eje del mundo", supone la estilización absoluta del espacio. El movimiento, el desplazamiento y, por lo tanto, la temporalidad quedan aquí atados y reducidos al girar, al torbellino. Aún más, el ojo provoca, como el espejo, la ilusión del vértigo: el espacio del ojo se abre y traga a quien se mira en él, sugiere un más adentro, un espacio más hondo, también identificado fuertemente con lo erótico⁷¹. El centro del poema, intuido y perseguido por el hablante, sería el momento único de pérdida de las diferencias, el instante del sumergirse en la profundidad de lo indiferenciado.

Pero, ante la impracticabilidad de una experiencia que lo sumiría en las honduras de lo no simbolizado, el murmullo, el silencio, el texto erige un espacio mediador, un lugar de encuentro, pero también de separación. Ese lugar mediador surge de la intersección de dos ejes, uno vertical y otro horizontal. El primero está marcado por la acentuación de la sexta sílaba de cada verso⁷². El verso central, "que abismo me hundo y nada me desdigo", señala el eje horizontal, homólogo al desplazamiento sintáctico de la escritura. En ese lugar, el poema menciona a la vez el éxtasis amoroso y el acto lírico, puesto que "hundirse" supone la verticalidad y, al mismo tiempo, la experiencia erótica.

⁶⁹ Como se sabe, una de las claves que orientan el arte surrealista es la búsqueda de un punto de encuentro entre los opuestos, tanto en el plano espacial como en el temporal.

⁷⁰ El estilo barroco del poema lleva a la alteración de las barreras que separan las categorías morfológicas. Esto se puede apreciar en distintos tipos de construcciones. Por un lado, aparecen verbos que pueden también ser adjetivos (amarga, vivo, vacío, bajo); también, desde el título, se acercan palabras con funciones diferentes: "lo dicho (participio sustantivado) dicho (participio). En algunas oraciones, la estructura de entrecruzamiento simétrico de miembros oracionales con correspondencia semántica, se complica con la introducción de un tercer término (vivo) que rompe la binariedad: "corro tu vida vivo y muerte muero".

⁷¹ Se ha dicho que en el arte moderno, el ojo reduce y aniquila el espacio: "La mirada (subjetiva) es un 'instrumento de destrucción', es decir, puede modificar el espacio a su capricho", Hocke, 152.

⁷² Dicha estructura, sostén del espacio dinamizado por el desplazamiento enajenado del hablante, se desautomatiza solamente en los versos 11: **sé tú** mi cuerpo sólido en tu cuerpo y 19: quiero el eje del mundo en que **tú giras**. En estos versos, el acento antirrítmico destaca las palabras: sé tú, tú giras. Paradójicamente, el eje rítmico se rompe en el verso que explícitamente se habla del eje.

Mientras habla de la urgencia erótica, el poema reitera la referencia a la escritura y a la poesía misma, desde el título, que refiere una práctica poética cumplida. La experiencia sexual es equivalente a la de la escritura y el poema lo repite:

No te sospecho más que mi sospecha
porque si eres verdad lo dicho dicho
la dicha dicha si presente siento
que todo lo demás mentira miento.

Lo dicho es dicha, la amada es la escritura lograda, el afuera del poema se caracteriza como mentira, como engaño. Así, el laberinto del lenguaje conduce a un centro, origen de la obra, centro absoluto, eje del mundo que, sin embargo, en última instancia, se muestra inaprensible.

Muchas veces se ha definido la poesía como la tendencia pura hacia la experiencia límite, y se imagina el significado poético alojado en formas de ausencia, ya sea un centro absoluto o una referencia inalcanzable. En consecuencia, varios autores se han referido a la escritura como experiencia de muerte, umbral que desde la vida sólo puede intuirse. De igual manera, el significado poético únicamente se atisba desde la densidad de los significantes y permanece siempre así, remoto e inasequible⁷³.

En el poema de Coronel, el resultado de la experiencia lírica cantada según el rito amoroso, será la fusión de los amantes y la imposibilidad de distinguir entre lo dicho y el hablante, entre la mujer y la poesía. De esta manera, intuye el hablante, su identidad total, como hombre y como poeta, depende del encuentro con esa imagen engañosa y huidiza, con la quimera que puede ser palabra o mujer.

En la isla suspendida

«Canción boba de alcoba» de Joaquín Pasos es un poema irreverente, con una explícita intencionalidad paródica en relación con la propia poesía. En esta composición, el diálogo entre los dos amantes, además de aludir al encuentro amoroso, juega, por los símbolos utilizados, con significaciones propias del ámbito religioso e, incluso, del proceso de conocimiento místico.

El poema entero se configura gracias a la alternancia de dos voces, que se turnan a lo largo del texto. Además de la voz del hablante, el poema deja oír el llamado amoroso proveniente de la amada⁷⁴. La alternancia de las dos voces divide el poema en tres partes, cada una de las cuales se

⁷³ Este concepto, teorizado por Blanchot, se comenta en García Berrio, 280 y 284. Paz también indica esta relación entre erotismo y escritura: "Poesía y amor son actos semejantes. La experiencia poética y la amorosa nos abren las puertas de un instante eléctrico. Allí el tiempo no es sucesión; ayer, hoy y mañana, dejan de tener significado: sólo hay un siempre, que es también y aquí y un ahora (...) el poema, como el amor, es un acto en el que nacer y morir, esos dos extremos contradictorios que nos desgarran y hacen de tal modo precaria la condición humana, pactan y se fundan", «El surrealismo», 44.

⁷⁴ El verso final de cada tríptico abre comillas para introducir la intervención, como en un diálogo, de la otra voz. El carácter impersonal de los cuartetos, en los cuales el sujeto, implícito, se limita a describir un espacio, cambia por uno más íntimo, con la intervención de la voz femenina. Esta es la que revela la existencia de ambos como pareja.

subdivide a su vez en dos, estructura que se corresponde con la organización creada por las rimas⁷⁵.

El diálogo, además de convocar el decir de los dos amantes, enfrenta dos tipos de enunciado distintos. Mientras las intervenciones masculinas, que preceden a la voz femenina, se refieren a sus propios pensamientos y a hechos pasados, las palabras de la mujer profieren siempre una orden, apelan al amado directamente y aluden a un tiempo futuro. Por otro lado, las afirmaciones de él se refieren a acciones irreales o fantásticas (el viento congeló la ventana, los pájaros diluyeron sus plumas, los peces [velas] vertieron su aceite), mientras que las solicitudes de la mujer son perfectamente concretas y prácticas. Tal vez por eso, por tratarse de frases que remiten a mundos y necesidades diferentes, llegamos a dudar de que exista un verdadero diálogo entre ellos, no obstante la presencia de las dos voces. Las intervenciones de la amada no reciben respuesta del hablante y dudamos de que el discurso no sea sino un monólogo.

Si ese tipo de relación implica una separación entre la voz masculina y la femenina, ambas logran unirse en otro plano, el semántico, al compartir el mismo referente: él piensa en la ventana y ella ordena "Ciérrala"; él habla del tinajón y ella dice "Lávate"; él menciona las llamas y ella le pide "Apaga la luz". El poema, entonces, se estructura alrededor de la tensión entre lo binario y lo ternario, así como se resuelve semánticamente la oposición entre el principio masculino y el femenino.

Por otro lado, la interrelación de ambas voces va construyendo un espacio compuesto de dos partes: una habitación (lo íntimo, el calor), asociada con la voz femenina, y el exterior (el frío), descrito por la voz masculina. Esta, sin embargo, da cuenta de un paulatino cambio desde el frío (primera estrofa) hasta el calor (últimas estrofas), con una alusión abierta a la unión sexual. Esta transformación junto con los símbolos del pez, el aceite, el pájaro y el agua, concretan la audaz mezcla del universo cristiano con el erotismo.

Tanto en la semántica de los verbos de las oraciones principales dichas por el amado (congelar, volverse, diluir y vertir), como en las figuras que se refieren al ventanal, los pájaros y los peces, se insiste en la idea de la transformación de la materia. Como se sabe, hay una relación estrecha entre el trabajo alquímico, el proceso místico y la unidad de inconsciente y conciencia. El poema de Pasos, bajo su apariencia lúdica, se hace eco de la tradición literaria que alude frecuentemente a la unidad momentánea de los contrarios mediante la mención del vínculo sexual y la transmutación de la materia, símbolos del autoconocimiento y la unificación interior. Por eso, la presencia de un ser alado, los pájaros de jabón, recuerdan a otros que, como Mercurio y los ángeles, permiten la sublimación, el ascenso de un principio volátil y "se identifican en la alquimia con la idea de fluencia y transformación"⁷⁶.

⁷⁵ Hay tres tipos de rimas, que reestructuran el texto en tres partes. Esta regularidad se interrumpe al final de cada estrofa (7, 14 y 21) donde hay una especie de juego: en vez de rimar de acuerdo con el patrón, se utiliza la rima del verso anterior, por ejemplo, en la primera estrofa la rima se organiza de la siguiente manera:

1 al	2 io
3 al	4 io
5 al	6 io
7 io	

⁷⁶ José Jiménez, 172.

Al mismo proceso de autoconocimiento y unión mística remite otro poema de Pasos, «Ontología de la sombra», en el cual el lenguaje poético barroco y los simbolismos de la poesía mística española se relacionan también con el proceso de escritura. Desde una situación inicial de carencia ("Vacío espacio"), el poema se mueve hasta la unión lograda ("amante sombra iluminada"). Semejante al proceso místico, la sombra busca primero la forma en las tinieblas y la nada, porque la oscuridad es lo no creado; luego, esa forma aparece, a lo lejos y en lo alto, en medio de la luz. El fin de la búsqueda, impulso hacia la belleza, se propicia, como en la mística, mediante la fusión de los contrarios, unión de pasión y sufrimiento: "muerte uniéndose a la vida".

En este poema, el seguimiento que realiza la sombra por un espacio nocturno y elevado, orientada sólo por la luz mística, aparece entonces como una aventura; la culminación de esta pesquisa es, simultáneamente, el logro del poema y el logro frágil de la integración personal. El vacío se ilumina por un instante pero su atracción persiste y llama desde el abismo.

Tal vacío se corresponde con la negativa a decir el nombre del soñador, con la insistencia en excluir del verso la palabra que testimonie la presencia de quien habla, la referencia a la marca de identidad que posibilite la permanencia del ser. A diferencia de otros poemas que elaboran el motivo de la escritura poética como búsqueda de la forma, en el poema de Pasos no hay ninguna referencia explícita a la enunciación, al enunciado como texto poético, ni al hablante lírico. En el poema de Darío «Yo persigo una forma...», cuyos ecos resuenan aquí, el hablante se manifiesta desde el inicio. En «Noche oscura del alma», de San Juan de la Cruz, el alma aparece personificada en una joven. En «Ontología de la sombra», por el contrario, no se menciona ni el cuerpo que proyecta la sombra ni al soñador que "persigue la anhelada/ forma"; el proceso parece desenvolverse en un espacio externo y ajeno, como si la persecución y el logro de la forma se desplegaran en una pantalla ante los ojos del lector. Como sucede en el cine, y a diferencia del teatro, al eliminarse la referencia al contexto, se obvia el carácter de convención signíca y con esto, se aumenta el efecto de realidad: las cosas parecen presentarse y actuar por sí mismas, nadie las muestra. Con la deliberada intención de ocultamiento del sujeto, desaparece cualquier forma de confesionalismo y el resultado es una sensación de objetividad. Pero el lugar que deja el sujeto no puede permanecer deshabitado, por lo que la palabra lírica acapara todo el espacio y, de esta forma, conjura momentáneamente la amenaza del vacío.

Literatura y amor aparecen profundamente imbricados en «Invento de un nuevo beso», también de Pasos. El hablante-amante contempla a la interlocutora-amada y, en el deseo de conocerla totalmente, le reclama sus temores y reticencias. La amada no está sola, sino acompañada por la presencia amenazante de su propia sombra. Ambas, sombra y amada, se miran y mientras la amada lee -"lindas aventuras de amor y de misterio"-, la sombra la contempla a su espalda⁷⁷.

Al final del poema, se alcanza la integración de los tres: amada, sombra y amado. En efecto, mientras que al inicio la lectora es la amada, al final, quienes leen son ambos amantes y, al hacerlo, ocupan el lugar que anteriormente tenía la sombra. La unión se presenta como la culminación de un proceso de conocimiento que, si atendemos a la simbología utilizada, se refiere al autoconocimiento del sujeto. Por eso, el sentido del 'lais' de Marie de France en el epígrafe del poema, "Bela Amie, si est de nos:/ ne vos sans moi, ne je sans vos", se comprenderá al finalizar la lectura.

⁷⁷ Entre los vv. 4 y 8, el paralelismo sintáctico vuelve equivalentes "tú misma" y "tu propia sombra". Además, en el nivel del enunciado, la sombra se asocia con "invierno" y la amada con "primavera".

Para alcanzar su madurez, el sujeto requiere un proceso temporal; al identificarse con la amada, en la primera parte del poema, el tiempo es de carácter cíclico -relacionado con los meses y las estaciones- y es también el tiempo del enunciado. En la segunda parte, el tiempo se refiere a la enunciación ("Pero **ahora** comienzas a gritar en silencio") y es un tiempo cronológico ("tiempo/ que cae con vaivén de péndulo").

Un proceso semejante ocurre con respecto a los sujetos del poema, tú, yo y nosotros, cuya sucesión marca tres secciones en la segunda parte del texto: la imposibilidad de lograr individualmente el autoconocimiento se recalca precisamente gracias a la aparición de este plural⁷⁸. Cuando la amada se encuentra sola, su palabra cae en el vacío y el conocimiento es superficial o parcial, se mira sin espejo; es la presencia del otro la que posibilita el verdadero reflejo. Como ha explicado el psicoanálisis contemporáneo, la construcción de la propia identidad exige la presencia de Otro, en el cual el sujeto ve su propio imagen.

La estructura del poema repite ese espejo de manera que los últimos versos reflejan los primeros: "leyendo de nuevo la aventura de amor y de misterio" y "leyendo lindas aventuras de amor y de misterio"⁷⁹. Escrita dentro del espejo, dicha aventura es el mismo poema: una historia de amor y un enigma. Al principio, ella lee simplemente "aventuras"; al final, en cambio, lee "la aventura", cambio que revela que el texto leído por ambos amantes es uno y el que se acaba de escribir y de leer. En un desdoblamiento que recuerda el del sujeto durante el sueño y que, a la vez, remite a la conocida relación entre el autor y su obra, en la cual este se contempla como un espectador objetivo de su yo actuante, la amada lectora, ya integrada con el amado, se vuelve a ver a sí misma y a su sombra en el acto de leer.

Señal y ausencia

En el poema de Joaquín Pasos «Canción de cama», la voz del hablante marca un espacio, la alcoba, el lecho, para convocar, desde el ahora desolado, el recuerdo del ayer y la ausente. Los versos dicen y repiten la ausencia, cantan la canción de la pérdida y el deseo. Canción de cama, canción que describe un espacio, un mismo lugar que permanece como testigo de la plenitud pasada y el deseo presente. Se trata de un espacio vivo, animado, humanizado ("gozo de alcoba", "palpitar de almohadas", "corazón de la cama"), en el que se adentra el hablante. Alcoba, cama, almohada, funda, todo aquí se convierte en receptáculo, en abrigo, en refugio⁸⁰. Desde el fondo de ese espacio pleno "lleno de sábanas", surge el vacío, la carencia: "Se ha perdido ya el hueco de tu cuerpo". Incluso, se han borrado las huellas de la amada, la impronta fúnebre que convierte este lecho en sitio desde el que, al llamar a la que se fue, el hablante presiente la muerte. Así como el espacio se

⁷⁸ vv. 15-17: sujeto gramatical = amada; vv. 18-21: sujeto gramatical = yo; vv. 22-30: sujeto gramatical = nosotros.

⁷⁹ Morales estudia la estructura sintáctica especular en este poema, que permite a la amada lectora el autoconocimiento y la lectura. Por otro lado, opina que la continua referencia al proceso de lectura-escritura refuerza la noción de la literatura como un hacer creativo y no repetitivo.

⁸⁰ El poema insiste sobre todo en la almohada, término que se repite tres veces y cuyas vocales reiteran el título del poema: **almohada, canción de cama**.

anima y se llena de vida, apropiándose de los atributos humanos, el tiempo surge como una sensación del hablante⁸¹. Desde el presente y el aquí de la enunciación poética, el futuro se percibe ligado a la interioridad del sujeto, pero también conectado con la muerte: "y cualquiera siente el momento que se aproxima de morir/ acostado". El presente parece marcado por la quietud: "las sienes dormidas", "la pérdida de tu respiración a mi lado". Como se puede leer en la última estrofa, la vida y el futuro no existen sino en relación con un pasado perdido, el ayer de la cercanía entre los amantes. La animación y la vida de los objetos se trasladaba entonces a los amantes:

y cómo el tibio vientre palpitaría como otra almohada viva,
funda de seda de nervios y de sangre.

El diálogo entre el cuerpo de la amada y las cosas,
la voz de tu carne desnuda hablándole
íntimamente a la ropa planchada,

que anunciaba el encuentro amoroso, aproximaba aún más el adentro y el afuera, la cama y los amantes, los objetos y las personas. Como lectores relacionamos la animación del lecho amoroso con el cuerpo que lo habitó⁸². El desvanecimiento de los límites entre las cosas y los amantes ofrece de estos una imagen fragmentada, casi mutilada, que los dibuja parcialmente.

Entonces, quien lee comprende que la cama y los amantes estaban fundidos. La almohada es el vientre, el último refugio, el centro hacia el que se dirige quien anhela el corazón de la cama. En el fondo, la canción que describe el lecho habla de la amada. No en vano, la cama ha sido considerada símbolo del cuerpo: lugar del nacimiento, la unión conyugal y la muerte, es el símbolo de la regeneración en el sueño y el amor. Por eso, el movimiento del amante se encamina a lo más hondo, a ese lugar. Mientras que el sujeto aparece desintegrado -pie que busca, mano que escribe, pecho que dice y grita- el objeto de su búsqueda es uno sólo: "tu nombre": la unidad se logra en el otro y en la palabra que lo nombra.

En el lugar buscado se encontraba también el origen de la voz, del decir amoroso de la amada: "que era la voz de tu carne desnuda". Al desaparecer ella, deja de oírse esa voz. El silencio apaga el diálogo entre las cosas y los amantes y entre los cuerpos. Efectivamente, los términos relativos a la palabra son frecuentes: dice, escribe, grita como acciones del hablante, hablándole, diciéndole, voz, relacionados con la amada. Entre ellos, sobresale uno, que une amada y poesía: "voz", que se refiere tanto al cuerpo como a la palabra. Igualmente la voz se vincula con la respiración y el aire, es decir, con la palabra creadora: el origen final de la inspiración poética es físico, es la presencia de la amada.

La mención constante a la tela (tejido y mortaja) contraste con la ausencia de la amada, de quien sólo queda una huella en el lecho. Lo anterior, aunado al tipo particular de espacio dibujado

⁸¹ Los versos primeros proponen un paralelismo que aproxima lo sensorial y lo temporal: "este **gozo**", "este **palpitar**", "este **nuevo** llegar" "y **luego** saber".

⁸² Se aproximan "este palpitar de almohadas", "el corazón de la cama" con el "tibio vientre" que palpita, "funda de seda de nervios y de sangre".

en el poema, recuerda de nuevo el proceso de la escritura. Como se sabe, la urdimbre de los hilos en el acto de tejer simboliza el escribir. El resultado de esta labor, la tela, alude al significante, parte material y visible del signo, soporte de lo ausente, el significado.

Una voz que surgía desde un espacio, el hueco de tu cuerpo, una voz originada y subordinada a un lugar, ahora vacío. Tras la pérdida, sólo resta la palabra del yacente que dice el poema. Al soplo físico, inspirador, lo sustituye otra palabra, lo escrito, "tu nombre", vertido en la pérdida, trazado en el "hueco de tu cuerpo", este poema de la ausencia:

¿Qué es esto si no la ausencia de tu sueño,
la pérdida de tu respiración a mi lado?

Tal vez podamos leer estos versos como el centro, el corazón del poema: se encuentran a la mitad de la composición y proponen el motivo de la pérdida⁸³. La insistencia en la figura del yacente, acostado en la cama como en sepulcro, la percepción del paso del tiempo como carencia (se ha perdido ya), la constante merma de animación de los sujetos ante los objetos, plantean la pérdida y la ausencia en términos de muerte. Vientre y cama, cuna y cama, vida y muerte, voz y silencio: canción de tumba. Y escribir como un conjuro.

* * *

El deseo de la amada corresponde a la búsqueda de la literatura y la energía que mueve la creación artística es una forma de amor o erotismo. Se comprende entonces la recurrencia a la imagen de la fusión amorosa para simbolizar el proceso de la escritura así como la continua referencia a la escritura en los poemas eróticos.

El amor es, a la vez, la fuerza que incita a la amistad y la sexualidad y que provoca la inquietud por el conocimiento y la verdad; por eso, la misma imagen alude al proceso místico, al autoconocimiento mediante la unión del alma con Dios. El amor así entendido es una energía que genera en una "especie de eternidad e inmortalidad, lo que significa que tal creatividad es la forma más cercana en la cual los seres humanos se acercan a la inmortalidad"⁸⁴.

Como enlace de los opuestos, 'coincidentia contrariorum', el amor es la pulsión fundamental del ser, la libido, que impulsa a toda existencia a realizarse en la acción. En el contacto con el otro, mediante intercambios materiales, sensibles, espirituales, tal impulso actualiza las virtualidades del ser. El conflicto que implica el encuentro con el otro se supera y las fuerzas diferentes se integran en una misma unidad⁸⁵.

Por otro lado, la fusión amorosa, intentada o efímeramente lograda, significa la separación de uno mismo hacia el encuentro del Otro, es todo el tiempo un impulso de escaparse de la propia identidad sin perderla. La razón de ser de la literatura es entonces "quebrar el cerco de la identidad, actualizar el espacio de lo doméstico, y entregarse a la pasión necesaria de lo distinto, de lo

⁸³ Además, el pronombre "esto" se refiere (recoge) la estrofa primera, mientras que el predicado califica como ausencia lo descrito en esa estrofa.

⁸⁴ May, citado por Franco, 142.

⁸⁵ Chevalier y Gheerbrant, 35-37.

diferente, del otro absoluto"⁸⁶. Ejercicio de la pasión, la escritura será el pausado anclaje en la historia, en la materialidad de la lengua, desde donde intentamos el vuelo que nos libere, por un instante, de todas las opresiones.

⁸⁶ García Berrio, 290. "La apelación trascendental, erótica, del mismo al otro, de lo familiar que quiere desarraigarse en lo que no se reconoce ya como propio. Conciencia erótica de la poesía como nostalgia de lo mismo hacia lo otro, como tentativa del límite espacial hacia su disolución en el sin espacio de la integralidad", Blanchot, *Le entretien infini* (1971) cit. por García Berrio, 290.

EN LA PIEDRA SUS SIGNOS
Espacio e identidad

Habitar es, en primer término, ser habitado, B. Salignon.

La literatura, el sueño y la memoria nos enseñan que el espacio está en la mirada, que es una idea, una figuración, representaciones milenarias tiñen el aspecto de aquel lugar que habitamos antaño. Sabemos, por lo mismo, que todo paisaje es literario, surgido como entre brumas de las lecturas de la infancia, mitificado por la distancia o el deseo. Hay quien dice que

el espacio se propone como una imagen o una serie de imágenes: es aquello que uno ve de él (...) En cierta medida, es siempre un decorado, un fondo, una figura, elaboración representativa⁸⁷.

Muchos coinciden en señalar también que el entorno deja una marca de identidad en los habitantes, nos llena con la huella de su envolvente inmovilidad. Si nos movemos por el mundo tutelados por una memoria espacial que nos precede y si los sucesivos centros de nuestro deambular evocan espacios entrevistos e inaccesibles, no sorprende entonces que la búsqueda de la identidad que se repite en la literatura centroamericana se relacione insistentemente con la indagación sobre el espacio nacional.

Vimos al inicio de este trabajo cómo la literatura vanguardista nicaragüense acude a la tradición literaria occidental con el fin de erigir el escenario que albergará la identidad nacional. Examinaremos ahora la forma de este espacio que, conjugando una geografía y una historia particulares, se concibe como lugar de síntesis y tránsito. En un movimiento doble, la literatura se desprende de sus raíces culturales y las convoca a nuevo centro, un centro mestizo, en el más amplio sentido. Desde la mirada vanguardista, Nicaragua surge así como un espacio mediador.

