

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

DEL EXTERIORISMO AL EROTISMO EN LA POESÍA DE
CARLOS CALERO
(Lectura de un poeta nicaragüense en su tradición)

Tesis sometida a la consideración de la Comisión del
Programa de Estudios de Posgrado en Literatura
Para optar al grado de Magíster Litterarum

Carlos Pacheco Solórzano,

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica,
2005

A mi padre, para que continuemos con el diálogo.

Agradecimiento

A mis Asesores por sus acertadas recomendaciones, y a todas las personas que contribuyeron con la investigación.

Esta tesis fue aceptada por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Literatura de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado de Magíster Litterarum.

Donde Cuvardic García

Doctor Dorde Cuvardic García

Representante del Decano del Sistema de Estudios de Posgrado

Jorge Andrés Cámara Ramírez

Doctor Jorge Andrés Cámara Ramírez
Director de Tesis

Ligia Bolaños Varela

Doctora Ligia Bolaños Varela
Asesora

Guillermo Barzuna Pérez

M.L. Guillermo Barzuna Pérez
Asesor

Jorge Ramírez Caro

M.L. Jorge Ramírez Caro
Representante de la Dirección
del Programa de Posgrado en Literatura

Carlos Pacheco Solórzano

Carlos Pacheco Solórzano
Candidato

INDICE

01. Resumen	vi
02. Epígrafe	vii
1. Introducción	8
1.1 Justificación	10
1.2 El problema de investigación	12
1.3 Objetivo general	14
1.3.1 Objetivos específicos	14
1.4 Antecedentes	14
1.5 Marco teórico	19
1.6 Estrategias metodológicas	32
1.6.1 El corpus	35
NOTAS	37
2. CAPÍTULO I: LA VANGUARDIA NICARAGÜENSE Y LA POESÍA DE CARLOS CALERO	44
2.1 Memoria histórica en tres poetas	45
2.2 Dialógica de la cultura popular	60
2.3 Consagración profana y carnavalesca	65
2.4 El centro ineludible	79
2.5 La cocina nicaragüense	87
NOTAS	91
3. CAPÍTULO II: EL EXTERIORISMO COMO MANIFESTACIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA.	93
3.1 El reino de la pobreza	99
3.2 Marginalidad	103
3.3 Conversión y necesidades básicas	107
3.4 Vueltas y revueltas en el país extraviado	112

3.5 Tiempo reversible: una lectura contextual y política	119
NOTAS	127
4. CAPÍTULO III: EL EROTISMO, OTRA FUENTE DE RENOVACIÓN EN LA POESÍA	128
4.1 El erotismo	129
4.2 Ambivalencia amorosa	138
4.3 Sensualidad	143
4.4 Deseo	147
4.5 Apología	149
4.6 La imagen híbrida del sexo	156
4.7 Transfiguración del gato	159
4.8 El punto de partida	164
NOTAS	169
CONCLUSIONES	170
Bibliografía	173
Apéndice	179
Entrevista	180
Poemas	209

RESUMEN

“Del exteriorismo al erotismo en la poesía de Carlos Calero (lectura de un poeta nicaragüense en su tradición)” es una investigación que permite reflexionar sobre la producción poética de Carlos Calero y sobre la tradición de la poesía nicaragüense, con base en tres ejes temáticos: la intertextualidad vanguardista, la incidencia del exteriorismo y el erotismo como otra fuente de renovación poética. Para dilucidar los tres ejes temáticos se establecieron cuatro procedimientos de análisis: las unidades léxico-semánticas, la función referencial y expresiva jakobsoniana, la intertextualidad (Bajtín) y las figuras retóricas.

En este proceso de análisis se destaca la posición que asume el hablante lírico en torno al rescate de la “memoria histórica” y la capacidad dialógica por establecer vínculos con otras épocas.

EL CAPITAN DEL CORAZON DESCONOCE NAUFRAGIOS

"que no podrá gozar el embeleso
El amor espontáneo...siento entonces
que en las playas del mundo vivo solo
y que la Fama y el Amor son nada"/

John Keats

Pero con ella se salva el cielo
al no cerrarse tras el temblor de las sombras
porque reina completa la luz y se rodea de arcos rosados
el punto más bajo del día, el horizonte donde aparece ella
con falda leve, carne y delicadeza de taller;
allí donde apabulla el embeleso con risa sencilla
de ecos de fiesta o simpleza de muslos nazarenos;
surge el amor, espontáneo en el aire,
sin nadie lo humille o levante eclipses de pesimismo;
o intente desvivir la honra que produce sentirse hombre
con el olor de su cabello mojado
para que beba sol el negro abismo
que corona mechones peinados por el fragor del mar
en caídas cristalinas con aguas que besan sus pezones.
Nace la ceguedad del deseo mientras baja la cabeza
coronada de sal y aletazos celestes de gaviotas
con estelas de pasión arrimadas a mis labios
quienes soplan leves las velas del amor
en los puertos misteriosos de una piscina
donde ella saltó y emergió con las ostras de la belleza
que solo vi yo "en las playas del mundo".
Y el capitán del corazón desconoce naufragios,
con arponazos para traicionar el destino amoroso de las barcas;
tampoco se somete a los embates de la sociedad
al romper mis proas con aguas al tiempo
porque ella enciende el reposo de los faros
para que su silueta conozca orgullo de pasión
en la altitud humana de los amantes.
Abro mis manos y otra vez ella empieza a sumergirse
Con resplandor de sirena... y enamorado salto de la barca
Aunque la muerte me lleve
A la resurrección del corazón en un nuevo puerto.

Carlos Calero (El humano oficio)

1. INTRODUCCION

El siglo XXI es punto culminante del desarrollo tecnológico. Época de encuentros y desencuentros, de eclecticismo intelectual y de discursos sobre la globalización que se tornan persuasivos con relación a las políticas de mercado. Inmersa en esta efervescencia se encuentra la poesía de Carlos Calero Rojas que revela la palabra interior y la tradición poética nicaragüense.

El poeta nació en Masaya, Nicaragua, el 9 de agosto de 1953. Pueblo artesano, con huellas indígenas y con rasgos agrarios. De padres obreros, como lo fue él en su adolescencia al trabajar como artesano del zapato. Ha vivido el legado cultural de mitos y creencias de su país. También ha vivido, como observador y protagonista, la trágica historia de su país. Logró graduarse como Licenciado en Ciencias de la Educación con Énfasis en la enseñanza del Español, en la UNAN de Nicaragua, además obtuvo una Maestría en Educación, en Costa Rica.

Los críticos lo ubican dentro de la Generación de los ochenta, o sea, de la postguerra (Véase: "Panorámica de la Literatura Joven de Nicaragua", 1986). Sus poemas han sido publicados en antologías, revistas, suplementos literarios de su país y del extranjero. A pesar de que su único libro publicado es "El humano oficio" (2000) posee varios inéditos: "El libro

de la tierra”, “A una voz con Sor Juana y otros poemas” y “Poemas frente a la puerta”. Ha publicado cuentos y artículos. En la actualidad reside en Costa Rica.

Después de estas breves referencias biográficas y literarias, pasamos a plantear el proceso de investigación que comprende:

1) El planteamiento del problema que incluye a quienes adversan o se identifican con el exteriorismo y se plantea la interrogante por dilucidar.

2) Antecedentes que constituyen una explicación de por qué no hay estudios sistemáticos sobre el poeta Calero, así como las exclusiones y dificultades que enfrentan los trabajadores de la cultura nicaragüense.

3) Asimismo, se hace referencia a los objetivos (general y específicos) que plantean la importancia del Movimiento de Vanguardia, del Exteriorismo y de la poesía erótica.

4) A la vez, se presenta el marco teórico y la metodología. En el primero, se incluyen los conceptos teóricos que servirán de referencia a la investigación. En el segundo, se expondrá la forma de abordar el análisis de los textos por estudiar a partir de cuatro procedimientos. Por último, los tres capítulos propuestos guardan una correspondencia con los objetivos específicos.

Por último, el tratamiento discursivo empleado para comentar los textos no escapa al discurso lírico; hay, en términos de Bajtín, un diálogo de escrituras.

1.1 Justificación.

No deja de asombrar la ausencia de políticas culturales (producción de textos, intercambios, exposiciones, etc.) a nivel de gobiernos centroamericanos. Hay grupos independientes que hacen ingentes esfuerzos por conocer qué se produce en el área y procuran abrir espacios en los centros culturales, salones y aulas universitarias. Pero, estos espacios siguen siendo excepcionales y vedados para la mayoría de la población.

Precisamente, para conocer mejor la producción de un poeta nicaragüense, que no figura en el "mundo" literario centroamericano, nos dimos a la tarea de investigarlo. Carlos Calero es un obrero de la palabra. Y no se trata de una frase retórica y complaciente. El oficio del poeta exige disciplina, una lectura sistemática, aparte de una dosis de entusiasmo e ingenio creador. Para el poeta Calero es ineludible la ejercitación del lenguaje, el trabajo artesanal de esculpir sustantivos, de suprimir adjetivos, de eliminar preposiciones y artículos, de librar verdaderas batallas con el

poema como amantes empecinados en escalar la cima de la noche hasta que brote un haz de luz.

El poeta Calero es parte de la cultura poética nicaragüense que involucra el inmenso peso de la estética preciosista de Darío; el evangelio poético de Azarías H. Pallais; los extravíos luminosos de Alfonso Cortés; los desatados caminos de Salomón de la Selva; la poesía conversacional del entorno nicaragüense de Pablo Antonio Cuadra; la poesía viajera y estacionada en la geografía nicaragüense de Joaquín Pasos, con sus olas y tumbos espumosos, con sus brillantes escamas extendidas en la arena, con su visión del indígena mestizado, "sin luz en el cuerpo"; Manolo Cuadra y la búsqueda constante de su itinerario; la vocación clásica y surrealista de Carlos Martínez Rivas; el luminoso tigre que acecha en los versos a Ernesto Mejía Sánchez; el tránsito poético -político y clásico- de Ernesto Gutiérrez; la vitalidad intelectual y consecuente de Leonel Rugama; la evangelización de lo cotidiano y la sencillez precisa de la poesía exteriorista de Ernesto Cardenal; y como círculo permanente, desde la tradición culinaria nicaragüense hasta la traducción de los poetas norteamericanos, José Coronel Urtecho refracta su imagen en los tumbos del río San Juan, El Castillo y la Azucena. Heredero de esta tradición poética, Calero asume el compromiso con la palabra, con la poesía; canta

sueños y esperanzas, dolor y amor, lo político y social, y sobre todo, la urgencia por recuperar la memoria histórica de su pueblo.

A pesar de la importancia cultural que representan los poetas mencionados tienen poca divulgación o son desconocidos en el ámbito nacional; de allí que es significativo conocer a un poeta como Carlos Calero que continúa con la tradición de la poesía nicaragüense.

1.2 El problema de investigación.

El problema por dilucidar es: ¿hay intertextualidad, del exteriorismo al erotismo, en la poesía de Carlos Calero? Para ir despejando esta incógnita es imprescindible hacer una referencia al exteriorismo como movimiento literario que tiene adeptos y adversarios.

El exteriorismo (1) responde a una determinada concepción del quehacer poético y visión de mundo. Sin embargo, para Carlos Francisco Monge (1984:145), el exteriorismo “es una idea política y una postura moral” que trata de descifrar la retórica tradicional de corte burgués al simplificar su discurso. En suma, para Monge, el exteriorismo tiene que ver con un proyecto político más que con un movimiento literario.

Para María Lourdes Cortés (1998), el exteriorismo se tipifica como un estilo lírico directo, de corte prosaico que se construye con las imágenes del mundo exterior, y cuyo representante es Ernesto Cardenal:

Su obra sienta la base de una nueva poética e inicia un movimiento de democratización de la literatura, sobre todo con la creación de los Talleres Populares de Poesía... La obra de Cardenal puede situarse alrededor de tres ejes fundamentales: la poesía de denuncia social y política... la poesía mística y la poesía épico-narrativa... (p. 251).

Francisco Albizúrez (1998) sostiene que, en el contexto de la poesía centroamericana, la poesía nicaragüense ha mantenido una actitud renovadora –alude al legado de Rubén Darío y al Movimiento de Vanguardia-:

...de fecundas repercusiones en las letras continentales, no solo por sus actitudes contestatarias e iconoclastas, que desempolvaban el discurso poético, sino por haber impulsado la capacidad creadora de escritores de trascendencia mundial, como Pablo Antonio Cuadra y José Coronel Urtecho... (p. 282)

Producto del Movimiento de Vanguardia (2), el exteriorismo (Ernesto Cardenal), se une al legado literario y contestatario de Otto René Castillo (Guatemala), Roque Dalton (El Salvador), Nicanor Parra (Chile)... Abridado por esta tradición cultural, la palabra poética del poeta Calero, no obstante, busca su propia expresión. De allí que el problema en esta investigación y cuyas interrogantes hay que despejar se plantean de la siguiente manera: ¿cuál es la intertextualidad que ejerce el exteriorismo en la poesía de Calero? ¿Cómo evoluciona al erotismo? ¿La poesía de Carlos Calero responde a la tradición de la poesía nicaragüense? ¿En el poeta Calero hay una búsqueda permanente de renovación lingüística con

un sustrato verbal bien definido: la memoria histórica anclada en la tradición cultural nicaragüense?

1.3 Objetivo General:

Examinar la tradición de la Vanguardia y Exteriorismo nicaragüense en la producción poética de Carlos Calero, así como la renovación lingüística en la memoria histórica y en el erotismo.

1.3.1 Objetivos específicos:

1. Analizar la intertextualidad vanguardista nicaragüense en la poesía de Carlos Calero.

2. Comprobar la incidencia del exteriorismo y como se manifiesta la memoria histórica en la poesía por estudiar.

3. Demostrar que el erotismo es otra fuente de renovación en la poesía de Calero.

1.4 Antecedentes.

Más que un estado de la cuestión, presentamos aquí los antecedentes de la poesía de Carlos Calero. Pese a que la obra del poeta ha sido publicada en el periódico "Nuevo Diario" (1983), en la revista "Talleres Populares de Poesía" (1985), y en Casa de las Américas (1989), no hay fuentes bibliográficas críticas sobre su quehacer poético. ¿Qué elementos

influyen en la crítica literaria nicaragüense para ignorar al poeta Calero? Hay dos factores: el político y el estético.

En el campo político, Carlos Calero formó parte de la eclosión revolucionaria que viró la historia nicaragüense. Una nueva concepción cultural reivindicó al campesino, al proletariado como protagonistas de la danza popular, teatro, pintura primitivista,... y los talleres de poesía popular. En Masaya, Ernesto Cardenal y Mayra Jiménez (poeta costarricense), inician los talleres de poesía popular con zapateros, barberos, campesinos, amas de casa y obreros de la construcción. Ahí se incorpora Carlos Calero e inicia, junto a otros poetas, una expansión de los talleres en las regiones y cabeceras departamentales.

En el campo estético, el signo de la poesía estaba centrado en el exteriorismo que, coincidente con el discurso revolucionario de la década de los ochenta, hacía énfasis en el entorno: un mensaje directo, cargado de contenido político y un claro rechazo a la poesía trascendentalista por su alocución lírica abstracta, metafórica e imágenes de corte surrealista.

La Revolución Sandinista, para Brenes Rosales (1998), emergió con fuerza liberadora y creó expectativas para el desarrollo de la poesía exteriorista dentro y fuera de Nicaragua. Las políticas culturales y el entusiasmo por echar las bases del arte popular no se hicieron esperar.

Pero, la euforia revolucionaria se volvió incierta cuando la contrarrevolución, financiada con apoyo logístico de Estados Unidos, empezó a operar en las fronteras de Honduras y Costa Rica. No obstante, pese a "La guerra de baja intensidad" (1989), se mantuvo el apoyo institucional a los sectores populares. Los talleres de poesía siguieron manifestándose en los encuentros regionales y a nivel nacional. Sin embargo, cuando el Frente Sandinista de Liberación Nacional pierde las elecciones con Violeta Chamorro, Arnoldo Alemán y Enrique Bolaños, se revierten las políticas culturales como muestran las posiciones de los nicaragüenses Guido, Torres y Prego.

Clemente Guido Martínez (2000), Director del Instituto Nicaragüense de Cultura, valora positivamente las políticas culturales que impulsó el sacerdote y poeta Ernesto Cardenal, de 1979 a 1988; proclama que ellos siguen la propuesta cultural; enfatiza que han garantizado la libertad de creación artística en forma individual o en escuelas estéticas.

No obstante, para Emilia Torres Aguilar (2000), promotora de la Asociación de Cultura (ésta surge como alternativa ante la falta de políticas de atención y promoción del arte), no hay relación con el Estado, pues éste traza una línea política impositiva, como lo demuestra la creación de la orden "Mecenas del Arte", con la cual ha sido premiada Lolita Soriano

(historiadora) y Francisco Mayorga (principal accionista del Banco del Café)...

El sesgo clasista, la crisis económica y social de la sociedad nicaragüense, las limitaciones técnicas, en medio del proceso de globalización, hacen que un consultor económico y cultural como José Prego (2000) proponga:

Se trata de proyectar nuestros productos culturales y simbólicos como agentes de cambio y potenciar el rol de los actores sociales que los crean y producen. Asignarles una dinámica determinante en las esferas de lo social, económico y político, de nuestro desarrollo. (p.369)

Como se observa, nuevos sectores controlan las políticas culturales, los medios de difusión (ministerios, instituciones, revistas, suplementos culturales, editoriales...), y se lanzan en un pugilato con aquella tendencia exteriorista. En muchos casos, ésta pasa a ser la desheredada de la "nueva estética".

Los representantes de la "nueva estética" rebuscan en el "experimentalismo", acuden a la poesía surrealista, al erotismo (3), al existencialismo... como un círculo que lo ejemplifica el viejo Sísifo que se esfuerza por empujar la roca hacia la cúspide, aunque sabe cuál será el destino de la piedra. ¿Qué puede hacer un poeta como Carlos Calero con

una poesía que no encaja ni con el discurso oficial, ni con la concepción estética?

El retorno de los poetas – adversarios del proceso revolucionario-hacia las viejas escuelas vanguardistas, posvanguardistas, según Calero, se explica debido a la experiencia traumática de la guerra; tratan de negar un pasado inmediato en el experimentalismo de la forma. En todo caso, el poeta Calero ni se exime de la “lucha poética” ni se libra de la exclusión política. Precisamente, la pugna literaria ya ha estado presente en el contexto nicaragüense como lo exponen las destacadas investigadoras de la Universidad Nacional, Flora Ovares y Margarita Rojas.

En “El sello del ángel”(2000), se estudia la posición de la vanguardia frente al modernismo. Aquella afirma, con el lenguaje coloquial, mitos, leyendas y el pasado indígena, el ideal nacionalista, es decir, el discurso cosmopolita dariano contra el nacionalismo. Sin embargo, para Ovares y Rojas, la ruptura pasa por una convergencia literaria reelaborada y sugerente, pues se:

...ironiza o recrea el discurso modernista o clásico, renacentista o barroco; resuelven la dinámica entre la identidad y la alteridad, entre lo universal y lo nacional... Ser ellos mismos los lleva a situarse en el campo del Otro: “este otro pasa a ser metáfora del yo ausente”... (p. 29).

Y como afirman las autoras, al final, más allá de las diferencias, están las huellas, las aspiraciones, los triunfos, los fracasos, los signos del tiempo “que hermanan a los seres humanos”.

De manera que la otredad es un espejo donde la imagen del otro se proyecta y también da cuenta de sí mismo. En otras palabras, las dicotomías son ambivalencias, o simplemente, dos caras del mismo rostro de la literatura nicaragüense: el modernismo y la vanguardia.

En resumen, “El sello del ángel”, de Ovares y Rojas, constituye un aporte valioso para comprender y despejar aquellas interrogantes que se hacen presentes en torno a la poesía nicaragüense con respecto a las posiciones modernistas, vanguardistas, posvanguardistas y contemporánea. Y más aún, a las influencias que ejerce la tradición lírica en la poesía de Carlos Calero.

1.5 Marco teórico.

Reflexionar sobre las prácticas significantes del discurso verbal (la literatura), o sea, sobre las relaciones entre el código, el mensaje, entre signo y el discurso (Eco:1982), permite discurrir, valorar, explorar la trascendencia del texto poético. Para Eco, el texto poético se distingue por su ambigüedad (la violación del código afecta el significado y se hace más rico a las interpretaciones) y autorreflexividad (el texto se refiere a su propio

discurso, por ser "abierto" a las múltiples lecturas, por esa forma de relacionar el significante y el significado). Así, la literatura posee un elemento que la define específicamente: su lenguaje, el poder de desdoblarse sobre sí mismo y multiplicar su poder significativo; en suma, la literatura es el discurso de la ambigüedad; Jakobson (1981) lo llama la "poética".

Tal y como lo anticipó Jakobson, la **poética** es aquella parte de la lingüística que trata la función poética en sus relaciones con las demás funciones del lenguaje; alude a que la lógica moderna estableció un distintivo entre un nivel de lenguaje-objeto (referencial, denotativo) y el metalenguaje que habla de sí mismo, de su sistema de significación. Finalmente, enfatiza que el verso sobrepasa los límites de la poesía, al mismo tiempo que el verso implica siempre una función poética.

Para Jakobson, el lenguaje debe ser investigado en todas sus dimensiones; hace todo un esbozo de los factores involucrados en el proceso de la comunicación verbal: contexto (referente: discurso denotativo), hablante (emisor: función expresiva), oyente (receptor: función conativa), contacto (canal: medio en el cual se mantiene la comunicación entre los interlocutores), código (función metalingüística) y mensaje (discurso literario o poética). En la estructura verbal hay una mezcla de

estas funciones, pero en cada uno de estos elementos hay una función predominante, como es el caso del propio mensaje que para Barthes (1987:144) constituye "...su configuración, la cara palpable de sus signos: el discurso poético...éste es, evidentemente, el caso de la literatura; podría decirse que la literatura (obra o texto) es, específicamente, un mensaje que hace hincapié sobre sí mismo".

Precisamente, Jenaro Talens, (1978) siguiendo al teórico ruso Yury Lotman, afirma que la poética:

funciona como una construcción mental y abstracta cuya finalidad reside en explicar y dar a conocer una esfera de la realidad de las prácticas significantes: la constituida por la producción del arte verbal. Este arte verbal o literatura le otorga un espacio, a partir del cual la Poética construirá su objeto teórico o literaturidad. (p. 65)

Ahora bien, si se parte del principio de que el lenguaje natural es la base o modelo para que el lenguaje poético adquiera las características plurisignificativas o simbólicas, se estará superando la noción de lenguaje como reproductor de la realidad.

Por otra parte, desde Saussure, fundador del método estructural, se establecieron dicotomías: la palabra como hecho individual y social, el lenguaje como hecho sincrónico y diacrónico, lo más importante, la arbitrariedad del signo lingüístico como lo expone Aullón (1989):

... la palabra es un símbolo que no concuerda con la cosa, un signo arbitrario que simboliza representaciones conscientes e inconscientes, y nosotros sólo conocemos la imagen de representación, no la esencia. (p.23)

El lenguaje poético no puede observarse sólo en la dimensión: significado-significante. Como señala Greimas (1973:322), las relaciones poéticas (pluralidad que trasciende el significado, se puede interpretar de muchas formas y no sólo de una) tienen como función la organización paradigmática de la sustancia investida, tanto de la sustancia de contenido como de la sustancia de la expresión; es decir, en un texto literario todo tiene "sentido", desde la unidad mínima, analogías, asimetrías, hasta el discurso, transgresor de la palabra y el objeto representado en el texto literario. Para Pozuelo (1993), hay un cambio de paradigma que incide en la teoría literaria por la ficcionalidad que sustituye:

una poética del mensaje-texto, por una poética de la comunicación literaria. La lengua literaria no sería tanto una estructura verbal diferenciada como una comunicación socialmente diferenciada. (pp.64-65)

De acuerdo con Pozuelo, aunque parezca evidente, la comunicación literaria trasciende la estructura verbal rígida. Por ello, se puede afirmar que los poetas asumen la poética como un instrumento de búsqueda de formas expresivas, de ritmos, de formas fonéticas, de tonalidades. ¿Se trata de buscar un ideal del lenguaje que trascienda todos los lenguajes, o

se trata de innovar el lenguaje a través de lo lúdico, del “sentido” para que se amalgamen y formen unidades plurisignificativas inagotables?

Para Lotman (1979), el lenguaje no sólo es una referencia de datos empiristas, de observaciones y experiencias, sino que es un sistema de modelización secundario:

El lenguaje... no sirve sólo para comunicar sino también para modelizar, para crear modelos... la lengua natural es el sistema de modelización primario y el arte, como otros sistemas de signos, actúa como superestructura de la lengua natural. Pero que el arte sea un SMS no quiere decir secundario respecto a la lengua natural, sino que se sirve de ella como material, como modelo (p. 24).

Poética y literatura son nociones que se cruzan, se mezclan, un rostro que ve el pasado y el porvenir, una conceptualización del quehacer del poeta. Si la literatura se caracteriza por el discurso plural, connotativo y ficcional, la poética es metalenguaje, es la imagen que trasciende el universo verbal; pluralidad, voces de textos que no se someten a la tiranía de una forma discursiva; concatenación de palabras donde subyace la fuente permanente de renovación.

Si poética y literatura forman un híbrido de abstracciones, ¿qué es la poesía? (Jenaro Talens registra una amplia taxonomía de este concepto) (4). La noción de poesía, aunque parezca pedante y aspiración vanidosa, es una expresión del ser humano que cubre su naturaleza y el mundo, un

verdadero ejercicio espiritual, una estrategia de emancipación interior donde se revelan realidades y se crean otros mundos.

Para Amado Alonso (1986:16), "el desdoblamiento" del poeta, es una imagen de otra imagen, una lectura de otro, pero, también, una lectura de sí mismo. Como lo anuncia Alonso, la creación poética supone un desdoblamiento donde el poeta vive sus sentimientos y es capaz de contemplarlos:

La creación poética empieza cuando esa contemplación no es de mero espectador, sino que se hace activa, con intervención en la contextura misma del sentimiento contemplado (p.16).

Inversión de imágenes racionales, sepultura y apertura de signos y símbolos, la palabra hecha especie humana; discurso capaz de subvertir el orden de abajo y de arriba; hombre y palabra, como dice Paz (1979), son indisolubles: es la palabra quien hace al hombre y el hombre complementa su forma y sentido:

La palabra es el hombre mismo. Estamos hechos de palabras. Ellas son nuestra única realidad o, al menos, el único testimonio de nuestra realidad. No hay pensamiento sin lenguaje, ni tampoco objeto de conocimiento: lo primero que hace el hombre frente a una realidad desconocida es nombrarla, bautizarla. Lo que ignoramos es lo innombrado (p.30).

En la poesía, la palabra es ritmo y musicalidad, acentos y tonalidades. La palabra es sentido múltiple, crea realidades, es un

encuentro de voces, un revelar que la palabra es verso y los versos muestran la imagen desnuda de una escritura que se niega a sucumbir a los encantos cotidianos del menor esfuerzo, según Paz (1979):

La poesía revela este mundo: crea otro...
inspiración, respiración. Expresión histórica de razas naciones, clases... Experiencia, sentimiento, emoción, intuición, pensamiento no- dirigido. Hija del azar; fruto del cálculo. Arte de hablar en una forma superior; lenguaje primitivo. Obediencias a las reglas; creación de otras (p. 13).

El poema, nervio y músculo de la creación poética; musicalidad y sentido, luz hermética en soledad, estela vigorosa y tribuna de los pueblos, rito cosmogónico, imágenes inagotables, sólo es posible por la revelación poética; porque es manifestación del mundo interior, porque trasciende la palabra, el lenguaje, el discurso.

Para Bajtin (1989), la concepción discursiva y socialmente significativa tiene capacidad para difundir las posibilidades intencionales del lenguaje por medio de su realización concreta. Toda manifestación verbal transmite sus intenciones acerca del lenguaje, haciéndoles partícipes de su aspiración semántica y expresiva:

El lenguaje, como medio vivo, concreto, en el que vive la conciencia del artista de la palabra, nunca es único...la existencia social viva y el proceso histórico de creación, generan, en el marco de una lengua nacional única y abstracta, una pluralidad de mundos concretos, de horizontes literarios... (p.105).

Por otro lado, y siguiendo a Bajtin (2002), ningún objeto del discurso (lírico o de otro género) de un hablante se aborda por primera vez, pues ya se ha discutido, vislumbrado y valorado -hace referencia a que la temática del discurso literario ya ha sido tratado por otros: el amor, el odio, la felicidad, la venganza, la guerra, la paz...- De ahí que no hay un hablante mítico o un Adán bíblico que nombra los objetos vírgenes: "... en él se cruzan, convergen y se bifurcan varios puntos de vista, visiones de mundo, tendencias" (p.284)

Se puede afirmar que la actividad literaria es una transformación del lenguaje, del material primario que se utiliza en un objeto elaborado, no hay copia ni calco de la realidad, o sea, se construye un lenguaje para transformar el propio discurso verbal, para generar nuevas significaciones. Por eso, para Renato Prada (1979), se ha hecho un mito del arte representativo llamado "reflejo de la realidad"... el discurso literario organiza, interpreta, los niveles simples y empíricos:

...el lenguaje actúa sobre lo comunicado,
ordenándolo y constituyéndolo de una manera
particular; no olvidemos que el mundo comunicado
por el lenguaje es un mundo estructurado en
el lenguaje (p.23).

Según Bajtín (2002), toda la actividad humana está relacionada con el uso de la lengua y ésta se lleva a cabo en forma de enunciados (orales y

escritos). Cada enunciado es individual y cada esfera del uso de la lengua genera tipos discursivos (el diálogo cotidiano, las manifestaciones científicas, los géneros literarios...). Hay primarios (simples) y secundarios (complejos) artísticos, científicos, sociopolíticos... Bajtín (1986:255), hace referencia a las relaciones dialógicas entre el discurso verbal y la palabra, la lengua como la revelación de sistemas cotidianos y simbólicos, total y concreto: "Toda la vida de una lengua en cualquier área de su uso (cotidiana, oficial, científica, artística, etc.) está compenetrada de relaciones dialógicas".

En este sentido, y continuando con Bajtín, (2002: 312) la palabra se multiplica en el universo discursivo. Las palabras y las formas son representaciones de la visión de los mundos, reales o posibles. Posibilidades y perspectivas latentes en el discurso verbal. Sea dicho, la lengua construye representaciones cotidianas y abstractas, rituales y costumbres, el imaginario y la identidad. En síntesis, la lengua, el lenguaje, la palabra construyen determinadas formas ideológicas que designan una visión de mundo; también construyen una historia a la medida: un territorio, una patria e instituciones que promueven valores contruidos para perpetuar el orden en medio de una fragmentación cultural, como lo expresa García Canclini (1996):

Se desvanecen las identidades concebidas como expresión de un ser colectivo, una idiosincrasia y una comunidad imaginadas,... a partir de la tierra y la sangre...una fórmula para designar la continuidad de una memoria histórica inestable... (p. 31).

De acuerdo con Bajtín (1999), las imágenes construidas con la palabra revelan expresión artística e ideológica, historia, sociedad; es decir, ninguna tiranía del lenguaje puede someter a las palabras, llámese academia, norma, lexicón. La palabra es lenguaje, discurso verbal, es la lengua llena de signos que se reproduce a través de las imágenes y dan vida, recrean el mundo y son capaces de dialogar con otras épocas y otros espacios, es decir, hacen intertextos.

Según Grivel (1997: 71), el tejido de discursos literarios (capaces de dialogar entre sí, o mejor, intertextos) pueblan un texto, combinados con la interdiscursividad del hablante lírico, del narrador o del diálogo de los personajes del texto dramático, hacen que el discurso se configure como una generalización de citas, como una convocatoria de voces que producen un nuevo sentido estético.

El elemento distintivo de la intertextualidad, según Laurent Jenny (1997: 115), es introducir un nuevo modo de lectura que hace estallar la linealidad del texto... La intertextualidad habla una lengua cuyo vocabulario suma textos en el texto, es decir, una pluralidad discursiva que a veces

puede evidenciarse en las citas, las notas, los epígrafes; en fin, un corpus de voces, de miradas organizadas en el universo del texto.

Como se ha subrayado, en la base de todo texto subyacen profundas raíces de otras lecturas. Para Kristeva (1991), la “palabra literaria” no es una referencia invariable, sino capas textuales, diálogo de varias escrituras:

Todo texto se construye como un mosaico de citas,
todo texto es absorción y transformación de otro texto.
En el lugar de la noción de intersubjetividad se establece
la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee como
un lenguaje por lo menos doble (p.9).

El concepto dialógico, la ambivalencia dentro de un texto es un concepto bajtiano que Julia Kristeva (1997:6) adoptó y extendió a la noción de intertextualidad. Así, la dialogicidad de un texto no sólo se refiere a las voces que dialogan dentro del propio texto, sino que trasciende al contexto extraliterario. En el caso de la “ambivalencia” implica la inserción de la historia (de la sociedad) en el texto, y del texto en la historia, es decir, la representación literaria de una sociedad es semejante al de la “realidad” objetiva que se revela en el texto. Por eso, hablar de dos vías que se unen en el relato, es sintetizar el texto como absorción y réplica, como lectura del corpus literario anterior.

Según Umberto Eco (1991:11), la intertextualidad es una metáfora inevitable donde intervienen lo dicho por otros libros y por la temática que

desarrollan; "He descubierto así lo que los escritores siempre han sabido (y tantas veces nos han dicho): los libros hablan siempre de otros libros y toda historia cuenta una historia ya contada".

La referencia a la intertextualidad como una red que atrapa toda producción literaria y que no puede obviar las alusiones a otros textos, ni a sus relaciones significativas, se multiplican, especialmente, en una época en que la posmodernidad se concibe como el encuentro entre el pasado y el futuro (y supera la concepción moderna de "ruptura"), como un remozamiento de ideas, según la perspectiva de Pfister (1991):

El texto postmodernista del tipo ideal es, pues, un "metatexto", o sea, un texto sobre textos o sobre la textualidad, un texto autorreflexivo y autorreferencial, que tematiza su propio status textual y los procedimientos en que este está basado (p.14).

De acuerdo con la cita anterior, la intertextualidad establece una relación que va en todas las direcciones, abajo y arriba, afuera y adentro. Según Roland Barthes, la intertextualidad posmoderna puede extenderse a toda manifestación cultural (1987):

De esta manera se devela el sentido total de la escritura: un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura... (p.71).

Para Jorge Ramírez Caro (2000), el concepto de intertextualidad va de la mano con el de interdiscursividad. En su estudio, realiza un examen reflexivo sobre la intertextualidad modernista y posmodernista, y un repaso general de los teóricos estructuralistas y posestructuralistas. Lo destacado del estudio es la relación dialéctica entre el lector y el texto, capaz de recrear otras épocas y otros discursos a través de “marcas”:

Quien lee intertextual o interdiscursivamente, no ejecuta una lectura de equiparación ni de sustitución, no coteja lo evocado con lo presente: el envío o reenvío que nos propicia la “marca” no es para constatar, sino para determinar los jugoso procedimientos a que ha sido sometido el material antiguo en el nuevo, y la forma en que se codifica la realidad social, histórica y cultural en el texto (155).

Las escrituras múltiples, procedente de varias culturas, no sólo dialogan entre sí: es un ejercicio de lectura múltiple que realiza el lector. El lenguaje es el canal que hace posible la recreación del texto (histórico, científico, literario,...), el vehículo que hace posible que las significaciones expresen la coexistencia de varios códigos simples y simbólicos; que brinde cohesión a las ideas fragmentadas. En última instancia, el lenguaje estructura “realidades”, sistemas de creencias, construye el imaginario de la colectividad.

El mundo interior que revela el poeta está mediatizado por el lenguaje, a su vez, éste construye imágenes que dan sentido lírico. Calero enfatiza que no existe fórmula para determinar que el mundo creado y

recreado sea claro, transparente o sumamente oscuro. Más bien, el tema y la concepción que se tenga del lenguaje y la literatura, muchas veces, determina la claridad o el barroquismo de la estructura de un poema.

Según Calero, (véase: entrevista), Darío lega una enseñanza: el estilo no se agota, es decir, si la condición humana se caracteriza por expresar sensibilidad, emoción, el hombre de todos los tiempos, ha tenido un particular estilo para releer la realidad subjetiva y objetiva, para potenciar y recrear, con otras lecturas, el lenguaje de la creación poética.

En resumen, las categorías conceptuales que se han enunciado en este marco teórico guardan coherencia con las estrategias metodológicas con las cuales se abordará el análisis de los textos líricos del poeta Calero.

1.6 Estrategias metodológicas.

El procedimiento metodológico que se propone para analizar los poemas de Carlos Calero no se apegan a ningún movimiento o tendencia literaria. Sin embargo, en concordancia con el marco teórico, se toman en cuenta los aspectos conceptuales que ahí se enuncian.

El primer procedimiento de análisis corresponde a la identificación de las unidades léxico-semánticas, es decir, a la morfología (parte de la gramática que clasifica las formas de las palabras) y a las unidades significativas más pequeñas (morfemas) de un sistema lingüístico; por ello

constituyen la base de todos los demás niveles de descripción como las relaciones sintácticas (teoría de la construcción de la oración) y producción de significados (semántica). Así, en la aplicación de las unidades léxico-semánticas, se hará énfasis al sentido del poema (por repetición de elementos semejantes y no-semejantes).

De acuerdo con Jenaro Talens (1978:75), en el eje paradigmático de las significaciones, la repetición significa lo mismo que la equivalencia. Esto implica que los niveles semejantes organizan los no-semejantes, estableciendo con ellos una relación de semejanza, ya sea por oposición de unidades semánticas o por relaciones simétricas entre los versos.

El segundo procedimiento está relacionado con las seis categorías de la comunicación que formula el lingüista Roman Jakobson, interesa subrayar la función referencial, la función expresiva y la función poética que conforman el primer procedimiento de análisis. Se enfatiza que la categoría referencial actúa en total correspondencia con el carácter exteriorista de los poemas de Calero. Es importante aclarar que la función referencial se centra en el contexto. No obstante, para D'Alton (2000:5), la función referencial –es equivalente al contexto- que rodea la comunicación se refiere “a todo el acervo cultural accesible a quienes se comunican y a la

facultad de evocar mundos imaginarios que se derivan del mundo experimentado por los interlocutores”.

