

EL TIEMPO MITICO Y EL TIEMPO DEL HOMBRE EN LOS "CANTOS DE CIFAR" *

I

No se requiere excesiva perspicacia para percibir las líneas generales del perfil común que identifican los *Cantos de Cifar*, de Pablo Antonio Cuadra, con la *Odisea* homérica. Como todas las suyas, ha sido también en este caso afortunada la expresión de Coronel Urtecho al llamar al autor de los *Cantos* «el Homero a la escala del Lago». Sin embargo, la variación experimentada por la escala geográfica al trasponerse del Mediterráneo al Cocibolca, no la convierte aún en instrumento suficiente para poder determinar, con ella sólo, la justa medida de estos *Cantos*. Hace falta, además, acomodar la escala cronológica. Se trata entonces de adecuar nuestra perspectiva intelectual para ver, a la «escala del siglo xx», esta novedosa poesía de Pablo Antonio Cuadra.

De los tiempos de Homero a los nuestros ha corrido, como suele decirse, bastante agua bajo los puentes. Sería, además de sobrancero, imposible enumerar los graves acontecimientos, agudas crisis y profundas transformaciones experimentados por la Humanidad en el irregular transcurso de esas largas centurias. Bástenos, sin embargo, apuntar, al paso, un hecho sólo, a partir del cual precisamente llevamos cuenta de nuestro tiempo: el nacimiento, en Belén de Judá, de Jesucristo Nuestro Señor.

La manera más sencilla de realizar un reacomodo en la escala temporal es llevarla fuera de la historia, colocar el reloj del tiempo humano en la hora cero. Tal ha sido, en cierto modo, la opción acogida por el poeta español Jacinto Herrero Esteban frente a los *Cantos de Cifar*, cuando sugiere el carácter pre-épico de los mismos. En efecto, en la presentación de la edición española de la obra, escribe: «Cifar el Navegante viene encarnado en el anónimo hombre de la Mar Dulce nicaragüense, en un intento desmitificador, al ofrecerlo desnudo, en su desesperada situación marginal y humanísima. Cifar no es aquí héroe ni anti-

* PABLO ANTONIO CUADRA: *Cantos de Cifar*. Edit. El Toro de Granito. Avila (España), 1971. Existe también una selección de estos cantos (con algunos nuevos) en la antología de poemas de CUADRA: *Tierra que habla*. Edit. Educa, San José (Costa Rica), 1974. En el número de enero de 1977 la revista *Hudson Review*, de New York, acaba de publicar la traducción al inglés de estos cantos.

héroe, sino más bien un prehéroe, como tantos otros ulises que poblarían el Mediterráneo antes que Odiseo. La hazaña cotidiana de vivir el peligro en puertos, islas, ensenadas, escollos y profundidades del Gran Lago, la pobreza y el hambre del subdesarrollo, a fuerza de gracia poética, se convierte no ya en un trozo real de la América Hispana, sino en un nuevo símbolo o mito».

¿Es Cifar un prehéroe? Héroe significaba en griego semidiós. En la concepción aristocrática de la religión homérica, los héroes formaban una raza distinta, los «heráclidas», hijos y descendientes de los dioses, quienes sólo de manera accidental convivían con los simples mortales. Fue el cristianismo el que introdujo en la historia la convicción de que, dentro de cada ser humano, habita un héroe en potencia: por el bautismo, somos hechos todos «hijos de Dios». El bautismo arranca al hombre de las garras de la Naturaleza y de las cadenas de las estructuras sociales enajenadoras, patentizando el valor trascendente, intrínseco, de la persona humana. El cristianismo coloca lo heroico en el plano de la voluntad. «Héroe es quien quiere ser él mismo—escribe Ortega—. La raíz de lo heroico hállase en un acto real de la voluntad... Si nos resistimos a que la herencia, a que lo circunstante, nos impongan unas acciones determinadas, es que buscamos asentar en nosotros, y sólo en nosotros, el origen de nuestros actos... Una vida así es un perenne dolor, un constante desgarrarse de aquella parte de sí mismo rendida al hábito, prisionera de la materia.» Entendido en tal forma el heroísmo, nos atreveríamos a dar, como respuesta tentativa al interrogante con que iniciamos este párrafo, la de que, más que un prehéroe, Cifar Guevara es un héroe virtual. Y surge entonces una nueva interrogante: ¿Ha actualizado el bautismo de la gracia poética este potencial heroísmo? Tales cuestiones suscitan en nuestra mente respuestas contradictorias, afirmaciones llenas de ambigüedad. Para tratar de ofrecer, sin embargo, más fundadas respuestas a las preguntas antes formuladas, nos vemos obligados a tomar un no muy corto rodeo, que nos hará pasar, de modo ineludible, por el tema, nunca agotado, de la evolución de las formas literarias.

Mientras Herrero Esteban nos invita a remontarnos, por la escala de estos *Cantos*, hasta los tiempos prehoméricos, otros autores tratan de llevarnos, de la mano de Cifar, al tratamiento de problemáticas de viva actualidad. El poeta y crítico español José María Valverde afirma que, por su estructura formal, los *Cantos de Cifar* se insertan, con inédita novedad, dentro de las más revolucionarias corrientes de la prosa y el verso hispanoamericanos de las últimas décadas. En efecto, Valverde escribe que «la raíz poética fue lo que dio vida a la mejor narrativa hispanoamericana de la primera mitad de este siglo... el llamado *boom* de la narrativa hispanoamericana... ha sido, sobre todo, la traslación de las virtualida-