El ensayo y la poesía de vanguardia conciben el mestizaje como el cruce o la fusión contradictoria de múltiples elementos, de varias temporalidades y visiones del mundo. Entre las fuentes del mestizaje alude Pablo Antonio Cuadra al aporte indígena, situado en el fondo histórico de la identidad. El mundo indígena, ya en sí mismo variado y complejo, surge como un texto cifrado, callada voz que interroga al poeta y habla por su boca. Como explica en sus ensayos este autor, se produce "un misterio cultural" puesto que el aporte autóctono es un desafío y debe descifrarse: "La Civilización Maya (...) es una Atenas muda" que llega al presente "en una forma silenciosa y casi onírica cuya palabra hay que inventar"⁸⁸. En dichos ensayos, el indígena pertenece al pasado, al período prehispánico, es decir, es "un indio que se lleva dentro" y que ya no vive en tiempo presente del ensayista, de manera que el regreso al pasado aborigen permite la comprensión del tiempo actual.

El acercamiento de las temporalidades diversas que fundan la identidad mestiza corre paralelo a la concepción de la literatura como un espacio. En los ensayos, por ejemplo, la patria se imagina como una tierra determinada por su situación geográfica y cultural de lugar de tránsito y cruce de rutas e influencias. La fusión contradictoria de múltiples elementos que abarcan desde la flora y la fauna hasta las culturas precolombinas del norte y el sur caracteriza Nicaragua como la tierra del mestizaje⁸⁹.

Con respecto a los procedimientos de espacialización en la ensayística de Cuadra, se ha apuntado una particular insistencia en las imágenes visuales, entre otras, las que se relacionan con la luz. Igualmente, se ha destacado las abundantes descripciones plásticas en las que el sentido de la

⁸⁷ Charles Grivel, «Hors-ville, Nonville», 22, traducción nuestra.

⁸⁸ «Introducción a la literatura nicaragüense», 39.

⁸⁹ «Introducción al pensamiento vivo de Rubén Darío», 172.

vista ocupa la posición de eje estructurante⁹⁰.

También se vio en la «Oda a Rubén Darío» de Coronel Urtecho que la literatura precedente aparece como un espacio, es el jardín modernista en el que el joven poeta se introduce irreverentemente. Y en la prosa de Pablo Antonio Cuadra, se alude a la interrelación entre la vieja y la nueva estética como un movimiento espacial: "Y aunque amábamos su palacio, volvíamos de él a nuestras aldeas"⁹¹. Recuérdese cómo en el primero de estos poemas la dicotomía ideológica entre lo propio y lo extranjero que sustenta la búsqueda de la identidad se manifiesta mediante la oposición espacial y cultural entre Europa y América.

Muchos de los poemas posteriores de los distintos vanguardistas no sólo se refieren explícitamente a lugares nicaragüenses sino que también intentan construir ese espacio aludiendo a elementos culturales igualmente identificables. Así, por ejemplo, Cuadra dedica todo un libro, *Cantos de Cifar y del Mar Dulce*, al "padre Lago de los nicaragüenses". En «Invitación a Miriam», de Luis Alberto Cabrales, el jardín de los amantes se convierte en un lugar ameno poblado por elementos propios del entorno tropical. Y un pueblo lacustre mestizo se dibuja en el poema «San Carlos», de Coronel Urtecho. En este último, el lector se encuentra con un paisaje local, trazado desde una visión cosmopolita, alejada de cualquier descripción costumbrista. Este efecto se apoya, en gran medida, en el particular tratamiento del nivel espacial que despliega el poema. Desde un primer momento, se percibe la importancia de la dimensión espacial en la abundante descripción, las construcciones nominales, aposiciones y frases adjetivas, la escasez de verbos conjugados o que indiquen movimiento, la forma enumerativa y el símil⁹².

Ya en los versos iniciales, la dimensión espacial va surgiendo de la misma disposición tipográfica, lo que refuerza el efecto descriptivo: ´

Esquina
del lago y del río.
Casas en zancos
trepano la colina como cabros.

La mirada recorre el espacio desde lo más bajo, el agua y las casas, hasta la altura, la colina. La oposición sugerida entre el arriba y el abajo está, sin embargo, matizada por el símil: las casas son como cabros, lo bajo es como lo alto.

La alusión al agua y al río, dato objetivo de la descripción del puerto, remite al espejo, un espejismo acuático, un mundo que se refleja y un mundo reflejado que se unen en la percepción de quien mira. De esta manera, la realidad móvil, reverberante, surge de ese encuentro fugaz entre el

⁹⁰ La concepción de Cuadra sobre Nicaragua como tierra de tránsito y la importancia de los niveles espaciales en este autor parten del análisis de Ovaes y Mora, 16.

⁹¹ «Introducción al pensamiento vivo de Rubén Darío», 167.

⁹² Gutiérrez anota algo semejante al mencionar "la forma enumerativa y los flashes fotográficos nos recuerdan la técnica de Blaise Cendrars en su poema "Far West", «Al fin: un libro de poemas de Coronel Urtecho», XIX.

ojo y el espejo:

San Carlos.
Puerto más puerto que los puertos de mar.
Asomado a sus aguas como la tripulación de un barco.

El símil alude a la ilusión y el espejismo, el puerto es como la tripulación de un barco, lo inmóvil se confunde con lo que se desplaza, los objetos se trastocan en las personas. Así, no serán sólo los límites espaciales los que tiendan a desaparecer; también se difuminan las fronteras entre lo humano, lo animal y lo inanimado:

En cada estanco hay un fonógrafo desgañitado.
Una chica de cuerpo barato.
Y un chancho⁹³.

Los mundos se aproximan y se enfatiza el afán descriptivo: "Yo me tomo un retrato". La alusión al retrato como fotografía subraya el interés en mostrar el mundo de manera objetiva, en una descripción que demarque claramente las fronteras espaciales y reproduzca, sin mezclarlos, los diferentes seres y objetos enfocados por el ojo de una máquina. Sin embargo, este retrato también es engañoso y miente incluso al señalar su objeto. El título del poema anuncia la pintura de un lugar, el esbozo del puerto de San Carlos, pero el hablante aclara que "el estallido de magnesio de los rayos" sirve para lograr la instantánea de él mismo: el acto de retratarse no tiene como resultado sólo la reproducción de un entorno sino que también dibuja al sujeto. Como sucede en el poema, se desvanecen las fronteras entre los distintos estratos de la realidad; además, el reconocimiento de esta relación, entre el mundo y quien lo contempla, hace surgir la conciencia de un tercer elemento, el ojo o la cámara fotográfica, que permite el paso entre la subjetividad y la exterioridad.

La sencilla descripción del puerto de San Carlos pone así de manifiesto la preocupación común del arte contemporáneo: la búsqueda de la esencia de la realidad más allá de las apariencias. No es entonces casual la mención a la fotografía que, en su aparente reproducción del mundo externo, plantea más bien el reto de hacer visible una verdad tras la apariencia fenoménica. La realidad así, más que en el objeto observado, reside en el ojo que la mira.

En efecto, la descripción se ha desplazado lentamente del exterior, el puerto con sus casas, sus luces y su gente, hasta un centro más íntimo, la voz que imagina ese mundo. La estrofa final completa este movimiento hacia lo más hondo que de nuevo acerca el mundo animal y el humano:

Bajo mi capote ahulado
Palpitando

⁹³ Esta cercanía se refuerza en la reiteración de algunos fonemas y la sintaxis del verso; por ejemplo, el ritmo acerca los sustantivos "estanco" y "cuerpo» y "chica" y "chancho", que además poseen fonemas iguales. "Un fonógrafo desgañitado", "una chica de cuerpo barato" y "Y un chancho" poseen la función de complemento directo de "hay". La rima crea la proximidad entre "desgañitado" (adjetivo aplicado a un objeto), "barato" (referido a una persona) y "chancho".

Aspirando
Expirando
Mi corazón
como un pescado
Vivo.

Mientras la ambigüedad sintáctica impide saber si la palabra final es un verbo, "vivir", o un adjetivo referido a "pescado" e, indirectamente, a "corazón", la indeterminación semántica plantea otra duda. ¿Es el corazón o es el animal quien palpita, quien aspira, quien expira? Aspirar significa también desear y expirar es morir⁹⁴. De esta manera, el tiempo se cuele subrepticamente en el poema: el palpitar del corazón, que desea y muere y se mantiene vivo, marca los segundos que transcurren. El hablante, al hacer el retrato de San Carlos, trata de eternizar un lugar y un momento en que siente latir en sí mismo el ritmo de la vida.

El poema habla entonces del tránsito sosegado entre el afuera y el adentro, de la fusión armónica y pasajera del espacio y su habitante. ¿Es que acaso - nos dice- podemos separarnos del entorno e imaginar que existe realmente fuera de nosotros? El afuera parece habitarnos, el espacio nos constituye y nos llena a medida que moramos en él. Creemos mirarlo, actuar sobre él y no percibimos como portamos su huella, su marca en los ojos. Todo el resto, el ancho mundo, se define como el allá, lo Otro, añorado o temido en relación con el cobijo de lo conocido.

Los vanguardistas se dedicaron con confianza a fundar ese núcleo distintivo en sus ensayos y poesías. Por eso pensaron que nuestra identidad estaría ahí, en ese paraje entrañable. Para nosotros, en cambio, ha cambiado algo muy profundo. Los estudios actuales sobre el espacio se interesan particular por las nociones de lo intermediario, el límite y el más allá, e indican "el debilitamiento de las determinaciones tutelares, la pérdida de las ideas tradicionales del campo y la ciudad, la ausencia de límites precisos que permitan fijar la utopía"⁹⁵. Hoy percibimos nuestro entorno como ajeno, dividido, invadido, intimidante y amenazado a la vez, descentrado. Inventamos lugares y los demarcamos con alambradas para aislarnos de peligrosas mareas. El resto crece y se transforma por sí solo, sin que cuenten nuestros deseos y necesidades, sin que se respeten los lugares y paisajes que nos identificaron. Es una dispersión de nuestra propia interioridad, que pierde el espejo externo en que sus sueños se contemplaban.

Por eso, a medida que ante nuestra vista se esfuman todas las fronteras, el afán de los vanguardistas nos parece más lejano y advertimos con nostalgia su deseo de inventar espacios propios, de conjurar el país imaginado que los acogería y los haría diferentes, el orden propio en la extensión del orbe.

Hoy, nacidos bajo otros signos, mecidos por otros ángeles, sentimos que los espacios conocidos y diferenciados se tornan homogéneos, opacos, ajenos al paisaje brillante de la infancia y el deseo. Y que con ellos, nos apagamos nosotros, nos difuminamos en un espacio ajeno y sin dimensiones.

⁹⁴ La equivalencia fonética, rítmica y sintáctica entre "aspirando" y "expirando" destaca aún más el contrasta de significado de ambas palabras.

⁹⁵ Charles Grivel, «Hors-ville, Nonville», passim.

La suspensión del transcurrir temporal, que en el poema de Coronel se alcanza mediante la espacialización de todos los elementos del mundo, se poetiza en el soneto «Kodak 126-A» de Manolo Cuadra. La aparición de la mujer deseada provoca el ansia de inmovilizar en una fotografía ese acontecimiento inesperado y espontáneo, lo que se conjuga con el intento de descomponer el movimiento de ella cuando camina por la acera. Este deseo de separar y espacializar el movimiento evidencia la procedencia futurista del poema, la cual también explica la comparación divertida de la mujer con la "motocicleta de la calle", así como la mención a su "paso militar".

El hablante la mira desde un espacio interior, a través de la puerta: objeto del deseo, de la mirada y la cámara, la fugacidad de su paso quedará eternizada en la imagen estática de la fotografía. El **antes** del suceso, el paso momentáneo de la mujer, se espacializa y eterniza en el **hoy** de la escritura y la lectura del poema gracias a la intervención de la máquina.

Todo lo anterior se consigue mediante un tono ligero, el contraste entre formas verbales, sustantivos y adjetivos que aluden unos a lo estático y eterno -en relación con el hablante y su deseo- y otros a lo fugaz y el movimiento -en relación con la mujer-. Como el ojo, la lente de la cámara media en esta dinámica entre lo permanente y lo efímero, entre la imagen fijada por el marco de la foto y la vida móvil. De esta forma, vuelve consciente la mediación de la mirada, umbral más allá del cual amenaza el mundo de lo mutable.

Espacios y filiaciones

Se ha analizado hasta aquí el entorno geográfico nacional como espacio identificador; consideremos ahora cómo se elabora en los poemas la identidad individual a partir de las categorías espaciales. En «Autosoneto» de Pablo Antonio Cuadra, un autorretrato de palabras, la preocupación por la identidad se plantea desde el comienzo relacionada con la escritura. La identidad del hablante en cuanto poeta se construye a lo largo de un movimiento oscilante entre la dispersión y la unidad, perceptible en todos los niveles y momentos del poema. El hombre-poeta surge como un centro en el que se tensan fuerzas diversas y opuestas, que lo constituyen. El título ya es múltiple y unitario, una sola palabra que se compone a partir de una referencia al hablante, otra a la literatura y una alusión a un arte diferente, la pintura. La cercanía con esta habrá que buscarla también en el procedimiento poético de análisis y descomposición, y posterior síntesis de los rasgos esenciales de la figura, propio del cubismo, y que afecta también la escritura del poema.

El proceso de espacialización del sujeto que se percibe a lo largo de «Autosoneto» se materializa en dos figuras, el ángel y el pájaro:

Llaman 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.

El pájaro traza con su vuelo una dimensión horizontal, mientras el ángel, fundamentalmente un mediador entre lo terrestre y lo celeste, se desplaza en un plano vertical. Al conferir una dimensión fundamental al espacio, de nuevo el texto lírico se aproxima a la pintura.

El hablante sitúa la preocupación por la identidad personal en relación con la literatura: el hombre no se distinguirá del poeta. Las alusiones a los orígenes literario, biológico e histórico se entrecruzan y la realidad personal, el texto biográfico, se confunde con la realidad literaria:

Si Quijote, ¡llevadme a mi apellido!
-De la Cuadra-: cuestor de rocinantes

Al definir una filiación dentro del ámbito de la tradición literaria española, el poema refuerza también la idea de la vida como camino:

y así tenga pretextos cabalgantes
mi interior caballero enloquecido.

Surge otra figura que recuerda al doble, motivo presente tanto en la comparación entre el Quijote y el hablante como en la de por sí doble figura de Alonso Quijano. Además, se inserta ahora en las oposiciones interior / exterior y razón / locura; la primera de estas dicotomías refuerza la espacialización del sujeto, evidente cuando el apellido del poeta se convierte en un lugar -de la Cuadra-; la segunda reitera la mención al Quijote y subraya las alusiones al camino y al caballero.

El ritmo del poema acerca "Quijote" y "De la Cuadra", y "mi apellido" y "rocinantes", lo cual a su vez borra la distancia entre vida y literatura. En consecuencia, la referencia a la locura y a la vida como camino conduce al cuestionamiento de esa otra oposición más profunda, la que enfrenta literatura y realidad. La creación, concebida como la salida del caballero interior, requiere la preexistencia de otros textos literarios: "y así tenga **pretextos cabalgantes**". La literatura escribe al poeta, lo inventa, lo produce.

La identidad del hablante en cuanto poeta es, a la vez, el centro y el lugar de tránsito entre el hombre y el cristiano, entre este mundo y la trascendencia:

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

La corona, que alude al carácter trascendental de una conclusión y a la promesa de vida futura, completa la figura del hombre en la cruz. Al dibujar el autosoneto, el poema ha diseñado también una cruz, figura de síntesis en que una línea horizontal remite al camino y al cabalgar en el tiempo, y un trazo vertical envía a la trascendencia. La cruz surge como punto de intersección del espacio y como centro de unidad de ese yo construido por el tiempo, atravesado y disgregado por diferentes fuerzas, como el símbolo de la coincidencia entre el espacio y el tiempo, el ser y el devenir.

Si en los versos primeros del soneto otros definen con el nombre de poeta a un hombre ("Llaman poeta al hombre que he cumplido"), ahora el hablante, dueño de su voz, puede dirigirse a ese poeta por su nombre, en un desdoblamiento propio del proceso de elaboración de una identidad:

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

La finalización del poema implica la aparición plena del yo ante sí mismo; él lo ha creado, lo ha dibujado con palabras y ahora lo nombra, mientras lo contempla abrazado a una cruz florida,

en la cual muere amparado por la promesa de la resurrección. Una germinación que sube en flor, que es escritura y "cantar nicaragüense": tras asimilar, asilar, su pasado literario español, el poeta hace salir el canto nacional. Lo ya sucedido en la hoja, ante la mirada del lector, el poema, el cantar, se proyecta desde el invierno, la muerte superada hacia el futuro primaveral: "suba en flor tu cantar nicaragüense".

Filo de noche

La pregunta sobre la identidad va más allá de la reflexión acerca de un espacio, una historia o un origen cultural. En Pablo Antonio Cuadra brota siempre la interrogación acerca de la esencia cristiana del poeta; por ejemplo, en «VIII», parte del poema *Canto temporal*, se combina la emoción religiosa con la preocupación vanguardista sobre el umbral, en un texto completamente atravesado por la tendencia hacia la espacialización. La conciencia acerca del límite y los espacios mediadores entre la exterioridad y la interioridad del individuo se traslada al campo de la reflexión cristiana acerca del tránsito hacia el más allá. En consecuencia y mediante un complejo procedimiento se presenta a Cristo como mediador entre Dios y el ser humano: "¡Por un hombre se pasa, entre la llaga, al mundo!".

Al concebirse el mundo como un lugar de paso hacia otra realidad, el texto poético despliega al máximo la categoría del espacio y tiende más que nunca a ser pintura. Los personajes, el tiempo y las acciones, se amalgaman con el espacio, pierden sus cualidades propias y se bidimensionalizan, se aplanan, como si fueran parte, no de un texto verbal, sino de un escenario teatral. Las cosas, los seres e incluso los actos, adquieren cualidades visuales. La semántica verbal, la de los sustantivos, la simbólica, remiten todas a la espacialidad⁹⁶. En el caso de las formas verbales, además de poseer significados espaciales, hay casos como el de la acción de "no mirar" que se expresa mediante un giro que implica también un verbo de sentido espacial: "detener la mirada". También los complementos circunstanciales de modo aparecen espacializados: "en un simple murmullo de inocencia", "un abierto dolor en arco de victoria"⁹⁷. A la crucifixión de Cristo se alude mediante el gesto de colocar el letrero de INRI en la cruz ("rótulo del reino sobre el dintel de la muerte"); acto calificado además como "un día en la blasfemia". La salvación se representa, entonces, de acuerdo con esta lógica de espacialización, como la superposición de la vida, el reino, sobre el ámbito de la muerte.

De la inclinación hacia la espacialización de todos los elementos de la realidad resulta la materialización de los objetos y las situaciones; por ejemplo, la mirada se concreta, se vuelve un cuerpo dentro del espacio total y aparece como una espada: "deteniendo la mirada porque su filo es impuro"; la noche se califica como espesa, una alfombra densa. De esta manera, lo temporal y lo inmaterial adquieren características palpables, sensibles⁹⁸.

⁹⁶ Entre los sustantivos, muchos aluden a espacios: alfombra, puerta, llave, cerradura, agujero, ojo, cerrojo, dintel, rótulo, camino, cielos, arco, paso, marcha. Igualmente sucede con verbos como poner, acercarse, asomarse, pasar (como atravesar), revestir, llevar.

⁹⁷ En vez de "con un simple", "victoriosamente" o "como victoria".

⁹⁸ A propósito de los ensayos de la vanguardia, se había indicado "la tendencia a construir procesos de figuración que convierten en materia, en realidad objetual y hasta en escenario, las ideas y abstracciones con

El mismo Cristo se conoce en las órdenes dadas por el hablante a un interlocutor innominado, el pecador que no se ha acercado aún a la presencia salvadora. Con palabras llenas de ecos bíblicos, las órdenes insisten en espacializar objetos y acciones: pon una noche, desnuda tus pies, acércate como el ladrón.

No obstante, quienes se mueven en este inmenso espacio están lejos de mostrarse como seres unitarios y plenos. Todos, Cristo, María e interlocutor se aluden no como totalidades sino mediante sinédoques⁹⁹: el interlocutor es pies y mirada; Cristo es llaga, costado y corazón; así como "todas las mujeres" son una "línea de mujer", el seno sustituye a la Virgen María. Por otro lado, hacerse humano se concibe mediante un contacto con la madre en un alejandrino de remisiencia modernista: "lo revistió de tacto la castidad de un seno".

Esta concepción del sujeto, que en la vanguardia funda la constitución de un mundo fragmentario y en disolución, y que se relaciona con asuntos como "la erosión del yo, la mecanización y la mutilación"¹⁰⁰, sirve en este poema de Cuadra más bien para reforzar la noción espacial del límite. Como puede verse, muchos de los términos que definen al sujeto, particularmente a Cristo, remiten a la idea de 'atravesar' y al símbolo del umbral: el corazón de Cristo es el centro del camino: "el camino es un hilo de púrpura y de agua"¹⁰¹.

Los elementos que aluden a lo femenino, por otro lado, apelan también a una isotopía espacial relacionada con el umbral: llave, arco, ojo, todos lo cuales recuerdan el símbolo más general de la puerta, como espacio de tránsito y cruce. Aquí la puerta se integra con la cruz (La cruz es "una puerta rota"), que recalca el afán de totalidad que funda el poema, pues remite al centro, al eje y resuelve la oposición horizontal/vertical. Es útil recordar, en relación con la cruz, el significado de mediación, la gran vía de comunicación entre la tierra y el cielo, lo alto y lo bajo. Centrípeta, su potencia es también centrífuga, explica el misterio del centro, posee el valor de un símbolo ascensional¹⁰². La puerta que remite al umbral, es también lugar de intersección de tres momentos:

las que el hablante construye su discurso. Esto remite una vez más al fundamento espacial de esta escritura y al esfuerzo de disolución de dicotomías en un gesto permanente de trastocamiento de realidades supuestamente distintas". El resultado otorga al texto "una plasticidad y una existencia corporal muy particular, que además acerca el ensayo al género poético", Ovares y Mora, 16-17.

⁹⁹ A propósito de un libro de poesía de vanguardia, Mujarovski estudia la sinédoque como un filtro semántico que sirve para fragmentar la unidad de la situación: "una parte del objeto (eventualmente una parte del cuerpo de un ser vivo) se concibe como un todo autónomo aislado espacial y semánticamente, capaz de ser por sí mismo sujeto y objeto de la acción". Además, "las situaciones así atomizadas, hacen posible que una mano o un pie parezcan agentes autónomos sin importar la persona a la que pertenecen, y que un instrumento del trabajo humano pueda por sí mismo asumir el papel del agente humano ausente", 260-264, traducción nuestra.

¹⁰⁰ Sánchez Vidal, 57.

¹⁰¹ Este verso recuerda dos veces el texto bíblico, al aludir a la perforación del corazón de Cristo con una espada y al agua y la sangre que brotan de esa herida abierta y al repetir las palabras de Jesús "Yo soy el Camino, la Verdad y la Vida", San Juan, 14 6.

¹⁰² Se ha dicho que la cruz es el símbolo más totalizante, la base de todos los símbolos de orientación y que

el pasado, lugar del acá, el presente o puente, y el futuro o más allá. Al superponerse la cruz y la puerta, se suman a la vez sus significaciones simbólicas y el ansia de totalidad se evidencia con mayor fuerza¹⁰³.

Los distintos estratos del texto se estructuran según el concepto de la mediación, central en el poema. Al reiterarse en la estructura del poema la idea del espacio mediador de que se habla, la noción de mediación propia de la vanguardia se acopla con la noción cristiana de Cristo como mediador. El poema mismo se convierte en una cruz, lugar fuera del tiempo desde el que se habla de un hecho histórico irrepetible y definitivo.

Los textos dibujados

El proceso de construcción de una identidad cultural pasa por la incorporación de la herencia precolombina lo que, en el caso nicaragüense, implica al mismo tiempo la renovación de categorías tan complejas como el espacio, el tiempo y la realidad. Lo anterior se puede estudiar en el libro *El jaguar y la luna. Poemas para escribirse en cerámica*, cuya primera edición contiene dieciocho dibujos, unos adaptaciones de cerámicas nicaragüenses y otros originales¹⁰⁴. Arellano indica que este libro remodela formas provenientes del arte precolombino, y considera algunos poemas como "la estilización gráfica y verbal de una escultura" y otros como "la interpretación de una estatua doble". Según el crítico hay una "profunda conjugación entre el signo y el dibujo de nuestra cerámica aborígen, con las palabras e interpretaciones contemporáneas"¹⁰⁵.

Efectivamente, desde su subtítulo surge un tipo de escritura particular, que podría denominarse una escritura visual. Esta evidencia la intención del texto de superar los límites de la palabra y genera un movimiento específico entre los diferentes elementos, pictóricos y de escritura. El sujeto que la produce no es solamente lírico, es un escritor-pintor, que escribe y pinta su propio texto. Aun más, las relaciones entre dibujos, monogramas y texto poético logran construir el espacio del lector, que resulta representado gráficamente en el propio poema.