La segunda categoría, función expresiva, se manifiesta en el discurso del emisor y, para los propósitos de esta investigación, es la parte emotiva, la subjetividad del hablante lírico en la cual emerge el mundo interior de las emociones, y que se traducen en imágenes subjetivas o visiones líricas. La tercera categoría, función poética, equivale a la producción del arte verbal, a la creación del poema, a la manifestación de las propiedades plurales, significativas y simbólicas de la poesía.

El tercer procedimiento de análisis está relacionado con la intertextualidad (Bajtin), o sea, con la capacidad dialógica que tienen los textos para sumar las voces líricas, dramáticas o narrativas. Los intertextos son, como señala Umberto Eco, historias contadas por otros textos, una suma de texto que convergen en otro texto. Todo texto es absorción de otros textos; es una huella de discursos sucesivos; es una derivación de un texto anterior, repetición, convocatoria, secundario con relación a otros textos; pero también, en la intertextualidad, el sujeto no es un ser petrificado, sino dialéctico (la historia, la sociedad y el espíritu como movimiento, cambio, desarrollo y transformación), capaz de recrear el discurso literario.

Como subraya Grivel (1997): “El intertexto representa la interacción de textos, la generalización de la cita de los textos entre sí. Los textos se llaman, los sentidos se convocan. El concierto de aquellos ecos constituye la identidad inencontrable de la voz propia” (p.71). Citar es renovar el legado histórico y renovar la experiencia cultural; citar es prolongar los ecos de otros textos. En el caso de nuestro estudio, se trata de develar las voces que concurren en los poemas del poeta Calero.

En el cuarto procedimiento de análisis se incluyen las figuras retóricas o literarias (se utilizan en forma general, sin denominaciones específicas para cada tropo) que buscan la construcción del sentido poético: metáfora, hipérbole, prosopopeyas, símil, anáforas, reiteraciones, encabalgamientos, hipérbaton, epítetos...

Los cuatro procedimientos planteados: las unidades léxico-semánticas; funciones referencial, expresiva y poética; la intertextualidad; y las figuras retóricas son instrumentos de análisis que conducirán a la develación de los textos líricos del poeta Calero.

1.6.1 El corpus

La selección de los textos líricos de Carlos Calero, se ha distribuido en dos grandes grupos y de acuerdo con las temáticas que predominan en los poemas. En una primera parte, primero y segundo capítulo, se agrupa

la temática socio-política: “Memoria”, “Managua en alta voz”, “Oración por Nicaragua”, “el niño de los ajos”, “Niñas de la noche”, “El poema 2000”, “Teoría sobre el mercado”, “A propósito de la independencia” y “A propósito de una visita”.

En la segunda parte, tercer capítulo, la “poesía erótica” o amorosa, se analizarán los poemas: “Sed de júbilo”, “Timidez esclavizada de la carne”, “Circe”, “Oda erótica”, “Donde duele la caricia”, “Elogio para quienes aman”, “La amé entre gatos”, “Mujer con gatos”, “El capitán del corazón desconoce naufragios” y “Si del amor se toman prestado los deseos”.

Como se observa, los poemas serán analizados de acuerdo con temáticas definidas y con base en los cuatro procedimientos que se proponen en las estrategias metodológicas. Sin embargo, cabe recalcar que en cada texto (poema) no pueden converger los cuatro procedimientos, es decir, habrá textos donde predomine la función referencial (se piensa en el exteriorismo) o bien, la intertextualidad o la función léxico-semántica.

NOTAS

(1) En el movimiento literario **exteriorista** o **exteriorismo** subyace el imaginismo – creado por el poeta norteamericano Ezra Pound- cuyo promotor fue José Coronel Urtecho(1977). Para éste, el imaginismo es una revolución formal y es el primer esfuerzo por infundir al realismo materia poética; se basa en seis puntos:

a) Usar los términos del lenguaje corriente, pero empleando siempre la palabra exacta, no la meramente decorativa.

b) Crear nuevos ritmos a partir de la versificación libre.

c) Dejar absoluta libertad en la elección del tema.

d) La poesía debe presentar particularidades con exactitud y no ocuparse de vagas generalidades, por magníficas y sonoras que sean.

e) Producir poesía que sea sólida y clara, nunca borrosa o indefinida.

f) La concentración como esencia misma de la poesía (Coronel, 1977:362).

Según Coronel Urtecho, el **Imaginismo** encierra la paradoja entre el simbolismo europeo y el realismo de Whitman, expresión dual que se manifiesta no sólo en la belleza formal, sino que también en el apego a la realidad visible y a la lengua común. (Coronel, 1977:363)

Precisamente, el híbrido que expresa el imaginismo va a tender el puente poético con otro movimiento vigoroso: el **exteriorismo**. Este puente trasciende diferentes épocas, países y poetas. No obstante, el exteriorismo prescinde de todo efecto simbólico o metafórico (ruptura entre ambos movimientos), aunque sí establecen una simetría en la recreación de los hechos cotidianos; lo cual, según Ernesto Cardenal, revela los hechos comunes, los acontecimientos simples y las **conmociones sociales** y

políticas de un pueblo, en este caso, la sociedad nicaragüense. Precisamente, Fernández (1982) señala:

La poesía creada con las imágenes del mundo exterior, el mundo que vemos y palpamos, y que es, por lo general, el mundo específico de la poesía. El exteriorismo es la poesía objetiva, narrativa y anecdótica, hecha con los elementos de la vida real y con cosas concretas, con nombres propios y detalles precisos y datos exactos y cifras y hechos y dichos. En fin es la poesía impura". (pp. 40-47)

Cualquiera puede indicar que el exteriorismo consiste en reproducir el mundo que rodea al poeta. Sin embargo, la poesía requiere de un trabajo sistemático, de un tratamiento del lenguaje, es decir, en el lenguaje poético no existe el azar o la creación automática; se trata de organizar las imágenes cotidianas y seleccionar la palabra precisa. Para José Coronel Urtecho (1981), la poesía exteriorista está allí, en la realidad, a disposición del poeta:

El exteriorismo, la objetividad poética austeramente fiel a la realidad inmediata y exterior, es una de las corrientes más ricas y dominantes en la poesía nicaragüense después de Rubén, pero Cardenal recoge su caudal, lo aumenta con su admirable asimilación de los cantos poundianos y lo encauza victoriosamente hacia el terreno de la épica (p. 71).

El exteriorismo es la manifestación de la épica popular, del lenguaje cotidiano, de la imagen común que surge de la realidad exterior. La vocación documental e histórica de este movimiento se funda en hechos concretos: las necesidades básicas, la expresión política, los acontecimientos sociales (la historia, el indio, el mestizo, el arte culinario, el maíz, lo autóctono como el trabajo artesanal, la expresión verbal anecdótica, en resumen, la memoria como presencia viva de la tradición o realidad).

Sin embargo, pese a la "realidad" que patentiza el exteriorismo en la poesía, hay, como en todo discurso literario, una reelaboración de los fenómenos cotidianos; es

decir, no es la realidad misma la que se reproduce, - se piensa en el realismo y las pretensiones científicas del naturalismo, comprensibles a finales del siglo XIX y casi todo el siglo XX, por equipararse al prestigio de las ciencias exactas-, sino una relectura del lenguaje, de la palabra que revela el mundo:

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. Palabras, en fin, que hablan de la persistencia de los anhelos, las nostalgias y los temores que hermanan a los seres humanos (Ovares, 1997: 77)

(2) Pese a que la última escuela literaria europea es el surrealismo, cuyo primer manifiesto data de 1924, es justamente el **Movimiento de Vanguardia de Nicaragua**, (Pablo Antonio Cuadra, poeta y narrador, señala que este movimiento se inicia en 1928 y termina en 1934) el que representa, de manera constante, la última corriente de ruptura en América Latina (Schwartz, 1991: 30).

El primer paso desafiante y significativo del Movimiento de Vanguardia nicaragüense fue renunciar al aporte preciosista de Darío. Se busca, en la cotidianidad, imágenes poéticas que trasciendan. Por eso, en el **primer manifiesto** (1931) -ligera exposición y proclama de la anti-academia nicaragüense- proponen un movimiento de renovación a partir de la idea nacionalista: "El movimiento de creación se refiere a nuestras propias obras construidas en un espíritu esencialmente nacional y por consecuencia umbilicalmente personal" (Coronel Urtecho y otros:1991: 212).

La vanguardia nicaragüense recrea la cotidianidad y la universaliza. Sin embargo, ésta no se agota en esa dicotomía como esfuerzo único e indivisible: satiriza y rompe con el discurso literario modernista, propone una poesía vigorizada por la presencia del hombre de la tierra, lagos y volcanes, renueva la concepción histórica del indio

ladinizado que ni se sublima ni se añora, simplemente, es el indio que utiliza la burla para devolver la afrenta histórica que infringió el conquistador.

A este ejercicio del tanteo, de la experimentación, del descubrimiento de nuevas tendencias literarias, se une la circunstancia histórica humillante: la invasión de Estados Unidos. Este hecho va a reafirmar la identidad nacional, (con la beligerancia de Sandino) y por supuesto, se convierte en motivo lírico. Según Cuadra (1988:138), esto permitió considerar a Nicaragua como la décima Musa. Igualmente, sirvió para desmitificar el colonialismo mental y cultural, releyendo la historia, el folklore, las tradiciones del pueblo, el sistema de creencias, los giros lingüísticos...

Otros precursores de la Vanguardia nicaragüense son los poetas Luis Alberto Cabrales y Manolo Cuadra, vínculos con la literatura francesa que ellos mismos se encargaban de traducir; Joaquín Pasos, el poeta más joven, irreverente, satírico, viajero incorregible de puntos geográficos que nunca conoció y que también le sirvió a otro poeta vanguardista, Pablo Antonio Cuadra, para peregrinar por todo Nicaragua. Según Cuadra (1988), conscientes de la importancia de su movimiento literario, escandalizaron con sus poses a los devotos de Darío, chotearon los preceptos estéticos trasnochados y se enfrascaron en polémicas:

... ultimábamos (con las exageraciones del caso) la ruptura que no finalizó el modernismo: los últimos moldes y cánones de la tradición renacentista y el subsiguiente avance por un mundo inédito que podía aceptar todos los cánones y gustos artísticos: el del griego, el del azteca o el africano y mezclarlos... que nos permitía bajar a los sótanos del propio ser humano... a los cauces subterráneos de la creación de los mitos y de los sueños por el Freud o por Jung (137).

La figura cumbre de la vanguardia nicaragüense es José Coronel Urtecho, hombre que ejerció notable influencia en la juventud literaria nicaragüense:

Fue el verdadero iniciador del Movimiento de Vanguardia. Captó, estudiando en Estados Unidos, la revolución "imaginista" y tras ese primer impulso su obra fue un constante experimentar nuevos "ismos", explorar nuevos caminos, formas y maneras de expresión poética (Cuadra, 1988: 55)

En resumen, la remozada visión de la vanguardia nicaragüense constituye una extensión de los "ismos" que implica reconceptualizar el discurso literario en una dimensión lúdica para crear nuevas formas y escudriñar el espíritu humano.

(3) El erotismo, en contraposición con el movimiento literario exteriorista, es un movimiento artístico que sondea el mundo interior, "procesa" la sensualidad y lo revela en imágenes donde adquieren diversidad: el amor y la bondad, el odio y la maldad, la esperanza, el desamor, las ilusiones, la sexualidad... en fin, otra fuente inagotable del espíritu humano.

El erotismo no es un estilo con diseños exóticos ni ribetes expresivos, no es una escuela literaria o un movimiento que postula bases racionalistas: es revelación de las sensaciones, emociones y percepciones; es la palabra desnuda que da cuenta del mundo interior del poeta:

El sentimiento amoroso es una excepción dentro de esa gran excepción que es el erotismo frente a la sexualidad. Pero es una excepción que aparece en todas las sociedades y en todas las épocas. No hay pueblo ni civilización que posea poemas, canciones, leyendas o cuentos en los que la anécdota o el argumento -el mito, en el sentido original de la palabra- no sea el encuentro de dos personas, su atracción mutua y los trabajos y penalidades que deben afrontar para unirse. (Paz, 1995: 33-34).

La clave de ésta se encuentra en la "revelación de nuestra condición original", es decir, el lenguaje amoroso despierta las sensaciones que circulan en nuestro mundo interior. Son percepciones inherentes a la condición humana:

El surtidor del ritmo-imagen expresa simplemente lo que somos; es una revelación de nuestra condición original, cualquiera que sea el sentido inmediato y concreto de las palabras del poema (Paz, 1979: 148).

Por eso, textos como el **Cantar de los cantares** (1960) dan testimonio lírico, donde la pasión y el deseo se expresan con la naturalidad de los que habitan "el paraíso". Ni qué decir de la "Odisea" donde se representa la voluptuosidad de la diosa del amor -cuando es sorprendida por Hefesto-, la pasión arrebatadora de Calipso que retiene al héroe y le promete la inmortalidad, o el frenesí de Circe que también embelesa a Ulises. De ahí que cuando se habla de erotismo, se habla del embrujo del amor, que es el espejo de los dioses y de los poetas. Por ello, se toma a Safo como eje paradigmático: (historia, perpetuidad y reafirmación de la lírica) es reencarnación amorosa de la llama que enerva la sangre y los nervios:

El sentimiento de tener ahora, después de amar, algo indestructible en la totalidad de la persona, en el cuerpo como en el alma, el gozo denso y serio de sentir que en el barro de su cuerpo algo inmortal se ha fundido traspasándolo e impregnándolo,... (Alonso, 1986: 14)

Por ello, el erotismo es la expresión poética más primitiva del hombre, es gozo y placer, es caricia y ternura, es necesidad fisiológica y atracción, es la manifestación de los sentimientos íntimos que pueblan el mundo oscuro de los deseos. El beso y el abrazo son formas exteriores, revelan el desbordado ardor de los amantes, son expresiones que patentizan el canto épico de los cuerpos en el espacio predestinado sólo para los que cruzan los umbrales.

El sentimiento humaniza el cálculo racional y la fría realidad, revela nuestra condición primitiva, forma armoniosa y natural que burla la superficialidad de las relaciones fundadas en el sentido utilitario

(4) Alrededor del concepto de poesía, Jenaro Talens (1976: 72) hace un laborioso estudio que abarca a grandes teóricos de la literatura (Amado Alonso, Dámaso Alonso, Bousoño, Vossler, Spitzer y otros; éstos, a su vez, están inspirados en el pensamiento del filósofo y político italiano Benedetto Croce), y que se resumen de la siguiente manera:

a) es una realidad (contenido) anímica o psíquica.

b) Es comunicación.

c) Es un medio de conocimiento.

d) Es una sensación interna, espiritual, producida por todo lo bello, armonioso, perfecto.

e) Es un lenguaje especial.

Para Calero, la poesía es más que un ejercicio mental, más que un ejercicio de lenguaje, más que la expresión de un acontecimiento, más que un registro... "La poesía traduce el tiempo, traduce una imagen de ese mismo tiempo.... La poesía se revela, se da a conocer, se hace luz y también se revela, se opone, incluso, contra esa luz que es la que podríamos entender como utopía, es una iluminación de la historia, lo que hace que el hombre pueda vivir y convivir con los otros hombres". (Calero: entrevista).

Para el poeta Calero, la poética se inicia en la conciencia del hombre como ser y lo lleva hacia una estructura verbal, hacia un oficio, hacia un ejercicio de ideas, y subraya que: "...el lenguaje, en determinado momento de la creación del poema, es nada más un medio, un elemento manipulable, modificable sobre el cual el poeta actúa y, por supuesto, en esa manipulación, en la recreación del lenguaje, surgen mundos inusitados que es en esencia la poesía" (Idem.).

2. CAPITULO I: LA VANGUARDIA NICARAGÜENSE Y LA POESIA DE CARLOS CALERO.

Romper con la tradición literaria, rebelarse contra la oficialidad de los salones retóricos y modelos clásicos (romanticismo y modernismo) fue la consigna de la juventud vanguardista de principios de siglo XX. El entusiasmo creador de esta juventud en alzada, la efervescencia en medio del desgarramiento histórico de la Primera Guerra Mundial, la necesidad de estos espíritus inquietos que le pusieron alas a la imaginación y construyeron intrincados laberintos para que todos concurrieran a sus pasillos y salieran incólumes. El desborde juvenil de las pasiones y la ira creadora, búsqueda y desencuentros, saturación y desgarramiento de los versos que revelaron los sueños. Sin embargo, el eje joven-rebelde no fue patrimonio de Europa, sino de Latinoamérica y se extendió a la vanguardia nicaragüense que ancló en el horizonte cotidiano sin perder de vista la ruta que había trazado Darío.

Para uno de los fundadores del movimiento vanguardista nicaragüense, Pablo Antonio Cuadra, la convergencia entre la práctica poética que volcaba un ojo hacia el interior de Nicaragua y otro hacia el exterior, se expresa con dos puntos de referencia:

Resumiendo: nuestro camino en realidad era un trenzado conjunto de varios caminos. Por eso yo definí nuestra Vanguardia en una fórmula ideográfica: Picasso

+ La Coatlicue (5). Es decir: Picasso, la invención de lo nuevo en su registro máximo. Y la Coatlicue, (la estatua de la diosa de la Tierra de la escultura azteca) significando la recuperación y la invención de los viejos hasta las más oscuras y lejanas raíces del pasado indio y la voz de la tierra (1988, 140).

Para Eduardo Arellano (1989), los integrantes del movimiento vanguardista hicieron toda una revisión de la identidad nicaragüense y mostraron una apertura hacia lo universal, aspectos que van a ser recreados a partir del reconocimiento de la identidad mestiza. Por eso, la veta nacionalista no niega el pasado indígena, por el contrario, se convierte en una primera fuente donde se bucea, en el fondo de la realidad histórica, la mirada del futuro.

2.1 Memoria histórica en tres poetas.

Como se observará más adelante, en los poetas Pasos, Cuadra y Calero, hay una semejanza temática, una relectura indígena. Precisamente, Ernesto Cardenal logró seleccionar la poesía de uno de los más grandes poetas que ha tenido Nicaragua: Joaquín Pasos, el cual formó parte del grupo de Vanguardia. Y no es casual que, en el compendio de poemas, aparezca una sección de diecisiete poemas titulada: "Misterio indio", con lo que se reafirma el compromiso de los vanguardistas nicaragüenses por recrear la temática indígena ladinizada. En el poema "Villancico indio" sobresale el discurso cristiano encarnado en "Un indio

nuevo”, es decir, un Mesías en tierras americanas. En este discurso analógico y místico, se evidencia la intertextualidad, pues se congrega la ambigüedad de las razas como hecho histórico y como un híbrido cultural que se expresa en el mestizaje:

Un indio nuevo ha nacido,
un indio nacido hoy;
hoy mismo, a la media noche,
el indio nuevo nació...

Es un español o un indio ?
Es un indio como yo,
español como todo indio,
tan español como vos
(Pasos, 1962: 97)

La convergencia de la temática también se da en el plano de los niveles no-semejantes: el americano y el europeo. Y se afirma que hay convergencia, pues el híbrido cultural será el producto del sometimiento de unos sobre otros. El poeta asume el mestizaje, mediatizado por el discurso religioso, sin la exclusión del otro y con el explícito reconocimiento de pertenecer a una mezcla cultural.

Otro poeta vanguardista que “bucea” en el intertexto indígena es Pablo Antonio Cuadra, específicamente, en el poema “El nacimiento del sol”, que corresponde al poemario *El jaguar y la luna* (1984). En éste, la función expresiva jakobsoniana y la poética del hablante lírico recrean la mítica presencia del sol personificado: un hombre que comparte el diario vivir

como acarrear agua desde el río, con su tinaja en la cabeza, o cuando él teje su escudo con los colores de la guerra:

... cuando nuestros padres
salieron con sus tribus de la húmeda selva y miraron al oriente...
Y vieron
levantarse un hombre cuya faz ardía.
Un mancebo de faz resplandeciente cuyas miradas
luminosas secaban los pantanos (p. 61. El subrayado es nuestro).

Nótese en el verso subrayado, como el lenguaje retórico, a través de la hipérbole, es capaz de ampliar el significado. Entonces, el sol-hombre, se convierte en una prosopopeya viviente, no está fuera de la rutina del indígena. Por el contrario, el sol convive y transita como cualquier miembro de la comunidad: “Y vieron/ levantarse un hombre cuya faz ardía”. Aquí se revela la cultura cósmica, inmersa en lo común de todos los días, es decir, es una forma de ver el mundo, de asumirlo y de practicarlo.

Joaquín Pasos y Pablo Antonio Cuadra recrean en su poesía el pasado indígena. Asimismo, el poeta Carlos Calero vuelve sus ojos hacia el mismo referente, en otro contexto y en otra época, pero siempre reivindicándolo. En el poeta Calero, se destacan dos categorías de análisis: el intertexto indígena y la función referencial. Obsérvese que el contexto, es decir, la función referencial es el punto de partida: el barrio indígena de Monimbó, la verde laguna de Masaya y el brillante resplandor de sus aguas que al mediodía se hacen doradas, el volcán Santiago, el cortejo de

iguanas y saltapiñuelas, la cerca de jocotes y quelite; el hablante lírico es testigo y protagonista de la historia de su pueblo; espectador y actor del Torovenado, inmerso en las procesiones que atraviesan el Calvario de los devotos

En fin, este poeta de la "Generación de los Ochenta" es un continuador de la temática indígena como se manifiesta en el poema "Memoria"; el intertexto y la función referencial aludida revelan un esfuerzo por patentizar esa tradición cultural. Por eso, la voz lírica convoca ese legado desde la primera estrofa, donde alude al pasado recién nacido, a un pasado que, el hablante lírico, después de siglos de permanecer en el olvido, invita a tomar conciencia. Sin embargo, como toda función expresiva, el mismo discurso lírico es mezcla de añoranza e idealización:

Entre las piedras del olvido había tiestos, triturados,
y unos espíritus nostálgicos flotaban como murciélagos;
 se debatían en la penumbra para no aparecer tristes.
 El azar había roto los cuencos
 en que el agua del indio no la bebió el tiempo
 (El subrayado es nuestro)

Lo primero que se evidencia es la función referencial de la estrofa y, en el verso subrayado, el símil como figura literaria, afirma la identidad histórica, un vuelco hacia el pasado aprehensivo.

Por otra parte, la función referencial, la intertextualidad y las figuras retóricas (epíteto e hipérbolas) también reafirman la identidad con

elementos telúricos y cósmicos, propios del trajín cotidiano de la cultura indígena: “El cielo color tierra y un rojo de sangre/ le sirvieron de universo a una flor de palo,/ con el amor del color blanco,…” Se debe agregar la correspondencia entre las unidades léxico-semánticas de los elementos no-semejantes (cielo-tierra; universo-flor) y las connotaciones significativas de los elementos cromáticos

En los siguientes versos las unidades léxico-semánticas (luna e indias) interactúan y producen significaciones como aquella imagen donde la luna pareciera seducirlas con su gran espejo de plata y éstas sopesaran “sus pechos desnudos”. La relación trasciende el objeto-luna-satélite con las indias, para convertirse en una relación simétrica, donde las unidades no-semejantes (luna-indias) se tornan elementos semejantes, cómplices en una sola unidad fecunda. Pero la “unidad”, la fusión y la “complicidad” entre la luna y las indias, es un atractivo para que los hombres y las mujeres cumplan el rito de la creación (reproducción) bajo la naturaleza cósmica (luna) que es protectora de la naturaleza humana:

...que bajo la luna reventó a los vientos y con su enigma de danzas.
 Las indias para mirarla se tocaban los pechos desnudos
 y ella descendía hasta sus vientres
 para que los hombres encima de sus muslos
 les marcaran los deseos con saliva y los dedos.

De los versos anteriores, se destaca la función expresiva, pues la “presencia mágica” que muestra el yo lírico, desciende a la analogía “luna-

indias” para autoritualizarse en ofrendas y en el acto de la consagración de la pareja como objeto erotizado. La atracción del objeto deseado (luna) por las indias es cercana a la afinidad lésbica, un preámbulo para desatar la pasión, un juego erótico donde “los hombres... marcarán los deseos con saliva y los dedos”. Así mismo, en los versos de Calero, se deja al descubierto las unidades léxico-semánticas como un eje paradigmático de significaciones: el elemento cósmico (luna) y el elemento telúrico (indias). Hay un ir y venir del deseo amoroso: arriba el infinito y abajo lo humano, donde se funde la fuerza de la procreación en un ritual simbólico: “luna-indias-hombres”.

En el poema “Memoria”, los elementos no-semejantes, oposición de unidades semánticas, se envuelven en una simétrica transferencia e idealización, deseo y espejismo amoroso, fondo donde palpitan las pulsiones sexuales en la carrera vertiginosa por la atracción que, finalmente, se convierte en una nueva búsqueda de tanteos, de juegos y caricias, con el objeto amado, para volver como Sísifo, una y otra vez, a empujar la piedra del deseo, como lo expresa Julia Kristeva(1987):

... la libido alcanza su capacidad de idealización desplazando esta dinámica pulsional hacia otro objeto, diferente del cuerpo sexuado cuyo espejismo sigue constituido para el hombre, cualquiera que sea su carrera de conquista de mujeres, por la atracción del pene tumescente-destumescente (pp. 64-65).

La equivalencia de las unidades léxico-semánticas no-semejantes encuentran concordancia con la ceremonia erótica de las “indias - luna”. Estos niveles tienen como referencia el “voyerismo” parecido al éxtasis de la contemplación, es decir, “la mirada” para satisfacer la libido. También, el intertexto cultural y la función referencial coinciden con el atavismo indígena, en los siguientes versos: el jade, el maíz y la máscara. Sin embargo, en estos elementos de la cultura indígena, el maíz constituye la semilla de la vida y, también, el “adormecimiento” en las celebraciones festivas y religiosas, el “licor de maíz”:

En el trozo de arcilla había el ojo de un pájaro fijo,
de guerra y atávico, que daba vuelta
a la rueda de jade y los recuerdos;
llegó un olor a licor de maíz, una caída de tierra
azul sobre los muertos que mudos
reían tras las máscaras de jícaros, ocultos...

Las figuras retóricas (epíteto y prosopopeya) representadas en los versos que se subrayan: “... los muertos que mudos/ reían tras las máscaras de jícaros, ocultos...”, se compara con la idea del imaginario popular nicaragüense y que le atribuye al Güegüence (6): capaz de reírse hasta de la muerte, en su propia muerte. Otro elemento que no puede pasar inadvertido es la máscara, aspiración del otro y la otra, desdoblamiento que constituye una acción de “hacer” o “decir” sin exponer

la verdadera identidad. Luego, el “yo lírico” apela al intertexto, al discurso de los antepasados:

Oí voces, unas tras otras, hasta formar
 un collar de secretos viejos que se lanzaron
 hasta medirle la memoria a las fosas abiertas y
 para que yo recogiera el puñal, la macana y el metate de piedra.

Obsérvese que la estrofa evoca un contexto referencial: el legado cultural indígena que se manifiesta en las siguientes figuras literarias: la hipérbole “Oí voces, unas tras otras...” y la metáfora “un collar de secretos viejos que se lanzaron” han sido transmitidas al poeta. La voz de los recuerdos se constituye en una guía y da paso a la iniciación para “medirle la memoria a las fosas abiertas”, como voz del “maestro-ancestral” que murmura al oído del poeta “secretos viejos” para que éste recupere el “puñal, la macana y el metate de piedra”, y legitime, se reconozca y sea capaz de transmitir el lenguaje secreto de los espíritus.

Si en la estrofa anterior se destaca la presencia de la voz lírica, la función referencial de los siguientes versos se tornan irónicos cuando se contrasta la realidad moderna: el precio de los “trípodes” y la marca candente de la tarjeta de crédito y la calculadora, instrumentos técnicos inherentes al proceso de globalización que no ven más que el valor de circulación y de cambio:

el júbilo de unos trípodes decorados
 brillaba con una etiqueta de precio, y no la muerte del oro,

para heredar la memoria aborígen...
y quien los compraba pagó con una tarjeta de crédito,
y recreaba el mundo con una calculadora y la indiferencia
en los ojos.

Así, en el poema "Memoria", más que un recurso temático sobre la evocación del pasado indígena (intertextualidad), es una presencia que va de la expresión metafísica (visión mágica de la realidad) al plano de lo cotidiano (función referencial). Sin embargo, el poeta contrapone el discurso lírico idealizado (trípode) con los elementos tecnológicos contemporáneos (tarjeta de crédito, calculadora), que representan caducidad y poca conciencia -o "memoria"- de las raíces indígenas expresada en los "trípodes" que son subastados en el mercado como una mercancía más. Precisamente, para el estudioso de la cultura latinoamericana, García Canclini (1995:16), testigo de lo que ha significado el proceso de globalización con los productos artesanales de los descendientes de los pueblos aborígenes, hay una compleja relación asimétrica entre el cruce de herencias coloniales e indígenas con la cultura electrónica que se ilustra con la imagen: "El antropólogo llega a la ciudad a pie, el sociólogo en auto por la autopista principal y el comunicólogo, en avión".

Continuando con la temática indígena, en el poema "India caída en el mercado", de Joaquín Pasos, (poema que corresponde a su colección de

temas indígenas titulado: *Misterio indio*, 1962), el yo lírico hace énfasis en la función referencial –aunque se mediatiza la intertextualidad-. Es una lectura objetiva, de lo marginal, de los que han sido desechados. De ahí que el ojo del poeta se detenga en el dolor de la indígena, del hambre que acecha como pantera. Con ello, el hablante lírico muestra las condiciones de miseria a la que fueron arrastrados nuestros antepasados. Pero, la mirada del poeta no es la del peninsular, sino la “mirada indígena” que da cuenta de su “otro yo”:

Pobre india doblada por el ataque
todo su cuerpo flaco ha quedado quieto
todo su cuerpo sufrido está pequeño, pequeño
todo su cuerpo tronchado es un pajarito muerto...
 Ella se desmayó, la desmayaron.
 Al lavarle el estómago los médicos
 lo encontraron vacío, lleno de hambre,
 de hambre y de misterio (p. 102. El subrayado es nuestro)

En la estrofa anterior convergen las figuras retóricas (anáfora y reiteraciones) y las unidades léxico-semánticas que se revelan en la repetición de los elementos morfológicos (subrayados en los versos anteriores) dimensionan las significaciones (adjetivos: pequeño, pequeño y sustantivos: cuerpo, cuerpo...) dan una visión descarnada: una cultura desplazada y sometida a los grandes designios de los criollos, herederos de las mismas formas de explotación del pasado, sólo que con nuevos mecanismos de persuasión; pero, tan eficaces, que no dejan duda de cómo

una cultura es capaz de pretender suprimir la memoria histórica como lo fue la conquista y colonización española.

Pablo Antonio Cuadra (1959) explota la riqueza intertextual para ahondar los caminos y el “misterio” indígena y, también, a través de las redes de significaciones (lenguaje léxico-semántico) ahonda en la realidad mágica del indio, en sus raíces vivientes que laten con energía como se manifiesta en el poema “Mitología del jaguar”:

... Y echó a andar
como la armonía, como la medida
que los dioses anticiparon a la danza.
Pero el fuego miró aquello y lo detuvo:
Fue al lugar donde el “sí” y el “no” se dividieron
-donde bifurcó su lengua la serpiente-
y dijo: “Sea su piel de sombra y claridad.”
(p. 28)

Los versos y el título del poema revelan el intertexto de otro tiempo, del mito que acude al ritual para convocar los principios de la vida. El discurso lírico abre el sentido del poema con una cadena de significaciones que dan la visión cósmica del indio; la palabra poética indaga y desentraña lo vernáculo por medio de un elemento de la cultura universal: el **fuego**, símbolo de la sabiduría, del conocimiento, de la vida y de la muerte, semejante a los simbolismos cosmológicos de las tres regiones: Cielo, Tierra e Infierno (Eliade, 1984: 213).

El mito es revelación de un tiempo inmemorial que el poeta Cuadra recrea y cuya manifestación temporal se ubica en los acontecimientos del pasado. Por ello, hay coincidencia con lo que señala Levi-Strauss (1973: 190) cuando se refiere a que la sustancia del mito no se encuentra en el estilo, ni en el modo de la narración, ni en la sintaxis, sino en la "historia" relatada. En este caso, el poeta Cuadra recrea con su discurso lírico, con su poesía, el pasado.

En Carlos Calero, el poema "Memoria" pasa por dos fases históricas. La primera señala la imbricada unidad (niveles semejantes que organizan los no-semejantes) entre visión cósmica y telúrica: recreación poética donde transcurre lo cotidiano como cuando los indios invocaban a la lluvia, o cuando los dioses transitaban entre las chozas, se vestían de chichiltotes o de mariposas. Una fuerza que convive con el hombre americano, donde los elementos cósmicos como el sol y la luna (más que rivalizar por los cultos y por las ofrendas de los indígenas), procrean hijos, siembran y recogen con sus manos los frutos que venden en el mercado.

La segunda fase está representada por el pasado (el intertexto indígena está "atrapado" por las unidades léxico-semánticas que revelan la capacidad dialógica que va a reivindicar el poeta), por el desdoblamiento donde se recupera, se descubre la memoria como espejo de un laberinto

donde todos los caminos se multiplican hacia una sola dirección. El poeta Calero no eleva inciensos o se flagela en pos de reeditar la tradición transfigurada en el **puñal, la macana o el metate de piedra**, sino que nos interroga sobre lo que somos y cómo somos. Enigmas sobre una realidad histórica que está mediatizada por el discurso lírico; una realidad que nos devuelve la imagen del pasado indígena, sin la vergüenza de la generación X, los yupis o aquellos que se deslumbran por las modas importadas, es decir, no sentir vergüenza por el sentido de "identidad".

Sin embargo, ¿qué es la identidad? ¿Cómo se formó o adquiere legitimación? La identidad es una construcción social e imaginaria fundada en las creencias de los patricios que diseñaron cuál era la que más le convenía a los países latinoamericanos; imitaron las banderas, los himnos, los escudos, la geografía cultural de los "otros"; trazaron límites para hacer creer que las fronteras son únicas e indivisibles, y se ignoró la verdadera identidad multicultural de nuestras naciones.

Para el poeta y narrador Manuel Martínez (1997), la identidad nicaragüense no está fijada por un espacio geográfico o por una circunstancia determinada; por el contrario, supone una actitud ante la vida, ante la historia; es decir, supera, como él lo expresa, la tradición que se manifiesta en folclore (bailes, mascaradas, carnavales), las costumbres

(convenciones sociales como saludos, discusiones, rituales de etiqueta,...) y el arte culinario (el indio viejo, el rondón, el baho, el vigorón,...). Para Martínez, la identidad nicaragüense es:

... un proceso crítico de asumirse, como ser de razón.

Ser nicaragüense se es en situación, que va de lo fáctico de la existencia al encuentro con la identidad de serse.

La tradición, las dimensiones del espacio y del tiempo, y la lengua se vivencian y pasa la existencia por el tamiz de una identidad en permanente elaboración (p. 181)

En "Memoria" se reconoce la experiencia de una realidad mitificada, el mestizaje como presencia viva de dos culturas que se juntan y se repelen, hasta formar parte de un lenguaje similar que no ignora el culto de los chamanes, o el culto occidental de pecados y culpas; los mitos en hombros de los conquistadores y las leyendas indígenas en manos de los que auguraban el futuro. Por eso, para Paz (1973:9): "Despertar a la historia significa adquirir conciencia de nuestra singularidad, momento de reposo reflexivo antes de entregarnos al hacer".

Una y otra posición revelan (la de Paz y la de Martínez) que hay puntos de referencia ineludibles en la conformación de la nacionalidad en cada país latinoamericano. No hay duda que esa singularidad histórica es una construcción sobre los héroes, las leyendas, los mitos, conformada por hombres y mujeres comunes. Por ejemplo, Sandino no es una construcción mítica, simplemente es un hombre que lleva sus ideales a la

práctica y no acepta ni la intromisión extranjera, ni el saqueo de su pueblo.

Para Calero:

el nicaragüense sabe de raza equina y prefiere los centauros,
sabe del paraíso y del infierno y prefiere la espina,
la sangre que corre amarga por las verdades,
se acuesta sin cama y duerme acariciando la gratitud de la tierra.
(Managua en alta voz)

La poesía de Calero es una continuación de la herencia vanguardista nicaragüense (representada por Joaquín Pasos y Pablo Antonio Cuadra), con el remozamiento y la recreación literaria que exige el discurso poético del finales de siglo XX, y que pasa por la evocación mítica y el mestizaje, que viene a situarlo en la controversial dicotomía: nacional-universal. Y que Flora Ovares (1997) señala como:

La construcción de una identidad mestiza en la literatura es una preocupación central del movimiento de vanguardia nicaragüense; en este intento, 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 cultura (p. 4).

Al resumir la visión lírica de los tres poetas: Joaquín Pasos, Pablo Antonio Cuadra y Carlos Calero, se destaca la simetría intertextual, expresiva, función referencial y las unidades léxico-semánticas que le dan unidad al discurso lírico; aunque se sabe que cada poeta es diferente, por época, contexto, atmósfera y la visión de mundo.

2.2 Dialógica de la cultura popular

La tradición popular es la “materialización del contenido” intertextual, de las propiedades plurales y simbólicas de la poesía, es la declaración dialógica que se expresa en el canto, en los bailes tradicionales, en los hábitos culinarios, en el lenguaje cotidiano, en los carnavales, en la vestimenta, en la literatura... como se verá más adelante. En la poesía de Calero, ninguna de estas manifestaciones culturales pasa inadvertida. Por eso, “Epitafio para José Coronel Urtecho” (1996) es un poema que privilegia los espacios donde vivió el poeta: Río San Juan y la ciudad de Granada. Y cada espacio se llena con María Kautz (musa de Urtecho), con “el rumor de la cocina” y el Güegüence. Y el poema crece cuando el hablante lírico revela la constelación de poetas, desde Darío hasta Cardenal. De manera que el poema muestra las imágenes de una realidad ambivalente: la tradición poética y la certera expresión de la culminación de la vida del poeta:

con la pipa enviarte señal a la María Kautz
 quien anida en el cielo...
 la cocina con tortillas de maíz, gallo pinto y picadillos;
 Los ojos de un Güegüence
 su chifonía paladeando copitas de miel de palo y cususa...
 para que don Rubén Darío conozca pangas, racimos de cangrejos
 y mojarras...