des del verso hispanoamericano al terreno de la narrativa». Habiendo llegado ya a su cúspide el *boom* de la novela hispanoamericana, y presintiendo su descenso, Valverde llama la atención sobre lo que considera el «fenómeno recíproco»: «La tendencia a la narratividad en la poesía, e incluso, con más concreción técnica, la posibilidad de que se use el verso para la narrativa misma, para temas y realizaciones que, según las costumbres vigentes, se habrían desarrollado como “cuento”, “novela corta” o aun quizá “novela” sin más». No cabe duda alguna de que los *Cantos de Cifar*, de Pablo Antonio, abren una prometedora brecha en la dirección apuntada por Valverde. Nos atreveríamos, sin embargo, a añadir algo a este juicio del crítico español que nos parece digno de cuidada atención. La síntesis de lo narrativo y lo poético verificada en los *Cantos* no sólo toma de lo novelístico «temas y realizaciones», sino también ese carácter objetivador y «exteriorista» por el cual el narrador sustrae su propio yo de lo narrado. Este escamoteo de la perspectiva personal toma en la narrativa las más variadas formas. En Cervantes, por ejemplo, que en ello como en todo lo referente al género es el maestro, toma la forma de la ironía. En Pablo Antonio, como esperamos mostrar, este sutil hurto o «capeo» del yo personal toma la forma de la *elusión*, una especie de ironía quintaesenciada.

Tan importante como la síntesis entre lo narrativo y lo poético lograda en los *Cantos* es, para nosotros, la síntesis de lo culto y lo popular que Pablo Antonio ha llevado a cabo también en esta creación. Si la primera inserta al poeta en el presente de las letras hispanoamericanas, la segunda lo vincula al pasado, arraigándole en la rica tradición literaria del continente. En un estudio introductorio a la literatura nicaragüense, el propio Pablo Antonio ha señalado la bifurcación producida, en la historia de las letras hispanoamericanas, entre lo culto y lo popular: «El Renacimiento inclinaba al hombre—dice Cuadra—a formarse una imagen del mundo y una voluntad de arte antípodas de la voluntad de arte y de la imagen del mundo que el momento de América exigía para ser expresado. Cuando América ofrecía como problema un mundo indígena todo encerrado en la esfera religiosa y aún mágica, el Renacimiento iniciaba el abandono de esa esfera y comenzaba a moverse en opuesto sentido hacia lo profano y racional... Ya en el siglo xvi se aprecia una bifurcación: Por una parte, la literatura culta, que sufre cada día más la absorbente atracción de Europa, hasta convertirse, salvo excepciones, en un simple eco de la peninsular. Por otra parte, la literatura popular, que, en su producción folklórica anónima, afronta y efectúa el mestizaje de culturas y la creación de algo original y propio, pero no con la intensidad que hubiera podido lograrse... Esta bifurcación y sus distintas direcciones artísticas... producen ese fenómeno espe-

cial en la literatura hispanoamericana de convivencia de dos ritmos estilísticos, o mejor dicho, de dos "tiempos" culturales diferentes: el tiempo propio de América, inicial y primitiva, y el tiempo cultural de Europa, que también vive América, como parte de Occidente desde su conquista por España». Pues bien, en los *Cantos de Cifar* hay, por un lado, el intento de rescatar, para el «tiempo» de la presente humanidad, para la «hora actual», ese mundo indígena «todo encerrado en la esfera religiosa y aún mágica», que yace escondido al fondo de las arcas de un antiquísimo folklore, y por otro, al mismo tiempo, el empeño de elevar a la categoría de «poesía culta», de la más exigente y rigurosa perfección formal, las viviendas ancestrales de ese mismo mundo. Sin embargo, la indagación de la forma en que los *Cantos de Cifar* se insertan en la corriente de la literatura culta hispanoamericana exige un breve desarrollo independiente.

Como la ya sugerida tenue hebra de la *elusión*, que en cierta forma enlaza el estilo de Cuadra al tejido de la prosa cervantina, es también tenue el hilo que empalma su creación con la corriente de la literatura culta, y aún más precisamente neoclásica, de la tradición hispanoamericana. De la misma manera que Homero o Virgilio invocan a las Musas, son ellos invicados por los Landivar, Bellos u Olmedos al escribir sus Geórgicas tropicales o sus cantos épicos a las glorias hispanoamericanas. Durante los siglos XVIII y XIX sólo Guatemala concurre, en Centroamérica, con unas pocas voces a integrar el coro del neoclasicismo del continente. Extrañamente, en Nicaragua se produce, en la primera mitad del siglo XX, ligado a Rubén, aunque también en polémica con él, un neoclasicismo de cuño original, tornasolado y evasivo en los alejandrinos del Padre Azaharías Pallais, perceptible aún en los «Sonetos de uso doméstico», de Coronel Urtecho, y abierta y claramente presente en las famosas *Evocaciones*, de Salomón de la Selva. La señal distintiva de este neoclasicismo (su «nuevo cuño») puede apreciarse, con relativa precisión, en el tránsito entre dos vocablos característicos: la *invocación* y la *evocación*. Salomón sustituye el énfasis oratorio y retORIZANTE del primer vocablo por el lírico e íntimista del segundo. Pablo Antonio Cuadra, aunque más cercano a la evocación, se sustrae parejamente de ambos énfasis. En los *Cantos de Cifar*, Homero no es invocado ni evocado, es, simplemente..., aludido.

Con estos dos conceptos, la *elusión*, de raíz cervantina y originada en la técnica novelística, y la *alusión*, de raíz lírica y originada en la poesía culta de Hispanoamérica, creemos encontrarnos ya pertrechados para tratar de dar respuestas a los interrogantes que dejamos abiertos líneas atrás.