En la portada y en cada una de las páginas, aparece un pequeño dibujo, una especie de logotipo: el bote, el pescador, el pez y las iniciales. A cada poema precede un dibujo, colocado en el centro, antes del título. La distribución de la página constituye una estructura vertical, como una pirámide:

posee una función de síntesis y de medida ya que en ella se unen el cielo y la tierra, el tiempo y el espacio, Chevalier y Gheerbrant, 318-326.

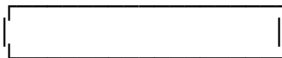
¹⁰³ Como recuerda Satz, en el *Cántico espiritual* San Juan de la Cruz explica la relación entre ambos símbolos: "Para entrar en estas riquezas de su sabiduría, la puerta es la cruz". Tanto en la cruz como en la puerta, los cuatro lados, que corresponden a las cuatro cavidades del corazón permiten que lo cerrado se comuniquen con lo abierto, el afuera con el adentro, Satz, 15-16.

¹⁰⁴ Aquí se utiliza la edición de 1984.

¹⁰⁵ Jorge Arellano, *Pablo Antonio Cuadra. Aproximaciones a su vida y su obra*, 38 y 75.

ENCABEZADO

DIBUJO



TÍTULO



POEMA



En correspondencia, en casi todos los dibujos aparece un ojo, ya como parte de las figuras humanas o animales o como elemento independiente. En algunos («Una nueva cerámica india»), el ojo traspasa el brazo de la mujer; en «La carrera del sol» bajo las figuras de los tres guerreros a la izquierda del dibujo hay un ojo aumentado, con rayos de resplandor; en «Poema en la noche de aniversario de dos amantes» el jarro caído tiene dibujado un perfil de un animal con un gran ojo de frente; en «La mirada es un lejano perro que aúlla...» hay dos cabezas de perro en el centro del dibujo que parecen aullar a un cacho de luna que está a la izquierda, las cabezas tienen dos enormes ojos saltones, uno de ellos salido de la misma cabeza; además, las dos cabezas parecen sujetas mediante dos líneas al ojo de la figura humana que se asoma de perfil desde bajo un árbol. En «Oda a la estrella de la tarde» el ojo de la cara humana está sustituido por una estrella. Y el dibujo que cierra el libro muestra un cacho de luna delante del cual hay una forma dentada en cuyo centro vemos un enorme ojo.

Junto a esto, la semántica general del texto apela al tema de la mirada; por ejemplo, en «Rostros de muchachas mirándose en el río», que empieza

Contemplo en el tiempo fugaz
de la corriente mi faz inmóvil

abunda en términos como rostros, faz, mirarse y contemplarse. En «Retrato de serpiente», el dibujo respectivo es un ojo que mira hacia el lector y los primeros y los últimos versos dicen:

Vi
en tu
OjO
la fija
espera del cadáver.
 Fría
 fija
pupila que mira sin ver.
 Ve
sin tiempo: víbora, vid

[...]
Oh
vieja portadora de la felicidad:
 Veneno.
 Vi
 en tu
 ojo
 mi
 ojo
odiando en ti lo que amo

Como lo anuncia el título, el poema no sólo dice (y se dice) sino que se dibuja, como una serpiente que ondula a lo largo de los versos.

Sobre todo a partir de las vanguardias, el texto poético se dispone espacialmente a lo largo de la página con la intención de reproducir o contradecir su referente, cultural o ideológico. Este referente a su vez remite a otro, sociohistórico, presente en las presuposiciones semánticas y enciclopédicas del lector. Como hemos reiterado, en la poesía nicaragüense, la tendencia hacia lo espacial es un procedimiento que se asume conscientemente, ya sea mediante la tematización de lo visual, la técnica del caligrama y, a veces, la espacialización de los demás elementos del mundo. Pero, más que eso, el predominio de lo visual nos conduce de nuevo al asunto del mestizaje. El poema acude no sólo al posible modelo del caligrama vanguardista, también al modelo ofrecido en las estelas con inscripciones, los jeroglíficos mayas¹⁰⁶. Por otro lado, se profundiza la tendencia a estructurar el texto plásticamente, que habíamos estudiado con los poemas anteriores.

En este libro los poemas no sólo se escriben, también se dibujan; más que ilustración que acompaña al texto, el dibujo es una reescritura de este. La disposición de la materialidad gráfica del libro, la relación entre poemas y paratexto, la temática dominante y la disposición gráfica de los versos, todo apunta en este libro de Cuadra a lo visual. La espacialización del texto acerca atrevidamente los sistemas semióticos de estructura espacial y los de estructura temporal. Tanto en el plano semántico -gracias a la multiplicidad polisémica- como en el visual, se llega a abolir la linealidad del discurso y el poema se libera de las constricciones que le impone la lengua¹⁰⁷.

Al modo surrealista, los poemas llaman la atención sobre el acto de mirar, sobre la vista en

¹⁰⁶ Cornu concibe las relaciones entre lo escritural, lo verbal y lo figurativo como una urgencia del arte contemporáneo de interrogarse sobre el signo. Analiza también la importancia de la estructura del espacio y la geometrización de las representaciones en la cultura actual, la que abre la sensibilidad al mundo de los símbolos. El resultado de la disposición en un orden inusual de lo gráfico y lo escritural es la ruptura del eje sintagmático y la relevancia del aspecto icónico del texto, Cornu, *passim*, traducción nuestra.

¹⁰⁷ Paz señala el gusto moderno por explotar la contradicción entre la linealidad temporal de la lengua y el tiempo rítmico del poema, es decir, abolir lo temporal mediante recursos verbales. El efecto de este juego es el simultaneísmo. Esta poética hereda del cubismo la presentación simultánea, carente de perspectiva de las partes del sujeto y del futurismo la idea de sucesión del objeto. Una vez desaparecido en Francia, el simultaneísmo fue adoptado por los norteamericanos, especialmente Pound y Eliot, *Los hijos del limo*, *passim*.

cuanto tal, sobre el ojo como umbral entre la interioridad y la percepción. Más que el mundo exterior, interesa destacar el límite, el espacio intermedio entre el sujeto y su entorno. De esta forma, la realidad incluye el punto de vista del observador y surge al ritmo de una especie de lente o aparato fotográfico, que es el propio ojo que lee o acecha¹⁰⁸.

Aún se pueden intentar otras conclusiones del análisis de *El jaguar y la luna*. La mayoría de los poemas va acompañada por un dibujo que marca la orientación de la mirada (del lector y de la figura) como si existiera un foco o una perspectiva orientadora. Sólo que esta orientación, de derecha a izquierda, es contraria a la de la lectura; precisamente porque texto y lectura son espejos, se reflejan uno en el otro y de manera invertida. Esto queda explícito en el dibujo del poema «La mirada es un lejano perro que aúlla...» que, entre otras cosas, habla de un poeta. El hecho de que el texto lírico oriente la mirada del lector implica entonces que este aparezca ya construido desde el mismo texto. La orientación de la mirada del lector desde dentro del libro, repetimos, muestra el interés del vanguardismo de presentar lo literario como pictórico, es decir, el poema como algo que, antes o además de ser leído, tiene que ser visto.

Finalmente, se puede observar un problema más general, que se refiere a la representación del sujeto. Normalmente, ante la materia escrita, el que ve es el lector. En estos poemas, como hemos dicho, el hablante pretende también ocupar el espacio de aquel. Se trata de un desmembramiento del yo en tres papeles distintos: hablante, personaje y lector. Por un lado, esto conduce a la noción vanguardista del sujeto como un yo fragmentado y, por otro, a una idea de la escritura como desdoblamiento: escribir es verse a uno mismo como un espacio que recorre la mirada del hablante.

La plegaria del desciframiento

La preocupación por incorporar el legado indígena a la poesía nicaragüense se mantiene como una constante en la producción lírica de Cuadra. De acuerdo con Balladares, ya a partir de «Escrito sobre el 'congo'», de *Poemas nicaragüenses*, se postula el abandono de la perspectiva etnocéntrica occidental para comprender la realidad americana. El crítico percibe una progresiva apertura a los códigos de varias mitologías, tendencia que se expresa sobre todo en *El jaguar y la luna*. Este libro constituye también una importante ruptura en el plano estilístico, pues muestra cómo la prolijidad y el detalle dan paso a la sobriedad y la elipsis y el verismo naturalista al expresionismo mítico¹⁰⁹.

En su reflexión acerca de la identidad, la lírica vanguardista nicaragüense oscila según un movimiento doble entre la dispersión y la unidad: la diversidad de la cultura y la literatura universales se unifica en la particularidad del espacio nacional. Otro tanto sucede con la tendencia a descentrar el punto de vista, lo que permite múltiples perspectivas y produce la fragmentación del sujeto. Dicho movimiento centrífugo se contrasta con la preocupación por construir un centro poético, un espacio de emisión de la voz poética. Tales procedimientos pueden observarse en «Jero-glífico en la pared de un templo maya», poema en el que el mestizaje, más que un tema, resulta una

¹⁰⁸ Hocke, 56-57.

¹⁰⁹ Balladares, 46-48.

categoría que articula la estructura del poema y define su identidad textual. Indicaremos cómo se realiza en esta poesía la apropiación simbólica del pasado y la integración de éste a la identidad poética, cultural y personal del hablante.

Todo el poema tiende a instituir un centro, un microcosmos, piedra-árbol-altar que, a la vez, es el centro del tiempo histórico y el aquí y el ahora de la enunciación poética. La arquitectura del texto define espacialmente este centro y lo sitúa en la palabra "templos", que se encuentra hacia la mitad. La equivalencia fonética y rítmica, que aproxima "tiempo" y "templos", evidencia el afán de reunir espacio y tiempo en un mismo punto. El espacio aprisiona el tiempo, el tiempo del hablante. Este ahora está constituido por el aquí de la lectura y el decir poético. Por eso, al final la escritura, que parece sugerir un desplazamiento en el tiempo, se concibe como un trayecto cuyo centro es el aquí y el ahora de la enunciación poética:

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

Con las formas verbales se establece un centro y, a la vez, se indica un desplazamiento, puesto que el lugar desde el cual se enuncian es el que determina su mismo significado (ir desde aquí o venir hasta aquí). El desplazamiento, sin embargo, no es únicamente espacial: el significado total de los versos citados apunta a una acción que se realiza a lo largo de la vida, es decir, a lo largo del tiempo.

Desde ese centro, el espacio se selecciona y filtra por una doble actitud perceptiva: la del hablante y la del lector; ambas perspectivas coinciden en ese lugar determinado, el centro del poema y la enunciación, y en un proceso de lectura que los incorpora a las dos. Desde el centro surgen también la pregunta por la identidad, que se cuestiona acerca de la raíz indígena:

¿Soy, acaso -como el Maya-
la blanca
esbelta
intacta
ruina
ahogada por el tiempo

La metáfora, que condensa y encadena dos referentes (yo y el maya) y la metonimia que se refiere simultáneamente a ambos ("la blanca/ esbelta/ intacta/ ruina") se interrogan por la identidad. Al mismo tiempo, en la pregunta se sintetizan la tendencia a la espacialización presente en la metáfora, que permite la coexistencia de dos elementos, alejados en el tiempo (el antepasado indígena y el hablante actual) y la tendencia al despliegue sintagmático propio de la metonimia. Sin embargo, la distribución de los adjetivos que componen la metonimia en versos dispuestos verticalmente invierte la disposición propia de cada figura: la verticalidad de la metáfora y la horizontalidad de la metonimia. El número de sílabas dispone los versos en la página de manera tal

que forman un espejo: en este espejo el hombre del presente interroga a su imagen antigua¹¹⁰. Por eso, la segunda parte de la pregunta remite a la dualidad inevitable del mestizaje:

o soy
ese verde fervor
que oculta templos
vacíos
y ciudades
dulcemente perdidas?

Como se puede leer en los ensayos de este autor, el mestizaje va paralelo a la interpelación al propio pasado, ayer mudo pero actuante como raíz. En este momento, la disyuntiva propuesta en el poema sitúa al hablante en el templo del tiempo desde donde se interroga por su identidad¹¹¹.

También desde el centro se abre la mirada que contempla el aniquilamiento del espacio por el tiempo histórico. Desde ahí y hacia ahí el hablante ve dirigirse el movimiento envolvente. Sin embargo, lo que la mirada contempla con fascinación es una ilusión de lo temporal: "ese verde fervor", que brota así fuera de él es, también la naturaleza que invade los "templos vacíos" y las "ciudades/ dulcemente perdidas". "La blanca/ esbelta/ intacta/ ruina" surge "ahogada por el tiempo": la historia se detiene, se espacializa en el templo en ruinas.

La función del templo como espacio de centro y síntesis se extiende, y el santuario maya se convierte en el "lugar de la contigüidad y el contraste entre la Naturaleza y la Historia, e instante del complejo tránsito entre una y otra"¹¹².

En «Jeroglífico», la columna en ruinas se alza envuelta por la naturaleza, se transforma en árbol. A la vez, está ahogada por el tiempo, tragada por la historia¹¹³. Como en el teatro, el signifi-

¹¹⁰ La disposición de versos de distinta longitud (versos largos: 1, 6, 8, 9 y 12, versos cortos: 2, 3, 4, 5, 7, 10 y 11) construye ante la mirada del lector una estructura en la que los versos largos enmarcan los versos cortos, en una especie de espejo, cuyo centro perfecto es el verso que resume tanto la actitud interrogativa como la preocupación sobre la identidad: "o soy".

¹¹¹ En opinión de Balladares, "El poema se estructura como la articulación, con neta simetría, de una disyunción interrogante y la alusiva conjunción que le da respuesta". La pregunta de orientación maya "por su equívoco, por su reiteración, por su recargamiento adjetivo" recibe una respuesta desnuda, de pureza elemental que recuerda la cerámica luna chorotega, 49-50.

¹¹² Balladares, 173-174. Este autor ha estudiado la homología columna-árbol como forma de paso entre naturaleza y tiempo. El árbol aporta su función de fabricante del horizonte, delimitador del espacio y mediador entre el cielo y la tierra, lo próximo y lo lejano, lo pasado y lo futuro y se relacionan con la fugacidad de la existencia y la cultura humanas, 171-172. Por esta razón se ha visto en la poesía de Cuadra existe un paralelismo entre el ángel y el árbol: "el escudriño del aire y la exploración telúrica -búsqueda del vuelo del ángel y de las raíces del árbol-, concurren a una misma finalidad: la delimitación del territorio del canto, del espacio de la vida", 163.

¹¹³ La distribución de las vocales y la rima: "maya, blanca, intacta", equivalentes por la rima, equivalen también a "ahogada" por la aliteración de la "a". Este nivel del poema manifiesta también el movimiento

cante del decurso temporal es el espacio y su contenido objetual: el envejecimiento de los objetos, las ruinas, figuración icónica del pasado¹¹⁴. Además, la columna en ruinas, envuelta por la vegetación, integra el verde y el blanco, colores que han sido relacionados con el centro en la cosmogonía maya¹¹⁵. En la simbólica teotihuacanica existe un centro que unifica los cuatro elementos, concepto que constituye el eje mismo del pensamiento nahuatl y que determina importantes expresiones. Básicamente, se concibe un eje que atraviesa el plano terrestre del cielo al inframundo, al que se refieren los cuatro rumbos del universo. La ley del centro y la cruz de Quezalcoatl están vinculados al simbolismo del número cinco, cifra del centro, zona de contacto entre cielo y tierra, alianza entre materia y espíritu, "lugar de la realidad, el centro simbólico de la vida". Además, el quince se vincula con el corazón, lugar de encuentro de los principios opuestos¹¹⁶.

El arte y la ciencia contemporáneos coinciden en una concepción de la realidad en la cual el pasado es inmanente en el presente y tiempo y espacio son correlativos. Aquí, la vocación de mestizaje como síntesis de las más alejadas realidades intuye estos rasgos en el arte indígena. También en este plano dos tiempos convergen en el espacio del mestizaje: el del origen y el del presente. Los diecisiete versos construyen el escenario de una ceremonia, cuya duración poética es más importante que la de los hechos representados.

No es casual la evocación de una ceremonia, con su doble connotación religiosa y teatral. La disposición gráfica de los versos tiene, entre otras consecuencias, la duplicación del referente: estos no sólo hablan del templo sino que imitan su perfil. El templo maya se despliega en el poema físicamente, con lo que surge lingüística y visualmente. La presencia de un doble referente, el predominio del espacio sobre el tiempo y la forma dialogada, todo convoca el género dramático. El espacio del poema, activo y significante, funciona como espacio escénico: gran teatro del mundo, porque es un conjunto de signos y, a la vez, el icono de un espacio ideológico que sitúa al hablante en un centro.

Pero volvamos a la pregunta por la identidad que preside el poema. Esta se halla inscrita en la pared del templo, es un jeroglífico, enigma oculto en una escritura sagrada. El centro espacial y temporal al que hemos aludido es también el lugar donde se lee el jeroglífico y el poema se escribe. La lectura del jeroglífico, canalito o surco hueco grabado por alguien, es la escritura del poema.

El poema abre un espacio al lector, espacio que lo convierte a la vez en escritor o, más bien, que convierte al hablante en lector de un texto anterior. Como lectores estamos a la vez en el espacio extraescénico, nos encontramos fuera del poema, pero nuestro lugar está delimitado en la

envolvente, hacia adentro, del tiempo. La aliteración de la "e" en "ese verde fervor" se repite en "dulcemente perdidas", construcción referida a ciudades. Otra manera de significar la proximidad entre la naturaleza y la historia.

¹¹⁴ Ubersfeld, 155.

¹¹⁵ Thompson, 10.

¹¹⁶ Sejourné (1973) cit. por González Alcatud, 308. Paz interpreta esta relación entre la antigüedad y el pensamiento contemporáneo como una percepción distinta de la realidad: "Espacio y tiempo vuelven a ser lo que fueron para los primitivos: una realidad viviente, dotada de poderes nefastos o benéficos, algo, en suma, concreto y cualitativo, no una simple extensión mensurable", «El surrealismo», 39.

sintaxis de éste.

Recordamos a Octavio Paz, para quien la creación literaria es una traducción múltiple que nos enfrenta a la paradoja de la pluralidad de autores, por la cual "el poeta y el lector no son sino dos momentos existenciales del lenguaje". Si el universo es una escritura cifrada, un idioma en clave, dice

¿qué es el poeta, en el sentido más amplio, sino un traductor, un descifrador?' Cada poema es una lectura de la realidad; esa lectura es una traducción; esa traducción es una escritura: un volver a cifrar la realidad que se descifra. El poema es el doble del universo: una escritura secreta, un espacio cubierto de jeroglíficos. Escribir un poema es descifrar al universo sólo para cifrarlo de nuevo. El juego de la analogía es infinito: el lector repite el gesto del poeta: la lectura es una traducción que convierte al poema del poeta en el poema del lector¹¹⁷.

Y, finalmente, ¿qué está tras la pregunta, qué dice el jeroglífico? Se ha afirmado que al artista contemporáneo le interesa, más que hacer visibles las cosas y las formas, mostrar las fuerzas invisibles que las materializan y ver en la realidad visible "un fragmento accidental tan sólo del multiforme tesoro de la Creación (...) sensación de unidad esencial del universo, de la omnipresencia de las fuerzas creadoras"¹¹⁸. Así, al resolver el misterio del templo maya, el hablante-lector tal vez devela la esencia de alguna cosmogonía. Sin embargo, sobre todo, el jeroglífico habla de él, de nosotros, lee un destino en las palabras cifradas y dice que, entre un pasado olvidado, perdido y un futuro inefable, indecible, sólo nos quedan los signos, las palabras como un racimo de murmullos que retan el tiempo.

Más allá de la manera en que la poesía relaciona espacio e identidad para imaginar un escenario identificador, existe el afán de constituir un espacio como lugar de observación del mundo y de emisión de la palabra poética. Los poemas en los que el hablante se autorrepresenta como parte del mundo lírico construyen un centro interno; desde este punto parte la mirada del hablante y surge la voz poética. Resulta imperiosa la construcción de un centro poético, quizá como respuesta a la necesidad de autodefinición consecuencia de la marginalidad frente a los centros de poder y prestigio. Esta necesidad ideológica de develar un centro de la enunciación colisiona con la tendencia estética de las vanguardias de descentrar el punto de vista y permitir múltiples perspectivas. La aspiración a delimitar un espacio de emisión de la voz poética y constituir de esta manera un centro responde a la urgencia de defender una identidad que aún se considera amenazada o no simbolizada plenamente.

Todas estas declaraciones presuponen tomar la palabra con plena conciencia, demarcar un espacio propio desde el que se conoce, se juzga y se acepta la herencia cultural, con un afán siempre insatisfecho por reafirmar la identidad.

Así, a lo largo de las páginas de los vanguardistas, surge Nicaragua, como un núcleo cambiante, heterogéneo, encrucijada de múltiples tiempos y lenguajes. El propio texto vanguardista

¹¹⁷ *Los hijos del limo*, 106-107.

¹¹⁸ Jaffe, 219-220.

repite esta condición de eje y, a la vez, de pasaje o tránsito de voces de orígenes diversos. La peculiar mediación se vuelve consciente y aparece incluso en los temas y las estructuras de poemas y ensayos. Desde la mención al ojo como umbral entre individuo y mundo, hasta simbolismos como el de la cruz y el árbol que subrayan el entrecruzamiento de las dimensiones espaciales, todo revela la importancia de los elementos mediadores. ¿Nos ha de extrañar, entonces, oír entre sus signos el sutil murmullo de las alas de un ángel?

II
DE POETAS Y ÁNGELES

73

73

EL EFÍMERO VUELO
Ángeles y estructuras de mediación

el más allá del hombre está aquí mismo, en su fugacidad, en la fugacidad de la tierra, José Jiménez.

El magisterio celestial colma la necesidad humana de la palabra. Anunciador, mensajero aéreo, el ser alado se mueve, como el decir, en las esferas livianas de la comunicación y la armonía. Por eso, no desconcierta descubrir sorprendentes homologías entre las funciones tradicionalmente asignadas a esta figura y los procesos de significación y comunicación. El quehacer angélico alude, por ejemplo, a la lucha con la palabra y la búsqueda del sentido, al extrañamiento del poeta con el producto de su trabajo e incluso al acto de la lectura. Los seres celestes actúan también como intermediarios en la complejidad del proceso de la comunicación literaria, como criaturas que se deslizan entre todos los niveles del signo y atraviesan todas las fronteras lingüísticas.

Participan así de la mediación, una de las estructuras universales que organizan el mundo simbólico. Los mediadores aparecen en todos los planos de disposición simbólica de las experiencias humanas y permiten articular simbólicamente el paso, "la transformación de la identidad a la diferencia y a la inversa". Cuando se refiere a las relaciones entre cielo y tierra, vida y muerte, visible e invisible, la mediación se expresa bajo la forma de seres alados por lo que dicha estructura puede representarse con la apariencia de un ángel¹¹⁹. Figura de mediación e identidad, el ángel posee una significación múltiple y compleja, que va más allá de la simple alegoría. Su función estructurante y sus rasgos lo aproximan a otros símbolos y mitos de la cultura occidental, como Hermes, Icaro o el doble. Algunos estudiosos asocian esta imagen con la manera particular de percibir la temporalidad en la sociedad contemporánea. Con frecuencia, el ángel aparece en la cultura popular y el folclore; si a esto se suma su cercanía con imágenes y símbolos como el del pájaro, presentes en las mitologías indígenas y el arte autóctono, el ángel adquiere fuerza como imagen estructurante de la identidad cultural y el mestizaje.

Tales seres garantizan la organización del cosmos, la unión entre los diversos órdenes de la realidad y la lógica de las cosas. En su continuo desplazamiento entre los niveles de la creación, las inteligencias angélicas son una especie de condensadoras del principio creador, fuerzas que actúan a la vez en el interior y el exterior del mundo, sobre los fundamentos mismos del ser. De esta manera, y pese a sus diferencias, cielo y tierra son interdependientes uno de otro: su supervivencia depende de aquellos seres, que los comunican armónicamente "porque si los ángeles son necesarios a la existencia del mundo, su propia existencia sólo se realiza perfecta e integralmente gracias a la existencia de este mundo"¹²⁰.

Interesa entonces el estudio del ángel como figura de mediación en varios sentidos: en primer término, su hacer intermediario se entiende como la capacidad de relacionar dos espacios, función que se ejemplifica sobre todo en cuentos centroamericanos. En segundo lugar, el papel intercesor del espíritu celeste relaciona dos lenguajes, dos esferas de sentido separadas: su hacer, entonces, se acercará al del lector y al del traductor.

El jardín del aire

Los ángeles dibujan, con su vuelo, un trayecto luminoso que mantiene la armonía de los mundos y, a la vez, desplaza todas las fronteras. Este continuo transitar se enlaza fácilmente con algunas estructuras espaciales que, en la literatura, cumplen también funciones mediadoras.