El poeta Calero asume el intertexto para legitimar el entorno cultural e histórico del primer personaje de la literatura nicaragüense -según el decir

de Pablo Antonio Cuadra (1986)-, "El güegüence o Macho Ratón" como una personificación del poeta Coronel Urtecho y crea el espacio dialógico de los textos:

... los ojos de un Güegüence
su chinfonía...
y en la antología, con los dedos ensalivados,
poniendo señas a los mejores poemas de los poetas norteamericanos.

Para Pedro Henríquez Ureña, -citado por Franco Cerutti (1983)-, el Güegüence es una "comedia danzante" de carácter profano que era representada por los indígenas nicaragüense, en lengua nahuatl y español. Según Cuadra (1986), el Güegüence encarna la primera obra de teatro nicaragüense y se distingue porque el protagonista es un personaje popular que representa el ser nacional:

...su protagonista es un personaje que el pueblo nicaragüense lleva en la sangre. "El Güegüense (sic.) o Macho Ratón" es nuestra primera obra de teatro, sus diálogos son todavía bilingües... se puede captar su sencillo argumento desarrollado con marcada intención de crítica a la autoridad y de burla social, como la calidad literaria o dramática de la mayor parte de sus escenas, no por primitivas menos admirables en su acción y en su diálogo vivaz y picaresco... (p.153).

Pese a que la intertextualidad es el bastión principal en esta lectura, Calero conoce las connotaciones significativas de las expresiones (conjunto de elementos ambivalentes o unidades semánticas) que utiliza el Güegüence: la ironía de sus palabras, lo "fachento" de sus manifestaciones, es decir, los embustes del pícaro que sobrevive con un

discurso amañado, el típico “vivazo” que aparenta ser “baboso”, el que se hace el “mojigato” para alcanzar lo que se ha propuesto. Sin embargo, la figura del Güegüence que aparece en el poema “Epitafio...”, personificada en el poeta granadino, es reposada y transparente en el deleite del banquete y en la lectura de los poetas norteamericanos. En cambio, en el poema “Conversación con Manuel Martínez”, el Güegüence se revela sin la máscara del embuste, con la palabra redimida de sospechas y dobleces:

Los amigos comparten un cielo,
 la claridad del mediodía y la duda de los muertos,
 ...el ojo del búho nos miraba desde el fondo sin fondo
 de la noche nicaragüense donde las máscaras descubrieron
 el rostro del Güegüence irredimible.

La esencia compleja del Güegüence como personaje dialógico que percibe la realidad de manera jocosa, pícaro que desdobra el lenguaje en asonancias fonéticas para salir de “apuros”, encarna “el rostro irredimible” que anuncia el poeta Calero porque hace escarnio del conquistador, de la amistad y de sí mismo.

En el poema –“Conversación con Manuel Martínez”- el Güegüence asoma con “chifleta” y saluda con cordialidad caballeresca, y el sentido de cotidianidad, trivialidad y “plática” entre amigos, se ensancha tras la máscara. También, crece la dimensión del poema con las imágenes arquetípicas (intertextuales) de los personajes y la tradición histórica-

geográfica: Tío Conejo, Tata-Chombo, el Toro-Venado y el propio Güegüence; Managua, Masaya, Monimbó y San Juan de Oriente:

... y nuestros afanes encontraron
 el rastro amañado del Tío Conejo
 y sus leyendas,
 juntamos regocijos y atavismos
 para bailarle a Tata-Chombo con el
 Toro-Venado del pueblo,...

Más allá de los patios y las casas, hay una imagen diaria, tan familiar como el miedo y el heroísmo, la pasión y las lágrimas: la máscara. Para Bajtín (1999: 42), el tema de la máscara es un símbolo inagotable: cubre, engaña, disimula, es la aspiración de ser el otro o la otra, oculta la naturaleza infinita de la vida y sus múltiples rostros, una pluralidad de identidades. La máscara que utiliza el Güegüence se desdobra en ironía, en burla, en el regocijo de los ángeles que se carcajean y escandalizan, con sus irreverencias, al cielo circunspecto: **“... las máscaras descubrieron el rostro del Güegüence irredimible...”**.

La máscara (7), se enfatiza, es convertirse en el otro, es aspirar a ser la otra identidad; sirve para multiplicar rostros, para cubrir los engaños y para disfrazar, incluso, los sentimientos. La danza y el recital del Güegüence, la indumentaria de ese bailarín que cubre su rostro con una máscara de viejo y que chotea el interrogatorio del Gobernador y del Alguacil. La máscara de viejo y la risa juvenil desbordante, llena de vida, es

una fusión frente a la seriedad dogmática. La risa del Güegüence es la risa del pueblo nicaragüense contra la dictadura somocista, contra esa coraza que representaba la Guardia Nacional, contra el miedo, contra la represión oficial, contra la intimidación. En síntesis, la máscara y la risa es contra la censura interior, una forma de exorcizar el miedo y, como dice Bajtín, la risa es ambivalente, universal, purifica el fanatismo y los miedos.

Por eso, para el poeta Calero, los amigos “güegüences” revelan las emociones y comparten los avatares cotidianos y los acontecimientos humanos:

...nos dimos las manos antes de tirar la piedra
al guindo del alma,
hubo una pared de bahareque para aliviar el
cansancio, y guacalitos frescos de agua de olla,
le echamos al fuego del corazón romero, hoja de salvia e
incienso...

Como se puede observar, la “dialógica de la cultura popular”, en la poesía de Carlos Calero, está mediatizada por la interdiscursividad y por la intertextualidad que provienen de montajes o redes de significaciones que permiten encontrar, describir las voces de otros textos, es decir, remiten a otras “lecturas” como absorción y replica de otros textos, o mejor dicho, un diálogo histórico y cultural nicaragüense.

2.3 Consagración profana y carnavalesca

“Oración por Nicaragua” es un poema donde el intertexto bíblico es un pretexto para establecer espacios que recrean el contexto nicaragüense (función referencial); donde las unidades léxico-semánticas constituyen redes de significación y la figura retórica (prosopopeya) cobra un sentido particular: Nicaragua como el tú lírico. El poeta revela los lugares cotidianos de la geografía nicaragüense y, especialmente, el espacio de la creación poética. También, las imágenes sirven para mostrar la turbulencia social y política de la sociedad nicaragüense.

El poema “Oración por Nicaragua” está conformado por 196 versos y se divide en seis partes: religioso-geográfico (versos del uno al catorce); religioso-político (del quince al setenta y seis); cultural-geográfico (setenta y siete al ciento cinco); religioso-geográfico y político (del ciento seis al ciento sesenta y cuatro); literario-político (ciento sesenta y cinco al ciento setenta y nueve); político-religioso (del ciento ochenta al ciento noventa y seis).

Las imágenes del poema concuerdan con la función referencial, pues dan cuenta de los acontecimientos históricos de la sociedad nicaragüense: testimonios, cruces, protestas, irreverencias, desafío para los políticos exhibicionistas que han hecho de la historia un referente de intrigas y

cacicazgos, un “credo “ de llano oportunismo y de una conciencia anclada en el vacío:

... creo en tu historia de intrigas oficiales y caprichos de cacicazgos
 en sus poltronas que ahora están puestos dentro del asador
 ante la historia que abrió los ojos como muchacha joven
 de pudor agraviado y que cerró las piernas con dos postes
 de laurel macho, un gavián, un toro y este poema.

Las unidades léxico-semánticas de la estrofa anterior privilegian el carácter material, es decir, la capacidad referencial que pretende transmitir la verdad en combinación de imágenes, de contrasentido, de juegos del pensamiento que abarcan lo político, lo social, lo económico; el enorme peso de la tradición cultural (poética) nicaragüense y, particularmente, el profundo sentido humano del conflicto conmovedor: resolver las necesidades básicas de los que una vez se sintieron protagonistas de la historia no oficial. De manera que la figura sinecdótica del poema se revela en la personificación de la “Nicaragua-muchacha”: “... de pudor agraviado y que cerró las piernas con dos postes/ de laurel macho, un gavián, un toro y este poema”.

Imagen clásica del espectáculo romano: la virgen atada al poste frente a un toro furioso que la embiste. Ni más ni menos como lo ha hecho la oligarquía-empresarial nicaragüense de verdes y rojos. En los versos de Calero, el pretexto de la “muchacha-virgen” lleva implícito el sacrificio de

lo immaculado, como un mal predestinado para la “Virgen-Nicaragua”. Ya en la colonia de Francisco Hernández de Córdoba, se marcó con furia de espada, horca y cuchillo, una división irrefutable de clases; línea que sería seguida por “conservadores” y “liberales”, succionadores de la economía y de la nacionalidad nicaragüense. Por eso, la voz lírica exhorta y sacude la conciencia de una Nicaragua sitiada por la ambición bipartidista:

... los conservadores y los liberales,
 castas incapaces de proclamarse miserables,
 ceguera de los miedos, irrespetuosos de la ternura,
 sacándose los ojos,
 la fauce del gato y el perro adulándoles los corazones,...

“Oración por Nicaragua” no es un anecdotario de unidades léxico-semánticas contrapuestas en el plano político, sino la utilización de la función referencial del lenguaje, sin alabanzas ni súplicas, para desafiar, para reclamarle a los políticos que han hecho de Nicaragua una nación de fantasmas y pobreza, el poeta declina su escepticismo y concluye con una exhortación para los que quieran compartir la miseria y la dignidad del pueblo:

... hay una gran mesa de tabla en el alma de los pobres
 para que de una vez nos sentemos a convivir la dignidad de la historia,
 a levantar la jícara de sangre por cáliz y la nobleza del agua,
 y a comer con amor y sin odios
 las raciones de la locura divina que aún quedan en Nicaragua.

El poema se desplaza por la liturgia profana y referencial donde el proceso de transformación de significados emplaza a los hombres y mujeres, a la forma de vida y a la psicología de un pueblo que respira el mismo aire de una clase con delirios de grandeza, que ha acumulado su capital con la miseria del pueblo. En esta lucha ciega de amor y odio, no puede faltar la imagen del Güegüence como un intertexto ineludible:

la mal llamada tierra absoluta de los poetas,
 del lobo con cueva renegando de las hostias,
 el todo que produce enojo,
 de los gallos hasta el alba,...
 ... Güegüences al pie de la reata con pala y machete.
 (El subrayado es nuestro)

En estos versos el Güegüence (nótese en el verso subrayado la pluralidad del personaje que abarca a hombres y mujeres) sigue siendo el hombre de la máscara y los dobleces, del ritual y del discurso ambivalente, asume la figura del campesino, se revela ante el olvido histórico y ante el “progreso” nicaragüense. El güegüence equivale al hombre cotidiano que hace de su esfuerzo una lucha épica de sobrevivencia humana. Si la figura del Güegüence asume la nacionalidad nicaragüense, también hay otras expresiones vernáculas y populares que el poeta Calero rescata de la literatura oral y escrita como las fábulas de Tío Conejo y Tío Coyote (intertexto literario que recrea Pablo Antonio Cuadra -1998-), donde el protagonista de la fábula, Tío Conejo, es el prototipo del Güegüence:

“matrero”, burlista, “mañoso”, vividor, usa como escudo al ingenuo de Tío Coyote que es la víctima de sus fechorías y abusos:

...tus fábulas bravatas de Coyote,
Tío Conejo, de los Chon Gago,
Güeguënce al pie de la reata...

De nuevo el hablante lírico acude al conjunto de textos, a la convocatoria de voces que recrean el discurso poético en una forma dialógica, en una imbricación entre la escritura y los signos sociales como la tradición de los bailes típicos y el acompañamiento de marimbas; la gigantona, personaje de dos metros que baila al ritmo del tambor y de un joven que declama epigramas satíricos, amorosos o sociales; como es notorio la intertextualidad no es un decorado de imágenes, sino voces de otros textos como el halo de la cultura africana de los blufileños que se representa con **el palo de mayo**, danza donde los bailarines giran en torno a un palo recién cortado que es decorado con “papel china” de brillantes colores, rito de iniciación de las lluvias, de la vida que fecundará los campos; la danza de los “chinegros”, animada por la marimba y la guitarrilla, que visten sacos de “gangoche” y se pintan con pasta de lustrar o contil, una cinta grande y de vivos colores en la cintura donde sostienen una regla que asemeja un machete, y entre el ritmo marcado por los pasos,

la “cinchoneada” (golpes) y una botella de guaro reviven los viejos desencuentros afrocaribeños:

el palo de mayo, la marimba, los chinegros borrachos,
 los diablitos, la gigantona tetona, el leve canto de JuanGaitán,
 que tiene como bandera una cruz de palo,
 el baile del pescado y del zompopo con muchachas nalgonas,
 la danza negra, los Mejía-Godoy, el canto de los pájaros.

En el sincretismo de voces diacrónicas y sincrónicas subyace la cultura popular e irradia como grandes tejidos sígnicos que dan cuenta del cortejo de costumbres que presenta el poeta Calero. Nótese la palabra referencial en la sucesión de personajes (intertextos) que se insertan en las creencias del pueblo, en la historia como réplica de otros textos y establecen diálogos constantes: el “Toro Venado”, carnaval del pueblo, donde los protagonistas no sólo son la “Quirina Seca” que arrastra sus penas; el “Diablo Rojo”, personificación del pecador; el “Padre sin Cabeza”, profanador de honras de las feligreses indígenas; la “Llorona”, búsqueda eterna del hijo perdido en las márgenes de un río; el “Mico”, espíritu malicioso, burlesco y jodedor; la “Carreta Nagua o sin Bueyes”, símbolo de los espíritus ambiciosos que son arrastrados en permanente ciclo; el “cadejo”, perro negro y ojos de fuego, terror de los bebedores y mujeriegos. No pueden faltar en el “Toro-Venado”, la ridiculez de figuras públicas como el alcalde y presidente de turno (Violeta Barrios, Arnoldo Alemán,...). En síntesis, un carnaval que desnuda las “virtudes” oficiales: “...juntamos

regocijo y atavismo para bailarle a Tata - Chombo con el Toro-Venado del pueblo". (Calero)

La convergencia intertextual de actores populares con el dialogismo histórico, la imagen de un pueblo que baila, juega con los míticos personajes y con las "autoridades", se mete en el círculo donde danzan al ritmo de los "chicheros" y las bandas colegiales; para Bajtín (1986) el carnaval es una fiesta cuyo carácter es heterogéneo, donde lo público y privado se mezcla, donde actores y espectadores se dan la mano:

El carnaval en sí (reiteramos: en el sentido del conjunto de todo los festejos diversos de tipo carnavalesco) no es desde luego un fenómeno literario. Es una forma de espectáculo sincrético con carácter ritual. Se trata de una forma sumamente compleja, heterogénea, que siendo carnavalesca en su fundamento, tiene muchas variantes de acuerdo con las épocas, pueblos y festejos determinados... El carnaval es un espectáculo sin escenario ni división en actores y espectadores. En el carnaval, todos participan, todo mundo comulga en la acción (p. 172).

La interdiscursividad del carnaval es un juego dialógico donde la escritura se lee a sí misma y lee otra escritura. Para Bajtín, el carnaval no es una representación artística con retórica ininteligible y mímicas sin sentidos; para éste, el carnaval se vive entre actores y espectadores; los dogmas, los rituales de la atmósfera formal no tienen espacio; la risa, fecunda, dadora de vida, llena las calles y las plazas. Y entre burlas, discursos satíricos, las máscaras van de actores a receptores. La palabra

se libera de toda norma, se entroniza el lenguaje obsceno que degrada y da vida cuando da en el blanco preciso:

Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo **viven**, ya que el carnaval está hecho **para todo el pueblo**. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera **espacial**. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes (sic.), es decir de acuerdo a las leyes de la **libertad**. El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y renovación en los que cada individuo participa (Bajtín, 1989:13).

La poesía de Calero "atrapa" las imágenes renovadoras y vigorosas del carnaval del pueblo. El carnaval es fundamentalmente dialógico, se entrelaza con las unidades léxico-semánticas: semejanzas y desemejanzas, analogías y oposiciones, voces que concurren en el anonimato para darle paso al espectáculo colectivo, es decir, los textos entran en contacto y se repelen, se leen doble. Asimismo, hay una tregua entre el tiempo oficial, marcado por las normas convencionales, la solemnidad ritual y la liberación transitoria que ofrecen las fiestas populares.

El poeta Calero conoce la ambivalencia mística del "doctor de los pobres", San Jerónimo. Hay que agregar la función referencial y la inevitable intertextualidad que se presenta con este personaje que se desdobra entre lo sagrado y lo profano, las risas y las imprecaciones, el alimento y el excremento, el sexo y la muerte, el nacimiento de la leyenda y

la conmemoración ritual –resurrección. Procesiones que hacen propio el culto de otro santo que se desdobra en el otro santo varón (“comeyuca o masayense”) que, según el decir popular, fue un “doctor” que atribulado por los pecados de la carne y el alcohol, hizo penitencia en las faldas del volcán Santiago. Y cuando la fuerza de la naturaleza del volcán amenazaba con borrar de la geografía a la ciudad de Masaya, el “doctor” salió de la cueva y le hizo frente a la furia del volcán extendiendo sus brazos. Al aplacarse el volcán y conocerse el “milagro” del santo varón, se hicieron romerías donde atendía a la gente más necesitada y realizaba curas extraordinarias, que concluyeron cuando el santo milagroso murió de cirrosis para unos, de nostalgia para otros. Por eso, cada año se celebran ocho días de fiesta en honor al santo, que empiezan el 29 de setiembre y terminan ocho días después.

... y la fiesta amanece en las calles por Tata Chombo
el mujeriego, y el negrito de Esquipulas,
por Santo Domingo el bailón y callejero,
los muertos de verdad y sus adioses con guitarras,
comida para los pobres, café con galletas,
y el jocote para los tragos, las muchachas que vencen
la soltería poniendo los santos patas-para-arriba.

La función referencial de la voz lírica exterioriza personajes y espacios. Sin embargo, la palabra referencial del discurso deriva de la imagen de la realidad que apela al sentido unívoco como la intervención mediática del “doctorcito” (Tata Chombo o San Jerónimo) que sale en

hombros de sus más fieles devotos, y la procesión continúa hasta visitar todas las iglesias católicas de Masaya. Y en cada parada, para cambiar por otros cargadores, se aprovechan para mandarse unos “cuerazos”, “cusuzasos” (aguardiente) y echarle vivas al santo, acompañados por el griterío popular que corea: “¡Viva el doctor de los pobres! ¡Viva el chivo de las putas! ¡Aquí está el gallo giro! ¡Viva el tronco donde se rasca el tigre!”

Las groserías, juramentos y obscenidades son los elementos extraoficiales del lenguaje. Son y fueron considerados una violación, flagrante, de las reglas normales del lenguaje, un rechazo deliberado a adaptarse a las convenciones verbales: etiqueta, cortesía, piedad, consideración, respeto del rango, etc. La existencia de estos elementos en cantidad suficiente y en forma deliberada, ejerce una poderosa influencia sobre el contexto y el lenguaje, transfiriéndolo a un plano diferente, ajeno a las convenciones verbales... las posibilidades que ofrece el carnaval se revelan *plenamente* en la plaza pública de *fiesta* en el momento en que se suprimen todas las barreras jerárquicas que separan a los individuos y se establece un contacto familiar real (Bajtín, 1999:168-169).

Los elogios e injurias que se perciben en las procesiones pertenecen al vocabulario grotesco, según Bajtín; es un juego con las cosas sagradas y elevadas, asociadas a lo profano y bajo que, a la vez que degradan e insultan, dan vida al mundo oscuro y litúrgico de la realidad:

... el vocabulario grotesco de la plaza pública (sobre todo en los niveles más arcaicos) estaba orientado hacia el mundo y los fenómenos de ese mundo que se hallaban en estado de perpetua metamorfosis, de transición de la noche al alba, del invierno a la primavera, de lo viejo a lo nuevo y de la muerte al nacimiento (Bajtín, 1989:149).

¿Qué correlación tienen el vocabulario grotesco de la plaza pública con las unidades léxico-semánticas? En forma tajante no son excluyentes.

El lenguaje es un correo, un mediador, un facilitador de sus productos (significados). En este aspecto, se está en el plano semántico como elemento catalizador de los significantes-significados de la plaza pública (la riqueza diversa de la fonética de los pregones: ¡lleve, lleve, la semilla de jícaroooo, el tiiiiiiiste! Y la clara promoción del “sentido”: la venta del producto como lo expresa Bajtín (1999:163): “...los vendedores lanzan a voz en grito, en formada rimada y rítmica; cada “grito” por separado es un cuarteto destinado a ofrecer una mercadería y a exaltar sus cualidades”), y se llega a tener comprensión de cada unidad semántica, pues siguiendo con Bajtín (2002), en el estudio de “El problema de los géneros discursivos”, devela las maneras en que el ser humano crea la significación:

Las diversas esferas de la actividad humana están todas relacionadas con el uso de la lengua... se lleva a cabo en forma de enunciados (orales y escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana. Estos enunciados reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas no sólo por su contenido (temático) y por su estilo verbal, o sea por la selección de los recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua, sino, ante todo, por su composición o estructuración. (p. 248)

Pero la concatenación de significados no se da en el vacío, requiere del contexto, del espacio para favorecer la generación de prácticas significantes, como el costado de la iglesia de San Jerónimo, el bullicio del pueblo que se pierde entre los altavoces de magos, curanderos que

promocionan sus poderes curativos, prometen adivinar el pasado y el futuro; tienen la medicina para los males íntimos del alma y cualquier dolencia física; las ruletas y carruseles que llegan de Costa Rica, los circos, los salones improvisados de baile, comida y licor, como revela el poema "Managua en alta voz":

... los vasos tienen abismos
por donde los adivinos, los magos, los curanderos, los brujos,
 y hasta el olfato de los desvelados ven el rostro múltiple de Dios a la hora
 en que la desconfianza es buena o te ofende,
 y la inocencia de la satisfacción apena.
 (El subrayado es nuestro).

Nótese que los versos subrayados (hipérbole y encabalgamiento) son una cadena sígnica, con función referencial (adivinos, magos, curanderos, brujos,...). Al igual que la caja de Pandora, el poeta muestra el hálito sagrado y la vivencia profana: allá, la esperanza asida en los bordes de la caja; aquí, el dogma, la ilusión. Visión de mundo mediatizada por la tradición religiosa que augura, con sus ofrendas benditas por la "Purísima", la promisión futura en las regiones celestiales:

... da chicha, limones dulces, gofios, cajeta dulce en la
 Purísima de su blancura.

En la imagen de la "Concepción de María" y la referencialidad interdiscursiva de la voz lírica se recrea la consagración de la "Purísima" en ambigüedad mística y libertina, reeditada los ocho de diciembre, por los romeros que, a pico de botella de licor y cánticos, exaltan las virtudes

milagrosas de la Virgen; elevan las voces en las enramadas y casas, y como premio, a la devoción que expresan en los coros, se les obsequia matracas, chicha, semilla de jícaro, chilla, dulces, frutas. La “gritería” es un peregrinaje del pueblo, donde los romeros participan con verdaderos himnos de alabanza: “¡Oh dulce María! ¡Oh Cándida estrella! ¡Cuán pura, cuán bella, la aurora te vio!...” (Canto litúrgico anónimo).

De nuevo la voz lírica del poeta acude a la función referencial, al lenguaje directo y a la interdiscursividad para mostrar la actitud que asumen los peregrinos que cuando han terminado de cantar en coro, una y otra vez, se hacen un “molote”, y entre empujones, insultos y pleitos, extienden sus manos para guardar en los sacos de harina-masén, los tributos benditos. De ahí que, en un claro contraste de imágenes sagradas y profanas, el poeta Calero logra representar, en su poesía, las festividades y el perfil sociológico del nicaragüense:

... se asusta de sus demonios después de los pecados, quiere
 levantar su casa una vez que la botó a patadas,
 da chicha, limones dulces, gofios, cajeta dulce en la Purísima de su
 blancura,
 mete los rayos del sol para que con sus brazos
 sobre tu hombro, los veás dentro de su casa...

Obsérvese cómo interactúa la función referencial, es decir, popular, del carnaval, de personajes. La poesía de Calero representa un manojo de cosechas del pueblo, una recreación testimonial del carnaval religioso

donde la población nicaragüense vive con entusiasmo un tiempo profano y sagrado, la risa del Güegüence que se burla de sí mismo y de los otros.

Los versos de los poemas: “Oración por Nicaragua” y “Managua en alta voz”, se convierten en épica-popular de lo cotidiano, donde se exalta el agreste paisaje con sus ríos y lagos, con la representación del mestizaje a través del Güegüence y de las tradiciones de la cocina nicaragüense, de las expresiones populares del carnaval y lo religioso, de la presencia de los indios de Monimbó, Sumos, miskitos y ladinos; la danza, expresión de la marimba, del rítmico tambor del palo de mayo y de “chicheros”; es una convocatoria de costumbres y tradiciones:

...no importa la sorpresa del alba cantando soledades,
 los zanates sobre las tapias encaladas del verano, grietas secas;
 y el recuerdo de la lluvia desempozando arroyos, las verdades...
 tus fábulas bravatas de Coyote, Tío Conejo, de los Chon Gago,
 Güegüence al pie de la reata con pala y machetes
 ... El nombre de la poesía, proa y amor por Nicaragua,
 canto encandilado en Nandasmo del chichiltote,
 teja soleada con olor a lama,
 cabanga para que haya sol y bueyes de la niñez,
 garrosos desolación calcinados por las ebulliciones del cielo,
 ungidos de sol, los sueños de la piedra,
 garzas de Chontales estelas del pastizal
 hasta el milagro de Solentiname,
 pinos de navidad con raíz en la tierra amarilla de Zelaya,
 indios de Monimbo maduración del pasado
 tansbordando cayucos con los sumos
 y se palabrean fuego suampo desolaciones,
 el arpón clavado en el tiempo... (Oración por Nicaragua).

En resumen, la poesía del poeta Calero, se representa en unidades plurales como el Güegüence, personaje histórico, discurso amañado,

riqueza expresiva del habla, símbolo del híbrido cultural y de la sátira hacia el conquistador; Monimbó, visto con la categoría de cosmópolis, en la obligada referencialidad del espacio, en la artesanía,... fuente de elementos literarios y tradición de conocimientos; el Torovenado, carnaval de pobres y acaudalados, con una riqueza verbal insospechada de unidades léxico-semánticas, con sus niveles de semejanzas-desemejanzas, (el subrayado lugar común: “no hay forma sin fondo”). El Palo de Mayo, otro rito de iniciación popular que saluda las primeras lluvias del año; las procesiones y el cortejo de peregrinos que revelan su conciencia sagrada y profana, renuevan los votos de la cultura popular. Estas unidades culturales son portadoras de elementos literarios que posibilitan caracterizar y representar al nicaragüense en su espacio, en su cultura, en su tradición, en su memoria.

2.4 El centro ineludible

“Managua en alta voz” es un poema con líneas exterioristas definidas y se manifiesta en concordancia con la función referencial del lenguaje. Pero, cuidado, hay imágenes cotidianas que se diluyen en el contexto, lo atraviesan y la función expresiva de la voz lírica se torna trascendente. En este sentido, para el poeta Calero, Managua es el espacio geográfico, el eje temático donde se interroga al habitante de la capital y su ojo cósmico

revela el odio y la muerte, el rito de los condenados tras los adoquines, parapetos donde anidan los estertores de los sueños y la realidad tangible de la ciudad nicaragüense.

El poema está organizado en tres ejes temáticos: el primero, Managua como centro ineludible, sus habitantes y la realidad nicaragüense. El poema se abre con la prosopopeya: “En Managua el amanecer se ve a sí mismo”. Y el poeta, militante de atavismos y auroras, cronista de su época, describe la vieja ciudad imbatible a los pies del lago Coxibolca:

Con la interrogación de su lago descubre
sus odios, / la muerte afilada sobre la piedra
o remotos tumultos/ con adoquines hechos
gritos y polvo. (El subrayado es nuestro).

Las figuras retóricas (prosopopeya y metonimia) que se destacan en los versos subrayados no solo implican la sustitución de un nombre por otro, sino trasladan la significación y permiten crear nuevos significados como las alusiones a las insurrecciones populares de Managua, Masaya,... (las barricadas que sirvieron de parapeto contra el poder y el odio de la dictadura), a las ruinas de la vieja Managua donde los habitantes se funden en el bochorno de una temperatura que recuerda a Comala o Macondo. Y el poeta se detiene a deletrear el tiempo para no sucumbir ante el recuerdo o al escepticismo, para que el prisma de luz arañe las

tinieblas de la miseria como se expresa en el lenguaje retórico (personificación y encabalgamiento) de los versos subrayados:

...y la esperanza tira anzuelos a la calle para atrapar
con fortaleza el insomnio que viaja sobre el lomo
de las pasiones... (El subrayado es nuestro).

El segundo eje temático está formado por imágenes exterioristas de los habitantes de Managua (se ha dicho que la función referencial y el contexto constituyen elementos esenciales en la poesía exteriorista) que, como aparecidos, despiertan al día con sus voces y gritos de pregones: la vendedora de vaho, el carretonero y sus promociones de tiliches, los lustradores, en fin, los desheredados de la tierra como un cortejo de fantasmas que sobreviven por accidente o por instinto:

... y una vendedora de vaho regatea su santidad con olores a carne,
plátanos, cebolla, tomates, guineos, ...
el carretonero lleva una lira en la garganta
que asombra a los lustradores
quienes sueñan el cielo con betún y saliva y brillo de trapo o cepillo.

En la cultura popular ninguna palabra es casual; hay una red de interconexiones sintácticas y semánticas mediante la cual el hablante lírico se comunica. De ahí que se concatena, en forma interdiscursiva, a la "vendedora, al carretonero y lustradores" que cantan, recitan cuando ofrecen sus productos, es decir, la polifonía de las calles y plazas públicas.

Por otra parte, se ha indicado que el exteriorismo evidencia una vocación referencial. Asimismo, se puede afirmar que es producto del

influjo de poetas norteamericanos (cuyos compiladores fueron Ernesto Cardenal y José Coronel Urtecho) y, especialmente, lectura de los poemas aborígenes que descubren las cosas concretas del mundo exterior. Calero considera que el exteriorismo, “-es tan antiguo como la poesía clásica, como los poemas épicos (El Cid), la Divina Comedia...- es el descubrimiento de ese mundo corporal a través de un tratamiento del lenguaje; de tal forma que la realidad coincide con la idea, con las emociones, con los sentimientos que son traducidos en imágenes completas”. (Entrevista)

El poeta Calero afirma que el hombre busca opciones y es libre de expresar su filosofía y pensamiento de la vida, y si hay prejuicios o críticas hacia el exteriorismo es porque:

Si el exteriorismo preocupa, me parece que son cuestiones personales o extraliterarias, porque todo auténtico poeta sabe que existe respeto por la apreciación de lo que verdaderamente es valioso en poesía; sea surrealista, impresionista, romántico, neorealista, vanguardista, lo que sea, y lo que cuenta es la poesía auténtica, buena (Entrevista).

Como se observa, el poeta Calero atiende la variedad, sin afán selectivo del exteriorismo como fuente generosa del discurso cotidiano, de la precisión documental e inclinación histórica.

El tercer eje temático (la realidad nicaragüense) no excluye al segundo, ni lo niega. Por el contrario, ambos ejes cumplen con el cometido

de la función referencial, se revelan en dos imágenes y se evidencia cómo el poeta hace de la cotidianidad nicaragüense una imagen sobrecogedora y llana, donde la pobreza se muestra con crudeza, en el mercado, en las plazas y barrios de la ciudad:

el mercado apesta a pobreza que no compra,
calma el alma una jícara de tiste o pozol con leche
...los desocupados juegan tablero con tapas de gaseosas y apuesta
el orgullo de sus bolsillos vacíos oponen sobre la mesa
un mundo ambiguo, de impurezas y de odios,
en que irremediables esperan acuchilladas
la muerte de las reinas...

El poeta presenta el entorno social descarnado, sin dramatismo, lo confronta y lo enfatiza con crudeza del que sacude su dimensión ética; bucea en las profundas contradicciones de la Nicaragua contemporánea; pone en la balanza la deteriorada economía y la postración de sus pobladores.

No hay duda que la realidad nicaragüense no goza delirios de grandeza, ni el poeta oculta las necesidades del pueblo. En la voz del poeta hay una protesta social y conjuro político, subraya la complejidad y apremio de sus pobladores, no en cualquier ciudad de Nicaragua, sino en la capital que expresa una cultura de violencia, donde "...el destino ya no asusta con movimientos de tierra,/ ni que el Momotombo reniegue con amenazas de ceniza,..."

Echar sal sobre la herida no significa legitimar la pobreza, ni compartir la desesperanza del nicaragüense como si estuviese condenado a rodar la gran piedra de miseria hacia arriba, o esperar el milagro del siglo: el despegue económico que sigue esperando en los andenes de la estación del tren.

Y si no fuese posible el esperado mecenazgo, todavía el recurso del populismo se formula como la Nicaragua de tierra abundante, que se debate entre la modernidad que no llega y la posmodernidad que la supera; heterogeneidad de ideas, donde se transforman, según el decir de García Canclini (1995:19), las relaciones entre tradición, modernismo cultural y modernización socioeconómica. Proezas de un mundo globalizado y sus propuestas de consumo novedosas que alternan con el conocimiento, la tecnología y las lavanderas de los ríos, el cosmopolitismo y el nacionalismo exacerbado, el tiempo contabilizado en facturas y el espacio a la medida del cliente. En esta diversidad, la realidad nicaragüense es insoslayable:

en esta ciudad hay hambre, ruido de tripas por falta de trabajo,
un Cristo a quien no vale la pena preguntarle por el alma,
hay un miedo de toro y venado a seguir siendo lo que seremos
(El subrayado es nuestro).

El verso subrayado da cuenta de la dimensión trágica del entorno nicaragüense, donde el sentido religioso no presenta ni el consuelo ortodoxo ni el esperado cambio. Escepticismo del poeta y tragedia social

ridiculizándose a sí misma como el baile de máscaras. Máscaras que exhibe la oligarquía-empresarial, más preocupada por llenar un puesto político o recibir los beneficios de los empréstitos extranjeros, que por prestarle un servicio al país; una forma de perpetuar el poder político como en los juegos marcados de ruleta donde los ganadores ya han sido elegidos con anticipación.

“Managua en alta voz” es un poema mural, es decir, revela y exhibe las profundas necesidades del país, como un esqueleto geográfico donde se cuentan las trochas y las veredas, los caminos y las carreteras; donde conviven carretones tirados por caballos con lujosos autos. El polvo y el lodo, la sequía y las montañas, el hambre jugando en los banquetes oficiales, el presente sin el espacio utópico de los que buscan todavía la modernidad porque, en Nicaragua y América Latina, la clase dominante ha llegado tarde al embarque de la posmodernidad:

Managua en alta voz de sus poetas es más cristalina que una montaña,
hay un rencor en reverbero, una pena y un laberinto para hoy y para mañana.

Mientras el poeta idealiza la voz de los poetas y de sí mismo, como reducto inexpugnable de los que dan cuenta de acontecimientos nicaragüenses, los versos desnudan un hondo escepticismo a través de unidades léxico-semánticas: “rencor, pena, laberinto, hoy y mañana”. Los tres sustantivos y los dos adverbios niegan la consagración del futuro; la

búsqueda de una salida donde los minotauros no tienen redención, donde la trampa consiste, no en escalar los grandes muros y las múltiples puertas, sino en navegar con las necesidades básicas, la tecnología inaccesible para la mayoría, las injusticias sociales y la ausencia de solidaridad, en la misma capital nicaragüense:

... el nicaragüense sabe de raza equina y prefiere
 los centauros, sabe del paraíso y del infierno y prefiere
 la espina
 o la sangre...

Obsérvese el desplazamiento, en el plano léxico-semántica, de los niveles no- semejantes que establecen una relación de semejanza (equina-centauros), las unidades semánticas, por oposición, (paraíso-infierno) refieren a la construcción religiosa y las categorías semánticas “espina-sangre” connotan significaciones de sufrimiento y agonía. En otra lectura, el centauro es una metamorfosis: mitad hombre, mitad caballo; pero, la expresión analógica convierte las unidades equivalentes en desemejanzas: los caballos pertenecen a la tierra y los centauros a la construcción mítica del hombre, aspiración que se anuncia como un deseo fallido. La dicotomía “paraíso-infierno” pertenece al plano mítico e ideológico. Y la conceptualización de la imagen de “gozo” (paraíso) y “pena” (infierno) responde a la vivencia histórica de un pueblo que ha conocido la paz y la

guerra. Y la bifurcación simbólica: “espina-sangre”, oposición significativa que equivale al padecimiento y muerte de Nicaragua.

Otro elemento que se destaca en los versos es el morfológico. Las conjunciones no sólo constituyen nexos entre las palabras, sino que el uso de la figura retórica (polisíndeton subrayado) permite agilizar el discurso del hablante lírico, y también permite la relación combinada de aparentes elementos que se oponen; pero, como ya se observó, expresan una doble articulación de significados.

Managua es una huella, un espectro de ciudad sobreviviente. Habitantes que se niegan a sucumbir al frenesí del desempleo y las necesidades cotidianas, obscuro destino producto de los que ostentan una obscena riqueza. Por eso, lo más significativo de Nicaragua, para el hablante lírico del poema, son sus poetas, los que están comprometidos con la realidad social, los que no se promocionan con el poder, los que mantienen su “voz alta” y diáfana, para que estalle de júbilo justiciero o se agigante frente a las oscuras injusticias de los políticos de ocasión: “Managua en alta voz de sus poetas es más cristalina que una montaña”.