¿Es Cifar un prehéro? Previamente, pongamos cada cosa en su

lugar. ¿Adónde apunta la intencionalidad interrogante? ¿Al Cifar de la historia... o al Cifar de los *Cantos*? En el primer caso, la respuesta afirmativa de Herrero Esteban no andaría muy descaminada. Mas si, como parece debido, la pregunta se orienta al «Cifar poético», tenemos replanteada una sutil ambigüedad. Porque resulta que, a la mención del *rol* protagonista de los *Cantos*, tanto Cifar Guevara como el Ulises mítico acuden, con alegato de equivalentes títulos, a asumir el papel principal, eludiendo el demiurgo del ideal escenario el impetrado fallo. Lo mismo que Odiseo, Cifar Guevara es aludido sólo en los *Cantos*. Y al igual que el héroe de la Mitología, es eludido también. Eludido, aun en aquellos cantos que el poeta pone en su propia boca:

*¡Me río de Cifar
que está llorando!*

Esta danza sutil de la alusión y la elusión, que la duplicidad poética juega a Cifar Guevara y a Odiseo, revela, a nuestro modo de ver, la clave del estilo de Cuadra y nos permite aventurarnos a definir la personalidad del protagonista de los *Cantos*, no como Odiseo ni como Cifar Guevara, sino como una encarnación pristina de la virtualidad heroica. En un juego semejante al de Cervantes con Don Quijote y Sancho, Cuadra elude a Cifar con Odiseo, y a Odiseo con Cifar, a la par que, en reiterada reciprocidad, alude al uno con el otro. Y de aquí se deduce lo que, para nosotros, es el sentido esencial de los *Cantos*: la postulación, en nuestro tiempo y en nuestras circunstancias, de la virtualidad de lo épico.

¿Una epopeya virtual? Después del famoso ejemplo kantiano de los Táleros, es asersión filosófica comúnmente aceptada que, nada hay en la esencia de lo real que no se dé también en la esencia de lo posible... a no ser la propia realidad (o existencia). Digamos, para emplear un lenguaje de moda, una epopeya «puesta entre paréntesis». Una epopeya, en sí, cerrada y plena, sin indigencia alguna frente a la actualidad épica pretérita. Pero, al mismo tiempo, una «épica humilde» que hace constar, en las convexas líneas de los paréntesis que la «reducen» (en un sentido fenomenológico y no magnitudinal), el imperativo de no confundir el sueño con la historia... Sin despojar, no obstante, al sueño, de la posible eficacia de una praxis.

Una epopeya puesta entre paréntesis, en las oblicuas líneas de la alusión y la elusión, entre la alborada que ilumina virtualidades, y las tinieblas nocturnas que mutilan, borrando la aparente perfección de sus líneas, la engañosa juventud eterna de lo sido. Aludo (como a los dos «corchetes» limítrofes que encierran paréntesis menores), al segundo y al último poema de los *Cantos*: «Caballos en el lago» y «Mujer

inclinada en la playa». En el primer poema, los alusivos dedos del alba inician, con emotivo fervor, un esbozo de «estampa antigua» de gracia prometedora; los elusivos dedos de la noche mutilan, en el poema final, la ya lograda hermosa estampa antigua, entregada al olvido como un resto arqueológico cualquiera. Aludiendo a los héroes, los muchachos que bañan los caballos al alba eluden su marginal condición cuadreril; profetizando «la gloria y el dolor», Casandra elude la mitológica ilusión de Odiseo.

II

Habiendo hecho constar, a nuestro ver con claridad y precisión suficientes, los «paréntesis» reductores que permiten insertar, en la problemática coyuntura del siglo xx, la «epicidad» de los *Cantos de Cifar*, intentemos ver ahora, desde el interior de esos paréntesis, la leyenda aérea y sencilla de Cifar Guevara, incursionemos, con patriótica emoción, en esta épica humilde de la Mar Dulce nicaragüense...

* * *

Cuando los caballos de los conquistadores entraron por vez primera en las inmensas aguas del Cocibolca, introduciendo el bello reseo en la undosa superficie argentada, sorbieron gustosamente los lípidos cristales. Tal hecho sugirió al descubridor de aquella, en apariencia, ilimitada extensión líquida, Gil González Dávila, el nombre de Mar Dulce con que la bautizó. «Y digo mar porque crece y mengua y los indios no saben decir que por aquel agua se vaya a otra salada», escribiría luego, con curioso asombro descubridor, a su católica majestad. A orillas de esa Mar Dulce se asentaba el extenso señorío de Nicarao, poderoso señor indio, quien, después de su primer encuentro con los recién llegados extranjeros, sostuvo con Gil González y sus consejeros y tenientes un diálogo amplio, inteligente y profundo, filosófico parlamento que hizo anotar al perspicaz cronista: «Nunca indio alguno habló como él a nuestros españoles».

No fue, sin embargo, Gil González Dávila, sino su sucesor, Hernández de Córdoba, quien hubo de fundar, cabe las aguas de esta Mar, una de las primeras ciudades españolas de tierra firme: Granada, de Nicaragua. Tras la fundación de esta ciudad, con la llegada de los primeros misioneros y el asentamiento permanente de sus colonos, se inicia de hecho el virtual proceso de incorporar a la civilización occidental la varia y rica veta étnica y cultural sedimentada en diversos puntos de la región del Cocibolca. Los dos instrumentos de eficacia

irreemplazable en este proceso integrador han sido la religión cristiana y la lengua de Castilla. Mientras los pretendidos vínculos jurídicos, económicos y políticos, programáticamente al menos, intentados como vehículos incorporadores, han producido más bien efectos contrarios de disociación y volatilización de nexos culturales, lengua y religión han subsistido como los dos únicos lazos que aún mantienen unida a la cultura de Occidente la extensa población de esas regiones. No vamos a intentar desentrañar aquí las complejas causas del fracaso de esas estructuras socioeconómicas y políticas supuestamente integradoras, pues nos llevaría muy lejos de nuestro propósito presente. Cabe, sí, señalar de pasada, por ser ello anécdota esencial en la biografía del lago y de Granada, que no ha sido ajeno a la frustración de las mismas la destructiva acción de piratas y filibusteros, tanto de ayer como de hoy, que en varias ocasiones han puesto la tea incendiaria en los pueblos y ciudades de la región. El más famoso de todos, el filibustero esclavista William Walker, quien incendió Granada en 1856. Lo indiscutible es que, adentrados ya en la segunda mitad del siglo xx, la población de las riberas e islas aledañas tanto a Granada como a la costa oriental del lago, continúa todavía en una situación marginal y subhumana, estrechada en un cerco, de apariencia impenetrable, de explotación, hambre y miseria.