En el poema «Madrugada en avión», de Luis Alberto Cabrales, el recorrido de las miradas del hablante y el ángel, colocados en los confines opuestos del mundo, traza un eje que integra los distintos planos espaciales: el hablante atisba hacia abajo y sus ojos se encuentran con los del alado

¹¹⁹119 José Jiménez, 186 y 169 y siguientes.

¹²⁰ Faure, 96. Traducción nuestra.

que, prisionero en un cuadro, mira hacia lo alto:

El mío,
-el del cuadro de mi aposento-
contempla un iris distraído
tumbado en los tejados de un pueblo,

Tal iris puede ser la mirada del hablante que se ahonda desde arriba pero también el arcoiris, que este contempla desde el avión:

Las hélices destrozan los celajes,
el iris se enreda entre las alas.

Situado cada uno en un ámbito diferente, la visión de ambos converge en ese mismo lugar, el iris y, al hacerlo, comparte la función mediadora de ese puente de luz. Los ojos se convierten así en un umbral, espejo que permite el paso entre los diversos niveles de la realidad. Al cruzarse en el aire, las miradas rompen la frontera entre el cielo, ámbito usurpado por el hablante y el abajo, dominio momentáneo del ángel. Pero, a la vez, el cruce de las miradas posibilita el pasaje entre el mundo real y el artístico, porque el hablante en lo alto se sitúa en el afuera y la extensión de lo real, mientras que el alado, prisionero de un cuadro, vive en el arte.

El vaivén entre las alturas y la tierra que realizan el hablante y su ángel se repite en el quehacer de otras figuras que cumplen igualmente funciones de tránsito y mensajería: la noche se transforma en día, las nubes anuncian la madrugada, los delfines anteceden el avión. Todo el espacio construido en el poema aparece atravesado entonces por esas figuras de mediación: como aviones y delfines, se desplazan horizontalmente, como nubes cubren la tierra y, ya convertidas en ángeles, hacen la mañana:

las hélices destrozan las alas de los ángeles,
nievan plumas,
y se hace la mañana en los valles.

Mientras que el ángel guardián se encuentra cautivo dentro del cuadro, en su función mediadora otros ángeles se disuelven en la luz del nuevo día. El fluir de su vuelo a través de los espacios etéreos posibilita otro tránsito, el de la penumbra a la claridad y realiza el milagro del amanecer.

Otro espacio que cumple funciones mediadoras ha sido el jardín, lugar intermedio entre el bosque o la naturaleza sin gobernar, y la casa, producto del mundo cultural, del mundo humano. Hay cuentos hispanoamericanos en los que el jardín conserva rasgos de ambos espacios, al albergar, por ejemplo, las plantas del bosque pero dispuestas en un orden humano. El símbolo del vergel se relaciona también con un estado de inocencia primera y, por esto, con el paraíso perdido y la infancia. En consecuencia, el fin de la niñez y el paso hacia la edad adulta se simbolizan a menudo con la expulsión de un jardín.

Este lugar a menudo aparece vinculado con el ángel: este puede ser su custodio, el responsable de la expulsión o el conductor o el guía hacia dicho espacio. El jardín es un ámbito

exclusivo de los niños: estado anterior a la falta, la infancia permite asimilar los valores de la pureza y la inocencia con este lugar, el cual no admite la presencia del mundo adulto, asociado a la maldad, la lujuria y el apego al dinero. Tal distribución espacial compensa la lógica adulta y masculina que margina del centro a niños, artistas y mujeres. Sucede así en el cuento «El ángel pobre» de Joaquín Pasos: del mundo del niño y el ángel están excluidos no sólo la figura paterna sino en general los adultos, al punto que ni siquiera la madre ingresa a este recinto¹²¹. El jardín es en ese sentido una periferia, un espacio limítrofe que, en cuanto tal, admite la presencia de seres de otras dimensiones.

Infancia, jardín y ángel significan estados intermediarios, transitorios, ámbitos añorados desde el afuera de la vida adulta. En el jardín y el juego, semejantes, el niño y el ángel se comunican pues sólo para aquel es comprensible el lenguaje celestial, mientras los mayores permanecen sordos a su palabra. A veces, los niños hacen suyo la tarea de traducirla a los adultos insensibles pero, normalmente, la distancia entre ambos mundos permanece insuperable. En esto se percibe una constante que relaciona ángeles y niños en un vínculo de dobles. Por ejemplo, en varios de los relatos analizados el ángel se representa con rasgos infantiles: en «El ángel caído» de Nervo el ser alado posee pies de niño; en el cuento de Pasos la figura angélica es la de cualquier muchacho de pueblo; en «El último vuelo del pájaro travieso», de Jorge Luis Oviedo, un mismo personaje encarna al ángel y al niño; Cesarín les parece a los demás "un ángel moribundo" y, al perderse en los aires, algunos sostienen "que se había convertido en ángel".

En varios de estos cuentos, el jardín es el lugar donde los niños mueren o se elevan al cielo: es, por lo tanto, un espacio de paso entre cielo y tierra. Se plantea así otra faceta de la función mediadora del ángel, ser que relaciona a Dios y al ser humano, o el cielo con la tierra; este puede aparecer como guía para atravesar de un espacio a otro, o de un estado hacia otros: de la vida a la muerte o de la niñez a la adultez. Por ejemplo, la muerte del niño en «El ángel pobre» puede interpretarse como el paso de la infancia a la adolescencia; el ser radiante, entonces, asume el papel de Rafael, que conduce al joven Tobías desde la casa paterna a la madurez y el matrimonio. Esto explica que el segundo apellido del padre, José Ortiz Esmondeo, lo relacione con la figura de Asmodeo, el que hace perecer, uno de los nombres del demonio y que aparece, precisamente, en la historia de Tobías. Consecuentemente, en el cuento de Pasos varios elementos se relacionan con la iniciación, tales como la mutilación, las pruebas y el carácter peligroso del pasaje del puente hacia otra región.

El ser alado participa de los procesos y sufrimientos propios del ritual de iniciación a la vida madura. En términos generales, la disputa que provoca su aparición agrupa a la generación joven a su alrededor, ante la incompreensión de los adultos. Como sucede en varios cuentos, ángel y niño se sustituyen mutuamente; en «El ángel pobre» el alado desplaza al hijo en el conflicto que lo enfrenta con el padre.

A veces el traslado es hacia la otra vida y el ángel actúa como una especie de ayudante del humano en ese trance. Una función semejante cumple en el cuento de Pasos, en el que el papel de guía se combina con la figura del ángel exterminador quien, a petición de los muchachos del pueblo, les ocasiona la muerte. El dramatismo de este final contrasta con «El ángel caído», de Nervo, en el que el espíritu celeste transporta a los niños al cielo y los mantiene en estado de

¹²¹ En «El ángel caído» de Amado Nervo, cuento que también narra el travesía de un ángel en la tierra, la madre sí participa de la aventura de sus hijos y se hace daga del rapto de este.

inocencia.

Se entiende entonces cómo el ángel se enlaza con los motivos de la literatura popular y el folclore. Representa, según Propp, la última etapa en la evolución del motivo del ser alado que transporta las almas al más allá. El eje del cuento de hadas es el traslado del alma, el viaje del difunto al otro mundo. El desplazamiento se representa de dos maneras: por la transformación del héroe en animal o por la acción de un ave o caballo alado que transporta al muerto. Esta representación es también característica de los ritos de iniciación que acompañan el paso hacia la vida adulta, en los que se simulan la muerte del joven y su resurrección como adulto. En ambos casos, la muerte simboliza la transformación¹²².

De esto trata «El último vuelo del pájaro travieso» de Oviedo, en el cual el protagonista Cesarín se eleva y se pierde en el cielo. El niño que, como los héroes mitológicos, es un hijo adoptivo, recibe sin embargo el apoyo de sus padres y amigos en contra de la opinión generalizada del pueblo. El muchacho asciende después de tres intentos: la primera vez cae sobre los árboles de un barranco; la segunda, en una poza; en la tercera, después de dos impulsos, alcanza el aire. En cada ocasión, varía el material de sus alas: primero son de cartón, luego de bambú y manta y, finalmente, de plumas de garza. La multiplicación del número tres recuerda los nueve órdenes celestiales, organizados en tres grupos, que orbitan el trono de Dios. Por otro lado, la confección de las alas evoca su simbolismo, relacionado con el del vuelo. Cesarín conquista las alas a costa de un largo y arduo trabajo, de modo que su éxito se deriva de su actitud empeñosa, su optimismo y su confianza, que lo diferencian de los demás. Como se ha dicho "no se vuela porque se tengan alas; se crea uno las alas porque ha volado. Las alas son simple consecuencia"¹²³. La figura de Cesarín mezcla las de sus modelos mitológicos, el inventor Dédalo y su hijo Ícaro pero, a diferencia de este último, el joven sí obtiene su meta. La muerte de Cesarín es entonces un proceso plenamente aceptado y lleva a la liberación de las ataduras terrestres.

Por el contrario, en «Ángel 140» de Salarrué, la aventura del vuelo termina como la de Ícaro y la caída del trapequista tiene un doble significado porque implica también la pérdida de su condición angelical. Si al principio la pareja de acróbatas formaba en los aires una figura andrógina, evocadora del mito platónico, su humanización (el nacimiento del hijo) encierra la pérdida de esta unidad primordial, su diferenciación y la muerte. A pesar de que, como en el cuento de Oviedo, el aire conserva su carácter de espacio intermediario, aquí el tránsito no significa un triunfo o mejoramiento del personaje. Más bien el atrevimiento de ascender al cielo conduce al castigo: la separación de la totalidad original en dos cuerpos y la caída.

El aire, estrato mediador que facilita la liberación, desaparece en el cuento de Pasos: a diferencia del ángel caído de Nervo, cuyo percance es transitorio, el ángel de Pasos arrastra las puntas de sus alas y en ningún momento emprende el vuelo. La negación del nivel celeste anticipa el carácter derrotado del ángel de «Un señor muy viejo con unas alas enormes» (1968) de Gabriel García Márquez. Así, poco a poco, se niega en los cuentos cualquier paraíso; cerrados los caminos del aire, el tránsito entre lo visible y lo impalpable se vuelve horizontal. Pérdida de la trascendencia que, sin embargo, recupera "una dimensión habitualmente arrojada a la penumbra: lo invisible"¹²⁴.

¹²² Propp, 238 y siguientes.

¹²³ Bachelard, *El aire y los sueños*, 40.

¹²⁴ José Jiménez, 131.

La trayectoria del ángel en estos cuentos permite percibir una modelización particular de la vida y la muerte. Tanto el origen como el término de la existencia se conciben como lo ignoto, lo inaccesible a la mirada humana; desde ese espacio misterioso arriba el visitante insólito, el ángel, y hacia allá se dirige tras su breve paso por la tierra. Su desplazamiento dibuja las dimensiones del espacio, lo conocido entre el caos amenazante y el cosmos inaccesible, recorrido que tal vez hace visible en el mundo terrestre lo creado y ya trazado en el mundo celeste¹²⁵. Así, el viaje del ser radiante semeja la existencia humana, un tránsito entre dos espacios excluyentes e independientes de la vida, espacios imaginados, temidos y también conjurados en nuestro hacer de cada día. Ángeles abatidos, nuestra permanencia en la tierra es, como la de ellos, transitoria y nuestro trayecto repite en la sombra y la ignorancia, el suyo luminoso.

El juego infinito: traducir y leer

De la función de los espacios mediadores, esta vez en relación con la escritura, trata el poema «Ventana» de Alfonso Cortés. En él la ventana recorta la inmensidad del cielo y lo aproxima al sujeto que lo contempla desde el acá terrenal. Umbral entre la infinitud inabarcable y el humano espacio reducido, ofrece el ámbito del encuentro entre lo anhelado inaccesible y el deseo que asciende en su búsqueda. Por allí circulan aire, viento de espíritus y ángeles, todos ellos ocupados de agitar el silencio para musicalizar el espacio callado. Situada en el centro del texto, la ventana es un nivel intermedio entre el éxtasis inaudible y el aquí terrestre, desde donde suben las palabras. Oquedad a través de la cual se traduce el lenguaje inefable de las alturas y por donde intenta ascender la palabra poética.

Frente al dominio de las dimensiones aéreas, una sola palabra, "aquí", construye el nivel inferior: tan intenso es el azul del cielo que atrae, que su brillo ilumina incluso el espacio vacío del hablante con sombras que convocan ataduras ausentes. El llamado de lo alto sólo es perceptible en esa apertura que lo delimita y lo filtra en un lenguaje descifrado para los humanos. Ese espacio mediador da paso al deseo del hablante por ascender a la fuente de los Gestos, que se materializan fugazmente en el marco de la ventana. El cielo, sede del anhelo, surge así de la voz que lo nombra: estando lejos de él, está dentro, es la proyección de su más profunda aspiración, porque alzar el vuelo es siempre abismarse dentro de uno mismo¹²⁶.

Además de vincularse a estructuras espaciales como las descritas, el ángel se enlaza con otras formas de mediación, como la de la lengua y los lenguajes artísticos. Precisamente, recuerda Certeau, los ángeles aluden a una teoría del decir, a las posibles modalidades de la enunciación. El ángel representa una transversalidad de la comunicación: atraviesa las jerarquías de los seres, con la forma de palabra:

Como un filamento en el metal del universo, diseña circulaciones y comunicaciones directas a través del orden establecido: transgresiones a través de un atajo. Pero lo importante es que

¹²⁵ Faure, 95.

¹²⁶ White señala la cercanía entre este poema y «Les fenêtres» de Mallarmé. En ambos la ventana es una apertura a través de la cual se proyectan los sujetos y su propio espacio interior fuera del mundo fenoménico hacia un ideal, 33.

estos pasajes tienen la forma de una palabra que protesta por el orden de las cosas (...) Una poética desafía la jerarquía ontológica y la fatalidad histórica. La palabra angélica restablece una eventualidad y un posible. En este sentido, esta es "metafórica": pasaje a otro género, invención de otro espacio, creación de un posible, dentro de lo que los hechos afirman como imposible¹²⁷.

Los alados aparecen como el modelo de una comunicación más plena porque, ante la amenazante fragmentación de la existencia, "el que viene de lo alto" opone su liviandad y el vuelo que integra todos los planos y acerca las jerarquías. Recordemos que la lengua funciona como un sistema de mediación entre el individuo y el mundo externo: por un lado, dado su aspecto social y, por otro, porque opera como traductora de los lenguajes no verbales. Pero, además, si imaginamos el mundo en términos del lenguaje, nos encontraremos con un espacio en cuyo interior es posible la interacción de los signos y fuera del cual se encuentra el caos. Para que los hechos o los seres que existen fuera del ámbito organizado sean comprensibles dentro de este, tienen que ser traducidos en alguno de sus lenguajes¹²⁸.

Se dice que los ángeles son traductores precisamente porque facilitan esa comunicación y ponen en contacto visiones del mundo alejadas entre sí¹²⁹. Ya hemos recordado su capacidad de movilizar el principio creador para asegurar la organización del cosmos, la unión entre los diversos órdenes de la realidad y la lógica de las cosas. El lugar que ocupan en la armonía de los mundos confirma este hacer.

Al facilitar la transformación o el desplazamiento de los seres, los alados se encuentran fuera del centro espacial, más bien, en la periferia o en el límite, como ocurre con quienes se mueven entre dos mundos: el brujo - que comunica el más allá con el mundo terrenal-, el herrero y el molinero, que modifican la materia informe, el verdugo. Al igual que ellos, los ángeles aparecen como traductores de los mensajes que movilizan la información entre esferas separadas que, de otra manera, permanecerían incomunicadas¹³⁰.

Pero es este un ministerio sigiloso: el mensajero debe desaparecer para que el destinatario comprenda la correspondencia del remitente; si el portador del mensaje adquiere demasiada importancia, confunde la comunicación, peca contra su rol de emisario. Así, el traductor debe

¹²⁷ Certeau, 199. Esta y las sucesivas citas de este autor son traducciones nuestras.

¹²⁸ "Puesto que la frontera es una parte indispensable de la semiosfera, esta última necesita de un entorno exterior «no organizado» y se lo construye en caso de su ausencia. En efecto, la cultura crea no sólo su propia organización interna sino también su propio tipo de desorganización externa", Lotman, «Acerca de la semiosfera», 9.

¹²⁹ Estas habilidades profesionales de los ángeles son universalmente reconocidas: "No se puede asegurar si los ángeles son letrados o no, pero es evidente que son supremos lingüistas, considerando que los mensajes que ellos transmiten están siempre en la lengua nativa del testigo. Para los rabinos, por supuesto, la lengua oficial de los ángeles es el hebreo, para la Iglesia Católica es el latín y, en casos excepcionales, el griego", Godwin, 74, traducción nuestra.

¹³⁰ Lotman, «Acerca de la semiosfera», 8.

permanecer oculto, y su presencia etérea sentida como una experiencia mística: los buenos ángeles pasan en silencio y los malos aparecen y se convierten en nuestros dioses¹³¹.

La lengua con que los ángeles alaban a Dios, anota Charles Grivel, es incomprendible a los humanos. Para poder comunicarse con nosotros, estos no solamente tienen que adquirir forma humana o, al menos, un cuerpo sutil, sino que también su lengua debe traducirse mediante códigos inteligibles a la comprensión humana. Como aclara este investigador, la lengua angelical es la utopía del lenguaje perfecto, sin interferencias, expresión de una voluntad libre, la comunicación absoluta y sin ruido. El lenguaje humano surge entonces como un lenguaje angélico caído a un último grado, al cual, sin embargo, debe recurrir el ser celestial para poder comunicarse: "El lenguaje humano aparece aquí como el modelo de su modelo"¹³². A este modelo imperfecto recurren los seres alados para hacer audible la Palabra, para traducirla y volverla comprensible a nuestros oídos ansiosos.

Trasladadas estas ideas al terreno de la semiótica, y de acuerdo con Peirce, en el proceso semiótico intervienen tres sujetos que no se pueden reducir a parejas: el objeto, el signo y su interpretante. El pasaje entre uno y otro no está determinado mecánicamente sino que sucede en virtud de una mediación creativa: el conocimiento de la realidad externa sólo puede producirse mediante una interpretación, es decir, la mediación creativa del ser humano como hacedor de signos. El interpretante es el signo que sirve para referirse o explicar otro signo y así sucesivamente¹³³.

También en el plano literario cumplen los ángeles la tarea de traductores. Por ser la obra de arte un modelo finito del mundo infinito, no puede verse como una copia de la realidad externa sino una traducción, con formas propias, de este mundo ilimitado en un espacio finito¹³⁴. Este pasaje entre la infinitud y la finitud, esta traducción entre dos realidades diversas, este paso hacia la otra creación, lo efectúa asimismo un ángel silencioso. Un gesto angélico semejante realiza el escritor, al llevar a cabo el tránsito entre la infinitud del mundo y la finitud del texto.

Una mediación angélica es también el trabajo del lector, que pone en relación el texto con los otros que habitan su propio universo cultural con el fin de conferirle un nuevo significado. Traduce para sí mismo el universo de signos que se le ofrece y comprende que el texto es su interlocutor, un generador de sentido, un dispositivo pensante que, para ser puesto a trabajar, necesita de su intervención creadora. Lo anterior alude de nuevo al carácter dialógico del texto literario, lo cual, como ha dicho Lotman, manifiesta "la naturaleza profundamente dialógica de la conciencia como tal"¹³⁵. Resulta así que un ángel peregrino desempeña tanto la función del Autor como la del Lector, y participa también de esta manera en la estructura doble del texto.

¹³¹ Serres, 104. Traducción nuestra.

¹³² Grivel, 106-107. Traducción nuestra.

¹³³ Peirce, 18 y siguientes.

¹³⁴ *Estructura del texto artístico*, 262.

¹³⁵ Lotman, «El texto en el texto», 104 y 111.

Gracias al servicio de los ángeles, lo que existe callado en el mundo externo se cumple de nuevo en el texto literario, bajo ropajes que entonces nos hablan. Energía poderosa que hace presente lo deseado por el ser humano que, pretencioso, juega a ser divino al crear sus fingidos universos. ¿Acaso no imitamos nosotros, autores y lectores, ángeles caídos, este hacer creador cada vez que retamos el silencio con nuestras voces susurrantes?

LA SIGILOSA PRESENCIA

El ángel y la dualidad

El ángel da lugar a una alteridad interna que turba la estabilidad de los lugares; es irrupción de lo que no se conoce de sí mismo- bueno o malo, Michel de Certeau.

¿Con quién dialoga el poeta, quién es ese Otro que lo interroga, lo combate o murmura a su oído la palabra fecundante? ¿Quién es, en fin, ese rostro extraño que lo mira desde el otro lado del espejo? Arquetipo o suma de todas las perfecciones, ¿por qué requiere ropajes humanos, por qué debe abismarse en el mundo perecedero de las apariencias?

Escindido, el poeta dialoga con un interlocutor que lo repite y, en su deseo de coincidir exactamente con la imagen perfecta que lo enfrenta, profiere el poema, degrada el decir angelical pero únicamente así, lo hace audible. Destino inevitable del arte, que sólo puede adquirir existencia en la tensión permanente del diálogo.

Poeta y ángel intercambian sus moradas habituales en «Madrugada en avión»: en lo alto se encuentra el ser humano, el ser celeste abajo; el primero se desplaza mientras que el ángel permanece inmóvil. Sus miradas, que suben y bajan, delimitan una especie de marco al poema: el hablante en el avión y el ángel en el cuadro están separados por otros espacios superpuestos y ocupados por las nubes claras y la noche que cae sobre la tierra. La visión de quien habla conforma, al descender, todo ese mundo de contrastes y, al hacerlo, requiere de la mirada del otro, el ángel cautivo. Movimiento que recuerda el que asocia al autor, cuya visión fluye hasta lector, figura indisoluble de la suya en el proceso de la creación literaria.

Al reflexionar acerca de estos asuntos, constatamos que, también a lo largo del dificultoso proceso de la escritura, el ángel aparece como el doble del escritor, como la sombra que lo persigue o el guardián que lo aconseja. El ángel guardián se sitúa siempre entre nosotros y los otros, para abrir nuestra capacidad: mediador, parásito que no produce y no escribe él mismo pero necesario porque inspira¹³⁶. Puede suceder también que se asimile a la creación del sujeto que sueña, a un desdoblamiento que conduce, por un lado, al proceso de construcción de la identidad individual y, por otro, a la reflexión sobre el fenómeno de la escritura.

Imprevistas parejas

En «El ángel» de Pablo Antonio Cuadra, el ser luminoso interviene en la escritura de la biografía del hablante, en medio de una angustiosa relación:

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.

La historia personal le es dictada por el ángel al poeta, quien la escribe desde un presente carente y nostálgico por un paraíso perdido:

¡Si su espada, incandescente de memoria,
durmiera como mi sangre en sus noches!

Este ángel implacable enarbola la espada que guarda las puertas del paraíso e impide el regreso: una espada que, al ser de memoria, nos genera la nostalgia por el pasado feliz y, a la vez,

¹³⁶ Serres, 25.

determina nuestra condición humana en la medida en que constituye la conciencia temporal. El hilo de la memoria posibilita la identidad humana; escribir esta identidad es la marca cultural que nos separa del mundo natural cuya inocencia seguiremos, si embargo, añorando. El texto biográfico encuentra entonces su modelo en la historia sagrada, con un pasado paradisiaco, un centro simbolizado en la cruz y una alusión final al Apocalipsis:

y vuelves tu rostro,
tu faz poderosa, como una dalia con la fuerza intolerable del roble,
como una estrella, con la ira amotinada y luminosa del relámpago.

Recuérdese en la Biblia, la aparición de un ángel poderoso y erguido, "su rostro como el sol", que ofrece a Juan un pequeño libro, abierto, y que le ordena devorarlo, dulce al paladar aunque amargo a las entrañas¹³⁷. En el poema de Cuadra el ángel permanece al lado del hablante, ofreciendo en su rostro terrible un espejo revelador de la identidad poética y cristiana¹³⁸.

Los aires sin tiempo

«La fábula», de Carlos Martínez Rivas, que recuerda ya desde su título el carácter del texto como invención y reelaboración, tematiza la compleja relación entre este y su creador, mediada por múltiples discursos preexistentes al acto de la escritura. El enunciado lírico está figurado aquí como una visión ocurrida en el pasado y que despliega un mundo completo: las profundidades marinas, las cañadas y los cielos. Cada uno de estos espacios está habitado por distintos seres: los centauros, las nereidas, los ángeles y la cerda salvaje. Mientras todos estos seres mitológicos duermen, otros velan: "-Y tú, necio ¿qué haces tú despierto?" Los seres que duermen forman parte de este mundo contemplado por los otros -hablante e interlocutor- que permanecen, por lo tanto, fuera de él. Entre unos y otros, el ojo es un pórtico que permite el paso desde el lugar de la mirada hasta el lugar de los que son contemplados, desde el espacio del yo y el tú que dialogan hacia el mundo objeto de su diálogo:

Bajo el pórtico, como bajo una ceja,
se cerró esa visión

Es la conocida comparación entre el acto de escribir y el de soñar; en ambos, es posible acceder a las visiones interiores; como el escritor, el soñador es el espectador objetivo de su yo actuante. Pero, al mismo tiempo, para que tenga lugar el acto de soñar, el soñador debe permanecer fuera de su sueño, para participar de su propia representación nocturna, debe desdoblarse. En esta fábula, el hablante relega la posibilidad de dormir en sus criaturas, que resultan así sus dobles.