2.5 La cocina nicaragüense.

Otro elemento que presenta la poesía de Calero es el “arte culinario”, de la cual no ignora los antecedentes del mestizaje español, indígena y

africano. Hay que señalar que el gusto gastronómico no es exclusivo de un pueblo, región o país. Sin embargo, en el caso de la cocina nicaragüense, su autenticidad radica en la rica variedad de sus bocadillos y en su preparación, como lo expresa el poeta al presentar la tradición de los platos populares en imágenes exterioristas:

... del rondón y raisanmbí y la fruta de pan de blutileños,
 ... tan rica la chicha y el siliano, la cabeza de chanco,
 el indio viejo, las pupusas con azúcar,
 los cebollales, el mangal.

Uno de los platos favoritos de la mesa nicaragüense es el vaho (bajo) que consiste en cocinar al vapor carne, plátanos maduros con cáscaras, yuca. Y se le agrega una rica ensalada preparada con tomate, repollo, chile, cebolla, vinagre y sal:

y una vendedora de vaho regatea su santidad con olores a carne,
 plátanos, cebolla, tomates, guineos, que exhalan aureolas
 ante los ojos inclementes de los pájaros clarineros.

De la extensa variedad de platillos encontramos: la sopa de pescado (mojarras, guapotes, laguneros, guabinas, barbudos, gaspares) compuesto de "recado" - pan y achiote-; los guisos de iguana o de tortuga; el mondongo, el vigorón (yuca, chicharrón y ensalada), el pebre, el nacatamal que, según Coronel Urtecho (1977), es un representante genuino de la cocina indígena:

El nacatamal -tamal o envoltorio de masa de maíz y de carne de monte- tiene, desde su mismo nombre, un evidente origen náhual, pero la forma nicaragüense de preparar la masa, condimentarla y aderezarla con trozos escogidos de cerdo y de tocino, trajo una novedad que superó no sólo a su antecedente precolombino, sino también a sus semejantes de México y Centro América. (129)

Donde no hay duda que coinciden los poetas, Coronel y Calero, es en el cimiento fundamental de la comida nicaragüense: el maíz. Principio y fin del indio; carne, vida, trabajo y religión de los antepasados; legado cultural para el ladino en su desayuno, almuerzo y cena. Y a la par del maíz están los frescos de diferentes especies: tiste, el pinolillo, el posol, el fresco de cacao; el otro hermano del maíz, la horchata, y otros parientes lejanos como la cebada, la naranja, la pitahaya, el tamarindo. Sin embargo, el mestizaje cultural se vive con el café:

... y todas las mañanas baja a organizar el rumor del café en la cocina
 con tortillas de maíz, gallo pinto y picadillos...
 y la glorieta donde Joaquín Pasos y Manolo Cuadra
 le recuerdan sus poemas
 con un vaso de cebada, un paquete de chicharón con yuca, el tiste
 y el piropo a las muchachas con sabor a cacao
 y tamarindo con naranja.

Reconocer los elementos tradicionales de un pueblo, que construye una identidad con base en una convención cultural, requiere de una vivencia, de guardar en la memoria histórica los intrincados laberintos de

mitos con sesgos románticos de la nacionalidad. Sin embargo, más que apelar al “chauvinismo” y “nacionalismos”, es importante reconocer que, aceptar las diferencias del otro, es aceptar la convivencia con el ser humano.

NOTAS

(5) Según los mayores aztecas, el nacimiento de Huitzilopochtli (el mal), surge en una sierra donde habitaba una mujer llamada Coatlicue, que fue madre de unos indios que se decían los cuatrocientos huitznahua, los cuales tenían una hermana Coyolxauhqui. Un día que barría Coatlicue rodó una pelotilla de pluma, la tomó y se la puso junto al pecho. Cuando los hijos se dieron cuenta de la preñez de la madre, se sintieron ofendidos y escucharon el consejo de su hermana para que mataran a la madre. Sin embargo, llegó el tiempo de nacimiento de Huitzilopochtli, justo cuando los hijos iban a asesinar a la madre, Huitzilopochtli vestido de guerrero los combatió y los exterminó (Krickeberg, 1971: 69-70).

(6) “El Güegüense(sic.), como ya hemos tenido ocasión de indicar, representa el típico truhán del teatro popular; simula estar sordo porque no le conviene oír; con tal de salir del apuro juega con las palabras, con las asonancias, con los dobles sentidos; es embustero, descarado y, como papel, le ofrece a un actor experimentado las mayores posibilidades de lo que en jerga teatral se define un “éxito personal” (Franco Cerutti, 1983: 21).

El Güegüence (teatro popular callejero) danza en que la imagen corporal y los parlamentos, rememoran la forma de entretenimiento artístico del indígena como la del **Rabinal Achí**. Esta es una de las piezas más antiguas del teatro indígena, se refiere a la captura de un indígena principal que cometió actos reprochables, y que los devela el Jefe Cinco-Lluvia cuando interroga al prisionero: “fuiste quien secuestró a los nueve, a los diez blancos niños... Viniste, también, a secuestrarme allá en los Baños... Asolaste también dos, tres pueblos... (Rabinal Achí, 1997: 95-96).

- (7) El tema de la máscara (Bajtín, 1999) es más importante aún. Es el tema más complejo y lleno de sentido de la cultura popular. La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de la metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos. El complejo simbolismo de la máscara es inagotable (p. 42-43).

CAPITULO II: EL EXTERIORISMO COMO MANIFESTACION DE LA MEMORIA HISTORICA.

La poesía de Calero es como una cámara fotográfica que revela imágenes no registradas en los archivos oficiales. Ello significa que los versos del poeta descubren y exponen con transparencia el lado profundo y tenebroso de la naturaleza humana. La función referencial del lenguaje no es ajeno al contexto donde se produce el hecho comunicativo. Sin embargo, ello no implica excluir el lenguaje retórico como se evidencia en los versos “Niñas de la noche”, poema breve, donde también se destaca la intertextualidad en los dos primeros versos, pues con el verso “que destejen el manto trágico” se alude a Penélope, personaje de la *Odisea* que expresa la postración patriarcal a que ha sido sometida la mujer.

“Son las ninfas de la noche
que destejen el manto trágico”

Si bien es cierto que, como se mostrará más adelante, se destaca la intertextualidad en el poema, no es posible ignorar el lenguaje retórico (metáforas) y las unidades semánticas del primer verso que remite a las divinidades de los montes, ríos y lagos (las protectoras de la naturaleza). Pero, el tipo de “ninfas” que destaca el poeta pertenecen a una vida oscura y tétrica, y no a la referencia mítica evocadora de inocencia y alegría. Por ello, la metáfora es diáfana: “ninfas de la noche”, carga semántica que se

complementa con el verso: “que destejen el manto trágico”. Y el poeta hace referencia, con ironía grotesca, a la castidad que representa el “manto” y, por extensión, a la figura ilustre de Penélope, símbolo de sumisión, sacrificio y espera. Manto virginal que se deshace cuando éstas niñas destejen uno de los oficios más antiguos:

“que destejen el manto trágico
a los nueve o doce años”

Belleza infantil que despunta en la noche; ninfas que, como dice Vallejo “el destino blasfema”. Si las ninfas son divinidades femeninas que habitan en fuentes, ríos, bosques y montañas..., las ninfas de la calle son pequeñas mortales que se ofrecen como una mercancía más, como verdadero objeto de uso, como producto apetecible, anunciadas por las redes de internet, revistas especializadas en pornografía o venta directa de los pedófilos; machos fijados por la pulsión de una cultura cuyo norte es el escapismo a cualquier precio; perversión, líbido narcisista donde subyacen las pulsiones de muerte:

Narciso enamorado esconde un Narciso suicida;
la pulsión de muerte es la más pulsional de todas.
Abandonado a sí mismo,... el Yo se toma a sí
mismo como blanco privilegiado de agresión y de
muerte (Kristeva, 1987:108).

En el poema “Niñas de la noche” resuenan las voces edípicas como sombras que rememoran el triángulo familiar donde el hijo toma posesión

de la madre y desea la muerte de su rival (el padre), o bien, la hija (Electra) en pos del padre: ¿deseo natural y convención social?, ¿ley artificial y ley humana? Pero el adulto se aprovecha de la necesidad de sobrevivencia de “Niñas de la noche” y no deriva en conflictos interiores, basta saciar su placer y romper las normas éticas.

También, en el poema de Calero, hay elementos míticos y literarios que se concatenan en el cuerpo de las niñas de la calle como el enigma de la Esfinge (herencia del silogismo aristotélico: premisa mayor, menor y conclusión; único animal convertible en el tiempo: niño es cuatro, dos es hombre y tres es anciano: el hombre), develado el acertijo, la Esfinge se precipita al vacío, y Tebas premia a Edipo casándolo con Yocasta (su madre); Edipo arrastrado por la “falta” y horrorizado por el “crimen”, también se precipita hacia lo más profundo del abismo existencial:

... arrancándole los broches de oro con que
se había sujetado el manto, se hirió los ojos
diciendo que así no verían más ni los sufrimientos
que padecía ni los crímenes que había cometido,
sino que, envueltos en la obscuridad, ni verían en
adelante a quienes no debían haber visto, ni
conocerían a los que nunca debieron haber conocido.
Y mientras así se lamentaba, no cesaba de darse
golpes y desgarrarse los ojos (Sófocles, 1992:112).

Edipo busca encontrar la expiación de la culpa en la ceguera y negar su propio pecado original. El poeta Calero denuncia el pecado de los otros que no se inmutan, ni sienten ningún remordimiento por la niñez que es

ofrecida en el lienzo del sacrificio, donde se teje la lascivia y las transferencias del objeto poseído:

Tienen los muslos de oro
que ciegan los instintos del demonio,
 amanecen, saludan al alba,
 en la cama de un motel hediondo a lascivia.
 (El subrayado es nuestro).

Hay un cruce discursivo que se presenta en los versos subrayados. Por una parte, el lenguaje retórico (metáfora y encabalgamiento) y las unidades léxico-semánticas. Se sabe que el lenguaje retórico privilegia la ambigüedad, es decir, hace pleno uso de sus propios recursos, de su propia autorreflexión para abrir significados. Obsérvese que la metáfora “Tienen los muslos de oro” es un eco simétrico del verso dariano: “Juventud, divino tesoro”. Sin embargo, en un primer análisis, las unidades léxicas revelan niveles no- semejantes. En la estructura superficial el verso de Darío es un **sintagma nominal** (“Juventud”, sustantivo; “divino”, adjetivo y “tesoro”, sustantivo). En el verso de Calero la estructura está conformada por un **sintagma verbal** (“Tienen”, verbo; “los”, artículo; “muslos”, sustantivo; “de”, preposición y “oro”, sustantivo). En un segundo análisis, el verso de Darío, en la estructura profunda, se representa como un **sintagma verbal**: “Juventud es divino tesoro”.

En el plano semántico los dos versos manifiestan una equivalencia de significado: la riqueza privilegia el valor de la juventud. En Calero, la juventud es apetecida en función del pago y contado. En Darío, la juventud=tesoro se trastoca en nostalgia por la riqueza perdida como lo anuncia el mismo título del poema "Canción de otoño en primavera".

Por otra parte, la voz lírica nombra unidades léxicas-semánticas que encarnan una función referencial: demonio, alba, cama, motel, lascivia. Los sustantivos revelan las condiciones de las Penélopes de la pobreza, sin hilo ni aguja, sin riqueza ni vivienda, asediadas por los numerosos clientes que avizoran como depredadores a su presa; asociación de un tiempo prematuro marcado por la necesidad de sobrevivencia. Vuelo inocente donde la dentellada cruje la carne y los huesos, donde el reino de las necesidades cotidianas y la inocencia, el sexo y la pureza, están en la balanza de los que ostentan el dinero.

Con el poema "Niñas de la noche", el hablante lírico provoca una reacción en el lector, es decir, muestra una función apelativa y señalan el contexto que encarna la función referencial: la significación social de las niñas-mujeres que transitan por los parques y esquinas de San José ofreciéndose en los círculos de la perversión; de la misma manera las niñas de Managua se promocionan en las esquinas de los semáforos y en

los llamados baypasses o rotondas; aquí la visión del hablante lírico infringe las convenciones oficiales de las estadísticas que niegan el abandono de la niñez como lo muestran los versos del poema “Oración por Nicaragua” en el cual se denuncia una práctica abusiva, un retrato de la siniestra figura de los mercaderes del sexo infantil:

... el carro pomposo que se lleva a una niña
de apenas doce años,
niña de la miseria a quien por unos pesos
el hombre de lentes oscuros
le muerde los botoncitos tristes de los senos.

En los versos anteriores se destaca la total correspondencia entre el exteriorismo y las categorías referenciales. Y en el proceso de percepción y transformación de significados se muestra la crudeza de la prostitución infantil, las expectativas de una niñez truncada, inocencia entre rejas, ceguera del adulto impotente que muestra su “poder” frente a la debilidad, una legitimación de la fuerza, donde se confirma el orden jerárquico y el falocentrismo del macho. Pero, ¿cuál es la causa de las perversiones que denuncia el poeta Calero? ¿En qué imaginario se concibe las relaciones entre adultos y niñas como un proceso normal? ¿Práctica cotidiana y oculta? Horror que sale a la cara de los adultos y que la ocultan tras la máscara de la indiferencia. No obstante, “Niñas de la noche”, poema de denuncia social, arroja al rostro de los adultos inescrupulosos, “la falta”

(destino trágico de una niñez, alentada por los actos libidinosos de los mayores):

sus anhelos huelen a sal, a inocencia enjaulada
con la virginidad que les compraron en cuatro mil
colones. (El subrayado es nuestro).

El efecto de sentido del verso subrayado deja al descubierto la realidad de los que hacen una práctica de fijaciones “amorosas”, áurea de perversiones: el adulto carga conflictos sin resolver, lo agobian con el peso del fantasma. En el contexto de los poemas (“Niñas de la noche” y “Oración por Nicaragua”) la función referencial es ineludible y guarda correspondencia con la vocación documental del exteriorismo.

3.1 El reino de la pobreza.

“El niño de los ajos” es un poema conformado por 21 versos en los cuales se muestra, a través de dos figuras retóricas (encabalgamiento y metáfora), esa realidad que se prefiere ocultar o pasar desapercibida:

En Costa Rica hay amaneceres con niños
pálidos de luna y hambre en el sueño.

En lo referente a las unidades léxico-semánticas, se revelan no sólo los significados de la niñez (sus necesidades cotidianas), sino las denominadas relaciones referenciales que indican un espacio específico: Costa Rica. El reino de la pobreza no es un estado del alma transitoria, llena de imágenes subliminales, como en sueño, cambian el harapo por el

traje de seda y oro. Nadie duda que la miseria es un mundo en expansión. Y también nadie duda que en el centro, la niñez es objeto de múltiples agresiones. La filantropía hacia los niños, a la mujer, al anciano (extendido a las minorías, a los diferentes, a los "otros", es decir, a los vulnerables) es la expresión de un discurso retórico, amañado, torcido: un calco grandilocuente que está cerca de la abstracción metafísica; la condición infantil es un esperpento que se exhibe en las aceras, en las bancas de los parques, en las ferias... "El niño que vi esta mañana en Desamparados ataba y desataba líos de ajos".

En el poema "El niño de los ajos", se puede resaltar la equivalencia entre la función referencial y la léxico-semántica. En el primer caso, es el testimonio de la voz lírica que observa al niño interactuando en el espacio de la feria. En el segundo caso, el hablante lírico fija el contexto e interviene la función léxico-semántica: "ataba y desataba líos de ajos". Los verbos reiterados abren significados y los relaciona con la "realidad". Nótese que la unidad semántica "líos de ajos" trasciende la equivalencia significativa de "líos=manojos", pues "líos=embrollos" significan la exclusión, el problema de la niñez-adulta. La niñez acosada por la pobreza se ignora o se disfraza en maratónicas de buena voluntad. Y entran al gran círculo de la marginalidad donde son presa fácil de la depredación de los adultos y, en muchos casos,

son obligados a realizar trabajo informal como el que ejerce el niño que vende ajos en la feria de Desamparados. En este espacio convergen la exclusión, lo extraoficial, la explotación disfrazada, los pregoneros y la promoción de productos; en palabra de Bajtín (1999):

la plaza pública de la feria constituía un segundo mundo dentro del oficial...Las peroratas de las ferias escapan a los imperativos jerárquicos y a las convenciones verbales (es decir a las formas verbales del tratamiento oficial), y disfrutan de los privilegios de la risa callejera...en la plaza pública, la seducción de la ganancia y el engaño tenían siempre un carácter irónico y semi-franco (pp. 139-145).

Y para la sociedad, para el discurso oficial los niños son cifras registrables, números, transferencias estadísticas sin rostros ni sentimientos, espectros vivientes y errantes, marcados por el estigma de la indiferencia:

bajo los vuelos de las palomas que se nos arriman
como doncellas...
entonces el niño les habla de su niñez con indiferencia
y lanza granos de la pobreza que no tragan.
(El subrayado es nuestro).

En el verso subrayado se destaca la función expresiva del verso "palomas como doncellas", cuya carga semántica expresa la equivalencia de "inocencia", es decir, la doncella y la paloma connotan "pureza" semejante al niño. Valga señalar que la función léxico-semántica abarca las relaciones analógicas de núcleos de significados: "vuelos-palomas=niño-pobreza". El vuelo de las palomas, expresión de libertad,

supone una similitud con la niñez. No obstante, el niño del poema es prisionero del trabajo y la pobreza. Obsérvese que la concatenación de significados trasciende la función morfológica (sustantivos: vuelos, palomas, niño, pobreza). Por eso, las palomas (pureza) son un claro contraste con el niño: éste tiene como escuela la calle, el desamparo y el rompimiento de la inocencia:

En Costa Rica hay amaneceres con niños
pálidos de luna y hambre en el sueño...
porque el amanecer es mucho más frío que la frente de una ciudad,
o el destino tiradosobre la acera o los fondos oscuros de los mercados
en que muerde el marginado como
perro la miseria rancia de los espíritus.
(El subrayado es nuestro).

Llama la atención las personificaciones (versos subrayados) que utiliza el hablante lírico para alzar su voz contra el desamparo de la niñez. En el plano léxico-semántico también son reveladoras las unidades significativas: "hambre, frío, destino, fondos oscuros, marginado, miseria..." grupos de palabras que aportan una referencia sobre necesidad y sobrevivencia, honda expresión de nuestros países latinoamericanos, donde los niños son empujados por el "destino" hacia las aceras, calles y parques, y como expresa el poeta: "...donde no hay rayo de luz ni canto de tórtolas en las copas de los árboles..." Sin embargo, pese al escepticismo del poeta Martín-Baró (1989) sugiere:

el ser humano irá siendo en buena medida un producto de su propio quehacer, pero su quehacer consistirá en ir forjando su mundo, su realidad social, a partir de un orden ya dado y en el marco por él establecido (p. 56).

3.2. Marginalidad.

“El poema 2000” presenta noventa y cinco versos en los cuales predomina la función referencial y léxico-semántica. Sin embargo, la función retórica no se excluye. En el poema, la voz lírica da cuenta de la miseria en que vive una mujer: personaje principal de un programa de televisión. La vivencia trágica individual se revela en la catarsis de una colectividad (compasión por las carencias) que se vuelca hacia la mujer extenuada por la pobreza y que se representa en los primeros versos:

La cámara de la televisión gira,
abarca los imprevistos de un mundo
que amarra y desata la luz, la sombra o la esperanza
que verán los espectadores...
 ese ojo reproduce las grietas de mis arrugas
 abiertas por el viento seco y el hambre...
 (El subrayado es nuestro).

El juego de imágenes metafóricas de los versos subrayados describe otro mundo poblado por las necesidades básicas que la televisión promociona y exhibe como un producto más. Precisamente, la función léxico-semántica deja al descubierto la coexistencia de mundos dispares. Un mundo homogéneo y sin limitaciones, y otro mundo donde la desnudez de la pobreza se expone ante los miles de televidentes cuando el lente de

la cámara presenta el hacinamiento de la precaria vivienda. Y el poeta hace una lectura referencial: una mujer jefa de hogar (verso subrayado) en un rancho tapado con hojas de zinc y tablas, da cuenta del abandono del marido:

...donde mi vida discurre hacia la nada,
 donde yo soy mujer guerrera y sin marido
 con la luna por cuchillo y cebolla de la lágrima el orgullo;
 ese ojo de ciencia reproduce mi cuello de tela
 tieso por la tierra y el sudor de los días...
 (El subrayado es nuestro).

Y en otro verso se destaca la sobrevivencia ejemplificada en el siguiente verso: “con la luna por cuchillo y cebolla de la lágrima el orgullo”. Este verso es un intertexto (recuérdese que la intertextualidad es una marca, un injerto de discursos, un gran tejido de significados que hacen posible activar la memoria de otro texto) del poema “Nanas de la cebolla”, donde el poeta español Miguel Hernández recibe una carta de su mujer en la cual le comunica que sólo comía pan y cebolla para alimentar a su hijo, situación vivencial y dramática que el hablante lírico deja plasmada en los siguientes versos: **“En la cuna del hambre/ mi niño estaba./ Con sangre de cebolla/ se amantaba./ Pero tu sangre,/ escarchada de azúcar,/ cebolla y hambre”**. Los versos del “Poema 2000” y “Nanas de la cebolla” representan un nivel analógico en el motivo lírico: la pobreza que condena al ser humano a la degradación.

Con el “Poema 2000”, el poeta ahonda en el llamado “sueño de navidad”: una convocatoria anual que promueve una conocida televisora nacional para ayudar a las personas de escasos recursos. Este “sueño navideño” se ha convertido en un obligado ritual de fin de año. El gesto filantrópico tiene mucho de placer boyerista: el televidente se refocila en el sillón de la sala y ve imágenes de pobreza, y no satisfecho con la exposición de la humilde casa, el camarógrafo busca equilibrio, el ángulo perfecto, para que la cámara hurgue en las ollas vacías, en la cocina de leña, en la cama donde se agrupa la familia, en los harapos y en el testimonio de hambre y frío:

... y con mi pobreza los brujos salen de la pobreza
 porque saben que la pobreza
 ya no tiene cama ni fe en el infierno;
 el camarógrafo busca el punto triste de mi faz
 donde impacta mucho más mi pobreza ciudadana...
 (El subrayado es nuestro).

En las unidades léxico-semánticas, “pobreza” (sustantivos), que se han subrayado, hay una diferencia extrema en el primer verso “...los brujos salen de la “pobreza”. Obsérvese que el sentido de “pobreza” se transforma en “riqueza”, en virtud de la astucia y de la “inteligencia” de los brujos que exprimen los pocos recursos de los pobres. Las otras expresiones subrayadas son reiteraciones que guardan una correspondencia simétrica con INFIERNO (el sistema de creencias, con

arraigo e influencia religiosa, concede al imaginario popular un espacio irreversible de sufrimientos eternos). Excluidos de los círculos del poder, los marginados exhiben piel, carne y huesos de miseria, es como historia multiplicada en los rincones del país: ven sus propias vivencias reflejadas en la pantalla como los “culebrones” de las cenicientas modernas; los menesterosos van del campo a la ciudad, con su analfabetismo y miseria en la bolsa, y después de tocar puertas son elegidos por la caridad y la fortuna:

... yo no veo mal la caridad anual, hasta Dios se alegra,
 peor sería no hacer nada, babas oscuras ahogarían la ilusión
 durante la noche buena o la maltrecha noche de los olvidados...
 el azar me favoreció, y el rayo de la fortuna
 hoy me expone en todos los hogares de Costa Rica
 desde donde siento el ronroneo de la lástima...

El populismo empresarial de la televisora no puede ser más exitoso: la autopropaganda, el morbo del televidente auscultando los rincones de la miseria, y lo mejor, mantienen vivas las esperanzas de aquellos desfavorecidos, tal vez, el próximo año, tal vez, la convocatoria del “sueño de navidad” los alcance. Sin embargo, más allá del sicologismo que describe las características de la persona marginada, hay una realidad determinada por la carencia de necesidades básicas: contradicciones en que hundan sus raíces alcohol, drogas, prostitución y desempleo, lugares comunes que no aparecen en el libreto del productor:

... yo soy como la madre de Belén, en harapos, sin casa,
 perseguida por el infortunio y dejada por el esposo
 porque mi vientre trajo al mundo solo niñas mujeres,
 la televisión por razones técnicas no duplica mi biografía íntima,
 mis maldiciones al filo del hambre, el horror a los insomnios,
 mi fortuna frágil como un vaso de vidrio,
 la honra de la tierra que me llama porque he sabido ser madre...

Combate desigual, cuadrilátero marcado como las cartas, donde el más técnico y el más fuerte impone su condición de triunfador, el otro sangra por la boca y la nariz en forma cotidiana. Y el exhibicionismo obscuro del sexo de la pobreza se transforma en una imagen folclórica que se diluye en los comerciales de los patrocinadores:

Los marginados, por su parte, no pueden efectuar con igual eficacia tal exclusión. Viven en el mismo ambiente que los rechaza. Están obligados a prestar adhesión y obediencia a la cultura que los margina: sometidos a la valoración contrastante que resulta de regirse a la vez por los cánones de ésta y por los criterios propios. La existencia del marginado es contradictoria. Se lo disputan los sistemas excluyentes de la cultura y de la subcultura (Britto, 1994: 21).

3.3 Conversión y necesidades básicas.

Avalancha, fuerza desatada, precipitación incontenible en la búsqueda por acumular objetos. En el ocaso del siglo XX e inicio del XXI todo tiene precio: alma, amor, solidaridad... El concepto de valor es más radical, el precio es más extremo (palidecen las premoniciones de Marx y Engels). Las fuerzas del mercado se han desatado con el ímpetu y la soberbia de no ser controladas, ni equilibradas por ningún sistema. Por el contrario, los tentáculos de la globalización, juego de fugaces fortunas,

capitales en tránsito permanente, dinamizan los bienes en beneficio de los que adoran los fetiches y transitan por los rituales del consumo. Estas son preocupaciones que la voz lírica del poema “Teoría sobre el mercado” revela. Es un poema que está conformado por veinte versos, y para el ojo del poeta las fuerzas del mercado no pasan desapercibidas porque el hombre gravita en su centro como se muestra en los dos primeros versos:

El hombre nació para el intercambio
 da o paga luz y le dan sombra.
 (El subrayado es nuestro).

La función referencial de los versos y los niveles léxicos-semánticos no semejantes (luz y sombra) encuentran semejanza con el significado “intercambio” que no es más que la ansiedad delirante de masificación de productos; el alucinante intercambio de consumo que se fabrica en fetiches publicitarios con efectos de sonido, imágenes, colores y exotismo ecológico (aunque el medio ambiente sea sólo una promoción turística que ignora cómo se despalan las cuencas de lagos y ríos). O bien, el conmovedor anuncio de viejos o tiernos rostros de niñas, la fresca belleza de jóvenes que promocionan felicidad en cótex; jóvenes que exhiben músculos y vitalidad cuando encienden un cigarrillo o toman cerveza. En síntesis, todo se promociona en el mercado del planeta: el ser humano y la ética,

escrúpulos y felicidad, bondad y amor, hasta el eco nostálgico de la canción:

Sabe que el amor ni se compra ni se vende.
(El subrayado es nuestro).

Las alternativas que presenta el mercado no dejan opciones: excluye o incorpora. Por eso, las categorías léxico-semánticas subrayadas expresan un nivel, en apariencia, antagónico (compra-vende), pero encuentran semejanza de significados: el ser humano convertido en objeto transferible. Luego, la propaganda se encarga de multiplicar el producto. Este pragmatismo del mercado no es desconocido para el poeta Calero: cálculo y consumo son espejos desdoblados en una sola imagen: bondad y sometimiento, sonrisa y amor, exigen definición sin ambages, el culto al dinero es el rito más cotidiano:

El cálculo ennegueció y lo arriesgaron todo
en pos de la aniquilación inteligente.
El poema o la sonata no se liquida con depósitos de oro
salvo que este metal edifique demonios en el alma.
(El subrayado es nuestro).

“Cálculo-poema, oro-sonata, metal-alma”; obsérvese que las unidades léxico-semánticas representan una significación mayor que la de registrarlas como sustantivos. Se intuye una auténtica confrontación entre lo material (cálculo, oro, metal) y lo espiritual (poema, sonata, alma). Sin embargo, las unidades guardan una relación de equivalencia semántica: se

introducen en la esfera del valor de uso y cambio. Pese a que el poeta Calero alude a la poesía como producto cultural intransferible, no ignora el precio difundido que tiene la cultura: mercancía en circulación, producto de promoción, dieta del consumidor: lírico o dramático, narrativa o ensayo, cuadros o poemas... Satisfacción simbólica del mercado, ojo gozoso del objeto, forma de perversión cuya máxima es el placer prolongado sin jamás encontrar la completud, deslumbramiento del objeto aparentemente poseído, tan esquivo como pez en manos del aprendiz de pescador, destello de los prestidigitadores del mercado:

Las reconversiones culturales que analizamos revelan que la modernidad no es sólo un espacio o un estado al que se entre o del que se emigre. Es una condición que nos envuelve, en las ciudades y en el campo, en las metrópolis y en los países subdesarrollados (García Canclini, 1995: 333).

Calero no es ajeno a la fragmentación de una sociedad consumista, por eso, en "Teoría sobre el mercado", "... **la Mona Lisa simula la sonrisa con precio establecido**". Los artificios de persuasión de la publicidad convierten en amuleto de consumo el valor simbólico de la cultura de la Gioconda de da Vinci.

Mercado y hambre, intercambio y felicidad, cálculo y amor, oferta y demanda, dualidad de palabras que se integran al éxito diseñado por empresas transnacionales, con estrategias de mercadeo, con estudios

sistemáticos y selectivos, los “upes” dejaron de ser el instrumento artesanal de los “polacos” que ofrecían mercancía casa por casa. El mercado inventa exóticas necesidades y conquista el corazón del consumidor con superfluas proposiciones. “Teoría sobre el mercado” apunta al ingreso y promoción de objetos y disfrute del vórtice consumista, breve historia del desequilibrio entre condición humana y cálculo de ganancias. El estímulo hacia bienes materiales es deseo latente que la publicidad mantiene viva y alimenta con ingenio y reforzamiento tecnológico. Sin embargo, para el poeta Calero, la historia del mercado nace con el hombre, es expresión del dilema más arraigado: dar y recibir. Pero, ahora que la globalización fracciona, mutila, oculta, ensalza y catapulta transferencia de objetos, se hace más firme la voz del poeta, como **rechinar de huesos y dientes**, como una alerta para no quedarnos en medio del océano y precipitarnos al fondo del abismo histórico:

... el mercado tiene la historia retorcida:
 un hombre poseyó y le pasó al otro la piedra
 y desde ahí se calculó la felicidad y el hambre.
 (El subrayado es nuestro).

El papel de estos elementos subrayados, portadores de funciones semánticas, corresponde al nivel no- semejantes, pero establecen redes de semejanzas complejas: el paralelismo significativo de equivalencias, espejismo del mercado, estrategias para ritualizar marcas, imponer formas

de comportamiento social, promover necesidades y transmitir, en forma camuflada, intereses transnacionales: mercado-felicidad; hombre-hambre. El ejemplo más evidente es la Coca Cola que dejó de ser blanco de críticas antinorteamericanas y se ha convertido en promotora de discursos estéticos y sociales. La formidable campaña publicitaria cubre, financia y promueve deporte, caridad, "la buena cuchara", símbolos y lenguaje subliminal. Estos rasgos que caracterizan al mercado no son ajenos a la poesía de Calero, ni a las relaciones de satisfacción del objeto poseído:

Los hombres intercambiamos objetos para satisfacer necesidades que hemos fijado culturalmente, para integrarnos con otros y para distinguirnos de ellos, para realizar deseos y para pensar nuestra situación en el mundo, para controlar el flujo errático de los deseos y darles constancia o seguridad en instituciones y ritos (García Canclini: 1996: 47).

"Teoría de mercado" desnuda las máscaras mercantiles, devela la figura de poder y pone acento en la espiral del que ninguno escapa sin caer en laberintos de incredulidad y resignación.

3.4 Vueltas y revueltas en el país extraviado.

Así como el poeta Calero acentúa el pulgar de su poesía en conversiones y agitaciones de aguas del mercado, asimismo recorre épocas de una Nicaragua en bancarrota por ejercicios ilusionistas del poder. En el poema "Oración por Nicaragua" y "A propósito de la independencia" (convergen la expresión referencial y las unidades léxico-

semánticas), Calero exhorta a la Nicaragua expoliada desde la colonia. Sueños de grandeza y desarrollo ensombrecidos a principios del siglo XIX: ladinos y criollos en franca disputa por el poder de peninsulares. Y mientras unos imponían la táctica de la horca y el cuchillo para los insurrectos, otros, no menos filantrópicos, vestían trajes de señores feudales, con prolongación del derecho a “pernada” o deseo marcado por designios del oligarca:

... tu miseria intacta de la colonia, los conservadores y los liberales,
 castas incapaces de proclamarse miserables,
 ceguera de los miedos, irrespetuosos de la ternura,
 sacándose los ojos,
 las fauces del gato y el perro adulándoles los corazones (Oración por Nicaragua).

La función referencial de los versos anteriores son expresados en un léxico-semántico de equivalencias: conservadores=liberales; gato=perro. No obstante, la relación entre los partidos políticos es de oposición, igual que “gato y perro”. La combinación de estos elementos es la historia de América Latina: lentes, disfraz, máscara. Ambición inalterable de caciques con toga de vistosos colores, ensayo de succión de la oligarquía deslumbrada por luces europeas y de estadounidenses, son los “tigres de adentro” que anunciara Martí, aquellos de casaca y bufanda, los que nunca han querido ver el tronco y las raíces del gran árbol americano:

Hispanoamérica fue una España sin España...
 Un feudalismo disfrazado de liberalismo burgués,

un absolutismo sin monarca
pero con reyezuelos: los señores presidentes.
Así se inició el reino de la máscara, el imperio
de la mentira (Paz, 1987: 126).

Calero no pasa por alto el pulso entre los eternos rivales en Nicaragua: liberales y conservadores, banderas agitadas por intereses meramente oligárquicos y mercantiles, y siempre con saldos trágicos para la legión de campesinos que eran obligados a combatir por sus "patronos". Precisamente, por la ambición de los liberales, la figura espúrea de William Walker arriba a las costas nicaragüenses con el objeto de favorecer a estos y derrotar a los conservadores. Sin embargo, según Sergio Ramírez(1978: 19,20), Walker encuentra un ambiente propicio para alzarse con el poder e imponerse como presidente, decreta el inglés como idioma oficial y restaura la esclavitud. Por eso, el poeta Calero no es ajeno a esos acontecimientos: "creo en tus historia, intrigas oficiales y caprichos de cacicazgos/ en las poltronas del asador..."

Y la historia sin fin es más que una frase hecha en el pasado, presente y futuro de Nicaragua. A las sucesiones de poder entre conservadores y liberales, se agrega el poder divino de la Iglesia que cumple el papel asignado por los siglos: amparar al poder económico. Y en balanza de generaciones se percibe a la Iglesia en inclinaciones de "juez y parte", ya sea con liberales o conservadores: así socavan el desarrollo

social y económico de mujeres y hombres envueltos en vórtice incontenible de intereses personificados en banderas verdes y rojas:

Padrenuestros y Avemarias quizás inútiles, analfabetismo mágico, campesino y obrero sin tierra y trabajo oteando las barcazas de la muerte sin tecnificación, pulula la sedición, eclosiona la guerra... desolación, atraso estructural para competir contra los países desarrollados, cansancio y sol atizado que reseca las ilusiones.
(Oración por Nicaragua. El subrayado es nuestro).

El eje sintagmático de los elementos subrayados son diferentes en apariencia, pues en el plano ideológico los niveles semejantes organizan los no-semejantes: "padrenuestros=analfabetismo". El primer elemento afirma el ritual religioso y contribuye a la sumisión de los feligreses, el otro prolonga la postración educativa. Sin embargo, ambos elementos, se enfatiza, son simétricos en el plano ideológico. En el caso del nivel de unidades semejantes se incorpora con "campesino-obrero" y se constata en el atraso económico y tecnológico de Nicaragua (propiciado por liberales y conservadores). A esta condición se agrega el vasallaje de aquellos partidos hacia los diferentes gobiernos de Estados Unidos. Entreguismo sorprendente que encuentra máxima expresión, a principios de siglo, en la figura abyecta del empleado de minas norteamericanas, el contador Adolfo Díaz, el cual llegaría al poder gracias a conexiones del gobierno norteamericano. Pero los elementos combinables: guerra=ilusiones constituyen una categoría no-semejante, de allí que el

poeta Calero no escatima adjetivaciones por la responsabilidad histórica de los saltimbanquis que, sin el más mínimo rubor, entregaron recursos naturales y endeudaron al país en forma desproporcionada:

Mis manos no tocaron fondo, desde la vida descendí al abismo
 y vi espíritus inconformes, tercos,
 dándose con el codo en las narices hasta rompérselas
 como niños poseídos por demonios de olvido y miseria,
 y me dolió en el corazón el olor de su sangre
 y sin equivocarme nunca dudé de que fueran ángeles
 insistiendo en sus desmanes;
 la voz de fuego acusaba: buenos y malos responsables,
 manadas de gatos hambrientos y perros negros
 destrozándose los ojos de la tolerancia
 (A propósito de la independencia. El subrayado es nuestro).

La metáfora “voz de fuego acusaba” conlleva a la función expresiva del hablante lírico que establece relaciones de semejanza, por oposición de unidades semánticas, que expresan una equivalencia: “gatos hambrientos=perros negros”; “demonios=ángeles”; es decir, el sentido metafórico y semántico alude a los bandos que ha consagrado la tradición política nicaragüense: liberales y conservadores. Gobiernos espurios, miopes y cortoplacistas, sin ninguna noción de bien común y desarrollo, deslumbrados por el resplandor del protectorado norteamericano, ni siquiera fueron capaces de vislumbrar la modernidad en función de la industria y el comercio. Por eso los versos “y vi espíritus inconformes, tercos/ dándose con el codo en las narices hasta rompérselas” expresan la lucha por el poder de “verdes” (conservadores) y “rojos” (liberales); señores

feudales que administraron la hacienda Nicaragua; representaron a las compañías mineras o madereras transnacionales; endeudaron al país con préstamos usureros; empeñaron la soberanía (el famoso canal interoceánico de Río San Juan, delirio geopolítico de los estrategas norteamericanos, botín apetecible para la clase dominante local que lo manipula con ribetes “chauvinistas”), vendieron, promocionaron, se solazaron en danza interminable de codicia y diplomacia del dólar. Y la mayoría de nicaragüenses como en Edad Media, con candiles y ocotes que alumbran la profundidad del futuro y sangran de la herida que anuncia el poeta:

Nicaragua como una herida en el costado.
 Meto mis manos entre las aguas indescifrables del tiempo, su lago,
 y se levantan las hordas azules de la desesperanza,
 ... y no hay luces para alumbrar los caminos del alba,
 el orgullo olvida y la muerte se mece en su poltrona ósea
 como gallinazo en el reino de podredumbre
 de lo que aún no cesa en nuestra memoria...