En Granada y en las haciendas de la costa del lago ha transcurrido buena parte de la existencia de Pablo Antonio Cuadra. Y he aquí, relatada por el propio poeta, la anécdota que arraiga los *Cantos de Cifar* en la pintoresca y trágica historia de la ciudad ribereña del Cocibolca y sus vecindades:

«Hace más de cuarenta años, en una arenosa bahía de nuestro Gran Lago, los peones de las haciendas y los marinos y los pescadores corrían y se reunían en grupos en la costa señalando un objeto lejano en el horizonte. Acababa de pasar un largo y tremendo chubasco. Algunos opinaban que el objeto era una troza de madera—una tuca—, otros que era una lancha volcada. La expectación duró horas, hasta que el bote volcado—que eso era el objeto—se acercó empujado por las grandes olas y pudo ser reconocido. Varios hombres entraron al agua, cogieron el bote y al darle la vuelta cayó una guitarra que venía en el fondo. “Es el bote de Cifar!”, gritó un marino. Y un pesado y doloroso silencio ensombreció todas las fisonomías. Doce horas después apareció el cadáver. El bote le sirvió de ataúd. Un marino de largos bigotes, llamado Juan de Dios Mora, lloraba como un niño. Y en medio de aquella gente y de aquel duelo, un joven poeta, que llevaba en el bolsillo una gastada edición de la *Odisea*, miraba todo aquello y abría su corazón a lo que veía.»

De su infancia y juventud, pasadas en Granada y las costas del lago, el poeta lleva impregnados en su espíritu las leyendas aventureras y los cuentos de aparecidos, las anécdotas truculentas y los misteriosos decires de los pescadores y comerciantes, ribereños e isleños, de la cuenca del gran lago nicaragüense, y grabadas en sus pupilas las imágenes marineras de velas hinchidas y tormentas, de vuelos de garzas y sombras de cardúmenes, de calmuras y naufragios; en fin, de todas las posibles figuraciones de las incidencias e incidentes de la vida, arriesgada y dura, de los barrios pesqueros, riberas e islas del Cocíbolca. Al mismo tiempo, no sólo en sus bolsillos y en sus manos, sino en todas las zonas de su humanística mente, guarda, junto a la de los libros de Homero, los ecos de lecturas repetidas de todos los clásicos de la literatura universal, de Esquilo a Shakespeare, de Virgilio a Dante, de Cervantes a Rubén Darío. Este doble caudal de experiencias humanas e intelectuales confluye de modo singular en los admirables versos de la sobria epopeya de Cifar.

En los notables «Escritos a máquina» que Pablo Antonio Cuadra publica dominicalmente en *La Prensa*, diario del que es codirector, el poeta escribió una vez sobre el Ulises homérico: «Debajo del personaje creado por Homero se aprecian las raíces de una visión histórica y de una concepción poética que dan vida y esencia a las más grandes creaciones de Occidente. El sueño de conquistar un mejor futuro, combinado y equilibrado con el esfuerzo por restablecer el paraíso perdido de la infancia, la gracia original. Es Virgilio dándole a Roma, con Eneas, sus orígenes y su porvenir. Es el Quijote "saliendo" a buscar la aventura (honor, fama y la ínsula soñada), pero llamando "dichosa edad y siglos dichosos" al ayer perdido...» Casi al final de su aventura poética, al cabo de su larga y fecunda jornada nicaragüense, sin dejar de avisorar la «tierra prometida», Pablo Antonio Cuadra ha retornado, con el Ulises nicaragüense, a la experiencia original de América, al momento inicial del descubrimiento y la colonización. Empleando los mismos instrumentos originales de inextinguible fuerza, la religión de Cristo y la lengua de Castilla, intenta nuevamente la redención de un mundo dormido a las espaldas de la historia. Vertiendo, dentro de una visión cristiana y en moldes de clásicas alusiones, el antiquísimo y rico folklore nicaragüense, recogido en las experiencias de su juventud aventurera y navegante, ha logrado transfigurar los humildes «cuentos de camino» (de los «caminos líquidos» del Mar Dulce nicaragüense) en los auténticos *Cantos* de una leyenda épica elevada y sencilla, irónica y salvadora.

Para decirlo con una sola imagen, la forma poética es, en los *Cantos de Cifar*, como el agua del bautismo: posee, como ella, virtudes de renacimiento y transfiguración. Al modo de un nuevo misionero castellano, Pablo Antonio Cuadra ha aspersionado, con aguas tomadas del mismo

lago, a los pescadores y huerteros, a las vivanderas y a los pequeños comerciantes, a todos los humildes habitantes del Mar Dulce y de sus riberas, haciendo renacer en el fondo de sus espíritus sus virtualidades heroicas y humanistas, abriendo una puerta de esperanza en el callejón sin salida de la explotación y la barbarie regresiva. Así ha poblado su mundo poético de Pascasios y Eufemias, de Mirnas, Piolines y Ubaldinas, inolvidables por su esencial autenticidad épica y humana.