El soñador se desdobra también en un tú quien, en tanto interlocutor suyo, está fuera del sueño. La pregunta del hablante implica un reclamo ante esta actitud; sin embargo, la vigilia posibilita el diálogo entre el hablante y su doble. Si se encontraran dormidos, como las criaturas de sus sueños, no habría comunicación, no habría texto, y la poesía sería imposible. El poeta, como su

¹³⁷ Apocalipsis, 10 1-10.

¹³⁸ Cervera, 199.

lector, deben permanecer despiertos, fuera de su visión, que sólo puede existir si hay alguien para decirla. Pero se trata de un estado de vigilia especial, una alteración de la visión, que permite, al igual que el éxtasis amoroso, el místico y el profético, "la visualización en imágenes de lo invisible"¹³⁹.

Como el sueño, el fruto de este trance -vigilia lúcida o sueño alucinado- tiene vida propia. Cual emisario del mensaje divino que debe volverse transparente para hacer visible su mensaje, el escritor debe esconderse en su propio texto para que este cobre vida propia.

Un ángel moderno y bohemio recorre los espacios laberínticos y anónimos de una ciudad y se convierte en el guía del escritor en la búsqueda de la identidad poética. En «Sobre los ángeles» de Alfonso Chase, tras intentar infructuosamente de escapar a su atracción, el hablante acepta la presencia inevitable de los seres radiantes. Aunque todos deambulan por la gran urbe, el encuentro sucede en un jardín: el ángel escoge el parque para manifestarse ante él. Ceder a la fascinación angélica abre todos los caminos: mientras el poeta huyó del influjo celeste permaneció en el silencio; la presencia alada, en cambio, convoca la palabra, la comunicación. No por casualidad ese ángel es el verdadero poeta, cuyos versos aparecen en los muros de las casas de la ciudad y es, por eso, el doble oculto, la sombra secreta de la identidad desgarrada. Intenso, el abrazo de estos ángeles errabundos toca el corazón, símbolo de la interioridad, centro del encuentro del yo consigo mismo que, en su doble movimiento, latido eterno, acepta la caricia y la repite, asimila el roce celestial y proyecta la imagen integrada. Antigua historia, dice el poema, igual a otra conocida desde siempre, porque el hablante es Tobías, caminante bajo el ala del arcángel.

La iniciación, aunque fugaz, deja en el hablante una marca indeleble que lo diferenciará para siempre porque la aceptación del ángel tiene su precio: la expulsión de la tierra. Ángel caído él mismo, el hablante comprende que su destierro no lo aleja de ningún paraíso. Si su huida de los ángeles lo mantuvo anclado al devenir temporal, el consentir la presencia celeste, por el contrario, lo conduce a otro estado, lo hace salir del orden de la historia, porque los ángeles se mueven fuera del tiempo, en la "indiferencia/ por el nacimiento, la vida o la muerte". Por eso, el final del poema, como el título, se ofrece como el lugar de las alusiones literarias: el primero remite al poemario de Rafael Alberti; el segundo recuerda el texto bíblico, la historia del joven Tobías. Y es que, emancipado de las ataduras de la historia, el tránsito de la literatura por el éter sin fronteras imita el vuelo angélico por los aires intemporales.

Cárcel de espejos

Múltiples espejos reflejantes forman un laberinto en el que se pierde, solitario, el individuo atormentado. En «Hay un ángel en cárcel en tus ojos» de Jorge Charpentier el hablante se contempla en el acto de mirar hacia dentro de sí mismo; lo que observa son sus propios ojos y, dentro de ellos, a un ángel. Mira asimismo al Otro, en cuyos ojos también encuentra a un ángel. El juego de los dobles se complica aunque el reflejo no es perfecto: los ángeles, amorosos ambos, no responden de igual manera al reclamo pues el del hablante permanece prisionero mientras que el otro sí logra salir de la cárcel.

El ángel se percibe como un ser necesario ("en amor") para ambos, sin él cualquier comunicación sería imposible. No puede ser de otra manera ya que, así como intercede entre la

¹³⁹ José Jiménez, 204-205.

presencia enceguecedora y nuestros ojos terrenales, el ángel media entre mis ojos y los de quien amo. La existencia del Otro sólo puede ser iluminada a cambio de ser mediada, es decir, interpretada, porque únicamente conocemos de él sus signos, porque su verdad más profunda permanecerá siempre oculta. Quien amo es siempre inalcanzable, existe en su "irreductible *diferencia*, en su alteridad infinita"¹⁴⁰.

Pero la dependencia es mutua: tampoco los ángeles pueden prescindir de nuestra mediación y por ese motivo se encuentran prisioneros dentro del cuerpo humano a través de cuyos ojos atisban el exterior. Puesto que su lenguaje "es pura apertura y pura inmediatez, expresión supra-verbal (o infra-verbal), esplendor e iluminación irresistible [y] su virtud es la de ser idéntica al pensamiento que expresa"¹⁴¹, para ellos resulta igualmente necesaria la palabra humana, con el fin de hacer audible la suya inefable.

En eso también son nuestros dobles: tanto para ellos como para nosotros el conocimiento de la exterioridad no puede consumarse en forma directa, prescindiendo de los intermediarios. Pero en este poema se le niega al hablante incluso este contacto indirecto que, sin embargo, anhela. Por eso, su ángel "se apoya en sus rejas y suplica", se lamenta de su soledad en cautiverio, en tanto el ángel del Otro es capaz de desprenderse de sus prisiones:

Hay un ángel en cárcel en tus ojos
que se viene en amor hacia mi vida.

Y es que el Otro es el doble perfecto, el arquetipo realizado del poeta, y el ángel que lo acompaña es el reflejo de ese Tú recóndito. Imagénes de perfección frente al poeta y su ángel que, humanos, permanecen atados a la historia, a la brega cotidiana por la palabra¹⁴². Decir el poema es un intento de dar voz a la súplica del ángel prisionero, dejar salir la palabra que tratará de colmar el abismo de la separación. Tentativa que, de antemano, se sabe derrotada, conciencia desgarrada, ante el insuperable vacío de la alteridad. Esto, tal vez, explique la multiplicación de los cuatro ángeles y amantes, dobles de dobles que facilitan el paso entre lo cerrado y lo abierto, el adentro y el afuera, que se confunden y reflejan unos a otros en la búsqueda apasionada y la conciencia de su inutilidad.

Como sucede siempre, la identidad personal puesta en entredicho conduce a la interrogación acerca de la lengua con que se propone la pregunta. Mi identidad implica siempre al Otro y perseguirlo se convierte en un oficio tan permanente como buscar el poema perfecto e imposible, es decir, como escribir. Amar, vivir, escribir, todos nacen de la misma paradoja desgarradora: la totalidad unificadora siempre está más allá, siempre se escapa, lo único que queda es la efímera huella de ese viaje constante.

* * *

¹⁴⁰ García Berrio, 285.

¹⁴¹ Grivel, «L'ange. Ce qui vient d'en haut», 106-107.

¹⁴² Faure explica que el ángel guardián, además de ser el custodio del ser humano, es su polo celeste, quien posee en plenitud lo que los humanos poseemos en estado de germen espiritual y potencialidad, Faure, 109-110.

La presencia del ángel como doble del escritor confirma finalmente la idea de la simetría especular, base de la correlación estructural entre las partes del artefacto generador del sentido, que Lotman considera rasgo universal de todos los textos¹⁴³. El poema se desprende de quien lo profiere, simula existir por sí solo en el mundo real pero no puede ocultar que es una creación de alguien y que significa algo: doble naturaleza de la obra de arte que determina una referencia escindida. Los dobles, ligados a menudo con los temas del reflejo y el espejo, corresponden, en el nivel de los personajes, a este mecanismo especular. El ángel, difusor de la palabra, condensa la energía que el poeta adivina lejana y, en su vuelo, lo arrastra en un vértigo, lo precede en el ascenso hacia el azul infinito.

¹⁴³ Lotman, «El texto en el texto», 111.

EL SELLO DEL ÁNGEL
La lucha por la escritura

Cuando una vibración turba la noche, Carlos Rafael Duverrán.

Entre la amenaza de la nada y el desconcierto por lo desconocido, el escritor sufre la creación como un duro afán por derrotar el caos del no sentido. El logro de la significación es una lucha contra la lengua, con la palabra, con un ángel. Con el éxito de la empresa, la presencia sobrenatural es una figura positiva que conduce al poeta en la ascensión al sentido; como figura negativa alude a la desorganización y la ausencia de sentido.

Para comprender el magisterio del ángel que interviene desde lo alto en la difícil empresa de la escritura, pueden auxiliarnos los actuales paradigmas acerca del arte, en especial, los modelos de la teoría semiótica. Esta mostrará la intromisión del engañador en el mundo de las palabras, el trayecto del alado en sus funciones mensajeras entre nosotros y las esferas inasequibles del último sentido; veremos que, así como el ángel no es el verdadero emisor del mensaje que porta, en el proceso de significación la letra materialmente visible convoca inevitablemente un significado oculto: ángel y palabra están siempre en lugar de otra cosa.

El combate con el ángel

La lengua preexiste al escritor, así como Dios al hombre. Frente al individuo, la lengua es inmutable, inabarcable y lo trasciende en el nacimiento y la muerte:

la lengua es un corpus de prescripciones y hábitos común a todos los escritores de una época (...) es como una naturaleza que se desliza enteramente a través de la palabra del escritor (...) como un círculo abstracto de verdades, fuera del cual, solamente comienza a depositarse la densidad de un verbo solitario (...) es un objeto social por definición, no por elección (...) La lengua está más acá de la Literatura¹⁴⁴.

En los juegos de azar, las reglas anteceden al jugador, quien debe conocerlas y aceptarlas para poder actuar. De la misma forma, las palabras, sus significados, sus sonidos y las posibilidades de combinación, se presentan como un código previo al momento de la escritura. Como en el juego, en la creación hay una distribución general, que no cesa de combinarse; jugadores y escritores recibimos en nuestro destino una parte, en serie de azares y necesidades: "Así va la historia de todos, dada por Dios, la naturaleza, el ADN, la providencia y la fatalidad"¹⁴⁵.

Cada autor experimenta esa anterioridad de lengua y literatura y, aunque tiene la posibilidad de reorganizar ambos lenguajes y generar con ellos nuevas formas y nuevos sentidos, tal poder no lo convierte en el creador del juego y sus reglas. De esta manera, la autoría es compartida o, como dice, Serres, el creador es la relación activa entre Artista y artista¹⁴⁶. La creación artística se presenta entonces en algunos poemas como una tensión entre lo dado, las constricciones preexistentes del código, y el deseo de engendrar un nuevo texto. El artista experimenta con dolor este conflicto entre la rigidez de los significados y las normas de la lengua y el estallido de su

¹⁴⁴ Barthes, *El grado cero de la escritura*, 17-18.

¹⁴⁵ Serres, 119 y 123.

¹⁴⁶ Serres, 119.

imaginación. Como el místico, es un ser que desata los nudos de los vocablos e intenta abismarse "más allá de las palabras, en el vacío de la red"¹⁴⁷. Pero red y vacío son inseparables porque el tejido aprisiona el caos, da forma a un espacio, inventa el mundo, y sus hilos guían el lector. Tras su triunfo el artista encontrará ante sí un nuevo texto, una tela que otros a su vez se encargarán de desanudar.

Ese difícil tejer y destejer de la nueva red se plasmará a veces mediante la imagen de un combate, con la materia de su creación y contra el 'no sentido'. El ángel contra el que lucha el escritor puede aparecer bajo diversos ropajes, que se relacionan con un amplio repertorio simbólico, como el aire, las alas y el oído¹⁴⁸.

En «Un ángel me persigue» de Luis Alberto Cabrales, la batalla entre el escritor y el espíritu celeste se presenta como una persecución, que tiene lugar en todas las circunstancias y los momentos de la existencia:

Sobre mi pan y sobre mi sal;
en funeral y en bodas;
en lágrimas y vino y alegría,
se han clavado, se clavan, se clavarán
sus dardos vibradores.

Las flechas con las que el ángel hiere al poeta equivalen al grito con que este rompe el silencio: los dardos atraviesan el cuerpo del perseguido y su grito rasga la noche:

Mi grito, en el silencio,
hendió, ríspido, hasta el vértice nocturno.

La tortura que el ángel infringe provoca la queja, que constituye el poema que leemos y cuyas líneas preludian otro, el definitivo. Antes, la persecución del ángel ya había producido un primer intento de decir el poema:

En altas noches estrelladas
-lejano de los hombres-
he sentido su vuelo, su rumor angélico,
y del cabello al alma estremecido,
he gritado sin gritar: ¡Ay, tregua!

¹⁴⁷ Satz, 25.

¹⁴⁸ Se esconde en el pájaro que conduce a un niño al cielo o en el peregrino que acompaña a un viajero; en la actualidad, se viste de aviador, acróbata o cartero, Serres, 8. En otro plano, la función del ángel como el mensajero del yo más alto nos acerca al ser sabio, el alma evolucionada, el chamán, el maestro ilustrado, Godwin, 206. Con sus funciones se pueden homologar las de seres como el zorro, el coyote y el búho, que eran los mensajeros en las culturas americanas precolombinas, Faure, 14.

Este intento no logrado mantuvo al poeta en el mutismo, cerrado a la revelación. En cambio, el segundo grito sí penetra el silencio, preámbulo de la aventura. La tercera y decisiva tentativa de llegar a la palabra se sitúa en un incierto tiempo futuro:

Cuál dardo,
cuál último dardo has de clavarme,
oh Ángel sin merced,
fiero como Azrael, dulce como Gabriel:
¿El dardo tenebroso
que viste de dolor sin esperanza?
¿El dardo que desnuda
en la ebria claridad sin fin ni sombra?

El fin de la tortura de querer decir y no lograrlo dejará al poeta desnudo, de vuelta a un estado primordial y de pureza psíquica y espiritual. Al mismo tiempo, abandonará la noche y alcanzará el conocimiento total de sí mismo, la integración final de su ser en la luz. De esta forma, la identidad se logrará mediante la escritura: todas las acciones y los estados que constituyen la existencia del poeta -una realidad vivida pero caótica e informe- sólo adquirirán sentido cuando finalmente puedan ser enunciados. Como el Leviatán bíblico, monstruo del caos, que debe ser sometido mediante los dardos, así el interior disperso y carente de forma del escritor logrará la conjunción con el último dardo angélico.

El ángel que persigue es Gabriel, el anunciador, el divulgador, cuyo magisterio fecundante se relaciona con la palabra: la incredulidad ante su mensaje se castiga con la mudez¹⁴⁹. Pero el decir definitivo, la plenitud de la identidad nos lleva a una memoria libre de reminiscencias. Por eso, el nombre del ángel es también Azrael, acompañante del alma al más allá, "al lugar sin ruidos en el que los recuerdos no le alcanzarán ni le herirán por mucho tiempo".

En «La lucha con el ángel» de Pablo Antonio Cuadra, el hablante se autoidentifica como Jacob y, como este, le pregunta su nombre: "Dime tu nombre, tú que luchas conmigo". El ángel no responde, pero el hablante sabe que el enfrentamiento lo conducirá al conocimiento de su propia identidad:

¿Tu nombre es Maya o es Griego,
es Nahuatl o Romano?

Porque vencer al ángel, preguntar por su naturaleza es "encontrar que su respuesta es el espejo revelador donde se muestra la faz de quien cuestiona"¹⁵⁰. A medida que arrecia el combate, el ángel deja de distinguirse del hablante, se convierte en su doble y, como tal, es la parte conocida y la desconocida, la exterior y la interior del poeta:

Luché conmigo y conocí

¹⁴⁹ Dembech, 96 y 71.

¹⁵⁰ Cervera, 199.

la fuerza de lo Desconocido.
Luchó contra mí y supe
la resistencia de lo Conocido.

El final de la lid lleva a una transformación individual que, sin embargo, no resuelve las oposiciones sino que más bien las mantiene como la marca imborrable de la identidad mestiza.

En «El ángel» de Isaac Felipe Azofeifa la contienda entre el poeta y el ángel de la muerte finaliza con la respuesta confiada acerca del poder de la palabra lírica como medio de trascender el fin. El enfrentamiento entre ambos toma la forma de un diálogo, momento intermedio entre el difícil combate de la existencia y la lucha última de la muerte. En esta justa de palabras, el ángel le devuelve al poeta el poder sobre su destino que este le había reconocido. Al confesar la victoria del hablante, el ángel le otorga una identidad: lo llama poeta. La vida plena es entonces la que ha subyugado a la palabra: vivir y escribir se vuelven equivalentes y la agonía vital se compara con la lucha por el verbo. El poema marca este desplazamiento del poder sobre la muerte desde el ángel al poeta. Al principio, la omnipresencia angelical, al final, la voz poética triunfante:

me preguntó el ángel
iluminando todo con su sombra.
(...)
Ahora mismo, ya has vencido.
Es tu victoria.

Pero todo lo que el poema cuenta, la lid y el triunfo, sucedió en un pasado y sólo lo conocemos por la mediación de la palabra lírica, ángel cuyas alas cobijan la existencia y unen los confines, puente entre la vida, ya transcurrida, y el abismo incognoscible de la muerte: "Lo demás es vacío, / olvido, polvo apenas".

El ángel terrible

La relación entre la identidad del artista y el proceso de la escritura da pie a una lucha más feroz en «Pezuña del arcángel» de Ernesto Mejía Sánchez. Aquí, la dificultad del acto creativo se expresa en un combate contra tentaciones interiores. Ya Rilke había separado la figura angélica del ser humano mediante la figuración del ser celeste como terrible y brillante. La violencia de su encuentro con el hombre se justifica porque se trata de una batalla necesaria para nuestra metamorfosis, ya que el ángel es la criatura en la que se ha cumplido la transformación de lo visible en lo invisible y por esto resulta el polo celeste del mismo Yo¹⁵¹. En el proceso de ascensión hacia ese Yo celeste, la lucha con el ángel significa una fase superior, tras la victoria contra el monstruo y el combate contra el dragón.

En el poema de Mejía Sánchez el hablante se enfrenta al ángel, su doble y lo interpela: "qué tengo yo, qué me codicias, qué impudor". La contienda con ese doble, transfigurado en una bestia, es el encuentro nocturno con las energías descontroladas del inconsciente y el instinto o, tal vez,

¹⁵¹ Faure, 69 y 109.

con la fuerza del adversario, el tentador que ofrece el oro y el poder, el engañador, que imita a la amada y la madre. Más que un ángel, es un demonio que tienta al poeta para que abandone la creación desinteresada, la que realmente le produce placer, a cambio de otros beneficios que él rechazará:

y dije: Paloma o tigre, no me tientes, soy de aquí,
ni el oro ni el poder me apartarán de este lecho,
no me compres, no digas lo que no debo decir,
sé responsable de mi dicha, no la compres.

Así, durante la noche, este ser desconocido y entrañable trabaja por horadar la piedra sellada, por dejar allí sus huellas. La impronta que dejará la ardua lucha transformará la piedra bruta en piedra tallada; de la misma forma, la espalda del poeta mostrará las huellas del encuentro tenebroso:

Ahí estaban los zarpazos enfurecidos, el plumón
rojo, la piedra desgarrada como mi espalda.

De esta manera, la contienda nocturna permite la inscripción de los signos que deberán descifrarse en la superficie de una dura materia: el poeta no saldrá indemne y en su espalda quedarán las huellas, como el sello del ángel. Ahí desciframos el poema porque lo sellado es el estilo, un secreto, "un recuerdo encerrado en el cuerpo del escritor", que se transparenta ante nosotros, los lectores¹⁵². Complementariedad de la carne y la escritura, la evanescente presencia de lo sobrenatural se fija, como un estigma, en el cuerpo del escritor.

El logro de un sentido definitivo se afirma como una posibilidad, si bien incierta, en poemas como «Un ángel me persigue» de Cabrales. En «Alcahaz» de Carlos Martínez Rivas, en cambio, la liberación que significa el triunfo del poeta por desatar la palabra se muestra como un espejismo, pues siempre el nuevo poema constituirá a su vez otra prisión. La lectura desciende a lo largo de los tres niveles que sostienen los versos: arriba, el alcahaz, la jaula de pájaros; en medio, la casa ofrecida a la Amada; finalmente, el mundo inferior de las tinieblas eternas. El hablante presenta a aquella un recuento o inventario, unas palabras, el poema. Regala el laurel, árbol de los vencedores, y la conífera, símbolo de la inmortalidad pero también árbol funerario. Y al ofrecer la casa, se ofrece a sí mismo. De la morada se destacan puerta y cerradura, lugares de tránsito:

(...) El vano
de cedro de la puerta que se abría
sólo a tu pie. La aldaba de ataujía.

Pero la casa se halla clausurada. Aldaba y ataujía son palabras que, en su etimología y en la reiteración de los fonemas, remiten al alcahaz, lo que refuerza la imagen de la prisión: alcahaz, alcázar, pero no el alcázar dichoso y celeste sino otro sumergido; alcahaz convertido en ataujía que, por su sonido cercano a ataúd, resulta la cárcel última y definitiva.

A partir de la casa, símbolo del cuerpo, se construye una imagen del ser humano. El texto

¹⁵² Barthes, *El grado cero de la escritura*, 20.

menciona el pie de la amada, con una alusión funeraria, al evocar al ser perdido; al igual que la mano -perteneciente al poeta-, el pie también puede activar connotaciones eróticas. En lo alto, el orden, la razón y la poesía: "Este fue el inventario"; en el centro, el corazón, mencionado dos veces, el de ella y el del hablante; abajo, el mundo infernal del deseo frustrado, el orco vencido. Y por encima de todo, la jaula que refrena el vuelo.

La ataujía remite veladamente a la escritura: es la obra de oro y otros metales, engastados en acero y cobre, labor primorosa, como el inventario poético. Otra alusión a la escritura está en el verso "En mayólica el motto: 'Todo en vano'" que, sobre el dintel de la casa, la convierte en el infierno dantesco. La segunda estrofa habla entonces de un descenso al averno. La casa ofrecida a la amada duplica sus significaciones al asumir a un tiempo la condición de cuerpo del hablante y el carácter de un encierro infernal. Escribir no es sino descender a las profundidades tenebrosas de uno mismo y la salida de ese abismo conduce a un cielo que, sin embargo, nos vuelve a encarcelar.

En la región oscura, la mano del donante se convierte en agua y río del abismo, naturaleza misma del sujeto. La reclusión en el infierno es un castigo, consecuencia del rechazo de la Amada, desprecio que ocasiona también su transformación en aguas infernales. El exceso de la entrega se revierte contra el mismo amante cuyo deseo rebosante él mismo contempla¹⁵³:

Tanto te di que se escurrió la mano
licuada en agua que en no dar bebía

Aunque el deseo sigue vivo, la amada, la poesía, ya no es un ser que pueda ser poseído. Por el contrario, el poeta termina transformado en la misma materia de su acto creativo, situación de la que muestra plena conciencia:

vi cómo se diluía en la corriente
turbia de algas rojizo limo eterno

Tras experimentar la metamorfosis, contempla cómo una parte de sí -la mano, metonimia de la escritura- se separa y se aleja. El desdoblamiento, la autocontemplación y la mención de las aguas abismales, refuerzan la estructura especular del poema. Dicha disposición se encuentra en la composición que asumen las vocales, particularmente en el verso de apertura, que se refleja de forma invertida en el de cierre:

Este fue el inventario [e.e.e.i.e.io]
siempre mi presente. [ie.e.i.e.e.e]

Ese primer verso alude tanto al inicio del poema como al acto de su escritura. En efecto, mediante el deíctico "este" el poema se refiere a sí mismo y con ello al tiempo de la lectura, es

¹⁵³ Bloom asocia el concepto cabalístico de la creación y la explicación freudiana del enamoramiento: en ambos casos se trata de un exceso en la creación del universo, "la catarsis de Dios respecto a Sí Mismo" y, según Freud, el hombre debe amar "para evitar que se llene hasta desbordar la propia identidad interior", Bloom, 38.

decir, un presente; por otro lado, el verbo "fue" alude al acto que originó el poema, el "inventario", momento que pertenece a un tiempo pasado irrecuperable. De esta manera, las líneas iniciales y su reflejo invertido al final, forman el marco de un poema cuyas letras nos hablan de él mismo y, al hacerlo, dudan de los efímeros triunfos de la palabra poética.