Las figuras retóricas: “Nicaragua como una herida en el costado” (símil) connota una imagen analógica con el Cristo crucificado; “el orgullo olvida y la muerte se mece en su poltrona ósea” (personificaciones); “como gallinazo en el reino de podredumbre” (símil) representan un profundo escepticismo que producen los vaivenes de la política nicaragüense, del ilusionismo religioso, tan enclaustrado en la conciencia de Nicaragua, de pasiones primitivas que se desatan con violencia de naturaleza; el pueblo

nicaragüense sonríe con el **toro-venado**, no sólo porque es un espacio profano donde se permite exteriorizar y burlarse de aquel gobernante que degrada. Entonces, la risa es aliada, la máscara recupera la identidad del otro para salvaguardar la cotidianidad, la que todos conocen. Y las imprecaciones e injurias llueven como tiempo de liberación; el miedo oficial se esconde de la alegría regeneradora; las imágenes ambivalentes retornan al tiempo cíclico del ritual, para conjurar la miseria y exhibir con toda desnudez a políticos, depredadores sociales, minotauros de ocasión, prestidigitadores de la palabra, expertos iluministas de promesas gastadas, portavoces gratuitos de transnacionales que les rinden culto y obediencia absoluta. Aspectos que el poeta Calero destaca para llamar a cuentas a los que han hundido a Nicaragua en sopor de sombras y susurros:

...fiesta ritual de reírnos de nosotros mismos los nicaragüenses,
 con tragos de guaro para bailar en el toro-venado,
 máscaras de palo, trenzas de cabuya rociadas con saliva,
 ... un toro escurridizo y un venado saltando sobre las pasiones de la calle
 porque el rencor no esperaba para desenmascarar a los políticos;
 secreto, descender a lo hondo del tiempo
 donde la máscara era lenguaje
 danzando, dejando las paredes del miedo y de la muerte en Nicaragua.

“A propósito de la independencia” es un poema de tiempo histórico y social, de la Nicaragua que ha sido sometida a saqueos y desesperanza; también, es un poema donde el poeta se ve a sí mismo en afán de trovador del siglo veinte, en su Masaya y en su barrio Monimbó:

...los indios de mi barrio, Monimbó en muerte contemporánea.
 El agua de un guacal y el indio lo sabe,
 siente lo amargo de la maldad,
 dejará caer la buchada que lo avergüenza
 sobre las piedras
 donde con recuerdos da filo al cuchillo, el tiempo y la memoria.

3.5 Tiempo reversible: una lectura contextual y política.

“A propósito de una visita” es un poema integrado por veintiocho versos que, en la década de los ochenta, testimonia acontecimientos políticos y militares, como fue la visita de George Shultz (Secretario de Estado norteamericano) a Nicaragua para ratificar como embajador a Bergold. De ahí el poema se aborda desde dos ópticas: una lectura léxico-semántica y otra contextual.

En el periódico
 (magistrales) aparecen rientes Shultz y Bergold.
 Uno el pro-cónsul, embajador ratificado el otro.
 Mostraron el olivo de ramas secas que traían debajo del asiento;
 una lengua lustrosa y de laberinto
 y debajo de la manga mancuernilla
 de oro colonial y nostálgico
 y en relieve la calavera de la muerte.
 (El subrayado es nuestro).

En una primera lectura, las unidades léxico-semánticas subrayadas (sustantivos y adjetivos) expresan simetría morfológica entre las expresiones: “rientes Shultz y Bergold=olivo, ramas secas”. No obstante, en el plano semántico las unidades léxicas son asimétricas; el adjetivo

“rientes” (alegre) de los personajes no guarda correspondencia con el símbolo “olivo” (paz), pues éste es de “ramas secas”, sin vida.

En los versos cinco y siete, también se manifiesta una correspondencia entre los elementos léxicos subrayados: “lengua lustrosa, laberinto=oro colonial, nostálgico”; pero, estos mismos elementos son simétricos en el sentido semántico: “lengua lustrosa, (de) laberinto”, expresan *adulación* y *enredo*; “oro colonial, nostálgico” sugiere melancolía por el recuerdo de una riqueza perdida.

En los versos seis y ocho, las unidades léxico-semánticas (sustantivos): “manga, mancuernilla=calavera, muerte” son elementos no- semejantes, pues la única correspondencia es en el plano morfológico. Sin embargo, en el plano del significado hay una correlación que expresa *un sentido enfático entre “calavera y muerte”*, es decir, quien ostenta en la *manga las mancuernillas son heraldos de la muerte*.

En una segunda lectura contextual, la Revolución Sandinista, hecho histórico, coraje de más de siglo y medio reprimido, verdadera explosión para latifundistas, burguesía local y transnacional. Eclósión y esperanza, sacudida sin límites, fuego y multiplicación de panes, aurora de redención para los que nunca aspiraron más que a surcos y cosechas. Atrás había quedado el bombardeo sistemático y desesperado de los que pretendían

continuar con el poder; atrás quedó el genocidio de pueblos y familias, un cuento de horror y sangre que parecía no terminar. El ciclo de gobiernos liberales-conservadoras y de la dictadura somocista se rompió, y machetes, fusiles, coparon plazas y parques, era el pueblo nicaragüense manifestándose. Así se expresaban los oprimidos, los que han cruzado el umbral de la muerte, los que despiertan en bordes del volcán activo. Sin embargo, la clase dominante de Estados Unidos, se ha sentido ungida por la mano del Señor: extiende el protectorado a cualquier rincón de América y armó, apertrechó, financió, entrenó a sus viejos aliados: la guardia somocista y mercenarios. Y desarrolló “la guerra de baja intensidad” (8), compró presidentes y diputados, periódicos y medios de televisión, columnistas que prestaban servicios como verdaderos vasallos, el boicot era en todos los frentes: económico y político, militar y social, las bases de la contrarrevolución estaban instaladas en el Norte y Sur, Atlántico y Pacífico, barcos de guerra norteamericanos hacían rondas, y los buzos hacían trabajo de minar puertos y el “pisa y corre” lo practicaba la contrarrevolución en los santuarios fronterizos. Por eso el poeta alude al arribo del Secretario de Estado Shultz y a las incursiones militares de la contrarrevolución, personificados en el “aullido del lobo”, contra *el pueblo de Ocotal*.

El mismo día en Ocotol
 el aullido del lobo atravesó la bruma
 y en los cerros quedaron los rastros de la baba

Y era grotesco que en medio de la guerra, la Revolución Sandinista y la Casa Blanca, mantuvieran relaciones “diplomáticas”, y empezaron a multiplicarse los muertos del Norte, y las provocaciones fronterizas de Honduras y Costa Rica se acentuaban para que la ansiada intervención norteamericana fuera realidad. El viejo vaquero de la Casa Blanca, Ronald Reagan, no escatimó ningún esfuerzo por derrocar a los sandinistas: echó mano al narcotráfico e hizo trueque de armas, recolectó dinero, espías y atentados. Así, en el poema “A propósito de una visita” se alude al pulso entre los enviados de la Casa Blanca (Shultz y Bergold) y los sandinistas. Por otra parte, también se menciona a los aliados internos: la jerarquía católica, el periódico La Prensa y el sector empresarial. Estos colaboradores incondicionales anuncian y aplauden su llegada, como se observa en las figuras literarias (encabalgamiento y metáfora) que expresan el sufrimiento crístico del pueblo nicaragüense:

... y los domadores de corbatas
 ante el feudo de la jerarquía eclesiástica
 afinaron su laúd en la herida horrenda
que le han abierto en el costado a nuestra patria.
 (El subrayado es nuestro).

Lamentablemente, el papel de la Iglesia fue un verdadero culto al vasallaje colonial moderno. En las homilias se ofrecían discursos

“religiosos” contra la política económica y social de los sandinistas. El periódico La Prensa ganó reputación como adversario del liberal-somocismo no porque su línea periodística estuviera inspirada en los ideales de libertad: era el otro bando, los eternos conservadores que añoraban el poder. No obstante, la influencia de este medio es notoria y sirvió a los intereses norteamericanos como lo hizo Adolfo Díaz, una de las figuras más abyectas de la patria nicaragüense.

y el editor de La Prensa S.A.
 extendió las páginas de su periódico
para que pasara en peregrinaje de camellos gordos
 mantecoso el imperialista
 y nuestro ángel fiero
 con las alas renovadas y milicianas severo, sabio y paciente
 ha comenzado a darle filo a su espada.
 (El subrayado es nuestro).

Así como el editorialista se ve deslumbrado por la presencia del embajador norteamericano y lo anuncia como una revelación extraordinaria; el poeta, enfatiza el gesto servil del verso (nuevo cielo) “para que pasara en peregrinaje de camellos gordos” con el intertexto bíblico: “Otra vez os digo, que es más fácil pasar un camello por el ojo de una aguja, que entrar un rico en el reino de Dios” (Mateo, 19, 24:897). Estas posturas políticas e ideológicas se contraponen con la metáfora: “y nuestro ángel fiero” que hacen referencia al antiguo paraíso, y por extensión a la

actitud de los milicianos "sabios y pacientes", características de los combatientes que luchaban contra las bandas contrarrevolucionarias.

En Namibia, en los banstustanes,
antes de nacer, la tumba ya está abierta
y aquí se nos anuncian
en caravana los imperialistas.

El poema expresa la coyuntura histórica más crítica de la Revolución Sandinista, espacio geográfico donde la vida y la muerte, la luz y la sombra, formaban la tonalidad incierta de una sociedad llena de sobresaltos, en una alerta permanente, un presentarse "al término de la distancia".

La ruptura que suponía una esperanza para los desposeídos se fue tiñendo de escepticismo. Al acoso militar de Estados Unidos, de las bandas contrarrevolucionarias, de los errores sandinistas, de la crisis económica y social, de la manipulación de la Iglesia católica, de la campaña sistemática de los medios de comunicación, de la guerra de baja intensidad. El juego político precipitó la caída de los sandinistas "democráticamente". Y como paradoja del destino, de nuevo los conservadores, se alzaron con el poder. Y después con sólo las ironías que el tiempo depara, un somocista (Arnoldo Alemán) en el poder. De nuevo la historia agita el péndulo sobre la sociedad nicaragüense que se hunde en una crisis imprevisible de políticos y de desastres naturales. La llama de la miseria prende sus

costados, recorre los litorales y el campo, el incendio abarca los puntos cardinales: la tortilla y el pinolillo escasean, y como dice el poeta Calero:

angustiados por las pedradas del odio,
 pesadillas de historias incompletas
 de muertos que aún vagan insepultos,
 no hay quien tire la toalla
 y vaya antes del cielo para la cama,...
 del lobo con cueva renegando de las hostias,
 el todo que produce enojo...
 (Oración por Nicaragua).

Y los extremos se tocan: pobreza y riqueza, analfabetismo y cátedra universitaria, la bolsa o la vida, polvo y lodo, amor y odio, cultura de la violencia arraigada en el pecho de Nicaragua y la flor de Sacuanjoche como símbolo de identidad desconocida:

Padrenuestros y Avemarías quizás inútiles, analfabetismo mágico,
 campesino y obrero sin tierra y trabajo oteando las barcazas de la muerte,
 sin tecnificación, pulula la sedición, eclosiona la guerra... desolación,
 atraso estructural para competir contra los países desarrollados,
 cansancio y sol atizado que reseca las ilusiones...
 en mi país cada año crucifican a Cristo,
 al indigente dan vinagre, el capitalista lleva túnica de pretor
 y tira y gana con los dados cargados,
 pena del desolado andando por las calles de Nicaragua
 (Oración por Nicaragua).

Lo que nunca ha perdido Nicaragua es la terquedad de su gente por revertir el destino, por mantener en su puño los capullos donde anida el sueño de un mañana mejor: la utopía, forja y constancia del pueblo nicaragüense por no postrarse ante el oráculo que predice sólo desgracias. El hombre y la mujer nicaragüenses ascienden la montaña de Sísifo y aunque tengan que recoger todos los días la roca al pie de la montaña,

siempre lo harán en procura de no sucumbir. Las imágenes de la realidad revelan, a través de la poesía, los acontecimientos históricos, los conflictos sin resolver y hacen del exteriorismo un auténtico testimonio de la realidad nicaragüense.

NOTAS

- (8) "... la guerra se desarrolla en **tres planos simultáneamente** y de una manera articulada; uno, en Centroamérica con sus instituciones político-militares; dos, dentro de las instituciones político-militares en los Estados Unidos y tres, hacia la opinión pública de la región en guerra y, en particular, la opinión doméstica estadounidense... la GBI es una guerra principalmente política e ideológica, lo cual significa que la victoria se obtiene básicamente alterando las variables políticas, hasta que el enemigo se vuelve ineficaz" (Barry, 1989: 35-36).

CAPITULO III: EL EROTISMO: OTRA FUENTE DE RENOVACION.

Cuando despierta el instinto natural con el beso, el abrazo y la caricia, el potro del amor se desboca y la visión romántica se rompe; hora del delirio, del revoloteo incesante de palometas, del vértigo que estalla en luces interiores, el canto humano afirmando la condición de los amantes. El yo conquista al otro y el pulso por la completud se transforma en una lucha permanente, en una conquista inagotable en cada acto amoroso. El placer se afirma en el tacto y se multiplica el gozo de los amantes vertiginosos, como los que succionan la vida al pie de la muerte pasional, como amantes que desafían normas y retan a los que han reprimido los impulsos amorios. El acto amoroso es locura de incendiar el cielo y estallar en gozo en cada uno de sus rincones, es el desenfreno de expulsar los demonios del alma y trocarlos en ángeles de la carne, para que se paseen y llenen de regocijos las paredes celestiales del infierno.

Precisamente, la poesía erótica de Carlos Calero no es una transgresión de la temática, pero sí pretende enriquecerla como se manifiesta en el poema, "Si del amor se toman prestados los deseos". Poema de corte "versolibrista" que se estructura en tres tiempos, es decir, los signos de puntuación marcan las tres partes que configuran el poema.

4.1 El erotismo.

SI DEL AMOR SE TOMAN PRESTADOS LOS DESEOS

En el poema se invita a la dulce Celia.
 El espera de ella el contubernio
 del celeste roce de los muslos
 imbricados de gozo o tal vez muerte
 en un tiempo imposible de repetirlo.
 El gozo sin duda huirá
 hacia una redondez de seno satisfecho
 pero para el júbilo perpetuo qué
 si ella como la dulce Celia se niega
 o ríe con los labios terribles y ambiguos.
 Ella no sabe que se purifican los pecados
 al abrir el pecho inevitable de la carne,
 y no hay nada que robarle al alma
 si del amor se toman prestados los deseos.

El texto se abre con la invitación "a la dulce Celia" (primer verso). Sin embargo, es necesario analizar el sugerente título. Hay una evidente provocación del hablante lírico para alterar el orden léxico-semántico a través del hipérbaton: "Si del amor se toman prestados los deseos". Esta figura literaria anuncia la ambigüedad de la comunicación. En una primera lectura, las expresiones subrayadas, amor y deseo, marcan un contraste. El sustantivo "amor" connota goce espiritual. El "deseo" se acerca al erotismo, al desencadenamiento de la pasión sexual. En una segunda lectura del título del poema, el amor se convierte en un tránsito para coronar la

sexualidad. Octavio Paz (1995) lo recrea afirmando que no hay amor sin erotismo y sexualidad sin erotismo es impensable.

Ya el título sugiere que el erotismo estará presente a lo largo del poema. Como se ha dicho la primera parte del poema es un cuarteto:

En el poema se invita a la dulce Celia.
Él espera de ella el contubernio
del celeste roce de los muslos
imbricados de gozo o tal vez muerte
en un tiempo imposible de repetirlo.
(El subrayado es nuestro).

Como se observa, los rituales amorosos no pueden asombrar, hay complicidad en el gozo que produce “el contubernio/ del celeste roce de los muslos...”; obsérvese que el corte de las significaciones, (por encabalgamientos), expresan la conspiración de la pareja. Por otra parte, el lenguaje léxico-semántico y las figuras retóricas (encabalgamientos que predominan en la estructura del poema) actúan en forma paralela: los niveles no- semejantes (subrayados) que se expresan en el verso cuatro: “imbricados de gozo o tal vez muerte” son oposiciones que encuentran su completud: gozo es vida y muerte es resurrección. La aparente desemejanza es una equivalencia de significaciones.

El gozo sin duda huirá
Hacia una redondez de seno satisfecho
Pero para el júbilo qué
si ella como la dulce Celia se niega
o ríe con los labios terribles y ambiguos.

En esta segunda parte del poema, las figuras retóricas de los dos primeros versos (prosopopeya y encabalgamiento) revelan la erotización del “yo lírico”. Sin embargo, llama la atención el paralelismo intertextual que existe entre el poema de Calero y el “Soneto 174” (“Aunque en vano, quiere reducir a método racional el pesar de un celoso”), de Sor Juana Inés de la Cruz. En el plano semántico, hay una exhortación de la poeta hacia el tú lírico por su afán de posesión hacia la amada (Celia):

¿En qué te ofendió Celia, si se apura?
 ¿O por qué al Amor culpas de engañoso,
 si no aseguró nunca poderoso
 la eterna posesión de su hermosura?
 (Sor Juana Inés de la Cruz).

En el poema de Calero, el hablante lírico no interroga o cuestiona como en el soneto de Sor Juana Inés. Por el contrario, el discurso lírico está centrado en el juego sensual y enamoramiento de “El” hacia Celia:

En el poema se invita a la dulce Celia.
 El espera de ella el contubernio
 del celeste roce de los muslos

Y como un eco de textos, en el poema “Era un aire suave”, de Rubén Darío (corresponde al libro *Prosas profanas*, 1896), también se encuentra un intertexto poético entre el discurso lírico de Calero y el poema dariano como se puede observar en los sintagmas nominales: “La dulce Celia” y “la divina Eulalia”, es decir, hay una simétrica estructura léxica de: artículos, adjetivos y sustantivos. El motivo lírico de los poemas es la

exaltación de la sensualidad de la mujer. Al igual que Celia, Eulalia transpira erotismo: “ríe, ríe, ríe la divina Eulalia,/ pues son su tesoro las flechas de Eros...” El intertexto que incorpora Calero comparte esa voluptuosidad sensual (la marquesa Eulalia) y el ritmo ondulante de las adjetivaciones que se subrayan: “si ella como la dulce Celia se niega/ o ríe con los labios terribles y ambiguos”. Pero, Celia es la amada donde fluye el deseo amoroso, semejante a los versos del poeta Ernesto Cardenal (1989):

-Amada: tu cuerpo de caoba oscura torneada y pulida,
 Tu lengua como la flor del flamboyant.
 Tus dientes una hilera de garzas en la ribera del Ululali.
 Tus pechos son de color de níspero
 Y su sabor de níspero lechoso (p. 515).

Los versos anteriores corresponden al poema “Cántiga 41” (9) donde se destacan las unidades léxico-semánticas a través de los sustantivos: cuerpo=madera, lengua=flor, dientes=garzas, pechos=nísperos. Obsérvese que los niveles entre los sustantivos son desemejantes (sustantivos que hacen referencia a lo humano y sustantivos que concuerdan con elementos de lo natural). Sin embargo, los niveles de semejanza son concordantes en el plano del significado: admiración y coqueteo hacia el tú lírico. Asimismo, las adjetivaciones “caoba, oscura, torneada, pulida” revelan el erotismo del poeta por la mujer amada.

Precisamente, la correspondencia entre las voces líricas (Cardenal y Calero) son consecuentes con lo que expresa Kristeva(1987:5) acerca del amor como fusión de placer y deseo: “reina entre las fronteras del narcisismo y la idealización. Su Majestad el Yo se proyecta y glorifica, o bien, estalla en pedazos y se destruye, cuando se contempla en Otro idealizado...” Más bien, debe ser la Otra idealizada.

Como se observa, los textos de Darío, Cardenal y Calero dialogan entre sí y también con los lectores; los textos se llaman. La cadena de significaciones se descubre en otros textos, se escriben para convocar otras voces y multiplicar sus ecos. Por eso los tú líricos se unen a la capacidad conversatoria de la literatura.

El dialogismo literario es un encuentro con otros elementos simbólicos como se desprenden de la tercera parte del poema que se analiza:

Ella no sabe que se purifican los pecados
al abrir el pecho inevitable de la carne,
 y no hay nada que robarle al alma
 si del amor se toman prestados los deseos.
 (El subrayado es nuestro).

Nótese en los dos versos subrayados que el poeta presenta la ingenuidad de Celia con ambigüedad, con sensualidad sospechosa. El eje paradigmático entre las unidades semánticas “purificación-pecado” parecieran ser oposiciones. Sin embargo, son niveles semejantes: no hay

pecado exento de purificación. Para que exista pecado hay que transgredir los códigos morales, y para restaurarlos, hay que volver al ritual de la “purificación”: agua o fuego que se sabe expresan una pluralidad de significados.

Obsérvese que el final del poema concuerda con el título, con ello la autorreflexividad y la ambigüedad se confabulan: “y no hay nada que robarle al alma/ si del amor se toman prestados los deseos”. Es decir, el título se vuelca sobre su propia significación, el lenguaje se dobla sobre sí mismo y connota su poder significativo.

En la misma dirección, “Timidez esclavizada de la carne” es un poema conformado por quince versos (cinco prosopopeyas y ocho hipérbolos) donde las figuras literarias revelan el sentido erótico del hablante lírico:

Nos desnuda el alba
y desandamos tempestades con los deseos.

La voz lírica destaca las unidades léxico-semánticas (el sustantivo “timidez”) como pretexto para exaltar la impetuosa relación amorosa; la adjetivación “esclavizada” sólo es una prolongación afirmativa del sometimiento pasionario de los amantes. Precisamente, el sustantivo “alba” evoca la “noche” como continuidad del tiempo amoroso; un eje temático (alba-noche) donde lo erótico y lo sexual forman una relación dialógica entre los seres apasionados del poema.

En la “noche” se despierta el instinto natural de la sexualidad, espacio que ilumina los ocultos deseos del otro y de la otra; es una extensión del tiempo erótico; marca la continuidad de la entrega sin límites, como Lady Chatterley, fecunda en su ciclo, afirma la sexualidad y prolonga la vida, vórtice y canto erótico, libertad del gozo. Mellors y Connie multiplican el deseo y sobrepasan las rígidas convenciones de una época y de una clase social (Lawrence, 1982). Así, en el poema de Calero, los amantes también son constructores y artífices del tiempo-espacio erótico que representa la noche y el amanecer es un tiempo-espacio de despedida.

La luz tendrá dueño,
no alcanzará la extensión de una cama;
necesitaremos el ángel para la locura
que marque los límites de la noche.

En el poema, el yo lírico exalta, en el plano semántico, el regocijo que desata los deseos y se arrullan en cada espacio (“no alcanzará la extensión de una cama;/ necesitaremos el ángel para la locura/ que marque los límites de la noche”); las unidades de sentido que se subrayan semejan éxtasis y desenfreno, viajeros que cruzan los umbrales como aquella princesa de Nindirí, Ixchel, desafió el poder y las reglas de la tribu para fundirse en una sola llama amorosa con Xochimel, y fueron vértigo y bejucos, y aún cuando fueron sacrificados, los corazones siguieron latiendo por llanuras y montes. Obsérvese que la intertextualidad de los amantes

llevan impreso el signo fatídico del romanticismo: no alcanza su completud, sino más allá...

Quien haya pretendido impedir que dos corazones jóvenes se amen nunca evitará atrapar los sueños, aunque los encierren y vigilen de noche y día. Su fuerza es la pasión, funden cuerpos y abrazos, derriban convenciones sociales y sistemas de creencias:

Sin sexo no hay sociedad pues no hay procreación; pero el sexo también amenaza a la sociedad. Como el dios Pan, es creación y destrucción. Es instinto: temblor pánico, explosión vital. Es un volcán y cada uno de sus estallidos puede cubrir a la sociedad con una erupción de sangre y semen. El sexo es subversivo... duerme y sólo despierta para fornicar y volver a dormir. (Paz, 1995: 16).

Sexo y continuidad, prodigio del canto amoroso, partes humanas buscándose y rehuyendo, dos latidos en un solo galope, viaje frenético donde la luz y las tinieblas semejan el equilibrio de los amantes. Como los intertextos de Penélope y Ulises, amantes de infatigables jornadas en campos y ciudades, como Helena y Alejandro, portentosos en sus pasiones en cada cuarto y esquina del palacio:

la vida en gemido se hará arrullo;
no habrá miedo que no rompamos,
la felicidad del pubis pedirá caricias,
la mordedura del deseo encenderá velas.
(El subrayado es nuestro).

Se puede destacar que las unidades léxico-semánticas subrayadas son ejes paradigmáticos equivalentes (gemido=arrullo; felicidad=pubis;

caricias=deseo), en este sentido, la sexualidad se condensa, se desata, vida y muerte, delirio y razón, ambigüedad que trasciende lo terrenal, expresión tangible de la manifestación del hombre y la mujer, la vida como gozo, la felicidad harta de abrazos y caricias, el placer del ser humano, ruta y caverna donde anidan las sensaciones y las pulsiones del placer:

caeremos a la albura de la sábana y ahí despertaremos, con suavidad
que envuelve muslos,
ojos cerrados y puertas en el cielo;
resucitará otra vez la muerte de la carne.
(El destacado es nuestro).

En los dos últimos versos que se destacan, el sentido metafórico conduce al nacimiento y goce sexual, el júbilo se prolonga sobre el tabú y las normas. Pero, ¿cuánto dura el pasmoso enamoramiento, la atracción física? (Mezcla de arrobamiento e imagen sacralizada de la otra y del otro, donde la mediación del poder y la posesión se asemeja al culto del que ve, en el espejo, éxtasis de su propia ilusión). El éxtasis se rompe cuando la otra o el otro no corresponde con su expectativa e idealización, o cuando el amor se convierte en "cosa" transferible, en objeto de sustitución. Y cuando el amor no correspondido se vuelve disputa subliminal, la "cosa" da lugar al odio, es decir, el objeto que se escapa, que se posee entra en la región más tenebrosa de las relaciones humanas: la pulsión. Y como toda pulsión tiende al enfrentamiento, al desliz, al resbaladizo tunel de la muerte. La

trampa radica en abrirse al otro o a la otra sin condiciones ni sortilegios, sin garantías ni reivindicaciones.

La ruptura es un corte radical (no la danza ambigua de vaivenes, de encuentros y desencuentros, de peleas silenciosas y encendidas luchas de sábanas, dicotomías que revelan la enfermedad siniestra de la dependencia y la incapacidad de renunciar a la esclavitud), una parte espiritual mutilada, herida donde se filtra y escapa la pasión. ¿Dónde quedan los romances que rayan en éxtasis y nublan la visión de los amantes cuando la llama del deseo, la palpitación acelerada, el revoloteo de colibríes, los impulsos frenéticos y la vocación intrépida, se suspenden con el tajo del desengaño?

Y la culminación de un amor es el inicio de una nueva pasión, de un nuevo gozo. Quien muere metafísicamente y sucumbe al dolor existencial de un amor sin igual, tarde o temprano afirmará su poder amatorio ni más ni menos como dice el poeta Calero en su último verso "resucitará otra vez la muerte de la carne".

4.2 Ambivalencia amorosa.

Los dioses griegos tenían la virtud de no ser divinidades en abstracto: eran imagen y semejanza del hombre. Se disputaban las diosas o tomaban a una mortal cuando se encaprichaban con su belleza. (Las diosas también

actuaban en forma similar). Protegían a sus predilectos y se vengaban de las afrentas que otros les proferían. Pasiones terrenales y divinas se mezclaban. Y cada héroe o heroína reconocía la acción interventora de los dioses, en el campo de batalla, en la furia de la naturaleza o en el amor.

El poeta Calero recrea el mito de Circe con el poema “Circe con muchacha de violenta cabellera”, cuya estructura consta de veinticinco versos. El mito, como insumo de la intertextualidad, dialoga con textos contemporáneos. Circe es la hechicera “hechizada” por la pasión que le despierta Odiseo, y éste le profesa el culto que rinden los enamorados; ambos personajes quedan encendidos en red de sortilegios amorosos. Sin embargo, Circe procura mantener encantado a Ulises.

El poema se mueve en dos planos: el primero, intertexto, alude a los embrujos que han sufrido los compañeros de Odiseo (Circe, después que han comido y bebido, los encanta con pócimas y convierte en animales. Homero, 1997:138). En el segundo plano, interviene la función expresiva, el “yo lírico” es un pescador que se asombra con la belleza de una muchacha que está en la playa. El poema se abre con la “insatisfacción” de Circe y su búsqueda de placer a través del maleficio:

Circe la envidia
en su isla mordida por la insatisfacción,
tiraría redes de embrujo para despertar
el amor duradero, cama caliente,

odres llenos de agua que recogiera el amante,
 cueros de cabras salvajes olorosos a ingles
 sobre el torso descomunal del hechizo
 de lo que no dura porque se pierde.

Y si Venus es exaltada por su extraordinaria belleza y por ser protectora de los amantes, el poeta Calero destaca las “redes” de Circe, habitante de la isla Ea, divinidad del engaño, símbolo de la eterna búsqueda por alcanzar el absoluto en las relaciones amorosas, expectativa imposible aún para los mismos dioses. Y es que el amor, en el derroche pasional y de alucinaciones, es capaz de inventar su propia realidad, los códigos verbales y moverse en el mundo con sus propias fantasías. Sin embargo, el hechizo de Circe lleva implícito el desencanto, la libertad inatrapable del sexo:

... el amor siempre contiene un amor de poder. Por eso mismo el amor de transferencia es el camino real hacia el estado amoroso; cualquiera que sea, el amor nos hace frisar la soberanía (Kirsteva, 1987: 7).

Circe es la hechicera que somete a hombres y animales, es el sexo femenino fuerte que retiene y humilla, los usa, los cambia, los manipula (obsérvese la intertextualidad de las voces que confluyen). Delia es (Cortázar, 1983: 49) Circe del siglo veinte, mujer fina y rubia, la de las **Delicias**: bombones de menta, lustros de chocolate o moka, baños de miel, licores de té, rosa o rellenos de naranja. La novia que lleva al suicidio a Héctor y al infarto a Rolo, la que fascina a gatos, perros y mariposas. El

encanto de Delia se cierra cuando Mario-Ulises, la enfrenta y descubre en la menta y mazapán, los trocitos de patas y alas de cucaracha. Y Delia llora y se queja, y el gato maúlla con astillas clavadas en los ojos. ¿Quién puede dudar que las perversiones existen en el amor y que se prolongan en sesiones donde la sexualidad, devoción hacia el otro, es la prolongación de la violencia y el dolor, y cuya máxima es la destrucción?

Sin embargo, obsérvese que la intertextualidad y la función expresiva del poeta son objeto del conjuro de la muchacha-Circe; el deslumbramiento por la "belleza salvaje" hace que se refracte la imagen de la divinidad y la proyecte en los propios impulsos libidinosos:

Yo he visto a esta muchacha
temblando en el aire con esa su belleza salvaje
que le levanta el cuello y saca la flecha del carcaj
para clavarla en el escudo odiseo de mis deseos.

El elemento intertextual y la voz lírica recrean las fatigas de Odiseo; el favor de Eolo al entregarle "los soplos de los mugidos vientos" para que Ulises regrese a la patria, y cómo los imprudentes compañeros desatan el odre y escapan los vientos (Homero, 1997:132). Y de nuevo el peregrinaje en el mar, y cuando arriban a tierra de los lestrigones, habitantes gigantes y antropófagos, huyen despavoridos ante la furia y la destrucción de sus naves. Y de nuevo vagan por el mar hasta divisar la isla Ea, morada de Circe, la de lindas trenzas (Homero, 1997) y de poderoso encantamiento:

el mar y la tierra se hacen sal
 y deambulan en lagos, ríos y tormento de mares
 que rompen quillas y velas en el choque de los muslos,
 el mar de la palabra, a la palabra en el mar de altamar
 sobre las aguas y bajo el aire que ancla en los sueños
 de la hechicera sola y peligrosa como una pantera en celo, rebasando
 el mar con sus anhelos.

La repetición de elementos semejantes y no-semejantes, conlleva a la equivalencia: “tierra=mar, ríos=mar, palabra=mar, aguas=aire, mar=anhelos”. Obsérvese que el elemento “mar” organiza el eje de significaciones de los versos anteriores. Por ello, con el verso axiomático: “el mar de la palabra, a la palabra en el mar de altamar”, se le rinde culto a la elocuencia discursiva de Ulises, donde revela sabiduría y sentido común. Y pese al discurso elocuente, pese a recuperar a los compañeros embrujados, Circe lo retiene por un año, y cuando Odiseo le pide partir, ella le indica que tendrá que emprender un viaje a la morada de Hades, para que consulte con el ciego tebano Tiresias; y así como éste le anuncia la prolongación de su bogar, provocada por la ira de Poseidón, las dificultades que enfrentará, los peligros, el acoso del dios del mar y el regreso a la patria, el poeta evoca el mito de Circe para tejerlo -como Penélope- con una muchacha de la playa que, el “yo lírico”-pescador, se le asemeja al amor maligno:

y tirando conjuros sobre las lanchas de los pescadores
 con los que yo voy remando a contramarea
 tocando caracoles y conchas, nenúfares y corales

cuando veo que la muchacha humedece
con disimulo sus labios y no sé si me mira,
pero yo ya estoy enredado en su violenta cabellera.

El poeta sucumbe al encanto de la muchacha-Circe, (El intertexto del personaje de la Odisea, en el plano de la significación, es un símbolo del objeto transferible y desechable), deseo que se “enreda en la violenta cabellera”. El amante poeta-pescador se envuelve en el tejido y en las pociones de embrujo que la muchacha-Circe sabe preparar para desencadenar pasiones. Sin embargo, Circe es el sexo, doblega, somete, sin más argucia que los besos y los abrazos.

4.3 Sensualidad.

El canto tiene la virtud de alegrar corazones, y si éste se postra sólo intentará aferrarse a la pasión que se extingue, al objeto deseado, al vacío. Por eso, el poeta Galero intenta descodificar el intrincado lenguaje del amor con el poema “Oda erótica asomándose a una ventana”, donde se expresa el canto sensual y sexual. El poema consta de cuarenta y tres versos, y se estructura en tres partes. La primera parte presenta catorce versos; la segunda, también consta de catorce versos, y la tercera tiene quince versos.

En la primera parte, la función expresiva –la voz lírica- toma distancia y reflexiona sobre los desajustes del corazón, es decir, entre el amor y el

rechazo, la ambivalencia de la ilusión y el desamor; también está el requiebre cotidiano con sus “intrigas y necesidades” hasta que el amante, con estoicismo goza con la amada:

En el amor las letras no siempre se acomodan...
 hay colisión o pasiones en la lectura
 y el código lee otros mundos
 que el corazón ignora, o aprisiona...

Los niveles no-semejantes que se presentan en la estrofa anterior: amor=letras, colisión=pasiones, código=mundos, son unidades que niegan el significado. Los primeros elementos duales (amor=letras), según la voz lírica, “no se acomodan”. Los segundos elementos (colisión=pasiones) se excluyen. En los terceros elementos (código=mundos) la lectura es inconexa. La ambivalencia de los elementos líricos es un recuento de vaivenes, de caminos pedregosos, de conato de iras que rodean las relaciones amorosas, hasta llegar al espacio único donde los amantes se recrean:

...las necesidades
 que contradicen la calma, que muchas veces aturde, y endurece el
 camino de polvo y sol
 que un buen amante del amanecer recorre
 antes de besarle los senos rosados a la amada.
 (El subrayado es nuestro).

Las unidades léxicas expresadas en los verbos *contradicen*, *aturde*, *endurece*, *recorre* son concordantes con los sustantivos “polvo-sol” que expresan, a nivel semántico, significaciones de contradicciones, sueños y

deseos, el eje donde el hombre y la mujer se desdoblaron hasta fundirse en una sola expresión de sonidos sensuales, de arrebatos alucinantes. Erotismo, rituales de todas las épocas y tiempo, desborde comparable al intertexto del “Cantar de los cantares” (1960), donde amada y amante se complacen en alabar sus atributos y en desnudarlos con la naturalidad asombrosa de la pasión:

Los contornos de tus muslos son
 como joyas,... Tu ombligo como una taza redonda
 que no le falta bebida...
 Tus dos pechos, como gemelos de gacela...
 (Cantares 7: 1-3)

Confesión y admiración, dos núcleos de sentido que trasciende el texto bíblico y lo sitúan en el plano de la creación humana, más bien, en el rito de la procreación: deseo y goce sexual. Sin embargo, para el religioso, para el místico, es una parábola entre la Iglesia y Cristo, entre Dios y el pueblo de Israel.