En uno de los primeros poemas de los *Cantos*, ya mencionado antes con distinto propósito, «Caballos en el lago», el poeta nos hace asistir, como testigos, al mágico espectáculo de la poética transfiguración. Los flacos caballos que alan los carretones de la leche, los tristes rocines de los desvencijados coches que aún circulan por las callejuelas coloniales de Granada, son llevados, al salir el sol, a bañarse en el lago. El agua también opera en ellos su virtud bautismal. Entonces, los derrotados descendientes de los caballos de los conquistadores:

*... yerguen
ebrios de luz
su estampa antigua.
Escuchan
—la oreja atenta—
el sutil clarín de la mañana
y miran
el vasto campo de batalla.
Entonces sueñan
—bulle
la remota osadía—,
se remontan
a los días heroicos,
cuando el hierro
devolvía al sol sus lanzas...*

De la misma manera que la forma poética obra sobre la materia narrativa con mágicos poderes de metamorfosis, la materia narrativa reobra sobre los versos imponiéndoles severa sobriedad. En estos poemas, cada palabra cumple cabalmente su función dentro del grupo, y a través de todas las fases circula sin estropiezos una intencionalidad no por sutil menos definida. El verso tiene que renunciar a las ricas ambigüedades de otros desahogos líricos. Las imágenes, usadas con extrema parquedad, contienen una carga alusiva que irradia sobre el conjunto, impregnándole su sentido:

*Hay una isla en el playón
pequeña
como la mano de un dios indígena...*

Comienza el poeta el primero de los *Cantos*. Y al mismo tiempo que vierte una afortunada expresión plástica nos comunica, por la carga alusiva de la misma, una visión del mundo mitológico que sostiene, en la palma de las manos providentes de sus dioses, los accidentados acontecimientos de los navegantes del Mar Dulce. Esta visión impregna todos los versos de este Canto, así como todos los de la obra.

La providencia de los dioses primitivos es con frecuencia tornadiza y caprichosa. En ocasiones les turban demasiado humanos empeños. Así, en «Las bodas de Cifar», magnífico cuadro de tormenta lacustre que entrevera supersticiones indígenas y de la antigüedad pagana. Empleando la técnica dramática con singular acierto, personajes introducidos con rápidas pinceladas, acción y diálogos entremezclados con coherente agilidad, el poeta ha sabido presentarnos la estampa, tentativamente bucólica, de unas bodas marineras, con las plateadas ondas del agitado lago como telón de fondo. Mas, súbitamente, el telón de fondo se trueca en protagonista central, introduciendo su apasionada voz de ráfagas y turbiones en el nupcial coloquio:

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

Mas dejemos aquí la anécdota nupcial de nuestro Ulises y retornemos al punto inicial de su épico periplo:

Dijo la madre a Cifar:
—¡Deja las aguas!
Sonó Cifar el caracol
y, riéndose, exclamó:
—El Lago es aventura.
—Preferes—dijo ella—
lo temerario a lo seguro.

—*Prefiero*
lo extraño a lo conocido.
Izó Cifar los foques
y el solo ruido loco de palomas
de la vela
lo llenó de alegría...

Este «ruido loco de palomas» dispara el alma de Cifar, como una flecha, al abierto horizonte de la aventura. En las lejanas islas, colocadas por manos misteriosas en la línea divisoria de la realidad y el sueño, le aguarda la sirena de «La isla de la mendiga», la Circe «vestida de rojo» entre «los cocoteros y los tamarindos y los mangos», la boca amenazante de la cueva en que habita el terrible Gran Lagarto. Fascinadores rasgueos de guitarras, rojas vestimentas ondeando sobre la playa como taurinas capas, fauces de cavernas abiertas al misterio, succionan el navegante espíritu del protagonista hacia el tiempo sin tiempo de los mitos. Atados a la isla nativa, los tenues hilos de la añoranza, sin embargo, le alan para reintegrarlo al tiempo del hombre:

«A veces la lancha
buele a muelle»,
dijo Cifar, añorando
a Fidelia, deseando
volver al hogar y ver
al hijo que ya remaba en las islas.
Regresaban los cormoranes,
volvían las garzas
chillando en busca de sus nidos.

Las aventuras y desventuras de Cifar acaecen en la zona limítrofe entre el tiempo sin tiempo de los mitos y el tiempo humano de las «horas contadas». De aquí la importancia que, a nuestro juicio, tienen los «paréntesis menores», dentro de los que el poeta encierra estas incidencias. Cuando los personajes son cogidos en la trampa del tiempo mítico, el poeta encierra la aventura entre paréntesis de burda materialidad: el realista lenguaje de las viejas crónicas, los cóncavos vidrios de una botella abandonada en las aguas. Así, el alucinante relato del cautivo de Circe en «Manuscrito en una botella». Cuando la aventura, en cambio, se produce más acá de los mitos, en el tiempo del hombre, el autor intensifica la gracia poética, logrando crear un orbe mágico cerrado, que impide todo escape al aliento creador. Así, en el risueño canto de «Eufemia», que comenzando con la humanísima imagen de una mujer encolerizada, se cierra con una imagen reiterativa, que funde la femenina furia con el desencadenado furor de los elementos:

... mientras el negro
cielo sólo me recuerda el furor de tus ojos...