El fluir de las aguas, el transcurrir del tiempo y los recuerdos, en vez de posibilitar una escritura gozosa, la convierten en río infernal y culpa eterna del castigado. El cruce del Leteo, lejos de proporcionar el consuelo del olvido, mantiene vivo el pasado angustioso. Y brota entonces la ansiedad por el tiempo: la imagen de movimiento que abre el poema ("motto" es "movimiento") desaparece en la inmovilidad del verso final: "ser el pasado siempre mi presente". El horror al futuro y, sobre todo, la certeza de que los años no traerán respuestas a las preguntas cruciales sobre la propia existencia, conducen a la negación del tiempo lineal. Negar el tiempo significa romper "la escala de la gloria proyectada en el porvenir"¹⁵⁴, por esta razón el poema instala dentro de sí una atemporalidad, la eternidad del infierno.

Por otro lado, la lectura insta un movimiento cíclico, otra forma de inmovilidad temporal, al devolver al título -alcahaz- en el último verso. La jaula grande aprisiona entonces el ascenso al cielo, metáfora del sentido logrado, y el alcahaz se convierte en la celda donde se conjura el devenir temporal. Sin embargo, la prisión encierra una resignación en rebeldía: porque al ser escritura, el texto no puede negar su naturaleza temporal. Por eso, la detención del tiempo propia del espacio dantesco no impide la alusión a un tiempo anterior: es precisamente el anclaje en la historia lo que permite la poesía y el amor¹⁵⁵. El poema se debate entonces dolorosamente entre la libertad amenazante que otorga la palabra, evocadora del tiempo, la historia, los espantos futuros, y la conciencia del cautiverio agobiante, inseparable del acto creador.

La caída del ángel

La dificultad de la escritura y el auxilio que el ángel nos brinda proponen una relación que resalta la diferencia entre el lenguaje angelical y el humano. Los ángeles poseen una lengua perfecta pues residen junto a la fuente última y primera de todo mensaje, por eso es el modelo por excelencia de todo lenguaje, comunicación absoluta y sin interferencias¹⁵⁶, "voz que habla sin ruido", decía Cabrales. La comunicación humana, por el contrario, carece de la perfección angelical y está siempre amenazada por el ruido, que estorba la clara comprensión del mensaje. En el proceso de la comunicación, el ruido, esos elementos extraños, provienen de un espacio externo, caótico, no significativo por no organizado.

Hay un gran espacio que propicia la vida y la interacción de los signos, la semiosfera, "continuum semiótico" fuera del cual no es posible la existencia de la semiosis¹⁵⁷. Más allá hay un

¹⁵⁴ José Jiménez, 135. En este poema, la supresión del transcurrir temporal es un efecto de la escasez de verbos conjugados en oraciones principales y del predominio de construcciones nominales.

¹⁵⁵ Son precisamente las alusiones temporales implícitas en las formas "fue", "di" y "vi", las que constituyan la actitud del poeta, tanto en relación con la Amada-poesía como con respecto a la propia escritura.

¹⁵⁶ Grivel, «L'ange. Ce qui vient d'en haut», 119.

¹⁵⁷ Lotman, «La semiosfera», passim.

exterior desorganizado, que, desde el orden interno de la semiosfera, se declara caótico, incomprendible, no estructurado, en síntesis, no semiótico.

De igual manera entendemos que Dios es omnipresente en la materia sensible del universo de la creación, nada le es externo, "ni siquiera Satán, manifestación suprema de la posibilidad del mal (...) alejamiento extremo de la fuente de toda luz"¹⁵⁸. El diablo vive en el espacio asimbólico pero debe ser nominado desde la lengua para que ambos espacios se distingan:

Los espíritus de la adversidad siempre son, para el ser humano, aquellos que están fuera de su mundo simbólico, o en el límite mismo¹⁵⁹.

La presencia de Dios, entonces, no impide la del Demonio, adversario permanente y seductor del ser humano. Como en el poema de Mejía Sánchez, el 'diabole' es un divisor, pues desempeña una función completamente antitética a la del símbolo, que es la de "lograr, tener éxito"¹⁶⁰. Expulsado del universo del sentido, el demonio es "el príncipe de la mentira", "el maestro del error" que se esfuerza en conquistar el mundo y descomponerlo¹⁶¹, el señor del ruido que estorba la comunicación.

Desde la perspectiva humana, Satanás es necesario, una exigencia de identidad en la penumbra. El sujeto debe reconocer la presencia del demonio, como la de los ángeles, para poder existir como tal, distinto a ellos. Igual tarea debe llevar a cabo el artista quien, situado en el mundo del sentido, intenta permanentemente semiotizar lo no semiótico, lo externo amenazante.

La historia de los ángeles no puede separarse de la de los demonios o ángeles abatidos. La rebelión de Satán y su caída se inscriben en un orden universal que integra todos los desórdenes posibles. La creación espiritual se acompaña de la indeterminación, lo aleatorio, una tensión extrema e, incluso, una tendencia a la negación absoluta¹⁶².

En «El hombre pájaro» de Salarrué, el ángel disfrazado de jardinero de un coronel, disputa su alma, simbolizada en un jardín. El adversario es el propio militar, cuyo reflejo en el espejo le muestra la cara del demonio colérico¹⁶³. Músico y pájaro, fuerza benéfica y positiva, el jardinero,

¹⁵⁸ Faure, 89.

¹⁵⁹ José Jiménez, 184.

¹⁶⁰ Chevalier y Gheerbrant, 352.

¹⁶¹ Faure, 89.

¹⁶² Faure, 88-89.

¹⁶³ Una de las preocupaciones centrales de la prosa de Salarrué es el papel del mal, al que atribuye, por ejemplo, en *El Cristo negro*, una función redentora. Como consecuencia de una visión dualística de la realidad, bien y mal son fuerzas antagónicas que participan en la salvación del ser humano. Cfr. Ramírez, X-XI y Lindo, VII-CXVII. Al respecto apunta Salarrué: "Y aquí tenemos al hombre, donde en un haz se juntan un demonio que aspira y un ángel que se derrumba. Y nos quedamos perplejos al tratar de discernir cuál de los dos merece nuestra alabanza y cuál nuestro reproche, o si ambos comparten mitad y mitad una y otra consideración; puesto que el demonio siendo demonio es un exaltado y puesto que el ángel a pesar de ser un

como el sembrador en la parábola bíblica, hace florecer el jardín, venciendo con su amor la resistencia del coronel. Aunque este es el propietario del jardín, el jardinero se lo apropia, al volverlo fecundo. Como el huerto bíblico, el lugar se asocia con las características femeninas, especialmente la fecundidad y el erotismo:

Llegué despacio y me llené de asombro al ver una parra florida que en ondas lujuriantes saltaba los muros de mi jardín y se escapaba en todas direcciones (...) nada podía hacer, las flores seguían escapándose de mi jardín.

La asociación entre el jardín y lo femenino se concreta más adelante cuando el coronel sueña con una mujer, cuyas canciones también entona, en la vigilia, el jardinero. La fuerza fecundante del ángel permite la floración de la naturaleza en un lugar ameno:

Las flores brotaban espléndidas en el lugar donde él ponía la planta del pie. Obedecíanle las enredaderas, como serpientes encantadas. Todo adquiría tonos frescos a su redor (...) Los pájaros inundaban la arboleda.

El conflicto entre ambos se desarrolla como una lucha de parte del patrón por imponer su autoridad sobre Paolón, quien, sin embargo, como legítimo amo del jardín, no permite intrusiones ni regaños de su parte. Pese a sus protestas, el ángel se instala en el jardín estéril y con su actitud insistente lo fuerza a aceptar su presencia y reconocer su acción benéfica. Al admitir un poder superior a él, al dejarse vencer, el coronel ve resucitar los aspectos marchitos y negados de su alma. El cuento finaliza con el florecimiento del alma del militar; de esta manera, su dulce derrota es, a la vez un triunfo: "en aquel momento me sentí su amo por primera vez." Resulta así que la lucha contra el ángel no tiene vencedor ni vencido: doble del humano, al derrotarlo, se somete a él. El final de la lid me elimina como adversario pero me hace nacer con otra identidad.

La batalla entre el espíritu de la luz y el de las tinieblas alude a una tensión necesaria entre la amenaza del caos y el impulso hacia la armonía absoluta; cuando Lucifer logra el predominio, se instaura el desconcierto. Es lo que sucede en *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias: una noche, en el centro de la ciudad, un pordiosero conocido por su apodo, Pelele, mata al coronel José Parrales Sonriente, alias El hombre de la mulita, cuando este le grita la palabra "madre". El Pelele reacciona sin control -"una fuerza ciega"-, enloquecido después de noches y noches sin dormir por el acoso de los habitantes de la ciudad. El motivo de esa primera muerte, es, pues, la emisión de una palabra, un acto de naturaleza lingüística. Ese asesinato, a su vez, es como un detonante, que desata una larga serie de trágicos acontecimientos: al tirano, el asesinato de su amigo da la oportunidad para deshacerse de dos enemigos políticos. En la compleja red que se empieza a tejer a partir de estos crímenes, van cayendo muchos inocentes e incluso el favorito del dictador, el intocable Cara de Ángel. Y siempre es por medio de la palabra como el tirano va a envolver, de modo inexorable, los destinos individuales de los habitantes de la ciudad.

Sin embargo, la novela no empieza exactamente así. El texto se inaugura con una invocación a Luzbel; inmediatamente después aparece el Portal en medio de las sombras, ambiente

ángel es un caído", «Del ángel y del diablo», 551.

nocturno que cobijará casi todos los movimientos de los personajes. Invocación al demonio, ciudad y asesinato: la apertura del texto propone, en el principio, un enigma particular que aglutina los distintos sentidos que adquiere aquí lo más visible, la dictadura.

Las trágicas vidas de los personajes se relacionan con hechos de naturaleza lingüística: la muerte del coronel Parrales, la del padre de Camila y la de Cara de Ángel, todas son causadas por informaciones -falsas- que hace difundir el tirano. Este gobierna mediante bandos, decretos, noticias falsas, juicios simulados y la gente se relaciona con él por medio de anónimos, cartas y solicitudes escritas.

La vida transcurre en las tinieblas, los destinos individuales no responden a las propias decisiones, el ayudante de ayer puede amanecer como el traidor de hoy: es un mundo invertido, en el que Dios ha sido sustituido por el demonio, la omnipresencia y el poder total del tirano. En la tragedia de la ignorancia o la inocencia, la gente pierde entonces el sentido cabal de las cosas o interpreta al revés la identidad de sus semejantes.

Consecuentemente, la palabra se revela en su dimensión negativa: en vez de comunicar, sirve para manipular, mentir y matar. El mundo de la dictadura -el mundo representado- se encuentra fuera del espacio del sentido, en una exterioridad caótica, más allá del límite que separa cordura y razón, sueño y realidad, verdad y mentira, dios y demonio, justicia y tiranía. En el caos de las tinieblas (la mentira o el no sentido), está el príncipe de la oscuridad, en su función de divisor, que extravía la lectura del mundo.

El texto de la novela se presenta tal y como aparece el espacio que la funda, el Portal del Señor: en medio de la sombra que proyecta la catedral helada, la novela constituye un mundo como el gran escenario de un teatro donde van a escenificarse los trágicos acontecimientos; sus actores serán como las marionetas del titiritero enloquecido, el que realmente maneja los hilos de la diabólica trama, escondido tras bambalinas, como el verdadero Autor. Ese gran tablado será derrumbado por órdenes del dictador para borrar las huellas del asesinato de su amigo.

Al relacionarse el protagonista con el arcángel Miguel y también con el demonio, la ciudad se define como el infierno. Al principio de la historia, Miguel Cara de Ángel es el brazo derecho del tirano, es decir, forma parte del ser diabólico. Pero luego, se separa de aquel, como Lucifer de Dios. Ambos terminan castigados, reducidos al espacio del averno: aquí lo único que queda al demonio es el poder de castigar a los humanos. Según una de las leyendas sobre su origen, el peor dolor que este sufre es la ausencia de Dios, del cual lo único que permanece es el eco de las últimas duras palabras; el Infierno es, pues, la terrible soledad de la separación del ser amado. Sólo que en la novela de Asturias el personaje sufre una transformación que invierte el proceso de Lucifer pues cambia de ser maligno a positivo.

Miguel Cara de Ángel es la antítesis del arcángel Miguel: su nombre es un anagrama del apelativo del arcángel, quien expulsó o encadenó a Lucifer en el infierno, y, como el del Diablo, no se puede decir sin invocarlo. En el mundo de *El señor presidente* la gente ve ángeles en quienes son demonios: la percepción invertida de los personajes es una lectura errada del mundo: el leñador, Camila y otros ven al esbirro como un ángel mientras que, cuando se refiere a él, el narrador dice que "era bello y malo como Satán". Estamos en un mundo en que se reprime el bien, en el que los inocentes terminan castigados, los seres sencillos e ingenuos enloquecen, pierden sus vidas, sus familiares. Este es el sentido del episodio del titiritero Benjamín, quien inventa un sistema para hacer llorar a los títeres pero, para su sorpresa, los niños ríen cuando los ven actuar. El titiritero,

equivalente al gracioso y al loco, personajes del teatro barroco, encargado el primero de poner a luz las cosas como se muestran en su desbarajuste moral y social, símbolo el segundo del desconcierto por la felicidad y el trastocamiento de seres y cosas del mundo¹⁶⁴.

La luz y el día se oponen a las sombras y la noche como Dios al dictador y la verdad a la mentira, pues la inversión es el principio estructurador de *El señor presidente*¹⁶⁵. El proceso judicial, lejos de llevar a la justicia, está escrito de antemano, es una farsa, un guión teatral. La vida es un teatro en el que cada uno tiene un papel que cumplir, está encadenado al libreto de su Autor. El teatro y la palabra, la verdad y la apariencia: el gran público -los inocentes- ven la función ignorantes de lo que ocurre tras bambalinas; los marionetas no hablan de verdad pues la voz proviene del titiritero; hasta que obligados por la fatalidad, algunos terminan involucrados y se convierten en actores de su propio drama. Así, cuando uno decide atravesar el límite y entrar en el escenario de la vida -"Cara de Ángel asomó por el teatro a toda prisa"- se descubre la verdadera tragedia.

Las opciones entonces son claras: o se está en el público, ignorante espectador del drama e incapaz de maniobrar los hilos de los marionetas, o se trabaja para el gran titiritero tras bambalinas (el auditor). Si alguno entra a escena (Vázquez, Fedina, Canales, Camila) o actúa fuera del libreto (Miguel) se somete al gran director, invisible pero omnipresente, verdadero Autor, escondido tras bambalinas como el dictador, innominado y sin residencia fija. Los espectadores seguirán viendo al revés la tragedia de la vida -el teatro es apariencia- confundiendo demonios con ángeles.

La palabra en el teatro esconde un vacío y abarca la totalidad de la obra y su escenario: el dictador, en su ubicuidad, alcanza cualquier punto del país. El espacio entonces se define por los límites que establece el alcance de la palabra del dictador: Canales cae en desgracia con el tirano por una frase y muere al recibir una información falsa; Cara de Ángel y Camila, desacatando el orden del dictador, como modernos Romeo y Julieta, finalmente sucumben por una falsa información: Miguel muere creyendo que ella lo traicionó y ella cree que él la abandonó.

La palabra sirve entonces para matar, su poder maléfico desata los acontecimientos de las vidas de todos: la novela se llena de anónimos, sueños, visiones, canciones y rezos. Así como este mundo de locura y terror sin sentido se compone de una parte conocida y visible y otra desconocida e invisible, el universo no está constituido únicamente de seres vivos y objetos, contiene también sus visiones, sus pesadillas y fuerzas ultraterrenas como el Sueño, que decide las vidas de los seres humanos, y las serpientes, fuerzas malignas que cambian el curso de los acontecimientos-.

La tragedia nos convoca a todos cuando el triunfo del gran titiritero sobre su esbirro y todas las fuerzas que se le oponen -haciendo incluso desaparecer el tinglado- significa su permanencia tras los muros invisibles de sus múltiples residencias. Así, el conocimiento y la defensa de la

¹⁶⁴ Maravall, 320 y siguientes.

¹⁶⁵ El mundo está subvertido y el texto se construye como un espejo. El final repite, invertido, el principio: el Portal del inicio se destruye al final, la invocación a Luzbel se invierte con el rezo del rosario, la aparición al principio del Pelele y el coronel, figuras de las sombras, se equivale en el final a la del estudiante y su madre. La novela tiene dos principios, dos finales y un centro, el capítulo XLII, que no por caso se titula "Vuelta en redondo". En el XVI, se narran simultáneamente la celebración del dictador con un discurso de elogio en el espacio abierto de las calles mientras en la cárcel, a escondidas, se tortura a la inocente Fedina.

verdad, la libertad, la justicia o el amor- no tienen más resultado que la muerte, de la que sólo se escapa el estudiante liberado en el epílogo, pequeña esperanza pero esperanza al fin.

El ángel doblegado nunca nos dice su nombre pero su reflejo acaso revela nuestra propia faz. Sin embargo, a veces el espejo muestra la imagen aterradora del engañador cuya palabra seductora envuelve en la oscuridad el escenario de nuestro actuar: el poder de la palabra subyuga al viajero y confunde los caminos. Pero, ángel y demonio, envés y revés del signo, escribir, nombrar, es hacer resurgir las cosas, es finalmente, dibujar el entramado de nuestra existencia.

LA ESCALA LUMINOSA

Lectura e interpretación

Era un encaje hecho sobre la nada semejante a este hilo de tinta (...) se suelta, después vuelve a envolverse y corre y corre y se deshilvana y envuelve un último racimo insensato de palabras ideas sueños y se acabó, Italo Calvino.

Al trasponer la esfera de lo diáfano, el recorrido del ángel ilumina, media entre el cielo, Dios, y la tierra, el ser humano; se desplaza a través de esos ámbitos y su vuelo dibuja un modelo del universo como totalidad dinámica, un todo fluido y armónico. Raudo trayecto que triplica el espacio en planos distintos, aunque interdependientes uno del Otro. Pero, vicaria, su presencia sutil implica siempre la de Aquel, jerárquicamente superior.

Angelizar

Este vuelo inspirador nos conduce a la idea de la verticalidad en varios sentidos: primero, por la naturaleza propia del espacio angélico; segundo, porque su presencia revela una ausencia. Una relación vertical existe también entre las partes del signo, entre significado y significante. Mientras que la relación de los significantes entre sí se puede entender como un vínculo horizontal, el que estos establecen con los significados, materialmente ausentes es, por el contrario, de naturaleza vertical¹⁶⁶. En el proceso semiótico, el signo permite que una realidad presente -el significante o expresión- remita a lo ausente, su significado o contenido. Por otro lado, su carácter transitorio implica que el mismo significante, en otro momento, puede entrar en relación con otros significados. Por eso, en vez de signo, Umberto Eco prefiere hablar de función signica ya que "no es una entidad semiótica fija sino el lugar de encuentro de elementos mutuamente independientes, procedentes de sistemas diversos y asociados por una correlación codificadora"¹⁶⁷.

La función principal del ángel es ser mensajero: para comunicar la palabra divina, atraviesa el espacio a la velocidad de su pensamiento. La mensajería supone, además, un estatus en la jerarquía cósmica, de modo que su naturaleza inherente no se puede separar de su relación con la última fuente. ¿Cuál puede ser esta fuente última o primera del mensaje? "Por luminoso que sea, [el ángel] es emisario de lo que no aparece, de lo que está en la sombra, de lo que se resuelve en ninguna apariencia: ángel y autor "vuelven visible lo que no es: 'dios'"¹⁶⁸.

Lo esencial del mensaje angélico entonces no es el contenido, tampoco el hecho que este corrija o agregue nuevas informaciones: los ángeles, explica Certeau, sirven para corroborar una función lingüística al certificar la existencia misma de la palabra, afirmando la existencia misma del acto de enunciar. Lo anterior explica, una vez más, por qué cualquier objeto o sujeto puede hacerse angélico, si se hace hablante y su mensaje remite no a su propio decir sino al de otro. Puesto que los ángeles atestiguan la realidad del acto de la enunciación, la importancia de su decir no está en los significados de las palabras. El ángel no habla, aparece; lo que interesa no es lo que dice sino que está ahí. El ángel, señala Certeau, "por su estatuto efímero, por su aparición fugaz, crea una frontera infranqueable entre el acto enunciativo y el sujeto que habla: el primero es cierto, el otro incierto"¹⁶⁹. Por lo tanto, desde esta perspectiva se vuelve secundaria la relación de su mensaje con

¹⁶⁶ Ducrot y Todorov, 122-123.

¹⁶⁷ Eco, *Tratado de semiótica general*, 100.

¹⁶⁸ Grivel, «L'ange. Ce qui vient d'en haut», 103.

¹⁶⁹ Certeau, 206.

algo exterior o diferente a él mismo, con una verdad corroborable. Como sucede con el texto artístico, no verifica una verdad distinta a la que el mismo texto genera. El signo como el ángel, entonces, es una unión provisional e inestable entre dos elementos antes separados. La pregunta sobre la esencia del signo o del ángel se desplaza hacia lo que es angelizar o significar: la individualidad del personaje cede ante su función. Enviados celestiales, intermediarios los más importantes entre Dios y los humanos: angelizar significa 'ser hablante', por esto es que cualquier persona o cualquier cosa puede asumir de improviso figura angélica y, de la misma manera, perderla. Al no ser él mismo el origen de su mensaje, el ángel se borra "en la palabra que transmite. El ángel es el *"decir" de lo que él no es*, de modo que sus intervenciones dejan en suspenso su naturaleza". Se trata más bien de que "la aserción mantenida es hablada y, por lo tanto, de que hay palabra. El ángel dice que *hay decir (...)* El mensaje es la enunciación misma"¹⁷⁰.

Signo artístico y ángel se hermanan por sus funciones: la función estética que define al primero, como se recordará con Jakobson, también centra el mensaje en sí mismo, a diferencia de la función referencial, que remite el signo a un referente o contexto distinto. La función estética conduce la atención del receptor en el lenguaje del arte -y no en su referente- y, al reafirmar así la existencia de los signos, profundiza la dicotomía fundamental entre signos y objetos. Al referirse a sí mismo, el signo se presenta ambiguo y entonces su interpretación no puede buscarse afuera, en algo distinto de él.

El ascenso del sentido

La mediación del ángel, su canto, vuelve visible la presencia del verdadero emisor y, así, su vuelo encarna la palabra divina, el mensaje de Otro, cuya omnipresencia en la pluralidad del universo haría imposible su conocimiento. Los ángeles no son sólo inseparables de Dios, también son indivisibles de su testimonio¹⁷¹. Con su canto entonan la alabanza de Dios, mediante una lengua puramente intuitiva e interior, arquetipo del lenguaje humano. Los ángeles expresan "un canto inefable, prototipo de todo canto, que testimonia a Dios en tanto que verdad en sí y verdad de toda cosa"¹⁷². En otro poema de Luis Alberto Cabrales, «A mi ángel», se perfila la concepción de la vida terrestre de los monjes medievales, entendida como imitación de la actitud angélica, de alabanza y contemplación¹⁷³:

Compañero inefable de alas suaves,

¹⁷⁰ Certeau, 204. "Signo de un 'decir', es el garante del 'crear', no su objeto. Por esto, es 'angélico' lo que, de un discurso, de un cuerpo o de paisaje, es hablante; lo que, de una verdad, no es apropiable, en la medida en que esta es el decir de otro y no una afirmación sometida a verificación", Certeau, 201.

¹⁷¹ Godwin, 19.

¹⁷² "El canto de los ángeles traduce su contemplación espiritual, su amor a la Sabiduría y su conocimiento del universo. Es también el lenguaje de la belleza, el arte de la palabra y el sonido. La música de las esferas simboliza ante todo la perfección del conocimiento angélico expresada en alabanza y la armonía del universo entero, del que los seres celestes son la estructura invisible", Faure, 87.

¹⁷³ Faure, 51.

tu voz que habla sin ruido escuchar quiero,
compañero inefable.
(...)
con la mente perdida en las estrellas,
sin nociones de vida, como el monje
que oía al ruiseñor de la leyenda.

La existencia de un trasmundo, vivo y actuante en la realidad cotidiana, explica la presencia del ángel en la tierra y su tránsito entre los dos mundos, que parecen reflejarse el uno en el otro. Esta imagen sirve para entender el proceso de atribución del sentido, que implica un vaivén entre el texto y su exterior que, sin embargo, sólo existe para nosotros gracias a su reflejo interno. El recorrido entre los dos planos reflejantes es dominio angélico del lector vigilante.

En el poema de Cabrales, el hablante interpela al ángel: anhela el momento de escuchar la voz de aquel

como el monje
que oía al ruiseñor de la leyenda

El requerimiento pertenece al presente, tiempo del camino de la vida. Desde esta temporalidad, la palabra sugiere otros dos momentos futuros, el del éxtasis, cuando el poeta escuchará el canto del ángel, semejante al del ruiseñor, y el del vuelo final, en el que será acompañado por el ángel, quien de guardián se convertirá entonces en psicopompo.