En la segunda parte del poema, la voz lírica repasa el oficio de los que aman y siguen el hilo de pasión; se aferran a los sueños y se desbordan en la noche, y son capaces de superar los “celos, temores y soledad”. Para la poesía de Calero, la imagen erótica es como revestimiento, es desdoblarse en pasiones: poeta y yo lírico, amante y

amada, espejos sucesivos de tiempo, prolongación de deseos y encuentros devastadores como la figura retórica (hipérbole) subrayada:

para que los ensueños tuvieran la dureza de unos muslos donde
reposamos los deseos que se levantan
del tamaño de un huracán al alba...
(El subrayado es nuestro)

En la tercera parte del poema, hay un nivel de semejanza en la figuras retóricas “profunda carne del cielo” y “... voluntad, en apetito de fuego”. El sentido metafórico expresa pasión, voluptuosidad erótica. Sin embargo, los niveles léxico-semánticos que se manifiestan, en los siguientes versos, son opuestos: “enmudecer como pájaro/ que le canta a la vida”. Los elementos no-semejantes revelan, en el discurso lírico, antagonismos: el “pájaro enmudecido” (figura metafórica), voz lírica mutilada que niega el canto de la vida. Sin embargo, la equivalencia de las unidades significativas está en la figura retórica del último verso: “oda erótica asomándose a una ventana” (personificación):

Sentirás su llegada con solo ver el color de las colinas
o girar tu cara hacia el aroma
que baja de la profunda carne del cielo,
y te rodeará la voluntad, en apetito de fuego,
hasta enmudecer como pájaro
que le canta a la vida
con la oda erótica asomándose a una ventana.

Preludio, ronda, cortejo: viaje imaginario del enamorado, donde el poeta-amante, con sus ambivalencias y contradicciones, desnuda los

sentimiento desde una ventana. Profunda reflexión de los que conocen los laberintos del amor y transitan por los caminos del deseo. Un canto erótico para los que desafían los miedos del corazón.

4.4 Deseo.

“Donde duele la caricia y no basta la palabra”, es un poema conformado por catorce versos. El hablante lírico declara, con la imagen inicial, que la vida cobra sentido cuando aparece la mujer-luz, es decir, la fuente de vida sólo es posible a partir de este maravilloso ser:

La mujer no aparece sino con la luz

Hay que destacar la función expresiva, voz lírica, que le canta a la mujer con entusiasmo de enamorado. El mismo poeta invoca al ángel del deseo, guardián íntimo del espacio consagrado a los amantes. Pero también se presentan las unidades léxico-semánticas que expresan semejanzas: mujer-luz, mujer-senos, mujer-alba, mujer-muslos, y despierta con sensaciones aromáticas y sensuales:

... cuando aspiro el olor redondo de sus senos,
y confieso que me traicionan los sueños
pero al alba las alegrías del día son como sus muslos...

Sueños transfigurados en imágenes eróticas que cobran vida en la sexualidad, en el silencio donde se multiplican gestos y palabras. El yo lírico se identifica con el ritual amoroso, con los pensamientos erotizados,

con naturalidad animal, con instinto salvaje, mezcla de abrazos y caricias, lucha encarnizada y vibrante por alcanzar el goce sexual, rituales del placer que la sociedad occidental ha privilegiado con devoción, como los antiguos que visitaban el oráculo de Delfos, para buscar hedonismo, futuro..., sublimaciones que el poeta condensa en una sola imagen: el deseo sexual:

... con aromas de carne o las valvas del deseo,
 las sábanas hierven en el silencio
 para atrapar nuestra felicidad de ángeles.

Deseo y completud, dos conceptos ambivalentes y en confrontación. Ya en la época romántica, unos elevaron a la amada hacia el reino de las ideas; otros, más prácticos, resolvieron las ilusiones con la misma naturalidad de quienes observan el alba: el goce sexual. El poeta Calero, no sólo por época y por sensibilidad, toma partido por los amantes que voluptuosamente se ciñen a la vida y hacen de la naturaleza humana un canto sexual, donde la transparencia y “el pecado sin rubor” (el concepto de “pecado”, el inculcado por la sociedad occidental y cuyo interdiscurso bíblico subyace en el sótano del “alma”, trunca las relaciones más inocentes) es el horizonte de los amantes:

Uno y el otro vamos buscando acoso de la felicidad
 donde duele la caricia y no basta la palabra.

4.5 Apología de la pasión.

“Elogio para quienes aman”, es un poema conformado por treinta versos, y la estructura léxico-semántica se lee a partir de la tercera persona plural, presente, modo indicativo. El presente del verbo copulativo “ser” va acompañado de adjetivos calificativos que denota una carga semántica positiva: *inocentes, transparentes, felices, austeros, valientes*.

El yo lírico declara, desde el título del poema, admiración que hacia los amantes, pues sacuden el mundo cuando desatan sus pasiones. El poema gira en torno a núcleos de sentido o ejes temáticos cuyo hilo conductor es el presente del verbo ser. En el primer núcleo, “Son tan inocentes”, se proclama la candidez de los amantes sin límites y sólo atentos a sus propios pasos y latidos del corazón:

Son tan inocentes, dados a los cataclismos;
viven su reino bajo el mundo donde el silencio les murmura su pecado
de los deseos desnudos, sin rubor,...
han desandado los laberintos oscuros del corazón
y las dudas de la pasión”.
(El subrayado es nuestro).

En el segundo núcleo, “Son tan transparentes”, el hablante lírico testimonia la capacidad de sentir y vivir de los amantes que se entregan con la fuerza que da la mirada y que baja por los pechos, se regodean en el punto exacto, electriza la piel, alerta los nervios y la temperatura, es un rubor que atraviesa cada poro y cada célula: la atracción se anuda, y pasa de la ansiedad a los sonidos guturales que erizan el crepúsculo y el alba.

Y la pasión borra fronteras raciales, el poder es un juego libidinoso, donde experiencia, tacto y lectura sexual, confluyen hacia el cosmopolitismo de los amantes que explotan en el proceso químico, en la atracción; en la fantasía erótica, en el goce sexual, rito de iniciación circular donde se conmemora, se convocan las sensaciones y estremecimientos del ser: la naturaleza desatada en el esplendor animal que perpetuará en el placer a la especie humana.

La transparencia de los amantes hacen del objeto deseado una sola unidad, y no la concepción de objeto sexual como de cambio o de promoción. En "Elogio para quienes aman", el poeta admira la capacidad amatoria de los amantes, la atracción funde y abrasa cuerpos como un canto de sudores, donde la transgresión de la convenciones sociales, el orden y las normas se subordinan a la relación amorosa. La soberanía de los amantes se transforma en claustro que ellos mismos han preparado, trampa y cebo, ofrenda y repudio. Por eso, son capaces de jugarse la vida, de arriesgar el corazón y los sueños, la ternura y la libertad:

Son tan transparentes que los derriban con solo decirles
"el corazón es tuyo, tómalo como signos de paz, odio o pecado".

Y entre la cristalina imagen de los amantes y la noche de sus pasiones, la ambigüedad se entroniza como elemento rector entre la libertad y el sometimiento, deseo y rechazo. Los amantes convocan

alegría y dolor, transformación cotidiana, rito de besos y abrazos, ceremonia que se reviste en el encuentro sexual; una catarsis donde se pone a prueba diversidad y ruptura, capacidad amatoria y duelo transfigurado en goce sexual, con un final de renovados "mártires" vivientes, de héroes alucinados en su grandeza anónima.

Y con la desesperación del que ha andado en busca de agua, los amantes deliran en celos y se interrogan hasta quedar desangrados por las dudas. Sin embargo, cuando llega la ineludible reconciliación, estallan de alegría y corren junto al viento, corren por las calles, inundan parques y aceras, llenan cines y rincones de pasillos, son los renovadores del amor, los continuadores del inagotable entusiasmo como se observa en el tercer núcleo:

y son felices tratando de descifrar de dónde les viene el soplo de la muerte...
y como si la alegría oscilara sobre una cuerda
tirada desde lo hondo del dolor y lo ambiguo de los abismos...

La ambigüedad aludida por el hablante lírico se refiere a la compleja red de promesas y caricias, frente al desgarramiento del corazón que producen la duda y el celo. El amor de los amantes pretende ser un espejo eterno, el final duradero y sin contradicciones, un ideal fijado por la Iglesia y la liturgia en la denominada institución matrimonial. Entonces, amor-odio, felicidad-desventura, son dicotomías del condicionamiento social y donde las "estrategias" de uno y otro amante, pretende perpetuar el goce y el placer

sexual. Estrategias que revelan, en muchos casos, la sujeción de la mujer al hombre que conlleva a la negación de la libertad de ésta y al ya conocido y viejo ajuste de cuentas.

Y cuando las mieses del amor han sido sustituidas por el tedio y la rutina, y dejaron de ser yunque y martillo, fragua y fuego. El hombre escapa del lecho amoroso para probar su potencia fálica, para auto contemplar su narcisismo. La mujer cuando imita al hombre, no libera su atadura, sino que se torna en espejo del macho, en la identificación viril, ni más ni menos como el pescador que ensaya, en cada jornada, la experiencia del regocijo cuando logra capturar entre sus manos al resbaladizo pescado:

juran ser pescadores y tiran su red donde es símbolo de sed el agua
que llevan con entusiasmo a los labios porque las ilusiones son áridas,
aunque vean el azul de las campánulas dentro del sopor y las piedras
quebradas y canten los gallos el amanecer de las traiciones.

Hora de cataclismos interiores, de remezones, el amor descubre y se desborda, es interrogarse qué pasa con voz entrecortada, con ansiedad, temor, promesa y placer, esperanza y transgresión. Si hay fuerza espiritual, capaz de avasallar la razón, el amor, espejo de múltiples facetas donde se contempla el Otro o la Otra; pero, el amor de transferencia tiene su riesgo: se entrega el corazón a cambio de una garantía ortodoxa, o en términos posmodernos, una tecnología sin valor agregado. El amor navega entre el

mar y la tierra, o mejor, es capaz de vivir en el aire o en el agua, pasar por el fuego incólume o proyectar su propia luz:

Para ellos la luz está en la punta de los dedos
con los que le quitan la coraza a la razón y siembran como una
espada los milagros.

Tanto en el cuarto como en el quinto núcleo de sentido, se pone en evidencia el estoicismo y capacidad de resistencia de los enamorados, juran con certeza absoluta y esperan a que el sol brille para declararle el amor a la amada. Y aún más, los enamorados pueden contemplar el firmamento e interrogarlo con la misma ansiedad del náufrago o con el rigor del que emprende la odisea de interrogar su propio corazón.

Y la tolerancia felina que caracteriza a los enamorados, se le agrega la divisa de valentía con que emprenden los romances. Y ellos vuelven a transitar por la empinada cuesta: empuje y empuje el corazón. Los más esforzados coronan el esfuerzo y echan andar por los campos y ciudades. Otros, dejan que el corazón elija: ruedan en busca de quien los lleve al mar o locos de alegría emprenden el vuelo.

El símbolo más preclaro de los enamorados es la ambivalencia, o la sencilla margarita, clásico de las juventudes, llámese naturales o artificiales. Y se dice "margarita", sólo en el sentido referencial, es decir, se alude a la oscilación del que ama con la fuerza irracional y del que es

capaz de odiar con igual intensidad; son como luz y oscuridad, en el momento que se tocan una sucumbe ante la otra. El tiempo se condensa o se eterniza, basta que el ardoroso beso o el abrazo haga su presencia para que éstos se reconozcan como forjadores de su propio delirio:

son austeros con el tiempo pues no tienen horas
 para dudar de que a la espalda alguien los ama, y esperan
 con paciencia de tigres a que llegue como gacela la pasión de una mujer.
 Son tan valientes que le golpean las puertas a la soledad;
 tan precavidos que nunca olvidan
 y les dan brillo a sus temores como si fuera el engaño un antiguo anillo.

La insignia oscilante de los enamorados se rige, en el sexto núcleo de sentido, por el principio que dio vida al pecado: la inocencia. Con el atributo, "son tan inocentes", el poema "Elogio para quienes aman" se convierte en perfecta esfera, donde armoniza la estructura, a través de seis adjetivaciones (inocentes, transparentes, felices, austeros, valientes e inocentes), con el contenido de apología para los amantes que, en los siguientes versos, subraya el hablante lírico como valor positivo en requiebros románticos, espacio interior donde el yo idealizado puede cometer "yerros" y brindarle "la mano al enemigo":

Son tan inocentes que yerran y se sienten con cetro y poder sobre la tierra.
 Nunca han sentido odio y por cada dolor que les sacude la carne
 dan la mano a la vida, al enemigo, a quien les quita la luz de los ojos.

Los que aman son como la naturaleza: maravillosa por la belleza exuberante, y terrible por la fuerza ciega y destructora; capaces de romper

la razón y esculpir los actos más ilusorios; expresan sentimientos con delirio y se ocultan en máscara de soledad; son las vivencias cotidianas y sobrenaturales del ser humano, los amantes trascienden el tiempo y lo urgen cuando el amado o la amada tarda en llegar al lugar del encuentro. Otros, lloran, gimen o se lamentan, se mesan los cabellos o dan puñetazos a las paredes, pueden poner la vida en el beso apasionado o gritan de felicidad en parques y calles, caminos o casas. Sin embargo, cuando no hay correspondencia, cuando el ideal y la pasión por el ser amado se oscurecen, hay una pena profunda como la caída de los ángeles:

cuando los rechazan hasta ponen en tu mano, para morir, el corazón y el cuchillo.

Mezcla de placer y sufrimiento, los celos no son el poder de la pasión: ocultan la transferencia del "tú idealizado" al objeto poseído, paralizan el sentido común y hace que la imaginación transgreda el derecho máspreciado: la vida. El macho ofendido, su virilidad cuestionada. ¿Qué es la honra? ¿Un código, un sistema de creencias anclada en la tradición? Cuando se "lava" la honra, -aniquilamiento del otro o la otra-, se profundiza la culpa, cuando se quita la "mancha" la sociedad esboza el veredicto con silencio de complacencia, la reputación se ha salvado, la reputación es diosa insaciable que exige sacrificios. Para Paz (1995), los celos expresan

el enamoramiento del sufrimiento, la amada es sólo pretexto, una imagen concreta vencida por la imagen ideal del otro:

Vivimos con fantasmas y nosotros mismos somos fantasmas. Para salir de esta cárcel imaginaria no hay sino dos caminos. El primero es el del erotismo y ya vimos que termina en muro. La pregunta del amante celoso, ¿en qué piensas, qué sientes?, no tiene sino la respuesta del sadomasoquismo: atormentar al otro o atormentarnos a nosotros mismos. En uno y en otro caso el otro es inaccesible e invulnerable. No somos transparentes ni para los demás ni para nosotros mismos. En esto consiste la falta original del hombre, la señal que nos condena desde el nacimiento. La otra salida es la del amor: la entrega, aceptar la libertad de la persona amada. ¿Una locura, una quimera? Tal vez, pero es la única puerta de la cárcel de los celos (p.59-60).

4.6 La imagen híbrida del sexo.

“La amé entre gatos” es un poema que está conformado por veintisiete versos. Y se estructura en cuatro fases: la erotización del recuerdo amoroso, los laberintos y contradicciones de enamorados, la confesión de la culpa compartida y el reconocimiento del poeta como acto del pasado.

En la primera fase, “erotización del recuerdo”, se revela, desde el mismo título, “amé”, pretérito perfecto del modo indicativo, una invocación del amor voluptuoso, un amor sensual que se teje entre pasado y presente. La declaración del hablante lírico tiene como referencia su juventud y la confesión del tótem libinidoso como amuleto de pasión:

Yo la amé entre gatos
la amé entre maullidos y misterio.

Los dos elementos nominales (sustantivos) “maullidos y misterio” revelan el placer sensual y sexual. Los maullidos transgreden y despojan el hálito sensitivo que cubre lo espiritual, para hacerlo sujeto, al amor, de posesión y consagrarlo en la mujer amada. La imagen erótica que connota el gato le sirve como pretexto al poeta para revelar la fuerza arrebatadora que representa; interpretación que el imaginario popular atribuye al ritual erótico de maullidos y se convierten en las más sensuales batallas que protagonizan en los techos y patios.

Sin embargo, en la segunda fase de “laberintos y dudas”, en el corazón del poeta la dicotomía entre verdad y mentira, es como un claro-oscuro que se desplaza y produce temores, al extremo de que éste confiesa sus mentiras y la imagen del gallo se prepara para anunciar las traiciones del corazón:

Yo la amé sin conocer los laberintos de su corazón
un biombo de luz íntima en la sala,
el gallo de la tarde que esperaba mis mentiras.

El misterio, o “laberintos”, lo atribuye el hablante lírico en el encuentro amoroso, lo combina con el espacio cerrado (la sala y el biombo limitan los diques del deseo). Sin embargo, basta que rueden los besos para que el yo lírico confiese como amante la entrega en delirio amatorio, seducción y

posesión del objeto deseado, la fusión entre los cuerpos es la conquista narcisista del que vence su propio espejo:

...había una ventana abierta,
entre las ánimas con ramos de seda roja,
aleros de teja ensimismados durante la tarde,
el beso que le rodeaba el oído, el beso dentro de los ojos,
yo la amé sin conocer los laberintos de su corazón...

En el deseo del poeta no basta el beso y el abrazo, el punto exacto de la caricia ni temblar entre suspiros, éste tiene un deseo absoluto por acaparar, por poseer y convertirlo en un amor-dominación; el hedonismo en plenitud, alcanzar el gozo, despojar la relación platónica, borrar cualquier idealismo:

había virginidad en el aroma de las paredes,
sus senos adolescentes olían a vasija con claveles
redondos y henchidos en el ansia de mis manos.

Tiempo de épocas primaverales, de actos heroicos y de los más infantiles, heroísmo de remontar olas violentas y de estremecer el mundo. Sin embargo, en la fase tres se presenta **“la confesión de la culpa”**, “lo que pudo ser extinto”, desde la perspectiva del hablante lírico. El reconocimiento de la relación amorosa truncada y los presagios agoreros del pájaro “güis” son parte del mundo fluctuante de los amantes:

ni fui suyo ni fue mía, ganó la vida,
ganó el güis con la cabeza inexorable entre las alas
nos derrotó el miedo al alba, a la almohada,
nos derrotó la promesa de amarnos,
la promesa de seguir desnudos o ciegos.

En la cuarta fase, el poeta hace un recuento del amor, síntesis del pasado nostálgico, espacio lejano donde convergen ardores de juventud, el gato (símbolo sexual de la pasión exacerbada) y las reminiscencias de la fugacidad amorosa, donde anida el erotismo y el deseo de posesión:

el destino roto, como una cuchara de palo...
para mientras siguen intactos los recuerdos.

El tiempo es una campana sonora que evoca el amor del poeta, el recuerdo se diluye; el amor hecho de tiempo y de memoria.

4.7 Transfiguración del gato.

“Mujer con gato” es un poema de veintiocho versos donde el motivo lírico es metamorfosis entre el poeta-gato y el tú lírico-gata; metamorfosis que revela el gozo amoroso y que se anuncia desde los primeros versos:

Abrió la ventana como si rompiera una torre
y vislumbró tras la cortina al animal entre mis manos.
Yo supe de su delirio un día de gatos a media noche;
ella perseguía o poseía al felino...

Sin embargo, la ambigüedad discursiva de los cuatro primeros versos (el poeta gato y la mujer gato) nos presenta una faceta diferente: un híbrido entre la mujer y el gato, un simbiosis donde los atributos del felino son endosados a la mujer que acecha los misterios; misterios del corazón y de la carne, profundidad insondable que sólo los amantes son capaces de

explorar. Y la mirada de espejo no sólo se concentra en la mujer-gato, sino en el distanciamiento del poeta gato visto por su propio discurso lírico:

...porque no atesoraba el misterio de la acechanza inamovible;
y se quedaba viéndolo como invocándome en esos ojos
ya que deseaba que estuviera en la fijeza,
apacible y fascinante, como amuleto...

Y los versos se desdoblán como guiño o pícaro saludo: el gato se muestra sensual y arquea el cuerpo con ese andar cadencioso; provocación y estímulo visual, gozo de los instintos primitivos que subyacen en la interioridad del hombre y la mujer. Y el poeta deja entrever el peso dogmático de la tradición: el pecado y lo sobrenatural, el sexo y el placer, el goce boyerista en el almibarado gato (gata) que desata las pasiones del poeta:

Meloso arqueaba el espinazo,
quemaba mi piel con la uña de su pata.
La invasión de luz ardió en su pelambre,
y el gato gruñía para seducir
cuando se extraviaban los demonios.

Seducción y atracción, imanes condensados en la imagen felina: el poeta gato y la amada gata, separados por el límite de la razón y fundidos por el goce animal que desata pasiones. Y el discurso poético se aleja y se acerca, el poeta observa, mide, sopesa; el gato poeta husmea, olfatea el gozo, acosa a la felina y ésta, dueña de la luz y del poder que da la tranquilidad, entra en el juego del espacio, con donaire y certeza de

amantes que sucumben a la libre atracción; es la oscilación de requiebres y del volcán que asoma a los ojos:

Había un secreto en la frente atormentada de la muchacha, Pero todo era vano porque el felino lo supo, y le condescendía; no osaba exponer su poder con la rudeza de mirarla a los ojos.

Deseo fascinante y deslumbramiento, el poeta admite (tercer verso) en su confesión: "Yo supe de su delirio un día de gatos a media noche". Sin embargo, el poeta se "aleja" del discurso poético para convertirse en el espectador que no arriesga más que la supuesta objetividad del cronista que presenta, y presencia el duelo entre el gato amante y la gata amada.

La transfiguración del poeta gato, en cronista, prescinde del llamado amor para ser testigo del goce entre los amantes, ni más ni menos como el espectador que delira en sus propios sueños. Porque el amor no es el voto castizo que se ha idealizado, ni es la máscara de crucifixión, tampoco se puede convertir en cárcel: dominación y mansedumbre, juego de prisión y emancipación, espacio de relaciones donde la transgresión y el orden están llenos de culpa, oscuridad y luz, híbrido que da cuenta del peso occidental que marca la falta y el goce.

Quizás cuando la naturaleza humana comprenda que entre la reproducción sexual y el goce erótico se manifiestan dos planos de un mismo centro, se dé el verdadero enlace. Sin embargo, uno garantiza la

perpetuidad de la humanidad y el otro lo convierte en el falocentrismo: realización física y espiritual que anida en el interior, ambivalencia entre el poseedor y la poseída:

Cada uno reinaba en lo suyo;
el amor, la sumisión, sucumbían.

El poeta deja su protagonismo y marca distancia como testigo y cómplice, y se transforma en un recolector de imágenes centradas en el espacio donde la pareja de felinos cumplen el ritual de los enamorados. El cortejo deja de ser mera especulación, para dar paso a la simbiosis entre la mujer-gato y el poeta-gato: trascendencia de convenios que sólo el amor y la pasión posibilitan:

Ambos habían pactado en la noche del aposento vacío
cuando él alzó la cabeza y los comillos hasta el vaso de agua
donde bebieron hasta el amanecer para conjurar la tiniebla.

La completud sexual se encarna en la metáfora: “el vaso de agua” como fuente de placer y como luz que exorciza “la tiniebla”. Beben el agua de las pasiones hasta agotar los deseos. La imagen simbólica del agua, purificadora de la carne, es el emblema recurrente donde los amantes chapotean, se hunden y salen airoso de sus aguas bravías:

La cópula ritual es, por una parte, una inmersión en el caos, una vuelta a la fuente original de la vida; por otra, es una práctica ascética, una purificación de los sentidos y de la mente, una desnudez progresiva hasta llegar a la anulación del mundo y del yo (Paz, 1995: 208).

En los tres últimos versos del poema, "Mujer con gato", hay evocación del "yo lírico", de la transfiguración de la imagen común de un gato "bajo la luna". El poema trasciende lo cotidiano por el tratamiento del tema que efectúa el hablante lírico: el recuerdo aunado a la figura erótica y ceremoniosa del felino, y el "misterio", que la memoria popular le asigna a este animal, asociado al sexo desenfrenado y a la práctica de sortilegios:

El maleficio fue para que yo maullara
cada vez que me arañara el recuerdo
y, bajo la luna, mirara su parda silueta.

En el poema se percibe el imaginario popular como cuadros donde se representan los hechizos: la fiel figura del gato que mira al vacío mientras el ama remueve un perol con toda suerte de brebajes. Esta tradición la explota el poeta. Por una parte, el mal personificado en el gato (misterio, demonio, maleficio, pecado, lujuria, pasión, desenfreno...), extensión adjetivada que confirman las creencias y, también, fuente inobjetable del texto religioso que multiplica el pecado original e insiste en la culpa con los desgarradores efectos de castración e inhibiciones del goce erótico, goce sensual y placer sexual, para la sociedad occidental.

Por otra parte, el bien lo representa la pasión del poeta en la amada-gata. Sin embargo, el yo lírico se apropia de las adjetivaciones anotadas y convierte el sexo en una premonición sobre lo sucedido en el

paraíso bíblico: el pecado edénico fue sexual y liberador. Así el sexo-gato subversivo desata convenciones sociales, ignora el tiempo, rompe horarios y da a la imagen sexual del gato una función de libertad, un ejercicio que transgrede el orden sexual y devuelve al sexo la expresión lúdica y universal.

4.8 El punto de partida.

EL CAPITAN DEL CORAZON DESCONOCE NAUFRAGIOS

que no podrá gozar el embeleso
 El amor espontáneo...siento entonces
 que en las playas del mundo vivo solo
 y que la Fama y el Amor son nada

John Keats

Pero con ella se salva el cielo
 al no cerrarse tras el temblor de las sombras
 porque reina completa la luz y se rodea de arcos rosados
 el punto más bajo del día, el horizonte donde aparece ella
 con falda leve, carne y delicadeza de taller;
 allí donde apabulla el embeleso con risa sencilla
 de ecos de fiesta o simpleza de muslos nazarenos;
 surge el amor, espontáneo en el aire,
 sin nadie lo humille o levante eclipses de pesimismo;
 o intente desvivir la honra que produce sentirse hombre
 con el olor de su cabello mojado
 para que beba sol el negro abismo
 que corona mechones peinados por el fragor del mar
 en caídas cristalinas con aguas que besan sus pezones.
 Nace la ceguedad del deseo mientras baja la cabeza
 coronada de sal y aletazos celestes de gaviotas
 con estelas de pasión arrimadas a mis labios
 quienes soplan leves las velas del amor
 en los puertos misteriosos de una piscina
 donde ella saltó y emergió con las ostras de la belleza
 que solo vi yo "en las playas del mundo".
 Y el capitán del corazón desconoce naufragios,
 con arponazos para traicionar el destino amoroso de las barcas;
 tampoco se somete a los embates de la sociedad
 al romper mis proas con aguas al tiempo
 porque ella enciende el reposo de los faros

para que su silueta conozca orgullo de pasión
 en la altitud humana de los amantes.
 Abro mis manos y otra vez ella empieza a sumergirse
 Con resplandor de sirena... y enamorado salto de la barca
 Aunque la muerte me lleve
 A la resurrección del corazón en un nuevo puerto.

En el presente poema, se dice que los elementos léxicos-semánticos adquieren sentido en su "no- semejanza" porque el barco es un medio de transporte marítimo y se opone al músculo más importante del cuerpo humano: el corazón. Pero, en esta aparente desemejanza "corazón semejante a barco", el hablante lírico se muestra como un capitán que conduce los destinos del corazón viajero, pero hay algo más revelador: "desconoce naufragios". Al yo lírico no le importa enfrentarse al fracaso o a los "hundimientos" de otros amores. Obsérvese que la función poética del título es evidente: la ambigüedad se torna autorreflexiva, es decir, el texto se refiere a sí mismo y se torna más dudoso, más sugerente. Por eso, el título del poema es una metáfora que se traduce a lo siguiente: "El poeta cuando se enamora no le teme a la ruptura amorosa".

Otro aspecto revelador es el epígrafe del poeta John Keats (1795-1821) que niega el "amor pasajero" y lo compara con la soledad del poeta. Sin embargo, el poeta se prepara para exaltar la belleza de la mujer amada cuando es capaz de introducir con una hipérbole –"Pero con ella se salva el cielo"-. Luego, unas sucesivas prosopopeyas ("temblor de las sombras",

“porque reina completa la luz y se rodea de arcos rosados”) anuncian la aparición de la amada a través del encabalgamiento: “... el horizonte donde aparece ella/con falda leve, carne y delicadeza de talle...” La voz lírica exalta con generosidad los atributos de la mujer amada, confiesa el surgimiento deliberado del amor, y con la metáfora “eclipses de pesimismo”, se rechaza cualquier indicio que pueda empañar el nacimiento del amor que confiesa el hablante lírico: “...surge el amor, espontáneo en el aire,/sin que nadie lo humille o levante eclipses de pesimismo;/...”

En el verso doce: “para que beba sol el negro abismo”, el poeta recurre a dos figuras simultáneas: personificación y epíteto. En este verso se destaca el epíteto para que el símbolo del sol (arriba) cielo, sea completud con la oscuridad (abajo), tierra y se constituya en luz de las relaciones amorosas.

Los versos quince al dieciocho revelan a través de sucesivas metáforas (“ceguedad del deseo”, “cabeza coronada de sal”, “aletazos celestes de gaviotas/ con estelas de pasión”) la significación del poema: el erotismo del poeta. Precisamente, este elemento (erótico) es puente con la poesía de Carlos Martínez Rivas como se manifiesta en el poema “Cuerpo cielo(1984)”:

Tocar un cuerpo es tocar
 el Cielo –quiere decir esto:
 Cuerpo ni la Maja es visible...
 cuerpo desnudo está cerrado.
 sordo al dedo, a la consciencia
 esquivo, murado al contacto (p. 82).

Hay dos faces que se presentan en los versos anteriores. En la primera, se contraponen las unidades léxico-semánticas: cuerpo=cielo, es decir, ubicadas en el ámbito cósmico y terrestre. En la segunda, las adjetivaciones: “ni...visible, cerrado, sordo, esquivo, murado”; niegan todo acercamiento con el cuerpo. Sin embargo, estas unidades no-semejantes establecen una relación de semejanza con el motivo erótico. De manera que ambos poetas convergen en el eje paradigmático del erotismo como tratamiento poético.

Del verso veinte al treinta y tres, (en el verso veintiuno, el poeta alude al epígrafe de John Keats –espacio intertextual- donde el poeta confiesa su soledad), el yo lírico toma distancia (verso veintidós) y afirma su condición intrépida de arriesgar el corazón frente al destino, la sociedad, el tiempo. El poeta no se consume en la soledad como Keats; por el contrario, sale a las aguas del mundo para enfrentar los embates, el pesimismo y las heridas de la vida (mejor, las heridas del amor). Y es capaz de morir para que “el corazón resucite en un nuevo puerto”. Obsérvese (dos últimos versos) que la cadena de significaciones léxico-semánticas son elementos opuestos,

“no semejantes”: muerte-resurrección, nuevo puerto-viejo puerto. El poeta evoca el interdiscurso bíblico para revelar que a través de la muerte (rupturas, desamor, desengaños, desacuerdos...) alcanzará la utópica felicidad. Utopía paradigmática donde subyace el perfil erótico.

NOTAS

(9) Se hace énfasis en la intertextualidad del poema Cántiga 41 como expresión del “Cantar de los cantares de Salomón”:

Su cuerpo, como claro marfil
cubierto de zafiro...
Y tu paladar como el buen vino,
que se entra a mi amado suavemente...
Tus dientes como manadas
de ovejas trasquiladas,...
Tus dos pechos, como gemelos de
gacela...

CONCLUSIONES

En concordancia con los objetivos que se señalaron y que constituyeron el referente obligado para desarrollar nuestro estudio, se concluye lo siguiente.

1. Una de las manifestaciones precisas en la poesía de Carlos Calero es el lenguaje cotidiano que es un instrumento para ahondar en la realidad cultural, política, económica y social del país. El tratamiento poético mezclado con el sentimiento local y la conjugación de formas expresivas contestatarias fueron utilizadas por vanguardistas y son cultivadas por los exterioristas, aspectos coincidentes con la propuesta lírica del poeta Calero que asiste como continuador de estos movimientos literarios. De manera que la intertextualidad de esta corriente literaria (exteriorista) es notoria en la poesía de Carlos Calero con relación al plano temático y búsqueda de nuevas formas expresivas.

2. Las múltiples formas de la tradición cultural nicaragüense se representan, en la poesía de Calero, a través del baile y sus máscaras, de la gastronomía y artesanía, procesiones y carnavales, lo sagrado y lo profano, fecundos en rituales: formas de ser del otro o de la otra que testimonian los requiebres de la realidad nicaragüense.

3. El poeta Calero no evade la situación política y las secuelas que repercuten en la población nicaragüense. Por el contrario, presenta su comportamiento y, desde su perspectiva, lo caracteriza. Pero el poeta no se queda sólo en la enunciación psicológica, trasciende el perfil para dar cuenta de algo más profundo: la memoria histórica, es decir, el indio monimboseño, el obrero, el artesano, el político, el poder y el rescate del personaje más ambiguo de la cultura nicaragüense: el Güegüence, un personaje que sintetiza lo híbrido de la colonización y la ambivalencia del doble discurso, ni más ni menos como el hablante lírico del poema “Los hijos de setiembre”, de Pablo Antonio Cuadra. ¿Eco resonante del Güegüence?

La sensibilidad y rigurosidad del poeta Calero en el tratamiento del tema amoroso y erótico, el hedonismo como recreación y sin caer en la trampa del espejo narcisista, y sin interiorizar “la culpa” absurda de la sociedad occidental, bastan para dilucidar la renovación poética en la poesía de Calero que se propone en el tercer objetivo específico. Así, hay una ruptura con la tradición poética nicaragüense alrededor del tópico del “amanecer”, (alba, aurora). Sin embargo, fue un elemento que no se profundizó en el análisis.

En síntesis, la poesía de Carlos Calero trasciende, concita, provoca, toma en la balanza la fuerza irracional del poder y la pausa que da la sensatez, trabaja con rigurosidad y no se queda en una sola forma contemplativa. Todo lo contrario, busca, indaga y no desiste en probar diversas fuentes para convertirse en uno de esos hombres, de espíritu inquieto, que no cesan en la búsqueda de nuevas formas expresivas.

BIBLIOGRAFIA

Albizúrez Palma, F. (1998). "Sobre la poesía centroamericana contemporánea". En: *Fronteras e identidades*. Editorial EUCR. San José.

Alonso, A. (1986). *Materia y forma en poesía*. Editorial Gredos. Madrid.

Altamirano, C.L. (1975). *César Vallejo*. Editorial MCJD. San José.

Anónimo. (1997). *Rabinal Achi*. Editorial Educa. San José.

Arellano, E. (1989). *Panorama de la literatura nicaragüense*. Editorial Libro libre. San José.

Aullón de Haro, P. (1989). *La poesía en el siglo XX*. Editorial Taurus. Madrid.

Bajtín, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Editorial FCE. México.

_____. *Teoría y estética de la novela*. Editorial Taurus. Madrid. 1989

_____. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Editorial FCE. México. 1989-1999

_____. *Estética de la creación verbal*. Editorial SXXI. Buenos Aires. 2002.

Barthes, R. (1987) *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Editorial Paidós. Barcelona.

Barry, D. (1989). *La guerra de baja intensidad*. Editorial DEI. San José.

Bosi, A. (1991). "Modernos y modernistas..." En: *Las vanguardias latinoamericanas*. Editorial Cátedra. Madrid.

Brenes Rosales, R. (1998). "Antecedentes históricos de las tensiones políticas en Centroamérica". En: *Fronteras e identidades*. Editorial EUCR. San José.

Britto, L. (1994). *El impenio contracultural: del rock a la postmodernidad*. Editorial Nueva Sociedad. Caracas.

Calero, C. (1983). "A propósito de una visita". En: *Nuevo Amanecer*. Nuevo Diario. Managua.

_____. "Laguna de Masaya". En: *Talleres Populares de Poesía*. Editorial ENTEC. Managua. 1985.

_____. "Muchacha que trabaja en la biblioteca: Sumubila". En: *Casa de las Américas*. Editorial Casas. La Habana. No. 174, año XXIX. 1989.

_____. *El humano oficio*. Editorial CNE. Managua. 2000.

Cardenal, E. (1962). *Prólogo a Poemas de un joven*. Editorial FCE. México.

_____. *Cántico cósmico*. Editorial ENN. Managua. 1989.

Cerruti, F. (1983). *El Güegüence y otros ensayos de literatura nicaragüense*. Editorial Bulzoni. Roma.

Coronel Urtecho, J. (1977). *Prosa*. Editorial Educa. San José.

_____. "El exteriorismo". En: *Nicarahuac*. Editorial ENN. Managua. 1981.

_____. *Ruta de tránsito*. Editorial ENN. Managua. 1991.

Cortázar, J. (1983). "Circe". En: *El perseguidor y otros relatos*. Editorial ENN. Managua.

Cortés. Ma. L. (1998). "Centroamérica: entre la revolución y la magia". En: *Fronteras e identidades*. Editorial EUCR. San José.

Cuadra, P. A. (1959). "Poemas indígenas". En: *El pez y la serpiente*. Editorial Pez y serpiente. Managua.

_____. *El Nicaragüense*. Editorial Libro Libre. San José. 1984.

_____. *Obra poética completa*. Editorial Libro Libre. San José. 1984.

_____. *Aventura Literaria del Mestizaje y otros ensayos*. Editorial Libro Libre. San José. 1986.

_____. "El hilo azul. Introducción a la literatura nicaragüense". En: *Cuadernos hispanoamericanos*. No. 543. Sept. Editorial ILLI. Madrid. 1995.

Eco, U. (1991). "Anotaciones al nombre de la Rosa". En: *Intertextualité*. Editorial Criterios. La Habana.

_____. *La semiótica*. Editorial Seix Barral. Barcelona. 1982.

Eliade, M. (1984). *Lo sagrado y lo profano*. Editorial Alianza. Madrid.

Fernández Retamar, R. (1982). *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Editorial Pueblo y Educación. La Habana.

García Canclini, N. (1995). *Culturas híbridas*. Editorial SXXI. México.

_____. *Consumidores y ciudadanos*. Editorial Grijalbo. México. 1996.

_____. "Las identidades como espectáculo multimedia". En: *Fronteras e identidades*. Editorial EUCR. San José. 1998.

Greimas, A. J. (1973). "El estructuralismo". En: *La teoría literaria contemporánea*. Editorial Ariel. Barcelona.

Grivel, Ch. (1997). "Tesis preparatorias sobre los intertextos". En: *Intertextualité*. Editorial Criterios. La Habana.

Guido Martínez, C. (2000). "La política cultura de Nicaragua".
En: *Visión del sector cultural en Centroamérica*. Editorial Aeci. San José.