Hay, pues, elusivos paréntesis que enlazan el sueño con la historia, y otros, fecundos de alusiones, que enlazan la historia con el sueño. ¿En qué lugar pondremos, por ejemplo, ese paréntesis puesto «entre paréntesis» al final de «Las bodas de Cifar»?:

*(Así engendré a Rugel,
tan duro en los peligros,
pero débil con las hembras.)*

Los hijos de Cifar saben ser duros frente al peligro. Al llevar a los nuevos guerreros «peces y armas» no les tiemblan las manos. El cuque Tomasito soporta sin un lamento las torturas. ¿Qué origina esa su misteriosa debilidad frente a las hembras? Cocibolca significaba en la lengua de los nativos «nido de la gran serpiente». «La serpiente en Mesoamérica—escribe el propio Pablo Antonio Cuadra—era el símbolo del movimiento y del dinamismo terrestre, germen de vida.» Según Mircea Eliade, la serpiente se identifica también con lo autóctono. El simbolismo femenino de la serpiente es evidente: es, a la par, fuente nutricia y devoradora de sus propios hijos. Suelo propicio para la milpa y la verdura, pero también vorágine selva que avanza, potencial barbarie regrediente. «Para el indio—dice Pablo Antonio—en el lago anida lo autóctono. En cambio, para el español medieval lo autóctono debe ser vencido (como algo demoníaco) por la fe. El lago, como una inmensa imagen poética, asume toda la problemática del mestizaje: Liberación que avasalla. Avasallamiento que libera.» Liberados del supersticioso temor frente a la gran serpiente, ¿sabrán los hijos de Cifar ser instrumentos de la fe que nos libere del gran lagarto del imperialismo y de la dictadura?

III

En las cosmogonías orientales y, en general, en las creencias de todos los pueblos primitivos, las fuerzas de la Naturaleza se consideran regidas por el capricho de voluntades arbitrarias, sobre las cuales cabe ejercer virtual influencia únicamente a través de la magia. Los complejos rituales, fórmulas teúrgicas y elaboradas ceremonias, celebrados con rigurosa periodicidad, tenían por objeto mantener en disposición favorable a esos oscuros poderes rectores del universo, garantizando de esta

manera la por sí precaria permanencia y estabilidad de la existencia cósmica.

En Occidente, Grecia descubre en el «nous» o «logos» un principio de permanencia asentado exclusivamente sobre el intelecto. Parménides, respetable patriarca de la filosofía occidental, lo estatuyó en la forma del «principio de identidad»: «El ser es, el no ser no es». De esta manera, Parménides depositó la simiente que haría surgir, en el transcurso de centurias, el frondoso árbol de las ciencias físicas, que han dado al hombre dominio sobre las fuerzas de la Naturaleza. Todavía Newton repetirá, como un lejano eco de la identidad parmenídea, que la Naturaleza *sibi semper consona*, siempre concuerda consigo misma. Sin embargo, el pensar helénico dejó todavía entregado al dominio de la contradicción, al caprichoso juego de ciegos poderes, el mundo de la historia. En la región de lo humano, una dialéctica anodina de muertes y resurrecciones condenaba a la historia del hombre a repetir interminablemente ciclos idénticos.

Correspondió al cristianismo, al encarnar el «logos» abstracto de los griegos en la concreta humanidad histórica del Nazareno, sustituir la garantía meramente lógica de la estabilidad universal, fundamentada en la razón filosófica, por la aún más extensa garantía de una voluntad providente, solícita al mismo tiempo para el lirio del campo y el afligido mortal. De esta manera, al principio lógico helénico que garantiza la asistencia presente de los poderes naturales, se incorpora la fe aseguradora de la asistencia futura de esas fuerzas, al lado de otras misteriosas, por el concurso de una voluntad sobrehumana. Esta confianza abre en la historia las puertas de la esperanza y da inicio a una visión libertaria y progresista de la vida de la humanidad. De San Agustín a Hegel, esa visión se ha arraigado en el pensamiento de Occidente, logrando incluso, en este último filósofo, algo que para la mentalidad helénica parecía imposible: incorporar la contradicción dentro de la identidad, en el seno de las síntesis dialécticas. Lo contradictorio es arrancado así del dominio de la magia. En la pasión de su nueva lógica, sin embargo, Hegel ha pensado eliminar toda dimensión desconocida y todo oculto poder de las entrañas cósmicas. Con prudencia mayor, el cristianismo ha reservado el nombre de *misterio* para las latentes fuerzas universales, virtualmente incorporadas a la historia del hombre.

Tomando este fondo conceptual como marco de referencia, nos parece posible intentar esclarecer un poco a fondo algunos fenómenos estéticos de Hispanoamérica que han tenido lugar en las últimas décadas. En el subsuelo de la América aborígen se arraigaban concepciones religiosas emparentadas con las creencias mágicas de Oriente, concepciones

que recibieron incluso, en las altas culturas indígenas precolombinas, formulaciones mitológicas y litúrgicas tan elaboradas como las de las antiguas civilizaciones orientales. Por otra parte, los descubridores y colonizadores españoles venidos a estas regiones fueron portadores de la luz evangélica y de cierta dosis, todavía insuficiente, de la mentalidad racionalista del Renacimiento europeo, que por esa época producía en Europa, entre otras cosas, la física de Galileo, la filosofía cartesiana y creaciones artísticas como *El Quijote*, de don Miguel de Cervantes. No es, pues, extraño, con tales antecedentes, que haya sido el de América un suelo propicio para el fenómeno literario popularizado en las últimas décadas, en el campo de la narrativa, con el nombre de «realismo mágico», fenómeno sobre el cual, con ocasión de estos comentarios, intentaremos verter alguna luz.