Así como existen tres tiempos, se perfilan tres niveles: el terrestre, representado en el camino; uno superior, aéreo, sugerido por el ruiseñor y las estrellas; y en lo más alto, el cielo, el del más allá. La existencia de los tres planos y la de la muerte como vuelo final aluden a la idea de la ascensión del alma o vía de perfección bajo la tutela del ángel como compañero.

La petición del hablante insiste en el deseo de escuchar la voz angélica: "tu voz que habla sin ruido escuchar quiero". Distanciarse del presente y del camino para poder oír esa voz significa alejarse del ruido y, finalmente, ascender al silencio. Como la música, la voz etérea es un momento intermedio entre los ruidos de este mundo y la quietud eterna¹⁷⁴.

El espíritu del atanor

Una imagen similar de desplazamiento a través de los diversos planos espaciales aparece en la poesía de Eunice Odio, la cual, como indica Alfonso Chase, está poblada de ángeles¹⁷⁵. Es posible percibir el vuelo angélico de los diversos seres que habitan sus poemas. Por ejemplo, en «Suite de la bailarina iluminada» los movimientos del ballet estructuran el decir desde el silencio previo a la palabra hasta el vuelo final hacia el sentido. La bailarina aparece vestida de oro, aunque es invisible, posee pies alados y su escenario está organizado por las rosas, todos elementos que remiten al proceso alquímico como una manera de aludir al autoconocimiento y el proceso creativo.

¹⁷⁴ Las rimas internas de los versos 12- 13, y 15-16 confirman en otro plano esta idea: "perdida vida" y "tranquilo signo".

¹⁷⁵ Chase, 3 y siguientes. Se trata de un agudo estudio que vislumbra esta constante de la lírica de Eunice Odio y descubre las relaciones con la alquimia y la mística.

Esto se logra en el poema «Hacia adentro de otro ángel indecible» en el cual la creación poética se interpreta según varias claves, que van desde la alquimia y la mística hasta la visión gnóstica. En una especie de narración, el hablante desplaza la experiencia poética hacia un supuesto personaje ejemplar, "un hombre como todos nosotros". Surge el árbol como centro del mundo, el cual en la alquimia es el "símbolo del proceso evolutivo, de todo crecimiento de una idea, vocación o fuerza"¹⁷⁶. Alrededor de ese eje se congregan tanto las fuerzas positivas como las negativas, diferenciadas principalmente por su capacidad de comprender el significado profundo del árbol:

ese día pasaron tres hombres por el huerto.

Eran mutilados del tacto y el olfato

(...)

Eran ciegos

(...)

eran sordos

(...)

¡Pobres hombres infortunados!

Siendo mudos, no pudieron decir la palabra: árbol

El silencio y la ceguera de los mutiladores no equivalen en este caso a la renuncia de la vida sensorial, propia de la mística; más bien implican el desconocimiento y la confusión respecto a la naturaleza del árbol:

Y pensaron: ¡He aquí a la bestia iluminada!

¡He aquí a la criatura que obedece al relámpago!

Al transitar por los distintos niveles espaciales, el árbol cumple, al igual que el ángel, funciones mediadoras. Es por eso que puede convertirse fácilmente en el "andrógino divino", el ángel mercurial.

La mutilación del árbol adquiere al final del poema otro significado, más cercano a las experiencias de la alquimia y la mística. Sus restos mutilados son transportados por un ángel que, a su vez, se sumerge en "otro ángel indecible". El despliegue espacial que el árbol realizaba en el ámbito externo, lo cumple ahora el ángel en el plano interior. Se desdobra y se convierte en el espacio, "abismo en expansión", a través del cual tiene lugar la experiencia del descenso. Ese hundimiento recurre al lenguaje de la mística, según la cual el alma es una morada en cuyo interior existe un aposento más íntimo. El regreso del ángel a ese centro repite, invertido, el movimiento por el cual se originó al árbol, a partir del "centro de la rosa". Esta flor generadora se relaciona, además, con el lenguaje angelical:

en un verbo que jamás fue construido para labios mortales;

¹⁷⁶ Cirlot, 80.

un invisible verbo suspendido sobre nuestras cabezas

Los rasgos mercuriales del ángel-árbol permiten recordar el simbolismo de este dios en la alquimia y la gnóstica, que lo vinculan con la fluencia y la transformación y lo hacen emblema del poder de la palabra. Por otro lado, si relacionamos el significado alquímico del árbol con esta última imagen se podría aventurar la interpretación gnóstica de la creación que no la concibe como un proceso lineal y progresivo sino regresivo, cuyas etapas están separadas por un abismo y donde "la catástrofe es siempre un acontecimiento principal"¹⁷⁷.

El ángel oculto

Si el verdadero emisor de la palabra angelical no es su portador y si el referente del signo artístico no existe fuera de él mismo, ¿dónde hallarlo?, ¿quién se encarga de rastrearlo y hasta dónde llega esa búsqueda?

El poema de Cabrales sugiere una respuesta: la ascensión gradual desde el ruido terrenal a la perfección celestial remite a la imagen de la escalera que, asociada a la del ángel, recuerda el pasaje bíblico del sueño de Jacob. Serres explica esta imagen señalando que todo mensaje tiene en la base un ruido de fondo, después, musicalidad de sonidos, luego los fonemas y al final el sentido: es como una escala, que construye, modela y rehace el mundo, el conjunto mensajero de estas escalas sonoras. La música y, con ella, el ángel, son intermediarios obligados entre el ruido y el Verbo¹⁷⁸.

Pero los ángeles del sueño de Jacob también descienden por la escala y permiten, con este vaivén, la encarnación de la palabra. El ser alado es entonces la figura de la enunciación, del pasaje fugaz entre la lengua, lejana, fija, inmóvil, al texto preciso y sensible. Superación del caos -el ruido-, el final de la escala coincide con el logro del sentido.

Si ante el Autor, el texto se presenta como el significado de la realidad, que se le ofrece como significante, ante el Lector, en cambio, el texto aparece como un significante al que hay que encontrarle un referente, atribuirle un sentido. Juego de espejos que duplica las imágenes pero invierte las funciones, el proceso puede continuarse teóricamente hasta el infinito. Así, la intervención lectora es necesaria para que se complete el proceso de significación de un texto, que no se acaba con su escritura; con la actividad del lector lo escrito empieza a hablar¹⁷⁹. Cuando su autor acaba su labor, el texto todavía no está completo, al contrario, está lleno de espacios en blanco que deberán ser llenados por quien lee. Este rasgo, característico de todo texto, se acentúa en el arte, que permite y exige una mayor participación del lector: la cooperación textual es una estrategia promovida por el texto¹⁸⁰.

Ante la letra, materialmente presente, el lector invoca lo invisible. En este sentido, asciende

¹⁷⁷ Bloom, 36.

¹⁷⁸ Serres, 85 y 79.

¹⁷⁹ Lotman, «El texto en el texto», 107.

¹⁸⁰ Eco, *Lector in fabula*, 84.

del significante al significado, de la materia al espíritu, y así invierte el camino recorrido antes por el ángel, que provenía con un mensaje desde lo alto, desde una fuente que sólo podemos suponer por la fe. Para mantener la tensión y no caer en el abismo o el caos del no sentido, era necesario el ángel como intermediario entre lo invisible y lo sensible. El trabajo del lector, otorgarle sentido al texto, se asemeja al del ángel: este "mediatiza un mundo callado. Gracias a su aparición el espacio atravesado y, por lo tanto, profundizado, toma sentido. El texto se revela como un espacio significado, semiotizado"¹⁸¹.

Este movimiento, a cargo de la mirada del lector que desciende a lo largo de la líneas para materializar el sentido, lo repite el crítico que desanda el camino, desarma las combinaciones, sigue las marcas textuales y descodifica las claves que lo conducen, a través de las trampas y los engaños de los signos indirectos, al texto generador: al silencio vibrante, cuyo aroma nos impregna entonces de un aura tenue.

Y así, a lo largo de encuentros azarosos y descubrimientos imprevistos, el tiempo nos conduce, por los laberintos de la incerdidumbre, al encuentro con ese ángel que somos, ser cuya faz nos deslumbra y enceguece y en cuyo rostro terrible leeremos nuestra muerte y nuestra vida. Mientras acertamos el camino, las aladas palabras atraviesan, livianas, el mundo sigiloso y lo convierten en un texto que desciframos, del que participamos. Cual ángeles, tienden el hilo frágil que nos sostiene ante el vacío.

¹⁸¹ Grivel, «L'ange. Ce qui vient d'haut», 104.

III
ALADAS PALABRAS
Antología

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Activa

- Asturias, Miguel Ángel, *El señor presidente* (1946) edición crítica, Editions Klincksieck-Fondo de Cultura Económica, 1978.
- , *Torotumbo* (1967), Plaza y Janés, 1984.
- Azofeifa, Isaac Felipe, «El ángel», *Orbita*, Farben, 1997, 24-25.
- Cabrales, Luis Alberto, «A mi ángel» (1919) *Algunos poemas iniciales* (1919-1923) reproducido en *Opera parva* (1961) segunda edición: Editorial Nueva Nicaragua, 1989, 142.
- , «Madrugada en avión» (1934), *Cosecha del camino* (1926-1960), reproducido en *Opera parva* (1961) segunda edición: Editorial Nueva Nicaragua, 1989, 72.
- , «Un angel me persigue» (1939) *Cosecha del camino* (1926-1960), reproducido en *Opera parva* (1961) segunda edición: Editorial Nueva Nicaragua, 1989, 78.
- , «Felices los que nunca» (1959), *Cosecha del camino* (1926-1960), reproducido en *Opera parva* (1961) segunda edición: Editorial Nueva Nicaragua, 1989, 88.
- , «Invitación a Miriam» (1959) *Cosecha del camino* (1926-1960), reproducido en *Opera parva* (1961) segunda edición: Editorial Nueva Nicaragua, 1989, 83.
- Cardona Peña, Alfredo, «Lectura de mi noche» (1963) *Trampa al olvido*, Editorial Costa Rica, 1978, 38-40.
- , «Tarde de toros», *Trampa al olvido*, Editorial Costa Rica, 1978, 57-59.
- Cardoza y Aragón, Luis, «Yo canto porque no puedo eludir la muerte...» (1933) *Soledad* (1936) *Quinta estación*, EDUCA, 1972, 219.
- , «Solo está el hombre...», *Soledad* (1936) *Quinta estación*, EDUCA, 1972, 220-221.
- , «Joven suicida», *Quinta estación*, EDUCA, 1972, 59-60.
- , «R. D.», *Quinta estación*, EDUCA, 1972, 45.
- Castillo, Roberto, «El ángel», *Subida al cielo y otros cuentos* (1980) segunda edición: Editorial Guaymuras, S. A., 1984, 1-2.
- , «Subida al cielo», *Subida al cielo y otros cuentos* (1980) segunda edición: Editorial Guaymuras, S. A., 1984, 71-75.
- Charpentier, Jorge, «Hay un ángel en cárcel en tus ojos», *Donde duerme la mariposa* (1981) reproducido en *Diferente al abismo y otros poemas*, Editorial Costa Rica, 1989, 170.
- , «Quiero abrir los vitrales», *Tú tan llena de mar y yo con un velero* (1984) reproducido en *Diferente al abismo y otros poemas*, Editorial Costa Rica, 1989, 192-193.
- Chase, Alfonso, «Sobre los ángeles», *Los pies sobre la tierra* (1978) reproducido en *Obra en marcha*, Editorial Costa Rica, 1982, 212-213.
- Coronel Urtecho, José, «Un poeta en nuestro tiempo», *Rápido tránsito* (1953) segunda edición: *Rápido tránsito, al ritmo de Norteamérica*, Aguilar, 1959, 149-178.
- , «Oda a Rubén Darío» (1927), *Pol-a d'ananta katanta paranta* (1970) segunda edición: *Pol-a d'ananta katanta paranta dedójmia t'élzon: imitaciones y traducciones*, Editorial Nueva Nicaragua, 1993, 95-99.
- , «Contrarrima» (1925), *Pol-a d'ananta katanta paranta* (1970) segunda edición: *Pol-a d'ananta katanta paranta dedójmia t'élzon: imitaciones y traducciones*, Editorial Nueva Nicaragua, 1993, 100.
- , «Pequeña oda a tío Coyote» (1931), *Pol-a d'ananta katanta paranta* (1970) segunda edición: *Pol-a d'ananta katanta paranta dedójmia t'élzon: imitaciones y traducciones*, Editorial Nueva Nicaragua, 1993, 120-121.
- , «San Carlos» (1931), *Pol-a d'ananta katanta paranta* (1970) segunda edición: *Pol-a d'ananta katanta paranta dedójmia t'élzon: imitaciones y traducciones*, Editorial Nueva Nicara-

- gua, 1993, 269.
- , «Nihil novum», *Pol-a d'ananta katanta paranta* (1970) segunda edición: *Pol-a d'ananta katanta paranta dedójmia t'élzon: imitaciones y traducciones*, Editorial Nueva Nicaragua, 1993, 170.
- , «Lo dicho dicho», *Pol-a d'ananta katanta paranta* (1970) segunda edición: *Pol-a d'ananta katanta paranta dedójmia t'élzon: imitaciones y traducciones*, Editorial Nueva Nicaragua, 1993, 192-193.
- , «Vida del poeta en el campo», *Pol-a d'ananta katanta paranta* (1970) segunda edición: *Pol-a d'ananta katanta paranta dedójmia t'élzon: imitaciones y traducciones*, Editorial Nueva Nicaragua, 1993, 171.
- , *Prosa reunida*, Editorial Nueva Nicaragua, 1985.
- Coronel Urtecho, José y otros, «Primer manifiesto. Ligera exposición y proclama de la anti-academia nicaragüense», *El Diario Nicaragüense* (Granada) 17 (abril de 1931) reproducido en *El pez y la serpiente* 22-23 (1978-1979) 24-25 y en Jorge Schawrtz, *Las vanguardias latinoamericanas, Textos programáticos y críticos*, Cátedra, 1991, 210-214.
- Cortés, Alfonso, «Ventana», *Treinta poemas de Alfonso* (1952) quinta edición: Editorial Nueva Nicaragua, 1985, 17.
- Cuadra, Manolo, «A don Rubén Darío» (1929) *Tres amores* (1955) segunda edición: Editorial Nueva Nicaragua, 1992, 121-124.
- , «Jardín cercado» (1941?) *Tres amores* (1955) segunda edición: Editorial Nueva Nicaragua, 1992, 172.
- , «Kodak 126-A» (1928) *Tres amores* (1955) segunda edición: Editorial Nueva Nicaragua, 1992, 153.
- , *Sus mejores poemas*, Ediciones del Club del Libro Nicaragüense, 1962.
- , *Antología*, Editorial Nicaragüense, 1963.
- Cuadra, Pablo Antonio, «Dos perspectivas» (1931) reproducido en *El pez y la serpiente*, «Cincuenta años del movimiento de vanguardia en Nicaragua», 22-23 (1978-1979) 27 y en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas, Textos programáticos y críticos*, Cátedra, 1991, 214-215.
- , «Ars poetica» (1930), *Canciones de pájaro y señora* (1964) reproducido en *Obra poética completa*, volumen I, Libro Libre, 1983, 88-89.
- , *Poemas nicaragüenses* (1934), reproducido en *Obra poética completa*, volumen I, Libro Libre, 1983.
- , «Epitafio de un poeta» (1964) *Canciones de pájaro y señora* (1964) reproducido en *Obra poética completa*, volumen I, Libro Libre, 1983, 103.
- , «Autosoneto» (1938) *Poemas con un crepúsculo auestas* (1949) reproducido en *Obra poética completa*, volumen III, Libro Libre, 1984, 17.
- , «VIII», *Canto temporal* (1943) *Cuadernos del Taller San Lucas*, reproducido en *Poesía* (1964) y en *Obra poética completa*, volumen II, Libro Libre, 1984, 55.
- , «Introducción al pensamiento vivo de Rubén Darío» (1945), en *Torres de Dios. Ensayos sobre poetas* (1958) reproducido en *Torres de Dios. Obra en prosa*, volumen I, Libro Libre, 1986, 158-181.
- , «Primer nocturno. La lucha con el ángel», *Libro de horas* (1964) reproducido en *Obra poética completa*, volumen II, Libro Libre, 1984, 106-107.
- , «El ángel», *Poemas con un crepúsculo auestas* (1949) reproducido en *Obra poética completa*, volumen III, Libro Libre, 1984, 25.
- , «El peregrino», *Poemas con un crepúsculo auestas* (1949) reproducido en *Obra poética*

- completa*, volumen III, Libro Libre, 1984, 23-24.
- , «Los poetas en la torre: memorias del movimiento de vanguardia» (1951) *Torres de Dios. Ensayos sobre poetas* (1958) reproducido en *Torres de Dios. Obra en prosa*, volumen I, Libro Libre, 1986, 195-230.
- , «En el suburbio se recuerda a Rubén», *El jaguar y la luna. Poemas para escribirse en cerámica* (1959), tercera edición: *Obra poética completa*, volumen III, Libro Libre, 1984, 93-94.
- , «Jeroglífico en la pared de un templo maya», *El jaguar y la luna. Poemas para escribirse en cerámica* (1959) tercera edición: *Obra poética completa*, volumen III, Libro Libre, 1984, 71.
- , «Rubén y la dualidad», *El nicaragüense* (1967) *Obra en prosa*, volumen III, Libro Libre, 1971, pp. 22-30.
- , *Cantos de Cifar y del Mar Dulce* (1971) reproducido en *Obra poética completa*, volumen IV, Libro Libre, 1985.
- , «Introducción a la literatura nicaragüense» (1980) *Aventura literaria del mestizaje y otros ensayos*, en *Obra en prosa*, volumen II, Libro Libre, 1988, 35-49.
- , «Relaciones entre la literatura nicaragüense y la literatura francesa» (1983) *Aventura literaria del mestizaje y otros ensayos*, en *Obra en prosa*, volumen II, Libro Libre, 1988, 99-116.
- , *Poesía selecta*, selección, prólogo y bibliografía de Jorge Eduardo Arellano, Biblioteca Ayacucho, 1991.
- Duverrán, Carlos Rafael, «De nosotros», *Tiempo grabado*, Costa Rica: Editorial de la Universidad Nacional, 1980, 37.
- , «Esbozo con misterio», *Tiempo grabado*, Costa Rica: Editorial de la Universidad Nacional, 1980, 73.
- , «El insomnio», *Tiempo grabado*, Costa Rica: Editorial de la Universidad Nacional, 1980, 91.
- González, Otto Raúl, «La tierra», *El bosque* (1955) reproducido en *Tres poetas centroamericanos*, Casa de las Américas, 1987, 135-136.
- Lars, Claudia, «IV. Sobre el ángel y el hombre», *Sobre el ángel y el hombre* (1962) reproducido en Pablo Antonio Cuadra, «Algunos ángeles me acompañan» (estudio y antología), *El pez y la serpiente*, 29 (1990) 115-116.
- Martínez Rivas, Carlos, «La fábula», *La insurrección solitaria* (1953) tercera edición: Editorial Nueva Nicaragua, 1982, 111-112.
- , «Beso para la mujer de Lot», *La insurrección solitaria* (1953) tercera edición: Editorial Nueva Nicaragua, 1982, 63-65.
- , «Alcahaz», *Casa de las Américas*, 167 (1988) 40.
- Mejía Sánchez, Ernesto, «Epitalamio» *La impureza* (1951) reproducido en *Recolección a mediodía*, Editorial Nueva Nicaragua, 1985, 56.
- , «Pezuña del arcángel» *Poemas familiares* (1955-1981) reproducido en *Recolección a mediodía*, Editorial Nueva Nicaragua, 1985, 133.
- Monge, Carlos Francisco, «La estación», *La tinta extinta* (1990) reproducido en *Antología crítica de la poesía de Costa Rica*, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1992, 308-309.
- Nervo, Amado, «El ángel caído», *Mundial Magazine*, 20 (diciembre 1912) *Cuentos misteriosos* (1921) reproducido en *Obras completas*, tomo I, Aguilar, 1955, 397-400.
- Odio, Eunice, «Suite de la bailarina iluminada», *Territorio del alba y otros poemas*, Editorial Universitaria Centroamericana, 1974, 29-32.
- , «Hacia adentro de otro ángel indecible» (1968) *Territorio del alba y otros poemas*, Editorial

- Universitaria Centroamericana, 1974, 186-192.
- «Sachtmo lírifo» (1971) *Territorio del alba y otros poemas*, Editorial Universitaria Centroamericana, 1974, 198-199.
- Ordóñez Argüello, Alberto, «Cuarto movimiento de la blindada cierva que tenía cara de manzana», *Poemas para amar a América*, Guatemala, 1952, 14; reproducido como «Soneto de la blindada cierva que tenía cara de manzana» en *Amor en tierra y mar*, El Salvador: Ministerio de Educación, 1964, 13-14.
- , *Invocación a Centroamérica*, El Salvador: Ministerio de Educación, 1962.
- , «Evocación de ti», *Amor en tierra y mar*, El Salvador: Ministerio de Educación, 1964, 25-26.
- , *Del azar y del presentimiento y otros poemas inéditos*, Editorial Lunes/Estrella de Centroamérica, 1993.
- , «Azar de Rubén Darío» (1967) *Del azar y del presentimiento y otros poemas inéditos*, Editorial Lunes/Estrella de Centroamérica, 1993, 155.
- Oviedo, Jorge Luis, «El último vuelo del pájaro travieso» en *El nuevo cuento hondureño*, Tegucigalpa: Dardo editores, 1985, 118-123.
- Quiteño, Serafín y Alberto Ordóñez Argüello, *Tórrido sueño*, San Salvador: Departamento Editorial del Ministerio de Cultura, 1957.
- Pasos, Joaquín, «El ángel pobre», *Ya* (Managua) 2 (1941) reproducido en *Tertulia*, 4 (1972) 17-19 y en Julio Valle Castillo (editor), *Prosas de un joven*, Nueva Nicaragua, 1994, 315-323.
- , «Canción boba de alcoba», *Poemas de un joven* (1962) segunda edición: Editorial Nueva Nicaragua, 1983, 142-143.
- , «Canción de cama», *Poemas de un joven* (1962) segunda edición: Editorial Nueva Nicaragua, 1983, 64-65.
- , «Invento de un nuevo beso», *Poemas de un joven* (1962) segunda edición: Editorial Nueva Nicaragua, 1983, 83-84.
- , «Ontología de la sombra», *Poemas de un joven* (1962) segunda edición: Editorial Nueva Nicaragua, 1983, 156-157.
- Pasos, Joaquín y Joaquín Zavala, «Prólogo solo» (1932) reproducido en *El pez y la serpiente*, 22-23 (1978-1979) 28 y en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas, Textos programáticos y críticos*, Cátedra, 1991, 216-217.
- Salarrué (Salvador Salazar Arrué), «La repunta», *Cuentos de barro* (1933) reproducido en *Obras escogidas*, tomo I, San Salvador: Editorial Universitaria, 1970, 343-345.
- , «Eso», *Eso y más* (1940 y 1962) reproducido en *Obras escogidas*, tomo I, San Salvador: Editorial Universitaria, 1970, 447-450.
- , «El hombre pájaro», *Eso y más* (1940 y 1962) reproducido en *Obras escogidas*, tomo I, San Salvador: Editorial Universitaria, 1970, 470-477.
- , «De cómo San Antonio perdió su virtud», *Eso y más* (1940 y 1962) reproducido en *Obras escogidas*, tomo I, San Salvador: Editorial Universitaria, 1970, 527-539.
- , «Del ángel y del diablo», *Conjeturas en la penumbra (decadencia de la santidad)* (1934-1969), reproducido en *Obras escogidas*, tomo I, San Salvador: Editorial Universitaria, 1970, 551-553.
- , «El ángel del espejo», *La espada y otras narraciones* (1960) reproducido en *Obras escogidas*, tomo II, San Salvador: Editorial Universitaria, 1970, 251-257.
- , «Ángel 140», *Nebula nova* (1960) reproducido en *Obras escogidas*, tomo II, San Salvador: Editorial Universitaria, 1970, 356-366.
- , «El ángel», *Vilanos* (1970) reproducido en *Obras escogidas*, tomo II, San Salvador: Editorial

Universitaria, 1970, 409-410.