Henríquez Ureña, P. (1983). "El teatro en la América colonial". En: *El Güegüence...* Editorial Bulzoni. Roma.

Homero (1997). *La Odisea*. Editorial SXXI. México.

Jakobson, R. (1981). *Lingüística y poética*. Editorial Cátedra. Madrid.

Jenny, L. (1997). "La estrategia de la forma". En: *Intertextualité*.
Editorial Criterios. La Habana.

Kristeva, J. (1987). *Historias de amor*. Editorial SXXI. México.

_____. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela". En: *Intertextualité*. Editorial
Criterios. La Habana. 1991.

_____. "Intertextualidad". En: *Intertextualité*. Editorial Criterios. La Habana.
1991.

Krickeberg, W. (1971). *Mitos y leyendas de los aztecas, incas, mayas y
muiscas*. Editorial FCE. México.

Lawrence, D. (1985). *El amante de Lady Chatterley*. Editorial Cátedra.
Madrid.

Lázaro, C. y Tusón, V. (1986). *Historia de la literatura española*.
Editorial Cátedra. Madrid.

Levi-Straus, C. (1973). *El mito*. Editorial Seix Barral. Barcelona.

Lotman, Y. (1979). *Sociolingüística*. Editorial Cátedra. Madrid.

____. *La estructura del texto artístico*. Editorial Cátedra. Madrid. 1992.

Martín-Baró, I. (1989). *Sistema, grupo y poder*. Editorial UCA. San Salvador.

Martínez, M. (1997). *Jugadas de la vida o quitarse las máscaras*. Editorial Zorrillo. Managua.

Martínez, C. (1984). *La insurrección solitaria*. Editorial ENN. Managua.

Monge, C. Fco. (1984). *La imagen separada*. Editorial MCJD. San José.
Ovares, F. (1997). "Identidad nacional y tradición literaria en la vanguardia nicaragüense". En: *Memoria del VI Congreso de filología, lingüística y literatura: Víctor Manuel Arroyo*. Editorial EUNA. Heredia.

Ovares, F. y Rojas, M. (2000). *El sello del ángel*. Editorial EUNA. Heredia.

Pasos, J. (1962). *Poemas de un joven*. Editorial FCE. México.

Pavlicic, P. (1991). *La intertextualidad moderna y postmoderna*. Editorial Criterios. La Habana.

Paz, O. (1969). *Corriente alterna*. Editorial SXXI. México.

____. *El arco y la lira*. Editorial FCE. México. 1973.

____. *El arco y la lira*. Editorial FCE. México. 1979.

____. *El laberinto de la soledad*. Editorial FCE. México. 1983.

____. *Los hijos del limo*. Editorial La Oveja Negra. Bogotá. 1987.

____. *La llama doble*. Editorial Seix Barral. Barcelona. 1995.

____. *Sombras de obras*. Editorial Seix Barral. Madrid. 1996.

____. *Claridad errante*. Editorial Educa. San José. 1998.

____. *Sueño en libertad*. Editorial Seix Barral. Barcelona. 2001.

Pfister, M. (1991). "¿Cuán postmoderna es la intertextualidad?".
Editorial Criterios. La Habana.

Pozuelo Yvancos, J. (1993). *Teoría del lenguaje literario*. Editorial Cátedra.
Madrid.

Prada Oropeza, R. (1979). *El lenguaje narrativo*. Editorial Educa. San José.

Prego, J. (2000). "El arte popular tradicional frente a los cambios:
Dinámica de nuevas oportunidades y mercados" En: *Visión del sector
cultural en Centroamérica*. Editorial Aeci. San José.

R.A.E. (1970). *Diccionario*. Editorial Espasa. Madrid.

Ramírez, C. (2000). "Lectura intertextual e interdiscursiva en Siociocrítica".
En: *Letras*. Editorial EUNA. Heredia.

Ramírez, S. (1978). *Sandino*. Editorial MCJD. San José.

Santa Biblia. (1960). *Cantar de los cantares*. Editorial Vida. Miami.

Schwartz, J. (1991). *Las vanguardias latinoamericanas*. Editorial Cátedra.
Madrid.

Sófocles (1992). *Edipo Rey*. Editorial Mexicanos Unidos. México.

Torres Aguilar, E. (2000). "La descentralización cultural ¿realidad o
aspiración?" En: *Visión del sector cultural en Centroamérica*. Editorial Aeci.
San José.

Talens, J. (1978). *Elementos para una semiótica del texto artístico*.
Editorial Cátedra. Madrid.

APENDICE

ENTREVISTA AL POETA CARLOS CALERO

Carlos, las imágenes son muy representativas en tu poesía, especialmente, la imagen del gato.

-Sí, el gato, es un elemento de revelación y he encontrado algunos elementos sugerentes, que me permiten comunicar algunos contenidos vitales, por ejemplo, el hecho de penetrar el misterio de la vida; pero la vida que no se agota. Una vida de resurrección, una vida de búsqueda permanente, de lo que es la esencia poética. Entendida la esencia poética, como persona, como espacio, en un tiempo. Entonces, el gato me ha servido muy bien. Además, es imagen, penetración, agudeza, que sugiere el felino en la tiniebla, en la oscuridad; es como un haz de luz en el que uno va descubriendo y redescubriendo elementos que subyacen en la memoria que está en la biografía del escritor, del poeta. También tiene una carga erótica porque, el gato, felina y felinamente, es un buscador del amor, de lo erótico, ese maullido que desgarrar por la posición de lo inconstante que es el amor. Uno debe dar, como el gato, saltos, ascender a los tejados, ascender a la reflexión, a la meditación, al análisis y el autoanálisis para poder tener esos espacios en el tiempo e ir abarcando espacios de continentes como contenidos.

Carlos y no creés vos que en el fondo puede haber cierto misticismo donde se conjuga la soledad y el misterio, mezcla de lo sagrado y lo profano?

- Claro, la poesía indudablemente, maneja elementos religiosos, algunos claves, por ejemplo, como te decía la otra vez, el símbolo del gallo, es muy revelador, incluso en algunos poemas menciono: el Cristo. Ahora, el gato no es un elemento que va marcando el camino hacia lo religioso, la contemplación, porque eso me permite a mí ascender. Con el gato elevo toda la carga simbólica que tiene, siento cómo esa posesión va revelando el mundo, el universo y lo comunico la revelación, los impulsos vitales que me producen esa revelación.

El gato... y el tigre?

- El gato es como más cotidiano, como más hombre, el tigre es como más universal, trasciende, incluso es un elemento exótico en nuestra cultura. Pero, el gato podría ser un hijo menor del tigre, son parientes, son hermanos, y yo los quiero, y los manejo de la manera que ellos se quieran. No riñen en los palomares, lo que pasa es que el tigre es el haz de la vida, como que me permite hacer recuento de lo exterior, de los elementos visibles, concretos. En determinado momento, por esa carga que se tiene

de luz, de iluminación, es un poco más misterioso, me provoca más el subconsciente.

- En síntesis, el gato es lo que es y lo que no es, el gato es en determinado momento el hombre que vigila, el hombre que acecha, el hombre que trata de atrapar la realidad del mundo, de las pasiones, del mundo de los sueños, eso es el gato. A veces, el gato es lo que no es, es decir, lo que no ha vivido, el anhelo, la ilusión, la utopía del amor; es en determinado momento ese tránsito de la oscuridad hacia la luz; es eso que subyace a nivel atávico, de herencia, de tradición, de costumbres por develar a través de un ejercicio práctico; es lo que hace un poeta porque el gato también es un poeta, para poder atrapar debe estar entrenado, ejercitado, y el poeta igual que el gato penetra las tinieblas, juega con la oscuridad, se da a conocer en la oscuridad, su reino es el mundo de la noche, de la gran noche, de la gran meditación, de la gran reflexión del silencio, de los silencios, digamos, de las grandes revelaciones, de las grandes iluminaciones. El gato es algo más que un gato, es el hombre, es el poeta y el búho.

Ahora que mencionás al búho, qué sugiere esta ave nocturna en tu poesía?

- Sí, el búho también, es lo mismo. Pero, el búho es como el reposo, como el pensamiento, lo que te permite a vos juzgar, es la culpa y la inculpa, ves, es lo que te permite enfrentarte al mundo porque el hombre a través de su culpa es que logra llegar a una auténtica visión del mundo, porque de alguna manera nosotros somos responsables de lo que le ocurre al hombre. Nadie está exento de culpabilidad, no tiene que ver mucho con lo adánico, sino que tiene que ver con lo político, con lo social, con el momento histórico, es más que lo metafísico. Porque nosotros hemos vivido momentos históricos muy concretos y hay razones que explican esos momentos y el hombre a través del búho logra interpretar y juzgar.

Cuando yo hablo de las garras, las garras a veces se pueden traducir como la conciencia humana del gran amor, la fraternidad, de la esperanza que duele, ves; son garras, pero el hombre a sí mismo se enfrenta a ese desgarramiento de su existencia misma. Pero no trato a través del búho de que nos quedemos en una pose meramente existencialista. El poeta se vuelve como más social. También, el búho es misterio igual que el gato pero, el gato es más pasional.

¿Y la imagen del tigre?

- ¡Ah!, el tigre es como la vitalidad, la fuerza, lo que te permite conquistar, pero no conquistar para dominar, sino para establecer un

dominio de situaciones a través de la palabra porque uno, en un poema, se posesiona del mundo. El poema puede representar o sintetizar una situación concreta de lo que se está viviendo actualmente en el mundo, entonces, el tigre es pasión.

¿Y las palomas y los gallos, sincretismo de culpa y catolicismo?

- Si claro, el elemento cristiano, la madrugada, la culpa: denuncia, delata, acusa y te enfrenta. El gallo es un elemento vital, es como un elemento de medición de la conciencia porque fijate que te anuncia y te denuncia. El gallo es un elemento introductorio, pienso yo, hacia la luz, hacia el mundo concreto, canta el gallo y anuncia el día, canta el gallo y se denuncia la culpa, lo intangible, lo que no se enfrenta, lo que se oculta.

Con estos elementos sigo la tradición y exploto mucho el elemento superstición para penetrar en la psicología del hombre contemporáneo, porque el hombre no está aislado de sus costumbres, de su tradición, es como una argamasa, es una argamasa de su presente, de su pasado. Entonces, costumbres, tradiciones, modernidad, se imbrican y se relacionan para dar ese producto contemporáneo, moderno, por muchas computadoras que existan, la costumbre, la tradición va a ser vital...

De estas imágenes significativas, que son importantes, pasemos a los poetas nicaragüenses que han influido en tu poesía.

- Son varios, uno de los que subyace, en una parte de mi poesía, es Ernesto Mejía Sánchez, indudablemente. Por esa cuestión de la penetración, desde lo atávico, de lo misterioso, de lo ocasional, de esa tradición profana, de lo sagrado: la costumbres trasciende al plano espiritual del hombre y la mantiene viva. Por esa agilidad del uso del ritmo, son ritmos que cabalgan rápidos y precisos, que evocan a otros poetas de otras latitudes e indudablemente a Joaquín Pasos. Este me ha permitido identificar un poco más lo ancestral, el indio, me ha dado rostro, carne, y no sólo rostro, sino carne y si hay carne, hay vida.

Aún cuando este indio es ladinizado, cuando es un indio evocado.

-A mí me interesa el indio en su dinámica social, no me interesa el indio idealizado, sino abstraerlo de esa categoría e introducirlo en lo contemporáneo, en la época posmoderna, con todas sus frustraciones, con toda su carga, a veces de culpa que trae, que arrastra; pero también, yo no lo acuso, sino que trato de darle voz, protagonismo, elementos, algunas propuestas, ideas, para abordar la situación histórica que vive.

Y yo recuerdo ahorita, Carlos, un poema, al final, en que el indio con una tarjeta de crédito compra un trípode. - Claro es la gran paradoja... Cómo el elemento monetario desvirtúa el concepto de belleza, de la posición de la belleza y la utilidad, porque un trípode es muy significativo,

en su elemento como recreación estética. Sin embargo, estamos en una sociedad de consumo y el indio, incluso, tiene que comprar, nosotros vemos ahí a nuestros descendientes. Hay algo de Monimbó y Monimbó es un centro que toca, me toca lo espiritual, lo cultural, lo erótico, la luna, indudablemente.

Pero, además de Joaquín Pasos, además de Ernesto Mejía Sánchez...

- Leí a Carlos Martínez Rivas, porque nos posibilita también (tal vez no siguiéndolo en su práctica), cómo asume la soledad; éste nos revela algunas claves para enfrentar la "realidad" de la soledad. Entonces, yo primero creo que la soledad es un elemento vital, los filósofos están ahora reflexionando la vitalidad de la nostalgia. A veces, uno va perdiendo cosas en todos los planos, en lo amoroso, en la muerte de mi esposa, en verdad, tal vez, en sus creencias políticas y a veces hay pérdidas; pero la nostalgia hay que asumirla, digamos como retomar el pasado, aceptarlo tal como es, hacer preguntas, buscar soluciones y mantener viva la memoria.

Carlos, a mí me llama la atención la ruptura que hace la Vanguardia Nicaragüense con Rubén Darío y toda su propuesta estética. ¿Qué papel juega, por ejemplo, el posvanguardista, Ernesto Cardenal en esto?

- Claro un papel muy importante, a eso iba, Ernesto Cardenal está con los poetas y con Coronel Urtecho, ellos son corresponsables de buena parte del destino de la poesía contemporánea en Nicaragua. Por otro lado, Luis Alberto Cabrales, no lo vamos a olvidar, él trae la poesía francesa, que simboliza la surrealista. El hace coautoría con Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal, nos traen la poesía norteamericana; una poesía que nos hace más terrestre, que ya en Darío estaba. Se comienza allá, hay un reencuentro... me estoy recordando de un poema de Darío, de un recuento de enormes frutas, y entonces digo yo, mirá, es que Rubén Darío era increíble, se adelantó a la época, no sólo en el contenido, en los elementos, en la estructura de los poemas, introducía el verso libre. Entonces, Ernesto, Cabral y Coronel Urtecho, amplían la voz desde la poesía.

Con la revolución hubo un proyecto que auspició el Ministerio de Cultura, con la voz y la voluntad de Ernesto Cardenal, y en el que yo trabajé. Eso es importante, como que se desacraliza el ejercicio de la poesía, se creía que el ejercicio poético era de algunos seres muy especiales; y no, uno comienza a través de un impulso de inteligencia lo que está viendo, lo que siente y lo que conoce, nada más que, ahí es donde viene el artífice del acomodamiento de las palabras y el uso de

algunos trucos que se le permiten a uno en la poesía, como son los símiles, metáforas. Uno hace trascender el hecho real, concreto. Ernesto Cardenal juega un papel muy importante en la continuación, no en la fundación, de lo que habían ellos traído de Norteamérica. Eso hace que el exteriorismo en poesía, como opción poética, tenga una gran vigencia en Nicaragua; pero también, hay otra poesía que es muy buena y que me interesa manejar algunos elementos, no de una manera artificiosa, sino con un impulso vital que me va permitiendo comunicar imágenes, contenidos en el poema, y entonces, como en todo, la gran tradición de peso, por ejemplo en Nicaragua, se dice que es el exteriorismo; pero también, convive con una poesía más metafórica, más surrealista, hermética. Tenemos a Carlos Martínez Rivas, una poesía más racional, más de inteligencia, culta. Por otra parte, otra más vital y socializadora.

¿Qué otros elementos te llaman la atención y que te han ayudado en tu poesía?

-Me acuerdo de un poeta que me marcó: Whitman. Cuando estaba en los primeros años de los 70. Fue un encuentro en la Biblioteca Nacional y empecé a leer la poesía norteamericana. Whitman me impactó, como ha impactado a buena parte de poetas universales contemporáneos. Es un poeta que logra penetrar, que uno puede reconocer algunos puertos de

Norteamérica. Toda la geografía, toda la exuberancia, que a veces uno no lo piensa así, que piensa que todo es hielo y Whitman no, él vitaliza los elementos, es lo que lo hace universal. Entonces, a mí me posibilita ver la claridad, cómo comunica Whitman los hechos sencillos. O también, cómo lo poético en William Carlos Williams, poeta de Norteamérica, viendo un poema que se llama "La canastilla roja", logra trascenderlo, te da una imagen, una visión sensorial de lo que él está observando. Entonces, dice uno, bueno esto es poesía, es lo que vos estás bordeando en la Emily Dickenson, esa sencillez, pero que logra penetrar, llena de misterio, a través de elementos muy sencillos. Otro es Vallejos, por una cuestión continental de la época de los 70, que veíamos, histórica, toda una frustración social.

El hombre debe tener proyectos concretos, algunos lo tendrán en lo ideológico, en lo político, en lo cotidiano que es el hogar. Eso también te permite contrarrestar ese caos, porque si no, esos elementos sueltos, en esa vorágine de elementos que te están arrastrando hacia un embudo, hacia un vacío, hacia la nada... Hay gente que maneja los ejes de poder, les interesa que nosotros nos atomicemos o dispersemos y no planteemos proyectos en forma colectiva, porque sería el caos, porque el caos no funciona.

Las telecomunicaciones, el Internet... como que estamos unidos a nivel universal y eso es una gran paradoja, que vos decías y yo comparto. Hay países, espacios geográficos que están conectados con el resto del mundo, pero a la misma vez con la periferia inmediata; hay otros espacios que están viviendo en forma primitiva. Es como un engaño que estamos viviendo, una apariencia, una gran paradoja del tiempo, y el poeta debe estar consciente de eso. También, debe hacer uso el poeta de la técnica, que le permita a uno penetrar o usar esos elementos de la técnica para perfeccionar su trabajo como una herramienta. No vamos a negar la competencia, porque a veces lo hace a uno efectivo, pero también, en aras de esa competencia no podemos caer en un individualismo a ultranza. Uno enfrenta de manera más tolerante el caos y cuando vos estás consciente sos más tolerante con ese caos, no es que sea cómplice, sino una aceptación de la realidad y cuando vos aceptas la realidad, estás más capacitado para enfrentar esa realidad y el caos, que nos pretende envolver. Como que ya está llegando el fin de la historia, como lo están planteando algunos filósofos. Pero no es tal, yo diría que es el comienzo de la historia, porque la historia es cotidiana, es de todos los días. El hecho oficial es historia, es el documento de la historia. La historia se está

revelando constantemente y los escritores, conscientes de su oficio, de su trabajo, crean permanentemente.

Carlos, ¿qué elementos de la cultura popular de Nicaragua están presentes en tus poemas?

- El Torovenado es el gran teatro, para mí, es el escenario y el universo del nicaragüense. Yo he sido protagonista, incluso del Torovenado, me he disfrazado para tener la experiencia de ese espacio cultural. El Torovenado es lo que da gusto, da inteligencia, da fuerza, da la voz, da el espacio y revelación.

Mencionaste el disfraz, es decir, ¿la máscara como elemento cultural nicaragüense y universal?

- La máscara es para desenmascarar, es un elemento de desdoble, es un recurso, por supuesto, para ver no para ocultar, sino revelar. Uno a través de la máscara comienza a verse a sí mismo. Allá en Nicaragua: su pobreza, su burla, se burla uno de la misma pobreza, de la misma tragedia histórica y social, y también, te permite el elemento crítico: ¿cómo cuestionar, por qué la máscara desenmascara con sólo su carga semiótica, como símbolo, comunica el rasgo de los ojos, por ejemplo, la figura que tenga una máscara, la nariz... Entonces, hace que sea un elemento muy beligerante en la cultura, en la vigencia de la cultura popular.

¿Cuáles son las facetas del Torovenado?

- El Torovenado es mi posición de máscara múltiple, que tiene una individualidad, esa individualidad que la podemos traducir en el pueblo. Ahí está el pueblo en su diversidad, unificado, expresando todo su acervo cultural, todas sus prácticas de la cultura, de vida, pero de vida viva. Ahí el pueblo desemboca y digamos que desemboca con ritos, con símbolos. Ahí llega a ese espacio que se reúne, pero también, a la vez que convoca desemboca, porque da espacio a su liberación, trasciende lo cotidiano. Universaliza su símbolo a través de las máscaras y el disfraz. El hombre es la misma máscara, no hay ahí elementos que la separen, porque el enmascarado tiene su protagonismo en la historia. Antes, en la historia de Nicaragua, servía para exponer una resistencia, poco a poco fue pasando de lo pasivo hasta lo activo, hasta llegar a una revolución.

Cuando era niño, recuerdo, que se me exponía ese escenario, era como algo lúdico, como un juego de imágenes, donde yo me sentía, aún siendo niño, identificado, reía y gozaba, la picardía, el humor; pero después, el Torovenado ya se fue socializando y politizando el asunto. Ya surgieron elementos de críticas directas hacia la dictadura de Somoza hasta llegó un momento contestatario, y algunos fueron hasta perseguidos. En ese espacio la máscara se revela como un elemento de resistencia,

activo, hacia el verdadero rostro oculto, digamos, el poder que no está ejercido en una masa, en una colectividad, en el pueblo. Cuando el pueblo se pone la máscara ejerce su poder. Entonces, se liberaliza, porque lo ve como un arma, es un instrumento de defensa, y yo miraba eso y lo fui interpretando, se me fue revelando.

La máscara también tiene elementos que te ligan con la memoria, porque es hacer presente, vigente, tu cultura, todos los contextos, los ancestros, uniendo los hechos cotidianos que te rodean y que están ahí: el diseño, rasgos españoles, rasgos africanos, rasgos indígenas, es una convocatoria de culturas. Se habla de un Torovenado auténtico. De hecho el sincretismo se da. El hecho es que ahora el Torovenado se comercializa, ya entra la coca cola, ya entran otros elementos en juego; pero aparte de eso, en esencia, se participa con un sentido muy exacto de lo que debe ser el Torovenado, mantiene esa unidad en la memoria, no la desvirtúa. Claro, el Torovenado, en mi poesía, me permite comunicar y el mismo poema es como una máscara, cuando yo escribo así y lo veo, porque el poema le da poder de decir verdaderamente lo que vos querés comunicar por medio de símbolos; funciona como un encuentro de enmascarados y entonces yo lo manejo.

Hay un poema en donde se habla del Torovenado, el toro como el pueblo, el venado es como la inteligencia, es el güegüence, la picardía, el humor, nosotros somos tragedia pero con humor. El nicaragüense es una tragedia de humor, una gran tragedia del humor. Vos lo conocés, nos burlamos de nosotros mismos, de las mismas limitaciones, nuestros sin sabores y eso es lo que hace apasionante la historia de Nicaragua. Por eso, ese humor, en medio de la tragedia, siempre hay vida, esa vitalidad, mantiene vivo al pueblo, aunque no tenga la decisión de revertir la situación histórica. Entonces, te decía yo, en algunos poemas surge el tema del Torovenado y se va repitiendo, porque es un elemento que me permite convocar la memoria.

En tu poesía se destaca la ambivalencia entre lo sagrado y lo profano. Sin embargo, ¿es una percepción individual o es un hecho social?

- Son hechos colectivos: la gritería es un hecho colectivo, un acontecimiento, un teatro de la comunión, limones que te regalan, un intercambio de la posición a través del rito de lo religioso. A mí me apasiona la práctica de lo colectivo, la convocatoria de todos los nicaragüenses. Yo lo expongo porque es muy importante rescatar y exponer aquellos elementos que lo hacen múltiple, porque en lo colectivo yo veo el ejercicio del poder, veo lo verdadero, la auténtica democracia, no

la veo como un hecho individual; la democracia es compartir la pobreza dentro lo que es la tragedia en Nicaragua; pero, no como algo trágico, sino que tiene que ver mucho con la belleza del hecho de compartir, de convivir, el hecho de comulgar. Por eso, en mis poemas, comulgan los recuerdos, las evocaciones, ahí están comulgando y ahí están las procesiones del Santo Entierro, Santo Domingo, los rosarios, porque en una comunicación hogareña, ya las procesiones son comuniones más colectivas, pero a mí siempre me apasiona la memoria-colectiva, y ahí estará vigente. Por ello, es muy enriquecedora la experiencia que te posibilita confrontar ese caos porque si una procesión es multiplicidad..., multiplicidad movida por la fe, respetando el rito, la práctica de la fe como tal.

Uno piensa que más allá del hecho de la fe está el espíritu de la justicia, de la verdad. Se evidencia en San Jerónimo que es el santo milagroso, el santo de los pobres y mujeriego, es el Patrón de las prostitutas, de los homosexuales y es extraordinario como se va danzando alrededor del santo en una procesión. Yo creo que ese es el santo nicaragüense porque uno lo humaniza, lo protagoniza, uno, cuando está en esa procesión se siente San Jerónimo, se siente pecador y se siente con derecho al cielo, con derecho a los tragos, con derecho a la mujer, con derecho también a los límites y a la autocrítica. No es el desenfreno por el

desenfreno, sino es el júbilo, la alegría. Es liberar esas fuerzas contenidas, trágicas que tenemos los nicaragüenses. Así, San Jerónimo es un santo, el más nicaragüenses, es porque así somos los nicaragüenses en sus virtudes y defectos, pero eso es otro negocio.

Poeta, de lo profano a lo sagrado, saltemos a la identidad nacional.

- Me preguntás ¿Cómo asumir la nacionalidad? Es una práctica cotidiana y en constante movimiento, en constante cambio y más de creencias y de diferencias. Vos podés creer en algo y luego ya no te satisface, ya no te funciona. Ahora, ubicándonos en lo que es el espacio nicaragüense, pienso que uno debe interiorizar aquellos elementos como poeta, aquellos elementos significativos que sean claves para revelar algunos símbolos del nicaragüense, por decirte algo, tenemos ahora lo religioso, no hay nacionalidad sin Santo Domingo, sin la Purísima, no hay nacionalidad sin San Jerónimo, no hay nacionalidad sin nacatamal, sin pinolillo, ni el baile de los negros; pero esa misma nacionalidad está expuesta a la introducción de elementos exteriores que también la empujan hacia un espacio que va más allá de lo geográfico, un espacio más allá de la creencia local, porque no podemos negar la influencia que traen las modas y también una moda incorporada a la práctica social de Nicaragua. Se produce esa fusión, ese mestizaje de cultura, y entonces eso hace que

Nicaragua tenga, como todas las ciudades, como todos los países actuales, una nacionalidad que te obliga al ejercicio de la memoria. El elemento clave de todo, de la cultura, de la sociedad, de los proyectos, es la memoria, es la conciencia de tu ser, de lo que sos y de lo que pretendés ser.

Poeta, ¿qué hay detrás de las revelaciones del personaje histórico y colonial nicaragüense?

- El Güegüence es más que un símbolo, trasciende porque está en la práctica cotidiana de la vida del nicaragüense. Hay hechos históricos increíbles en la historia de Nicaragua, que el pueblo aparenta una cosa y luego sale con otra, como con lo que pasó con la revolución, con el Frente Sandinista, se expresa una cosa a nivel social y luego surgen situaciones inesperadas y uno se queda pensando ¿qué es lo que pasó? Entonces, a la hora de los "maduros y de los duros" decidió de una manera diferente y eso es apasionante porque con el nicaragüense hay que tener cuidado. Uno no se puede confiar y en realidad así somos, como latinoamericanos, a la hora de la decisión que aparenta ser lo que era, pero en el fondo es lo que no era. El Güegüence llega a la poesía mía porque yo lo asumo, porque el Güegüence cuestiona el abuso del poder.

Poeta, a la par del Güegüence aparece el doble discurso, la ambigüedad, la retórica, "el chagüite", en términos nicaragüenses...

- Mirá, lo que podemos decir es que en el texto de la literatura nicaragüense, el Güegüence ha tenido toda una tradición y en ese texto, en esa tradición, el nicaragüense se va afirmando en sus contradicciones porque el discurso no se orienta hacia el conformismo, no acepta la tragedia porque él cuestiona la tragedia y a la misma vez la protagoniza porque él está dentro de la tragedia. El discurso se ve afectado, por esos dos aspectos, conoce la tragedia y la cuestiona de la misma manera. A veces no decir las cosas directamente, sino como escondiéndolas, un procedimiento discursivo ambiguo. Yo veo que en el caso de la poesía, es probable que afecte porque uno a veces va diciendo las cosas, las va escondiendo, en el caso mío, no es adrede el asunto, yo lo veo como un elemento tratado literariamente; pero el discurso en sí, como práctica social, del propio Güegüence, no lo incorporo a la técnica de la poesía sino que lo trato a nivel temático, que es apasionante por toda su carga crítica y también literaria, como el manejo del humor.

El poeta es un maestro, pienso yo, porque te va conduciendo, te va penetrando en la psicología del nicaragüense para entenderlo mejor, son

de esas cosas maravillosas que te incorporan como la cultura, en este caso el Güegüence como parte del espacio de la cultura nicaragüense.

¿Qué representa Monimbó en tu poesía?

- Fíjate que Monimbó es una especie de parcela, como otros lugares del ancestro nicaragüense, son los espacios donde más se pueden hacer vigentes las costumbres, las tradiciones, los ritos, las supersticiones de lo que es el aborígen. Yo nací en Monimbó, una suerte podría decir, histórica de haber nacido en Monimbó porque en la poesía yo lo trato como un sujeto, como una cosmópolis del nicaragüense porque el nicaragüense es algo más que Monimbó, indudablemente, pero yo encuentro, por ejemplo, en esos solares, esos espacios, esos campos abiertos de sol, es como la democracia de la vida, es como la fuerza de la libertad, porque uno allí, verdad, lo que más hace es saltarse una pequeña cerca y coger los frutos, naranjas, mandarinas, bananos y llegás hasta los garrobos, son espacios solares que te invitan al orgullo, te invitan a la tradición, te invitan a la costumbre, y volvemos a lo mismo, te provee la memoria.

A Monimbó lo veo como esa ciudad de fantasmas vivos, de difuntos vivos porque siempre están hablando, están apelando a tu conciencia de la importancia que tiene tu barrio, y que debe estar vivo en la memoria y no es casual que sea uno de los primeros barrios en la historia de Nicaragua que

había tomado la beligerancia contra Somoza y que fue un bastión su resistencia y que trascendió a nivel mundial: por la manera creativa de luchar por la libertad, porque Monimbó dentro de las mismas limitaciones de sus habitantes, de su pueblo, es sumamente ingenioso. Hay antecedentes del rechazo de los filibusteros en Masaya, habían sido rechazados por ahí, en el parque central, donde hay una placa que dice que se les ofreció resistencia a los filibusteros que iban para el lado de Granada.

Entonces, esos hechos tienen constancia histórica, o sea, que el barrio, Monimbó, como tal no es el paisaje que nosotros queremos darle folklórico, apacible, de ranchitos. No, es un pueblo vivo, es un pueblo inteligente, trabajador y muy rebelde; pero, no es una rebeldía que induce a lo azaroso, sino es una rebeldía vital, por luchar, por sobrevivencia. Hay que tomar en cuenta sus costumbres, sus tradiciones, la memoria, en este caso es vital, es vivo; así como es una hamaca; como es la artesanía en el barro, en los confites que yo rescato mucho, en las cajetas, en la chicha, en la leche de burra. Ves, eso es Monimbó, no es cultura, son elementos de vida, el coyolito, el mismo nacatamal de Monimbó, los tarasarenos, esto le da vigencia al barrio y a mí me interesa mostrarlo en poesía para continuar esa tradición de otros poetas, que ya la han tocado, por ejemplo, en

Masaya está Mario Cajina Vega, que ya había tratado el tema del monimboseño, el tema del indio, el mismo Joaquín Pasos; pero con más elementos metafísicos, interpretaciones, y de algunas manera pienso que cuando él habla del indio es el monimboseño, como puede ser el subtiava, es decir, hay una unidad.

El monimboseño también es un barrio que te invita a la vida, difícilmente puede uno ser eternamente trágico en Monimbó porque uno va adquiriendo la conciencia de la tragedia, y cuando vos asumís la conciencia de la tragedia te saliste de la tragedia y el monimboseño no es toda la población, sino algunos de los pobladores como en el caso mío, trasciende Nicaragua, en el sentido de vivir en otro país. Nos preocupamos por el barrio y de alguna manera de dar voz a esos que no han asumido su voz por cuestiones culturales, por limitaciones, por la pobreza, por lo que sea. Yo veo a Monimbó con la categoría de una cosmópolis, es una riqueza cultural expresiva, en el modo de hablar, su artesanía y su transmisión. También de ideas, en el aspecto ético, en la belleza de las mujeres, de sus vestidos, de sus comidas, de los bailes, de la danza. Por ejemplo, uno ve la Danza Negra, es un himno que provoca la imaginación, yo siento ahí que es como una convocatoria de espíritus que están ahí, que comienzan a bailar, comienzan a revelarse, y no se quedan con sus rostros, sino que te

los dan, te los entregan, te los donan para que vos, en el caso mío, podás escribir poesía.

Monimbó es una fuente de elementos literarios y también de conocimiento pero lo importante está en tener conciencia de que Monimbó es un lugar de mucho misterio, incluso en el paisaje, esas tardes azuladas, esos amaneceres encandilados. Claro, uno está consciente de que tiene que asumir, de dar a conocer ese paisaje, esa vida que encierra Monimbó.

Ahora, saltemos a la Costa Atlántica: ¿qué es el Palo de Mayo?

- Sí, sí, no sólo el Palo de Mayo, yo tengo una serie de poemas donde se expresan las conexiones, en el subconsciente, acerca de lo que es la tradición, ves, la conciencia de lo que es la tradición de la Costa Atlántica.

Escribo y busco algún elemento clave, digamos de la poesía, tradición, memoria, el elemento religión, el espacio cultural del Torovenado. También lo encuentro dentro de lo que es el elemento de la tradición la Costa Atlántica. Hay una afinidad en el material literario entre lo que es Monimbó y la Costa Atlántica porque me permite a mí, por ejemplo, lo que es la tradición, las costumbres del negro a través de su baile, del Palo de Mayo, en sí que es algo así como el Torovenado afrocaribeño, es una fusión de costumbres, de ritos. Hay un sincretismo inevitable. Veo cómo elementos literarios me posibilitan penetrar y caracterizar al nicaragüense

en su espacio, en su cultura, en su tradición, en su memoria. Yo hablo de un indio, en determinado momento, un misquito viaja en una misma canoa con su monimboseño, eso es algo metafísico, lo pongo en un río que da la vida, ni el uno ni el otro se niegan, sino se complementan, van así, marchan en el poema, marchan en la vida, van haciendo cultura, van haciendo nacionalidad, te dan perfil a esa nacionalidad que vos decías anteriormente.

Poeta, ¿cómo define su poesía?

- La poesía en sí, muchas veces y casi siempre es más que un ejercicio mental, más que un ejercicio de lenguaje, más que la expresión es un acontecimiento probable, más que un registro a lo que se acerca, a lo que es un documento. La poesía en sí es como el intento de dar un salto hacia lo que es la identidad del hombre, esa búsqueda en los elementos exteriores en que nos rodean el ser. Porque poesía y vida sin duda coinciden exactamente cuando el poema se vive. Mi poesía traduce un tiempo, traduce una imagen de ese mismo tiempo, traduce una recreación del mismo tiempo, del hecho del acontecimiento, y por supuesto, hay una complicidad de mi poesía para no aceptar todos aquellos intentos por anular la individualidad, la libertad del ser humano. A la misma vez que la poesía se revela, se da a conocer, se hace luz también, es lo que

podríamos entender como utopía, una iluminación de la historia, de lo que hace que el hombre pueda vivir y convivir con los otros hombres.

Poeta, ¿y el trabajo del lenguaje y la forma?

- Por supuesto, es la conciencia misma de vos, como hombre, como ser, lo que te lleva hacia una estructura verbal, hacia un oficio, hacia un ejercicio de ideas. El lenguaje, en determinado momento de la creación del poema, es nada más un medio, un elemento manipulable, modificable sobre lo que actúa el poeta y, por supuesto, en esa manipulación, en la recreación del lenguaje, surgen mundos inusitados que es en esencia la poesía.

- Poeta, ¿qué es el exteriorismo?

El exteriorismo se me vuelve a mí un ejercicio, y una práctica que está en concordancia con la acción misma, con el acontecimiento, con la historia, con el hecho, con el documento. Entonces, el exteriorismo es asumido...

Poeta, recuerde que el exteriorismo fue como una especie de moda, de boga, que en un momento determinado se usó para describir algo, sin trabajar aquellos aspectos concretos porque, con la Hora Cero, es impresionante la precisión de Ernesto Cardenal para señalar las dictaduras en Latinoamérica.

- Por supuesto, esa es una de las grandes lecturas que a uno lo conmueven. Pero más allá del hecho histórico, nos damos cuenta que el exteriorismo es tan antiguo como el modernismo que es de Darío, la gran poesía clásica, griega, por ejemplo, es exteriorista en poemas epopéyicos, incluso, el Cid nos remonta haciendo un recorrido, la Divina Comedia. Hay elementos que te involucran con lo histórico, con los hechos, con los acontecimientos. Pienso que el exteriorismo es llevado a sus últimas consecuencias. Es lógico, es cierto y es coincidente con elementos emergentes, revolucionarios, con los grandes movimientos sociales. El exteriorismo se vuelve como una praxis, una práctica ética y poética. Por eso yo lo asumo.

El exteriorismo en sí es la revelación del mundo, revela esa interioridad a través de un tratamiento del lenguaje; de tal forma que la realidad coincide con lo que vos tenés como idea, emociones, sentimientos que son traducidos en imágenes completas. Eso es lo que ocurre con el exteriorismo, pero también, hay algo más que eso, hay poemas que son como fotográficos, pero hay otros que manejan el exteriorismo y tratan de trabajar un poco más con el lenguaje, con imágenes poéticas.

El exteriorismo no es como una escuela agotada, sino que va a estar dependiendo de las habilidades del poeta en constante renovación. El

exteriorismo en sí nunca va a pasar de moda, es algo más que una moda, es un ejercicio literario, como los otros tantos movimientos literarios que existieron, que han existido y que por alguna razón el hombre ha hecho de la época y de su propia sensibilidad.

Poeta, el exteriorismo es una expresión de la belleza natural. Sin embargo, el exteriorismo presenta muchos adversarios, mucho menosprecio por algunas figuras intelectuales.