Y nos parece propicia la ocasión de este estudio sobre los *Cantos de Cifar* para intentar fecundos esclarecimientos sobre el llamado «realismo mágico», por dos motivos íntimamente entrelazados. En primer lugar, cabe la consideración de que, dentro de ciertos límites, los *Cantos* están enmarcados y en cierta manera son parte del fenómeno así conocido de la novelística hispanoamericana de las últimas generaciones. Al mismo tiempo también, hasta cierto punto, es posible ver en esta obra la inicial trayectoria de una virtual superación de dicho fenómeno. Estos esclarecimientos, sin embargo, nos obligarán a tomar un rodeo, breve y esquemático, por la evolución de la novelística reciente de nuestros países.

Con el nombre de «realismo mágico» se han denominado preponderantemente dos corrientes de la narrativa hispanoamericana que, aunque confluyentes, pueden ser distinguidas y separadas, al menos teóricamente, en sus inicios. Haciendo referencia, con las reservas del caso, a la tradicional distinción entre fondo y forma, cabe aseverar la existencia de una corriente narrativa que conservando cierta dosis de realismo en la forma, intensifica la dimensión extraordinaria y «mágica» del contenido. Al lado de la misma, y más o menos paralela en el tiempo, se produce otra corriente que, con modalidades propias, intensifica la «magia» de la forma, conservando cierto carácter naturalista o realista en los temas o contenidos. Recordando la afirmación de Valverde sobre la «raíz poética» de esta narrativa, podríamos enlazar la primera tendencia con el surrealismo de la lírica posmodernista (Vallejo, Paz, el Neruda de las *Residencias*), y la segunda, con las diversas modalidades del creacionismo y el ultraísmo (Huidobro, Molinari, Borges). Estas corrientes divergen también en cuanto a su ubicación regional: una se ha producido principalmente en la zona «mestiza» de nuestra región del Pací-

fico, escenario de las altas culturas precolombinas; la otra, en la zona de lo «criollo», atlántica y abierta a los más recientes influjos europeos. Asturias, Rulfo y todavía Vargas Llosa pueden ser encasillados dentro de la primera de estas corrientes. La segunda se extiende de Carpentier a Cortázar.

Tomando su punto de partida, con expreso membrete costumbrista, en las *Leyendas de Guatemala*, de Asturias, la primera corriente dio inicio al proceso de apropiación del rico filón mágico de las culturas indígenas, subsistente todavía, aunque en su dimensión más negativa, dentro del marco de la trágica y violenta situación político-social del presente hispanoamericano. *Pedro Páramo*, de Rulfo; *El señor presidente*, de Asturias, son los más acabados logros de esta dirección. En *La casa verde* y *Conversación en la catedral*, de Vargas Llosa, se puede determinar el punto en que esta corriente trata de insertarse en el cauce de la otra.

Los experimentos barrocos de Carpentier sobre el lenguaje y las osadas innovaciones de Cortázar en la estructura novelística dan el sello característico a la segunda corriente. El fondo «histórico» de las novelas del narrador cubano y cierto crudo naturalismo, a lo Balzac, de la temática de algunas novelas de Cortázar, contrapesan el atrevimiento de las técnicas y la magia demiúrgica de los experimentos estructurales con cierto lastre de realidad. *El Siglo de las Luces*, de Carpentier, y *Rayuela*, de Cortázar, serían quizá los ejemplos más representativos de esta tendencia. Es significativo que Carpentier se haya acercado, en *El recurso del método*, a una temática que parecía monopolizada por la primera corriente: la del dictador latinoamericano y la política de violencia surgida a su alrededor.

El verdadero punto de confluencia de estas dos corrientes se halla para nosotros, sin embargo, en *Cien años de soledad*. El inusitado éxito de la novela de García Márquez obedece, a nuestro ver, al habilidoso logro de una perfecta síntesis de las modalidades y elementos de las dos tendencias indicadas. El novelista colombiano ha encontrado una fórmula genial de intensificar parejamente la magia de la forma y la magia del contenido, al convertir, sorpresivamente, en autor de su propia novela, al mejor logrado personaje mágico de su creación. Melquíades, el estrafalario y errabundo taumaturgo gitano, se convierte así en el más representativo símbolo del realismo mágico. Cuando sus errabundos andares, sus extraños poderes, sus repetidas muertes y resurrecciones, le han colocado a la máxima distancia imaginable del mundo real, su sorpresivo retorno como autor de la novela nos ofrece la prueba, irrecusable y decisiva, de su insoslayable realidad. La realidad de

Melquíades no es otra, sin embargo, que la realidad de la magia..., la más clara negación, por tanto, de la realidad real. Esto nos inclina a ver en *Cien años de soledad* la novela que agota, al llevarlas a su cúspide, las posibilidades del realismo mágico, invitándonos a buscar, en la presente situación de la literatura del continente, una dirección de signo contrario. Es decir, una dirección orientada no hacia la intensificación de la realidad de la magia, sino a poner de nuevo el énfasis debido sobre la magia de la realidad. En otras palabras, un tipo de creación literaria que retome la dirección cervantina. En un reciente ensayo sobre *Cien años de soledad* decíamos, polemizando con una aseveración de Carlos Fuentes: «La novela del colombiano no es una "revisión" de la utopía, la epopeya y el mito hispanoamericanos, sino su anacrónica resurrección. No es el Quijote de la América hispana, sino el anti-Quijote. Melquíades es un mago Merlín, pero vuelto al revés. En lugar de frustrar en la afiebrada cabeza de Alonso Quijano la realización de un destino estelar, alienta en la afiebrada cabeza de García Márquez la posibilidad de la realización de un destino utópico: construir la historia fuera de la historia».