Pasiva

- Alegría, Fernando, «Proyecciones políticas de la vanguardia hispanoamericana» en Keith Mc. Duffie y Rose Minc (editores), *Homenaje a Alfredo A. Roggiano: en este aire de América*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1990, pp. 191-199.
- Alonso, Dámaso, «Sancho-Quijote, Sancho-Sancho» (1968) en George Haley (editor), *El Quijote de Cervantes*, Taurus, 1984, 313-319.
- Arellano, Jorge Eduardo, *Panorama de la literatura nicaragüense* (1966), quinta edición: Editorial Nueva Nicaragua, 1986.
- , «El movimiento de vanguardia de Nicaragua, 1927-1932. Gémenes, desarrollo, significado», *Revista conservadora del pensamiento centroamericano*, XXII-106 (1969) 1-76.
- , «Ocho poetas de Nicaragua», en *El pez y la serpiente*, 28 (1989) 137-157.
- , «El movimiento de vanguardia de Nicaragua», *Cuadernos hispanoamericanos*, 468 (1989) 7-44.
- , *Pablo Antonio Cuadra: aproximaciones a su vida y obra*, Instituto nicaragüense de cultura, 1991.
- , «El Cuaderno del Taller San Lucas: archivo perdurable de la identidad cultural de Nicaragua», *Le discours culturel dans les revues latino-américaines de 1940 à 1970, América* (Cahiers du CRICCAL), 9/10 (1992) 99-117.
- , *Entre la tradición y la modernidad: el movimiento nicaragüense de vanguardia*, Libro libre, 1992.
- (editor), *Pablo Antonio Cuadra: valoración múltiple*, Managua: s. e., 1994.
- Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (1942), edición en español: *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- , *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement* (1943) edición en español: *El aire y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Bajtín, Mijail, «Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela» (1975) en *Teoría y estética de la novela*, Taurus, 1989, 237-409.
- , *Problemas de la poética de Dostoievski* (1963) edición en español: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Balakian, Anna, *The Symbolist Movement. A critical appraisal* (1967) edición en español: *El movimiento simbolista*, Guadarrama, 1969.
- Balladares, José Emilio, *Pablo Antonio Cuadra. La palabra y el tiempo. Secuencia y estructura de su creación poética*, Libro Libre, 1986.
- , «Pablo Antonio Cuadra, peregrino de la esperanza», *Revista iberoamericana*, 157 (1991) 971-985.
- Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture* (1972) tercera edición en español: *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, 1978.
- , *Fragments d'un discours amoureux* (1977) tercera edición en español: *Fragments de un discurso amoroso*, Siglo XXI, 1984.
- Bergel, Lienhard, «The Avand-garde Mind and its Expression», en Hastel M. Block y Renato Poggioli (editores), *Comparative Literature Studies*, University Park, Pennsylvania, 1963, I, 115-125.
- Beverly, John y Marc Zimmerman, *Literature and Politics in Central American Revolutions*, University of Texas Press, 1990.
- Bloom, Harold, *Kabbalah and criticism* (1975) versión en español: *La cábala y la crítica*, Monte Avila Editores, C. A., 1979.

- Bueno, Raúl, *Poesía hispanoamericana de vanguardia. Procedimientos de interpretación textual*, Latinoamericana Editores, 1985.
- Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde* (1974) edición en español: *Teoría de la vanguardia*, Península, 1987.
- Burgos, Fernando (editor), *Prosa hispánica de vanguardia*, Orígenes, 1986.
- Cacciari, Massimo, *L'angelo necessario*, Adelphi, 1986.
- Cajina Vega, Mario, «Dos textos sobre Manolo Cuadra», *Cuadernos universitarios* (León) segunda serie, 9 (1974) 45-57.
- Calvino, Italo, «Legerezza», en *Lezioni americane, Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, 1993.
- Campos, Haroldo de, «Superación de los lenguajes exclusivos», *América Latina en su literatura* (1972) quinta edición: Siglo XXI, 1978, 279-300.
- Carcaud Macaire, Monique, «Sociocritique et phénomènes de transtextualité», *III Congreso Internacional de Sociocrítica*, San José, 1993.
- Carreño, Antonio, *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*, Gredos, 1982.
- Castro, Américo, «La palabra escrita y *El Quijote*» (1947) en George Haley (editor), *El Quijote*, Taurus, 1984, 55-90.
- Calatayud, José, *Manolo Cuadra (el yo y las circunstancias)*, Editorial Hospicio, 1968.
- Centeno Zapata, Fernando, *Manolo Cuadra, poeta del pueblo, el mar y el amor*, Ediciones del Club del Libro Nicaragüense, 1962.
- Certeau, Michel de, «Le parler angélique. Figures pour une poétique de la langue», en AA. VV. *La linguistique fantastique*, Clims et Denoel, 1985, 114-136, Carlo Ossola (editor) *Il parlare angelico. Figure per una poetica della lingua (secoli XVI-XVII)*, Leo S. Olschki, 1989, traducción de Daniela de Agostini.
- Cerutti, Franco, «Acerca de una probable fuente de inspiración del cuento «El ángel pobre» de Joaquín Pasos», *Cuadernos Universitarios* (Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua) segunda serie, 7 (1972) 53-58.
- , «Contribución a un fichero de la prensa periódica nicaragüense» (primera y segunda parte) *Revista conservadora del pensamiento centroamericano*, 143 (1972) 1-56 y 153 (1975) 61-72.
- , «Introducción a la poética de Pablo Antonio Cuadra», *Revista histórica-crítica de literatura centroamericana* (San José) I, 1 (1974) reproducido en *Entre América e Italia*, San José: Asociación Cultural Dante Alighieri, 1984, 201-229.
- , «Introduzione», Pablo Antonio Cuadra, *Introduzione alla terra promessa*, Edizioni Accademia, 1976, 13-38.
- , «El mundo indígena en la poesía nicaragüense contemporánea», *El Güegüense y otros ensayos de literatura nicaragüense*, Bulzoni, 1983, 75-108.
- , «Ángeles hispanoamericanos: Amado Nervo, Joaquín Pasos, Gabriel García Márquez», en *Entre América e Italia*, San José: Asociación Cultural Dante Alighieri, 1984, 159-164.
- Cervera Salinas, Vicente, «El Ángel de Jacob. El Ángel de Rilke (la poesía según Alfonso Reyes)», *El encuentro. Literatura de dos mundo*, vol.I, Murcia, 1993, 196-207.
- Chase, Alfonso, «Imágenes en la poesía de Eunice Odio: los ángeles», *Repertorio americano*, tercera época, I-2 (1975) 3-9.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* [1969] edición revisada y corregida, Plafon-Jupiter, 1982.
- Cilveti, Angel, *Introducción a la mística española*, Cátedra, 1974.
- 50 años del movimiento de vanguardia de Nicaragua 1928-29 1978-79*, *El pez y la serpiente*,

- 22/23 (1978-1979).
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos* (1969) sexta edición: Labor, 1985.
- Collazos, Oscar, *Los vanguardismos en América Latina*, Península, 1977.
- Cornu, Genevieve, «Ecriture, peinture. Des calligrammes aux pictogrammes», *Semiotica*, 44, 1/2 (1983) 123-135.
- Correa Camiorga, José, «La vanguardia y la literatura latinoamericana», *Acta Literaria Academiae Scientiarum Hungaricae* XVII, 1-2 (1975) 55-70.
- Courcelles, Dominique de, *La parole de l'ange, l'écriture et le corps*, Peter Lang, 1991.
- Corvalán, Octavio, *Modernismo y vanguardia: coordenadas de la literatura hispanoamericana del siglo XX*, Las Americas Pub. Co., 1967.
- Cote Lemus, Eduardo, «La tierra prometida de Pablo Antonio Cuadra», *Cuadernos hispano-americanos*, 57 (1954).
- Cuadra, Orlando (selección y notas) y Ernesto Cardenal (introducción), *Nueva poesía nicaragüense*, Seminario de Problemas Hispanoamericanos, 1949.
- Cuadra, Pablo Antonio, «Algunos ángeles me acompañan» (estudio y antología) en *El pez y la serpiente*, 29 (1990) 85-120.
- Dawes, Greg, *Aesthetics and revolution. Nicaraguan Poetry 1979-1990*, University of Minnesota Press, 1993.
- Dembech, Giuditta, *El gran libro de los ángeles* (1994) edición en español: Obelisco, 1996.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage* (1972) tercera edición en español: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, tercera edición, Siglo XXI, 1976.
- Earle, Peter y Germán Gullón (editores) *Surrealismo/ Surrealismo, Latinoamérica y España*, Universidad de Pennsylvania, 1977.
- Eco, Umberto, *Tratatto di semiotica generale* (1976) edición en español: *Tratado de semiótica general*, Nueva Imagen, 1978.
- __, *Lector in fabula* (1979) edición en español: *Lector in fabula*, Lumen, 1981.
- Eco, Umberto y Thomas A. Sebeok (editores), *The sign of the three. Dupin, Holmes, Peirce*, Indiana University Press, 1988.
- Faure, Philippe, *Les anges*, Les Editions du Cerf, 1988.
- Felz, Jean Louis, *L'ouvre de Pablo Antonio Cuadra: Recherche de une culture nicaraguayenne*, tesis, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1981.
- __, «Passacaille Tropicale, *El indio y el violín* de Pablo Antonio Cuadra», *El pez y la serpiente*, 29 (1990) 167-183.
- Fernández Moreno, César, «Poesía tradicional y poesía de vanguardia», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XXIII-89 (1958) 355-397.
- Florit, Eugenio y José Olivio Jiménez, *La poesía hispanoamericana desde el modernismo*, Appleton Century Crofts, 1968.
- Forster, Merlin H, «Latin American Vanguardismo: chronology and terminology», *Tradition and renewal: essays on twentieth-century Latin American literature and culture*, University of Illinois Press, 1975, 12-50.
- Franco, Charles, *La Beatrice di Dante. Un'interpretazione psicanalitica*, Antonio Lalli, 1981.
- Fuentes, Víctor, «La prosa poética de Buñuel: del dadaísmo ultraísta al surrealismo», en Fernando Burgos (editor), *Prosa hispánica de vanguardia*, Orígenes, 1986, 209-217.
- García Berrio, Antonio, *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)* Cátedra, 1989.
- García Pinto, Magdalena, «La identidad cultural de la vanguardia en Latinoamérica», en Mario

- A. Rojas y Roberto Hozven (editores), *Pedro Lastra o la erudición compartida: Estudios de literatura dedicados a Pedro Lastra*, Premiá, 1988, 229-235.
- García de la Concha, Víctor (editor), *El surrealismo*, Taurus, 1982.
- Godwin, Malcolm, *Angels. An endangered species*, Simon and Schuster, 1990.
- González Alcantud, José A., *El exotismo de las vanguardias artístico-literarias*, Anthropos, 1989.
- Greimas, A. J., *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*, Hachette, 1986.
- Gretenkord, Barbara, «Angeles armados, legiones celestiales», *Humboldt*, 36, 111 (1994) 86-92.
- Grivel, Charles, «L'ange, Ce qui vient d'en haut», *Figures. Cahier du Centre de Recherche sur l'Image, le Symbole, le Mythe*, n. 11 (1993) 101-122.
- ___, «Hors-ville, Nonville», *Protée*, 24, 8 (1996-1997) 21-35.
- Grünfeld, Mihai G., «Cosmopolitismo modernista y vanguardista: una identidad latinoamericana divergente», *Revista iberoamericana* LV-46/47 (1989) 33-41.
- Guardia de Alfaro, Gloria, *Estudio sobre el pensamiento poético de Pablo Antonio Cuadra*, Gredos, 1971.
- Gullón, Ricardo, «Introducción» en Rubén Darío, *Páginas escogidas*, REI, 1987, 9-32.
- Gutiérrez, Ernesto, *Poesía nicaragüense posdariana*, Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, 1967.
- ___, «¡Al fin!: un libro de poemas de Coronel Urtecho», prólogo en José Coronel Urtecho, *Pol-la d'ananta katanta paranta. Imitaciones y traducciones*, Editorial Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, 1970, IX-XX.
- Hauser, Arnold, *The Social History of Art* (1951) quinta edición en español: *Historia social de la literatura y el arte*, t. III, Guadarrama, 1969.
- Hocke, Gustav René, *Die Welt als Labyrinth. Manier und manie in europaischen kunst* (1959), edición en español: *El mundo como laberinto. I El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual*, Guadarrama, 1961.
- Homenaje a Joaquín Pasos en el veinticinco aniversario de su muerte 1947-1972*, León: Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, 1972.
- Homenaje a José Coronel Urtecho al cumplir 70 años de edad*, León: Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, 1976.
- Ibáñez Langlois, José Miguel, *Rilke, Pound, Neruda. Tres claves de la poesía contemporánea*, Rialp, 1978.
- Icaza Tijerino, Julio, «El movimiento vanguardista», en *La poesía y los poetas de Nicaragua*, Editorial Artes Gráficas, Ediciones de la Academia Nicaragüense de la Lengua, 1958, 85-93.
- Jaffe, Hans L., *El arte del siglo XX*, EDAF, s. f.
- Jiménez, José, *El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo*, Anagrama, 1982.
- Jiménez, María Lourdes, «Análisis de 'Vida del poeta en el campo'», Universidad Nacional, 1994.
- Jitrik, Noé, «Papeles de trabajo: notas sobre vanguardia latinoamericana», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, VIII-15 (1982) 13-24.
- Jrade Cathy L., «Creencias ocultistas y sincretismo en Darío», *Texto crítico* (Veracruz) 12 (1979) 225-233.
- Kristeva, Julia, *Le texte du roman* (1970) edición en español: *El texto de la novela*, Lumen, 1974.
- Lama, Frédéric de, *Ein Büchlein von den Engeln* (1935) quinta edición en francés: *Les anges*, Christiana Stein and Rhein, 1987.

- Lévi Strauss, Claude, *Regarder, écouter, lire*, Plon, 1993.
- Lindo, Hugo, «Prólogo», Salarrué, *Obras selectas*, Editorial Universidad de El Salvador, 1969, VII-CXVII.
- Litvak, Lily, *Erotismo fin de siglo*, Antoni Bosch, 1979.
- Lotman, Yuri, *Estructura del texto artístico* (1970) edición en español, Istmo, 1988.
- , «El texto en el texto» (1981) versión en español en *Criterios* 5-12, XI 1983-XII 1984, 99-116.
- , «Acerca de la semiosfera» (1984) versión en español en *Criterios*, 30, VII-91/XII-91, 3-22.
- Lli-Albert, Lola, «Notas para un estudio de los manifiestos, proclamas y artículos del vanguardismo hispanoamericano», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, VIII-15 (1982) 199-209.
- Llopesa, Ricardo, «Algunas consideraciones sobre la poesía de Ernesto Mejía Sánchez», *Revista iberoamericana*, 157 (1991) 959-970.
- Marasso, Arturo, *Rubén Darío y su creación poética*, Biblioteca Nueva, 1954.
- Maroto, Mario, «Defensa de la poesía en «La fábula» de Carlos Martínez Rivas», ponencia en el *VI Congreso de Filología, Lingüística y Literatura*, Universidad Nacional, setiembre de 1995.
- Mayer Chaves, Peggy von (editora), «Prólogo», en Eunice Odio, *Obras completas*, t. I, Editorial Costa Rica-Editorial de la Universidad Nacional, 1966, 11-57.
- McCallister, Rick, «*El jaguar y la luna* y la poética mito-histórica de Pablo Antonio Cuadra», *La torre*, 9-34 (1995) 273-293.
- Méndez de Penedo, Lucrecia, «José Coronel Urtecho: siempre vanguardista» en José Coronel Urtecho, *Pol-la d'ananta katanta paranta dedójmia t'élson*, segunda edición: Editorial Nueva Nicaragua, 1993, 61-83.
- Micheli, Mario de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Arte y Literatura, 1967.
- Mignolo, Walter D., «La figura del poeta en la lírica de vanguardia», *Revista iberoamericana*, XLIII-118/119 (1982) 131-148.
- Morales Durán, Idalíe, «La sombra en el espejo, poesía de Joaquín Pasos», ponencia en el *VI Congreso de Filología, Lingüística y Literatura*, Universidad Nacional, 1996.
- Mujarovski, Jan, «Análisi semántica di un'opera poetica: *Il becchino assoluto* di Nezval» (1938) en *Strumenti critici* (Milán) 45 (1981) 253-281.
- Mujica Pinilla, Ramón, «Los ángeles de la conquista y las plumas del sol», *Revista de estudios hispánicos*, XIX (1992) 309-319.
- Mullen, Edward J., «Spanish American 'Vanguardismo': the Aesthetics of Revolt», *The USF Language Quartely*, XI-3/4 (1971) 11-15.
- Müller-Bergh, Klaus, «El hombre y la técnica: contribución al conocimiento de las corrientes vanguardistas hispanoamericanas», *Revista iberoamericana*, 118/119 (1968) 149-176.
- Navarro Tomás, Tomás, *Métrica española* [1956?] séptima edición: Labor, 1986.
- Ortega, Julio, «La escritura de la vanguardia», *Revista iberoamericana*, XLV-106/107 (1979) 187-198.
- Osorio, Nelson, «Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano», *Revista iberoamericana*, XLV-114/115 (1981) 227-254.
- , «Literatura de posguerra: renovación y vanguardia», *Texto crítico*, VIII-24/25 (1982) 113-133.
- (editor) *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Ayacucho, 1988.
- Ovares, Flora, «La plegaria del desciframiento, 'Jeroglífico en la pared de un templo maya'», ponencia en el *III Congreso de Sociocrítica*, Heredia, 1993.

- Ovares, Flora y Sonia Marta Mora, «La cultura vanguardista en Centroamérica. El problema de la identidad y el mestizaje», conferencia, Centro Cultural Español, San José, 1993.
- Oviedo, José Miguel, «Las voces múltiples de Coronel Urtecho» en *Escrito al margen*, Pro Cultura, 1982, 67-75.
- , «Nicaragua: Voices in Conflict», *Latin American Literature and Arts*, 31 (1982) 19-25.
- Oviedo, José Miguel (prólogo, selección, bibliografía y notas), *Musas en guerra. Poesía, arte y cultura en la nueva Nicaragua (1974-1986)*, Joaquín Ortiz, 1987.
- Pacheco, José Emilio, «Nota sobre la otra vanguardia», *Revista iberoamericana*, XLV-106/107 (1979) 327-334.
- Pailler, Claire, «La poesía nicaragüense contemporánea, manifestación literaria de la toma de conciencia de una identidad nacional» en *Mitos primordiales y poesía fundadora en América Central*, Editions du CNRS, 1989, 13-27.
- , «Avatares del tiempo histórico en dos poetas nicaragüenses de hoy: Ernesto Cardenal y Pablo Antonio Cuadra», *Cahiers du monde hispanique et luso-bresilien caravelle*, 60 (1993) 85-99.
- Palacios, Conny, «Acercamiento al *Canto temporal* de Pablo Antonio Cuadra», *Revista hispánica de cultura y literatura*, 8-1 (1992) 51-59.
- Paz, Octavio, *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia* (1974), segunda edición: Seix Barral, 1974.
- , «El surrealismo» en *La búsqueda del comienzo* (1974) reproducido en Víctor García de la Concha (editor), *El surrealismo*, Taurus, 1982, 36-46.
- Peirce, Charles S. *Collected Papers*, edición en español: *Obra lógica semiótica*, Taurus, 1987.
- Piñón, Helio, «Prólogo: perfiles encontrados», en Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Península, 1987, 5-30.
- Pizarro, Ana, «Vanguardismo literario y vanguardia política en América Latina», *El pez y la serpiente*, 24 (1981) 185-209.
- Propp, Vladimir, *Raíces históricas del cuento* (1946) edición en español: Colofón, S. A., s. f.
- Ramírez, Sergio, «Los tres ángeles», *Tertulia*, 4 (1972) 12-14.
- , «Prólogo», Salarrué, *El ángel del espejo y otros relatos*, Biblioteca Ayacucho, 1977, IX-XXV.
- Read, Herbert, *A Concise History of Modern Painting* (1964) edición en español: *La pintura moderna*, Editorial Hermes, sf.
- Revista del pensamiento centroamericano*, 177 (1982).
- Rodríguez Padrón, Jorge, «Joaquín Pasos: un joven que nada sabía», en *Del ocio sagrado (Algunos poetas hispanoamericanos)* Libertarias/ Prodhufi, 1991, 71-82.
- Rojas, Margarita, *El último baluarte del imperio. Latinoamérica y España en la crítica antimodernista*, Editorial Costa Rica, 1995.
- Rothschuh Tablada, Guillermo, «Pablo Antino Cuadra, pionero de una nueva sensibilidad», *La prensa literaria (26 de mayo de 1974)*.
- Rougemont, Denis de, *L'amour et l'Occident* (1938) edición en castellano: *Amor y Occidente*, México: Dirección General de Publicaciones, 1993.
- Salinas, Pedro, *La poesía de Rubén Darío* (1948) tercera edición: Losada, 1968.
- Sánchez Vidal, Augusto, «Extrañamiento e identidad de «su majestad el yo» al «éxtasis de los objetos»», en Víctor García de la Concha (editor), *El surrealismo*, Taurus, 1982, 50-73.
- Satz, Mario, *Umbría lumbre, San Juan de la Cruz y la sabiduría secreta en la cábala y el sufismo*, Hiperión, 1991.
- Schopf, Federico, «La antipoesía y el vanguardismo», *Acta Literaria* 10/11 (1985-1986) 33-76.

- Schwartz, Jorge, «La vanguardia en América Latina: una estética comparada», *Revista de la Universidad de México*, XXXVIII-21 (1983) 12-16.
- , *Las vanguardias latinoamericanas, Textos programáticos y críticos*, Cátedra, 1991.
- Serres, Michel, *La légende des anges*, Flammarion, 1993.
- Sheridan, Guillermo, «México, los Contemporáneos y el nacionalismo», *Vuelta*, 8-87 (1984) 29-37.
- Siebemann, Gustav, «Modernismos y vanguardia en el mundo ibérico», *Anuario de letras (México)* XX (1982) 251-286.
- Skyrme, Raymond, *Rubén Darío and the Pythagoriam Tradition*, The University Presses of Florida, 1975.
- Solís, Pedro Xavier, «La vanguardia de Nicaragua», *El pez y la serpiente*, 28 (1989) 199-202.
- Szabolcsi, Mikolós, «La 'vanguardia' literaria y artística como fenómeno internacional», *Casa de las Américas*, XII-74 (1972) 4-17.
- Tentori Montalvo, Francesco, *Poeti ispanoamericani del 900* (1971) Fabbri-Bompiani-Sonzogno-Etas, 1987.
- Tenorio Morales, Amparo, *Las colaboraciones literarias en las revistas de Nicaragua (1929-1974)* Universidad Centroamericana, 1975.
- Thompson, J. Eric S., «Maya Hieroglyphic Writing», Carnegie Institution of Washington, n. 589, 1950.
- Tirado, Manlio, *Conversando con José Coronel Urtecho*, Nueva Nicaragua, 1983.
- Torre, Guillermo de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Guadarrama, 1965.
- Torres, Edelberto, *La dramática vida de Rubén Darío* (1952) sexta edición definitiva, corregida y aumentada: Editorial Universitaria Centroamericana, 1982.
- Tunermann Bernheim, Carlos, *Pablo Antonio Cuadra y la cultura nacional*. Discurso de ofrecimiento, Editorial Universitaria, UNAM, 1973.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre* (1977), edición en español: *Semiótica teatral*, Cátedra, 1989.
- Undurraga, Antonio, «Teoría del creacionismo», en Vicente Huidobro, *Poesía y prosa*, Aguilar, 1967.
- Urbina, Nicasio, «Palabras de silencio hablado: introducción a la poesía nicaragüense», *Revista iberoamericana*, 157 (1991) 891-914.
- Valencia, Juanita, «Elegía simplista de Manolo Cuadra», *El Güegüense*, 3/4 (1971).
- Valverde, José María, «La Tierra Prometida' de Pablo Antonio Cuadra», *La Revista* (Barcelona) 1952.
- Valle Castillo, Julio, «Prólogo», en Luis Alberto Cabrales, *Opera parva*, segunda edición, Editorial Nueva Nicaragua, 1989, 19-52.
- Ventana, Barricada Cultural* II-48 (21 noviembre 1981).
- Verani, Hugo, «Manifiestos de la vanguardia en Nicaragua», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, VIII-15 (1982) 182.
- , *Introducción y recopilación, Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: manifiestos, proclamas y otros escritos*, Bulzoni, 1986.
- Videla, Gloria, *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos de vanguardia en España* (1963) Gredos, segunda edición, 1971.
- , *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, Universidad Nacional de Cuyo, 1990, 2 tomos.
- VV. AA., *Le discours culturel dans les revues latino-américaines de l'entre les deux guerres 1919-1939*, América (Cahiers du CRICCAL) 4/5 (1990).
- VV. AA., *Le discours culturel dans les revues latino-américaines de 1940 à 1970*, América

- (Cahieres du CRICCAL), 9/10 (1992).
- White, Steven F., *Modern Nicaraguan Poetry. Dialogues with France and the United States*, Bucknell University Press, 1993.
- Yurkievich, Saúl, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*, Seix Barral Editores, 1971.
- , «Los avatares de la vanguardia», *Revista iberoamericana*, XLVIII-118/119 (1982) 351-366.
- , *A través de la trama: sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Muchnik, 1984.