Los *Cantos de Cifar*, de Pablo Antonio Cuadra, nos colocan de nuevo en la dirección cervantina, inquisidora de la «magia» de la realidad. En esta épica humilde, la dimensión mágica del mundo indígena incorporado a su aventura no logra contagiar al autor, ni siquiera de manera esencial, a personaje alguno de su universo poético. Aunque las supersticiones de una antiquísima mitología rodean el horizonte lacustre que cierra el escenario de los *Cantos*, hay islas firmemente ancladas al suelo real, en medio de las cuales navegan sin peligro los pequeños hijos de los protagonistas, madres afectuosas y compañeras tiernas que aguardan, pecadoras amantes que no desamparan en la adversidad... Hay, sobre todo, una bien sujeta boya, una levantado faro que ilumina de antigua sabiduría a pescadores y navegantes. Me refiero al maestro de Tarca, cuyo estro sedentario y sereno ha instalado en la piedra del Aguila su cátedra sapiente. Cátedra múltiple de «Naturalidades»:

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

Y cátedra también de «Humanidades»:

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

Sabio en nubes y naves, el maestro de Tarca es maestro también de corazones de hombre... En medio de las aguas veleidosas, sugestionadoras de absurdos transformismos, resguardada de las tormentas invernales y del sol inclemente de las calturas, la piedra del Aguila afirma, rodeada de contradictorias dualidades, la identidad y la confianza, el poder de la razón y de la voluntad:

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

En el capítulo de *Historia de un deicidio* intitulado: «El punto de vista del nivel de la realidad: contrapunto de lo real objetivo y de lo real imaginario», Mario Vargas Llosa ha revelado sutilmente la clave del estilo de García Márquez, que consideramos nosotros valedera para diversas manifestaciones del llamado «realismo mágico». El novelista peruano analiza en ese apartado «la relación entre el plano o nivel de realidad en que se sitúa el narrador y el plano o nivel de realidad en que ocurre lo narrado», llegando en este análisis a la conclusión siguiente: «Para narrar lo real objetivo..., el narrador se coloca en una perspectiva imaginaria; para narrar lo imaginario, se coloca en un plano real objetivo». Esta fórmula, que, como decíamos, es aplicable a diversas instancias del realismo mágico, amerita ser estudiada con un poco de profundidad. En lo esencial, creemos que esta dual técnica es asimilable a dos actitudes humanas, metafísicas y éticas, que consideramos suficientemente precisadas con los nombres de «simulación» y «disimulo». En la simulación se asume como real un papel imaginario; el disimulador, en cambio, se coloca en un plano imaginario, desde donde piensa poder prescindir de la realidad. Ambas actitudes reflejan en el fondo una base nihilista: o se aparenta la realidad o «ser» de que

efectivamente se carece, o se busca refugio en una invisible escafandra de vacío para sustraerse a una realidad aniquiladora u hostil. O se inventa la realidad, que en tal caso queda supeditada a nosotros, o se cree aniquilarla por el simple hecho de no contar con ella, lo que supone idéntica indigencia en lo real.

El juego poético de Pablo Antonio Cuadra, que describimos líneas arriba como sutil ejercicio de la alusión y la elusión, parece cercano al juego simulatorio-disimulatorio del realismo mágico. Entre uno y otro hay, sin embargo, diferencias no menos sutiles que esenciales. Si en verdad la alusión no hace acudir a la realidad, pues no la llama o invoca, sólo tiene sentido, sin embargo, por un fehaciente «contar con ella», creencia contraria a la simulación, que necesita inventar su realidad. Por otra parte, la elusión, aunque evade la realidad, no lo hace en la creencia «disimulativa» de aniquilarla por no «tomarla en cuenta», sino que, contrariamente, adquiere su sentido por la afirmación de la eficacia de lo real, como la arremetida indudable del toro da sentido al movimiento elusor de la capa burladora. Sobre la base de estas distinciones podríamos tratar de formular, con apretada expresión, el opuesto sentido de la «magia realista» de Pablo Antonio Cuadra y el «realismo mágico» de García Márquez y los novelistas del *boom*, en una sola frase: «Mientras el ritual demiúrgico-deicida de García Márquez se origina en el “horror al vacío”, dentro de una concepción demoníaco-nihilista de la realidad, el juego poético de Pablo Antonio Cuadra se sustenta en la afirmación de las virtualidades de lo real, lo suficientemente ricas para alimentar tanto el ejercicio lúdico de la poesía como el del heroísmo». Melquíades, perseguido a la par por los Buendía y por García Márquez a través de toda su obra, buscado angustiosamente por todos los rincones, conjurado con ensalmos y encantamientos, se evade finalmente dejando sólo en nuestras manos la piel pergaminosa de sus manuscritos. Al maestro de Tarca, por el contrario, podemos hallarlo siempre, sitabundo y sereno, en la piedra del Aguila, que con la solidez de lo real sirve de soporte a su humana autenticidad.

Queremos, pues, dejar a la conclusión de este estudio dos imágenes contrapuestas, como el anverso y el reverso de una compleja efigie hispanoamericana. Frente a la anacrónica y regrediente afirmación de la «realidad» de la magia postulan los *Cantos de Cifar*, una cristiana y actualísima afirmación de la «magia», tenue y misteriosa, de la realidad. Afianzados en una concreta coyuntura de tiempo y espacio, como el sapiente maestro en su pétreo sitio, logran los versos de los *Cantos* trascender, al potenciar a Cifar Guevara en Odiseo, la historia dentro de la historia misma. Se nos regala así, como figuración antagonista de

la febril excitación descubridora, contagiada por la heterodoxa taumaturgia de pululantes y erráticos Melquíades (que ha llenado el panorama de nuestras letras de infatigables «inventores de lo ya inventado»), la serena imagen, de modesta sabiduría, del maestro de Tarca, que sentado en la piedra del Aguila, nos recuerda:

*Lo conocido
es lo desconocido.*

JOSE EMILIO BALLADARES

Apartado 2.108
MANAGUA (Nicaragua)