-No es una cuestión de preocuparse o no preocuparse, sino es la identidad de la voz del poeta, tiene que buscar una opción de acuerdo con su percepción del mundo, como ocurre con la pintura, con la música. El hombre buscará opciones y es libre en una búsqueda por expresar su filosofía, su pensamiento de la vida. Entonces, si el exteriorismo preocupa, me parece que son cuestiones personales extraliterarias porque todo auténtico poeta sabe que existe respeto por lo que verdaderamente es valioso en poesía, o sea, el surrealista, impresionista, románticista, con el ultraísmo, con el creacionismo,... lo que sea, es decir, lo que cuenta es la poesía auténtica, buena.

Existe una poesía que no precisamente revela las cosas concretas que rodean al hombre, sino que van más a la especulación verbal, incluso, filosófica y te ofrecen una poesía más hermética. Hay unos que le llaman

oscura, la buena poesía no es oscura, uno percibe cuando un poema te conmueve: es luz, claridad, es emoción.

Carlos, hay poemas tuyos como "Asuntos de corazón ajeno" que son profundamente intimistas y vale la pena conocer cuál es el concepto de erotismo que estás utilizando en esta poesía amorosa, tierna y que produce una serie de sentimientos activos.

- Yo pienso lo que uno aprende de Darío: el estilo no se agota. Yo no me he detenido, por decir algo, en el exteriorismo como lo entienden otros, y que lo asumen como un estilo definido, digamos, repetitivo en la forma de los poemas. Hay momentos, siento yo, que en la forma, en mis caso particular, está condicionada por la emoción, por el sentimiento, por la vivencia de una experiencia.

Cuando el hombre, en este caso, llamémoslo poeta, trata de traducir esa realidad leída con sus experiencias emocionales, relacionadas con el mundo amoroso o tangible y cargado de cotidianidad, buscará una estructura verbal que corresponda a esa carga de sentimientos que lo conmueven y asombran. Sin duda, el tono, la intención, la idea, el contenido tendrá una cadencia oracional, de sintagmas impregnados de una atmósfera sosegada y como reproduciendo una resonancia interior. Aflora el mundo de las emociones a través de percepciones o imágenes

subjetivas recargándose de verdades interiores o, por lo menos, de visiones de lo que quiere verbalizar el yo lírico.

Esa intimación del mundo, sin duda, mediatizada por el lenguaje, lo obliga y le da libertad para expresarse con entera veracidad. La especulación surge como un recurso para trasladar esas cargas del espíritu intelectualizado o puramente lírico. Ese afán de veracidad y especulación poética, el recurso de las imágenes crean sus propios espacios y condiciones para ayudarle al poeta a dar la versión de su mundo interior, que sin ninguna duda se corresponde con una experiencia real o imaginada.

Managua en alta voz

En Managua el amanecer se ve a sí mismo
con la interrogación de su lago y descubre sus odios,
la muerte afilada sobre la piedra o remotos tumultos
con adoquines hechos gritos y polvo;
la fortuna no tiene aún la altura de los sueños
porque hay mucha hierba dispersa y nacida entre las ruinas
que ha cercado a esta ciudad de aleros con palomas de castilla
cuando cae sin aurora ni atardecer el vapor infernal de agua,
y la esperanza tira anzuelos a la calle para atrapar con fortaleza
el insomnio que viaja sobre el lomo de las pasiones,
y una vendedora de vaho regatea su santidad con olores a carne,
plátanos, cebolla, tomates, guineos, que exhalan aureolas
ante los ojos inclementes de los pajaros clarineros,
el carretonero lleva una lira en la garganta que asombra a los lustradores
quienes sueñan el cielo con betún y saliva y brillo de trapo o cepillo,
el horizonte tiene color de rosa huida o trasnochada
pues son pocas para la belleza las veinticuatro horas del día
y más cuando se tiene el hambre y las ilusiones que desllegan,
el ocio cabecea como un caballo, se abanica del sopor con pedazos de papel periódico
en que se anuncian las píldoras proteicas de la libertad y la democracia,
en las puertas de las casas hay bateas con cajetas de leche,
la alegría en verde con franja pálida y rebozo rojo de la sandía
que calma la sed donde los vasos tienen abismos
por donde los adivinos, los magos, los curanderos, los brujos,
y hasta el olfato de los desvelados ven el rostro múltiple de Dios
a la hora en que la desconfianza es buena o te ofende,
y la inocencia de la satisfacción apena,
en los patios vacíos hay chinamos, toros rabones, chalupas,

una rueda-chicago que no cesa sino hasta el circuito de los vértigos
en que las paradojas son más sueños que los sueños
o contámelo al oído que nadie te lo cree pues la mentira deshija y procrea,
alquila su vientre, compra o revende, hace sus negocios de ganancias azufradas,
el mercado apesta a pobreza que no compra,
calma el alma una jícara de tiste o pozol con leche,
abanico de desolada sonrisa con el sombrero que azota las moscas
atrapadas entre las trompas de los perros que no ladran
o creen que al mediodía salió lasciva o virgen la luna,
los desocupados juegan tablero con tapas de gaseosas y apuestan
el orgullo de sus bolsillos vacíos o ponen sobre la mesa un mundo ambiguo,
de impurezas y de odios, en que irremediables esperan a cuchilladas
la muerte de las reinas, el destino ya no asusta con movimientos de tierra,
ni que el Momotombo reniegue con amenazas de ceniza,
o queden los muertos en las calles después de la guerra,
hay zumbidos remotos y asoladores de zopilotes
que crispan el sueño de los políticos que buscan almohadas sobre las piedras,
el nicaragüense sabe de raza equina y prefiere los centauros
sabe del paraíso y del infierno y prefiere la espina
o la sangre que corre amarga por las verdades,
se acuesta sin cama y duerme acariciando la gratitud de la tierra,
antes de cerrar sus ojos se toma tres tragos de agua y guarda el cuarto
para que de ahí beban los hijos,
siembra rencores y lo asusta mi beso de la ternura,
sólo lo calman con una semilla de chile en la lengua cuando odia,
pone sus manos sobre la mesa en la mañana y sabe que no tiene nada,
se asusta de sus demonios después de los pecados,
quiere levantar su casa una vez que la botó a patadas,
da chicha, limones dulces, gofios, cajeta dulce en la Purísima de su blancura,
mete los rayos del sol para que con sus brazos,
sobre tu hombro, los veás dentro de su casa...

En Managua es alta nuestra voz,
 están cantando las sirenas en la playa,
 los chichiltotes no temen a las jaulas, quitaron las amarras a las puertas,
 con vuelo inteligente han aprendido a bajar desde los cerros,
 saben que al amanecer habrá nidos para los buches o la nada,
 una bandada de chocoyos plumea de silencio el horizonte,
 dejan en los barrios una canción verde que huele a pino,
 la mañana –muchacha que se levanta con miel de jicote en la espalda-
 y hacia ella llegan abejones con ronroneos como si fueran poemas,
 en esta ciudad hay hambre, ruido de tripas por falta de trabajo.
 Un Cristo a quien todos los días le rezan o besan las manos
 hay una calavera a quien no vale la pena preguntarle por el alma,
 hay un miedo de toro y venado a seguir siendo lo seremos,
 la fiesta de la pobreza con un tocadiscos y tragos de guaro,
 con paso de gato entre los polvasales camina el futuro de Nicaragua.
 Managua en alta voz de sus poetas es más cristalina que una montaña,
 hay un rencor en reverbero, una pena y un laberinto para hoy y para mañana.

Conversación con Manuel Martínez

"El indio recoge su canto
 le afila el pico, lo siembra en su sangre
 y le da el alma en un pito de barro
 para que entre los labios vuelva al aire"
 Mario Cajina Vega

Los amigos comparten un cielo,
 La claridad del mediodía y la duda con los muertos,
 están satisfechos por encontrar las piedras porque tropiezan
 con la costumbre de sentirse humanos en el fracaso y la fortuna;
 nos miramos a los ojos para que los tigres desanden la selva
 donde los recuerdos acechan y acosan con su muerte de brumas
 porque el tiempo mide y remide el extravío y la lucha por la vida;

compartimos la chispa y la agonía del amanecer;
el ojo del búho nos miraba desde el fondo sin fondo de la noche nicaragüense
donde las máscaras descubrieron el rostro del Güegüence irredimible,
y nuestros afanes encontraron el rastro amañado del Tío Conejo y sus leyendas,
juntamos regocijos y atavismos para bailarle a Tata-Chombo con el Toro-Venado del
pueblo, nos dimos las manos antes de tirar la piedra al guindo del alma,
hubo una pared de bahareque para aliviar el cansancio,
y guacalitos frescos con agua de olla,
le echamos al fuego del corazón romero, hoja de salvia e incienso
para que la terquedad le abriera de par en par
las puertas una vez quebradas las trancas,
cantamos junto al zanate la pluma negra del verano y la nostalgia,
nos atosigó el polvo, hedía a excrementos de caballos y cerdos,
reventaron con el sol las conchas de los huevos güeros,
apestaba a cuerdo de garrobo y a silencio,
a una muerte de patios con semillas de carao y cantos avisores de alcaravanes;
la vida de Masaya se divisaba azulosa y remota desde el barranco
y lo descubrimos tratando de leer algún poema de Saint John Perse,
a lo lejos la lengua lamosa de la laguna en los pezones de las lavanderas,
sin mover la boca te hablé como Joaquín Pasos del misterio de los indios,
llevabas y traías con tu mujer y tu hija hasta Monimbó la poesía desde Managua,
... el mismo cielo de infancia con su abecedario de estrellas;
Sandino nos miraba desde la escultura popular de palo en un extremo de la sala
justo cuando abríamos algún texto de los poetas de Nicaragua;
conocimos la memoria de los viejos en las piezas de barro lujad en San Juan de Oriente,
el vuelo de oráculo y solo entre las mandarinas y los zapotales del guardabarranco
mientras bordeaba el cráter de la laguna de Apoyo una sombra de gavilán hambriento
con sombras acurrucadas en nuestros temores a los abismos.
Compartimos las iras por sobrevivir, la satisfacción del gallo-pinto, el trago de ron
con la miel del poema en la verdad humana de las emociones,
y nos sentimos vivos entre las cuatro paredes de piedra cantera

hablando de los pobres, las brujerías darianas y los santos de la historia.

Memoria

Entre las piedras del olvido había tiestos, triturados,
Y unos espíritus nostálgicos flotaban como murciélagos;
Se debatían en la penumbra para no aparecer tristes.
El azar había roto los cuencos
En que el agua del indio no la bebió el tiempo.
El cielo color tierra y un rojo de sangre
le sirvieron de universo a una flor de palo,
con el amor del color blanco,
que bajo la luna reventó a los vientos y con su enigma de danzas.
Las indias para mirarla se tocaban los pechos desnudos
y ella descendía hasta sus vientres
para que los hombres encima de sus muslos
les marcaran los deseos con saliva y los dedos.
En el trozo de arcilla había el ojo de un pájaro fijo,
de guerra y atávico, que daba vuelta
a la rueda de jade y los recuerdos;
llegó un olor a licor de maíz, una caída de tierra
azul sobre los muertos que mudos
reían tras las máscaras de jícaros, ocultos;
y siguieron llegando más sombras al hallazgo
a reconocer el desatino de sus rostros o
quizás a postergar la redondez del sol en el barro.
Oí voces, unas tras otras, hasta formar
un collar de secretos viejos que se lanzaron
hasta medirle la memoria a las fosas abiertas y
para que yo recogiera el puñal, la macana y el metate de piedra.
Frente a los volcanes Masaya y Santiago,

En una vitrina de tesoros artesanos,
 El júbilo de unos trípodes decorados
 brillaban con una etiqueta de precio, y no la muerte del oro,
 para heredar la memoria aborígen...
 y quien los compraba pagó con una tarjeta de crédito,
 y recreaba el mundo con una calculadora y la indiferencia en los ojos.
 (Nov. 1993)

Epitafio para José Coronel Urtecho.

Morir es recordar un riachuelo,
 En la losa ya está dicho,
 El agua mansa de escamas, plata nerviosa y las lavanderas,
 Con San Juan de la Cruz entrever las sombras de las nubes
 Descendidas hasta el puerto de San Carlos al mediodía;
 Tentaciones y susurrarle al río San Juan
 Una a una las penas de la fortuna,
 Cuando repentino empieza el nuevo poema,
 con la pipa enviarle señal a la María Kautz
 quien anida en el cielo
 cuando todas las mañanas baja a organizar el rumor del café:
 la cocina con rotillas de maíz, gallo pinto y picadillos;
 los ojos de un Güegüence
 su chifonía paladeando copitas de miel de palo y cususa
 y en la antología, con los dedos ensalivados,
 poniendo señas a los mejores poemas de los poetas norteamericanos;
 sonetos, olor a matas de rosas
 y rimas en cadena destraban la lengua del Tío Coyote y el Tío Conejo
 para que don Rubén Darío conozca pangas, racimos de cangrejos y mojarras;
 don José aspira vientos olorosos a azucenas,
 sinceros, desleyendo versos de la biografía de una mujer

que rugió amor como una leona o saltó la cuerda de la felicidad
para que el poeta se sentara a escribir poemas
que se deshijaron en la Vanguardia;
antes de despedirse guardó el tabaco, apoyó el bastón sobre la tierra,
restregó con agua y jaboncillo
el cuello del vestido a la Emily Dickinson
donde dejan las plumas olvidadas y tibias las garzas de Solentiname
en que atento y sobresaltado Ernesto Cardenal
descubre los milagros de un árbol de cortés
y la comunicación humana del lago con el cielo;
desde la orilla de la playa habla Granada con el muelle,
campanarios repletos de palomas,
unos cañones que nadie recuerda cuándo dispararon,
la glorieta solar donde Joaquín Pasos y Manolo Cuadra
le recuerdan sus poemas con un vaso de cebada,
el paquete de chicharrón con yuca, el tiste y el piropo
a las muchachas con sabor a cacao y tamarindo con naranja...
ciudad de beatas, destino indescifrable,
sol embaucado en los salones coloniales,
ciudad que dormirá sus noches oyendo poemas del poeta Coronel Urtecho,
golpes azules de campanas
la resurrección del barco negro y los tiburones dentro del lago.
El itinerario intacto, las conversaciones
con los poetas jóvenes en su caso o Managua,
ramillete, llaves y ganzúas de posibilidades en la poesía,
el duendecillo del verso en la punta de la lengua,
los hijos, los nietos y los tataranietos del maestro
esperando el próximo poema,
Mejía Sánchez desembuchando el tigre de Masaya,
Martínez Rivas en exacta rebeldía,
y Azarías Pallais discutiéndole

que contra el calor basta y sobra con quitarse la sotana,
 el loco Cortés le murmura insomnios,
 y sus iras de astros y espíritus,
 y aparece Pablo Antonio Cuadra con el habla en el alma,
 Ernesto Cardenal estando en Nicaragua habla de las constelaciones.
 El poeta tiene manos tibias
 Y Dios sopla un salmo a su oído,
 El poeta responde con las interioridades:
 Todo está listo,
 después de tantas vueltas, recovecos y revueltas,
 el dolor y la alegría de la vida,
 no son más que un portazo en el cementerio.

Oración por Nicaragua

La pasión , caprichos, el desafío,
 Irrealidad de las verdades; terca y porfiada presencia de la muerte,
 en la losa que la sepultura rebosa.
 Amor de los enojos, pararrayos de tus poetas.
 Creo en la muerte y la nostalgia, tus aguas y tu indeleble paisaje;
 La nidada de paloma patacona que aletea y llama
 al filo empecinado del sol sobre montañas,
 tus ríos, lagunas; la esperanza acosada
 golpeando el alma a través de las ventanas, caricias del adobe;
 veo tu arruga de danta sobre la tierra del sol chinandegano,
 aire caliente de tu León y sus poemas azules,
 sollamados pómulos de campesina cuando levantan
 brisas sobre los algodonaes,
 donde zumban augurios de sirenas, caracoles rebeldes y maldiciones;
 creo en tu historia, intrigas oficiales y caprichos de cacicazgos
 en las poltronas del asador

agraviado que cerró las piernas con dos postes
de laurel macho, un gavilán, un toro y este poema.
Creo porque te volviste arisca, adivinación de presagios
Antes que canten los güises y la gente abra su zanja
de sed sobre la tierra para buscar agua
y no importa que amanezcan los coyotes, los perros, el encono,
el lobo de lúgubres amores, y te aten los brazos
con anchas fajas de pieles de culebras;
no importe la sorpresa del alba cantando soledades,
los zanates sobre las tapias encaladas del verano, grietas secas;
y el recuerdo de la lluvia desempozando arroyos, las verdades.
Me persigno por el padre y por el hijo, la abuela y el bisabuelo,
los nietos y los que están en las barrigas,
que Dios no afloje la cuerda, que restalle el azote;
entre el aire cristalino a los templos, se apachurren los demonios,
salgan los perros hambrientos a reclamar sus tasajos,
los políticos acepten sus pecados
con la hidrofobia, la bruma de los odios, y el Hijo de Dios
como un cabrito tierno
empape de agua brava su rosado belfo de fuego
y roa la paz de la raíz seca y los miedos...
que renazca entre los pobres la hierbabuena.
Creo, porque te llamas Nicaragua, con manchas de manteca,
Tu moño sedoso de ramalilas,
la olla del café sobre le cocinero, tus tejados acurrucaciones coloniales
angustiados por las pedradas del odio;
pesadillas de historias incompletas
de muertos que aún vagan insepultos,
no hay quien tire la toalla
y vaya antes del cielo para la cama,
la mal llamada tierra absoluta de los poetas,

del lobo con cueva renegando de las hostias;
el todo que produce enojo,
de los gallos hasta el alba,
tus fábulas bravatas de Coyote, Tío Conejo, de los Chon Gago,
Güegüence al pie de la reata con palas y machetes,
de los enjuagues amargos con vinagre
al encontrarse con el rostro de Cristo,
rebelde humildad, ensangrentado descalabro,
hundidas en la frente las púas de la ternura,
rostro del desangrado
con hilo de muerte en la comisura de los labios;
Te abreviás Nicaragua,
Tu miseria intacta de la colonia, los conservadores y los liberales,
castas incapaces de proclamarse miserables,
ceguedad de los miedos, irrespetuosos de la ternura,
sacándose los ojos,
la fauce del gato y el perro adulándoles los corazones,
sin sombras en qué recostarse,
envidias engusanadas,
primate el sino de quienes por azar vinieron a la tierra
con cruz de ceniza que los hizo pobres;
vanidosos, manosean del alma ajena,
rotura de las piedras y se beben el agua
y niegan con artificios la suya;
levitación de una iglesia sin consultar las debilidades del espíritu,
a Cristo el venido a quitar las trancas del pecado,
contra los que viven inventando la intriga para usarla
con arte culinario de la mentira,
y en los ojos de quien no comparte sus ideas
ven el cuchillo del enemigo,
se traicionan a sí mismos,

se esconden de las dudas, destruyen a Nicaragua.
El nombre de la poesía, proa y amor por Nicaragua,
canto encandilado en Nandasmo del chichiltote, teja soleada con olor a lama,
cabanga para que haya sol y bueyes de la niñez,
garrobos desolación calcinados por ebulliciones del cielo,
ungidos de sol, los sueños de la piedra,
garzas de Chontales estelas del pastizal hasta el milagro de Solentiname,
pinos de la Navidad con raíz en la tierra amarilla de Zelaya,
indios de Monimbó maduración del pasado
transbordando cayucos con los sumos
y se palabrean fuego, suampos, desolaciones,
el harpón de hueso clavado en el tiempo,
la chicha de yuca, el rancho, los sueños
de una tarde en que los dioses despiden al sol
y fruncen el ceño estando en Nicaragua;
muy cerca el mal olor nacional a bacinillas y a orines,
trabajadores de Managua oyendo las tentaciones
y los agujeros de brujos de Niquinohomo,
montañas del sermón en el vaso de agua del instante
para calmar la sed de patria en el empalme de Nandaime,
hamacas de Masaya para el reposo del errante,
rondón y raisambí en el puerto del hambre y la fruta de pan los blufleños,
Rivas, columnas de cañas, potreríos de minotauros,
el llamado bienamado poético de los lagos
y las garzas reales hacia el templo de Ometepe,
palo de mayo, marimba, chinegros borrachos hasta el alma,
los diablitos, la gigantona tetona, el leve canto solo de Juan Gaitán,
bandera una cruz de palo para los terremotos y los huracanes,
baile del pescado y el zompopo con muchacha nalgonas,
la danza negra, Mejía-Godoy como quien vengo o voy,
el canto de los pájaros en la lechosidad de los algodonaes,

Darío con su ramo de nostalgias pinoleras y cárdenas azucenas,
el lago de Managua hediondo a excremento con Odiseas ciegos,
el hisopo invernal sobre la capital, el chancho encebado,
los toro-encuetados, el palo lucio y las laboradas,
las pipas con banderillas, el nacatamal de los sábados,
la Purísima en la enramada y el Santo Entierro en su sepulcro doliente,
los católicos y los marxistas con ostias de pan casero,
el banano y el azúcar, la posta, la sesina, el achiote y el culantro,
el tren para Chichigalpa o el de Managua para Granada
seguidos de los toros embramados y las garzas patonas
y una sombra de sol y una pandilla de chavalos
elevando palometas abigarradas, o bailando trompos, o jugando papel de cigarro,
un coche derruido tirado por un hombre reumático y dos caballos viejos,
los bebedores de guaro con la pasión en los labios,
jugadores de béisbol con pocoyos y estrellas en el estadio,
el que roba sus miedos en el Mercado Oriental,
prostitutas de mármol barato subiéndose las batas en los baypases,
el carro pomposo que se lleva a una niña de apenas doce años,
el hombre de lentes oscuros le muerde los botoncitos tristes de los senos,
y la fiesta amanece hacinada de rocío en las calles por Tata Chombo
el mujeriego, y el negrito de Esquipulas,
por Santo Domingo el bailón y callejero,
los muertos de verdad y sus adioses con guitarras y pañuelos,
comida para los pobres sobre la mesa de piedra,
café con galleta en el velorio de los insomnios,
las muchachas en las riberas del olvido
y la soltería con los santos pata-para-arriba,
homosexuales vendiendo bolsas de agua,
perfumes baratos y el chancho con yuca, con medias, camisas y en chinelas,
los excepcionales intelectuales que invocan a los búhos
para amanecer honestos y conversos

dándole brillo al lente cibernético de nuestro paisaje,
silencio, pasión animal en las casas
donde los vecinos se reúnen a extasiarse con películas pornográficas
Nicaragua, sus lagos encandilados y esta su radiografía,
su árbol de la muerte y de la vida, a como somos,
pendencieros y mal educados, tromponeros y mal hablados,
burlistas, rateros y chileros, intrigantes,
iglesieros y bebe guaro, aficionados a declamar poemas
para en el extranjero se diga que todos somos poetas en Nicaragua,
creyenseros, trabajadores de raya a raya, quita-mujeres,
tira-piedra y yo no sé... quién sabe...,
sabe-lo-todo, por política dándose puñetazos el padre y el hijo,
solidarios, recogiendo limosnas
para que nadie se pudra en la calle sobre una tabla;
laceración del alma en Nicaragua, tierra exuberante,
volcanes insensatos; malos hijos, irresponsables,
minas de pescados, minas de pino, energía volcánica en superávit,
buenos poetas asomándose en los vórtices del futuro, y maldosos políticos,
la chicha y el cesino, la cabeza de chanco,
el indio viejo, las pupusas con azúcar, los cebollaes, el mangal,
egoísmo rasero de los ricos, cesión de los recursos naturales,
el pobre sol para sobrevivir esperando las guerras,
Güegüence en los dorados del habla,
Macho Ratón, abominable deuda política,
Bateas de tamal tigre bajo el ala de los zanates,
Padrenuestros y Avemarías quizás inútiles, analfabetismo mágico,
campesino y obrero sin tierra y trabajo oteando las barcazas de la muerte,
sin tecnificación, pulula la sedición, eclosiona la guerra... desolación,
atraso estructural para competir contra los países desarrollados,
cansancio y sol atizado que reseca las ilusiones;
ausente la humildad si no se dice la verdad,

el rico malhumorado con los pobres, y estos con razón sus odios;
 en mi país cada año crucifican a Cristo,
 al indigente dan vinagre, el capitalista lleva túnica de pretor
 y tira y gana con los dados cargados,
 pena del desolado andando por las calles de Nicaragua
 como un cadejo, procesión osamental de las Ánimas;
 la divina locura de Alfonso Cortés
 Pedagogía metafísica para que "aprendamos a vivir como los astros",
 y Joaquín Pasos con el aire de las emociones
 y la procesión de las palabras pasando pulidas y purificas al pueblo,
 la visión del terciopelo con los ojos reseco de una tortuga,
 el pájaro clarinero tragando migas de plástico, atragantado,
 peces del mar vivo respirando aerosol
 las agallas atascadas con colillas de cigarros,
 que los políticos acerquen sus ojos de insolación a los armadillos,
 los coyotes y los pocoyos,
 resienten la presencia de la muerte en el destino que los rodea,
 levitación de la jícara con sangre por cáliz y la nobleza del agua,
 comunión del dolor y sin odios
 raciones de la locura que aún quedan en Nicaragua.

El niño de los ajos

En costa Rica hay amaneceres con niños
 pálidos de luna y hambre en el sueño,
 pero uno solo ve las sombras de sus ojos
 y no observa con curiosidad el agua amada por el cielo;
 ni siente la vibración leve de sus corazones
 porque a veces aparecen demasiado distantes de nuestras manos,
 y nos queda guindando la mezquindad de reír
 donde no hay rayo de luz ni canto de tórtolas en las copas de los árboles

porque el amanecer es mucho más frío que la frente de una ciudad,
 o el destino tirado sobre la acera o los fondos oscuros de los mercados
 en que muerde el marginado como perro la miseria rancia de los espíritus.
 El niño que vi esta mañana en Desamparados ataba y desataba líos de ajos.
 A su alrededor había una guerra que quizás derrotaba a la muerte
 con solo mover las manos para amarrar los bulbos
 con que se cura el corazón y se tiene la oportunidad de alegrarse
 bajo los vuelos de las palomas que se nos arriman como doncellas
 de pechos brillantes y redondos y con hambre de eternidad;
 entonces el niño les habla de su niñez con indiferencia
 y lanza granos de la pobreza que no tragan,
 porque el hambre de ellas es de sol y tiempo para los vuelos
 que las hace volver a recobrar el recuerdo de sus alas.

Niñas de la noche

Son las ninfas de la noche
 que destejen el manto trágico
 a los nueve o doce años.
 Tienen los muslos de oro
 que ciegan los instintos del demonio,
 amanecen, saludan al alba,
 en la cama de un motel hediondo a lascivia,
 sus anhelos huelen a sal, a inocencia enjaulada
 con la virginidad que les compraron en cuatro mil colones.

El poema 2000

La cámara de la televisión gira,
 abarca los imprevistos de un mundo
 que amarra y desata la luz, la sombra o la esperanza

que verán los espectadores
para detenerse a reflexionar cuánta miseria
y orfandad echan raíces hasta en el canto de los pájaros modernos;
ese ojo reproduce las grietas de mis arrugas
abiertas por el viento seco y el hambre,
el tragaluz del día en el viento libre
que irrumpe a través de las ranuras de las hojas de cinc y las tablas
que forman el cuadro donde mi vida discurre hacia la nada,
donde yo soy mujer guerrera y sin marido
con la luna por cuchillo y cebolla de la lágrima el orgullo;
ese ojo de ciencia reproduce mi cuello de tela
tieso por la tierra y el sudor de los días
que al alba empezó a caer desde mi frente,
donde otras mujeres alojarán sus sueños
completos, donde si hay toros no van hacia la muerte,
y si hay estanques de agua sucia la putrefacción no se desborda,
se oyen silbidos de culebras pero la miseria no toca la puerta
salvo un disgusto por la amistad sin transparencia que reclama un vecino,
y me paso los dedos con las uñas renegridas
por los labios que desde la mudez justifican la voluntad de las piedras,
en el corazón y el pensamiento se me atasca un tormento
negro, siento el peso del esqueleto humano sobre la lengua,
no tengo ideas para traducirlas en las palabras,
siento que hay un peligro acechándome y le temo,
siento la maldad y el exterminio de ese fantasma
a quien lo respiro, y siento que está sacándome los ojos,
me da golpes de incertidumbre en el espíritu,
me estruja la matriz para asegurarse de que no volveré a tener hijos,
me ata las manos y sin dinero me acuesto todos los días,
los salmos se marchitan con se vaho de infierno
y es que yo presiento que nuestro destino lo estorba,

los astros algún día se rebelarán a completar sus órbitas,
y con mi pobreza los brujos salen de la pobreza
porque saben que la pobreza
ya no tiene cama ni fe en el infierno;
el camarógrafo busca el punto triste de mi faz
donde impacta mucho más mi pobreza ciudadana,
y hace su trabajo con las coordenadas del libreto
que diseñó el encargado de producir este "sueño de navidad",
y yo no escondo nada, estoy desnuda sobre el mundo,
y es que es otro el libreto en que los leones luchaban contra el hombre
o los toros despedazaban a las mujeres con vendas en los ojos
en el mismo redondel que traduce la historia de la maldita tragedia
deshumana manera del emperador de regocijarse en sobremanera,
los reflectores parecen lunas voraces, me acuchillan las pupilas,
en la gran luz artificial que absorbe las sombras
que nunca podrán alumbrar porque en lo futuro
siempre habrá abismos en mi corazón;
yo no veo mal la caridad anual, hasta Dios se alegra,
peor sería no hacer nada, babas oscuras ahogarían la ilusión
durante la noche buena o la maltrecha noche de los olvidados
porque esta cámara de televisión no da para tantos diviesos
que nacen en la propia frente de los niños de la noche
quienes se consumen bajo las estrellas como tizones apagados;
el azar me favoreció, y el rayo de la fortuna
hoy me expone en todos los hogares de Costa Rica
desde donde siento el ronroneo de la lástima, diciembre es frío,
y todos parecemos gatos en los rincones de las casas,
habrá billetes de mil colones que sobran, juguetes de segundo uso,
latas de conserva, una colcha que cubrió la serenidad de un hogar
de circunstancias en poco diferentes a las mías,
porque los pobres alimentan su reino con los pobres;

para qué voy a ser hipócrita, me siento alegre,
habrá cosas y comida, ropa y saludos para algunos meses, a lo mejor una casa,
pero yo sigo sintiendo miedo, es como un presentimiento,
un hedor a pobreza mayor que me marea,
se dice que los políticos van a vender a Costa Rica,
es que yo no fui educada para entender eso,
fui a la escuela y un embarazo me hizo quemar los libros y los lápices,
ese día cayó el sol de la mañana dentro de un pozo de agua ácida;
los villancicos de Navidad son tiernos,
siento que la nieve baja y sube del cielo y los tejados,
todos los años veo que hay una estrella
que brilla con intensidad por el oriente,
y me horroriza la historia de Herodes matando a tantos niños inocentes;
ahora me veo a mí misma en un televisor que no es el mío
aunque me han dicho que entre los regalos vendrá uno
para mi casa, pequeño pero a colores,
a la distancia oigo el canto triste del pájaro bobo,
el patio huele a pezuñas y estiércol de renos y caballos,
el aire arrastra las brujerías de los pinos,
los niños parecen aves raras entre tantos comerciales de fin de año,
yo no soy malagradecida, gracias a buena parte de costarricenses,
no me pidan que yo sea el talismán que les entregue el premio de la lotería
eso es más del azar, de las posibilidades infinitas de la suerte,
yo soy como la madre de Belén, en harapos, sin casa,
perseguida por el infortunio y dejada por el esposo
porque mi vientre trajo al mundo solo niñas mujeres,
la televisión por razones técnicas no duplica mi biografía íntima,
mis maldiciones al filo del hambre, el horror a los insomnios,
mi fortuna frágil como un vaso de vidrio,
la honra de la tierra que me llama porque he sabido ser madre...

Teoría sobre el mercado.

El hombre nació para el intercambio:
 da o paga luz y le dan sombras:
 los que ganan y los que pierden.
 Sabe que el amor "ni se compra ni se vende".
 Unos quedan como islotes vacíos, desolados,
 cuando la Mona Lisa simula la sonrisa con precio establecido.
 El calculo encegució y lo arriesgaron todo
 en pos de la aniquilación inteligente.
 El poema o la sonata no se liquida con depósitos de oro
 salvo que este metal edifique demonios en el alma.
 Convergen en la red de destinos
 confusos que rompen el equilibrio.
 Los ricos ríen y comen sin intersticios
 en la urgente bondad que pasa
 como un perro flaco frente al circuito cerrado de la avaricia.
 Y rechinan huesos y dientes
 cuando forcejean por el imperio de la soberbia,...
 el mercado tiene la historia retorcida:
 un hombre poseyó y le paso al otro la piedra
 y desde ahí se calculo la felicidad y el hambre.

A Propósito de una visita

En el periódico
 (magistrales) aparecen rientes Shultz y Bergold.
 Uno el pro-consul, embajador ratificado el otro.
 Mostraron el olivo de ramas secas que traían debajo del asiento;
 una lengua lustrosa y de laberinto

y debajo la manga mancuernilla
 de oro colonial y nostálgico
 y en relieve la calavera de la muerte.
 El mismo día en Ocotlán
 el aullido del lobo atravesó la bruma
 y en los cerros quedaron los rastros de la baba;
 y los domadores de corbata
 ante el feudo de la jerarquía eclesiástica
 afinaron su laúd en la herida horrenda
 que le han abierto en el costado a nuestra patria;
 y el editor de La Prensa S. A.
 extendió las páginas de su periódico
 para que pasara en peregrinaje de camellos gordos
 mantecoso el imperialista
 y a nuestro ángel fiero
 con las alas renovadas y milicianas
 severo, sabio y paciente
 ha comenzado a dar filo a su espada.
 En Namibia, en los banstustanes,
 antes de nacer, la tumba ya está abierta
 y aquí se nos anuncian
 en caravanas los imperialistas.

A Propósito de la independencia

Nicaragua como una herida en el costado.
 Meto mis manos entre las aguas indescifrables del tiempo, su lago,
 y se levantan las hordas azules de la desesperanza,
 quiebran la tierra, sollaman los ojos
 hasta ennegrecer los sueños salidos a errar durante la noche fría
 y remota al amanecer cuando aparecen los túmulos vacíos,

y no hay luces para alumbrar los caminos del alba,
el orgullo olvida y la muerte se mece en su poltrona o sea
como gallinazo en el reino de podredumbre
de lo que aún no cesa en nuestra memoria
en que las garzas arrastran cristalinas alegrías
y luego se pierden en los laberintos del odio:
devastadora sed la historia del amor, pecado en los ojos.
Mis manos no tocaron fondo, desde la vida descendí al abismo
y vi espíritus inconformes, tercos,
dándose con el codo en las narices hasta rompérselas
como niños poseídos por demonios de olvido y miseria,
y me dolió en el corazón el olor de su sangre
y sin equivocarme nunca dude de que fueran ángeles
insistiendo en sus desmanes;
la voz de fuego acusaba: buenos y malos responsables,
manadas de gatos hambrientos y perros negros
destrozándose los ojos de la tolerancia.
Había sombras definiendo círculos sin límites,
sin resquicios para los recuerdos
desgarrantes antes de cruzar el límite de los sueños;
sombras de siempre, aduladores, las del dolor,
las que esconden respaldos del oro, anuladoras,
las del cuanto podrá sobrevivir la ilusión de ir a recordar una laguna,
el río de los jolgorios o el lago del amorío constelado;
porcentaje de los besos dados antes de morir a nuestro hijos,
roce de manos santas sobre el cielo dorado de los gallos,
decisiones horrendas o darle la espalda
a quien todavía no conoce el tamaño de su alma,
regocijo dominical en la santa cena con la McDonald,
deshonor, agarrar crucifijos para ver con anteojos el cimiento en las arrugas de un pobre
forcejeos a contra pelo para que la espalda se doble

y se hagan cenizas las voces de los abuelos;
aspersorio con esencia de axilas sobre el candelabro de la aurora
y yo sacudido por los miedos, el olvido y el pecado...

perdón a destiempo de la poesía.

Siento en el corazón el florido beso de la flor de palo con luna,
sobre el aire que encierra el silencio de las tinajas,
rumor de fiestas en la bonanza, historia de pasiones primitivas,
tragos bajo las alas de los búhos,
tocadiscos tocándoles el frío costado a las estrellas,
barrancos con garrobos de piedra despiertos para oír los embrujos
de unos niños que bajaron ciegos a la tierra,
sin que sus madres lo tiraran como redes a la laguna;
calles de la ciudad despiertas a media noche,
las voces de los conjuros
abriendo las ventanas de los sopores
para que la luna sedienta busque los vasos del olvido,
espíritus convocados para recoger sus piedades
extraviadas en la esperanza solar de los que todavía viven;
pero siempre me duele Nicaragua en el costado.

En Semana Santa asombraban los techos colgantes del empapelillado
con varas de canas de bambú repletas de cocos, corozos, naranjas y caimitos;
era el amanecer de mi fe en una ermita en Monimbó sobre un barranco de piedra,
ojos fríos al alba, sorbos de café caliente y rumor de padrenuestros
en los claros y arenosos tiempos del templo;
en el rostro de Cristo un no se que
enseñado también a los ángeles que volaban desnudos
llegados a la tierra con rumor a polvo y desgracias en el cielo;
resonaba una matraca mas allá de la muerte a las doce de la noche.
Mi infancia subió y bajo hasta el Calvario,
Ecos rencorosos en los paredones, espadas de los sayones:
había paciencia de gavilanes en los peñascos y helequemes:

misterios del ojo que va mas allá,
sabiduría estival en el cuello dorado de la serpiente de la laguna
con el hechizo del corazón para un niño
que tiraba su cordel para sacar misterio de jade;
puse mi oído a ras del agua y escuche reclamos de los ahogados,
duendes de pozas donde amarrada a las piedras
yo lanzaba mi fantasía temblorosa de los miedos;
un eco dentro de la carne,
fiesta ritual de reinos de nosotros mismos los nicaragüenses,
con tragos de guaro para bailar en el toro-venado,
mascaras de palo, trenzas de cabuya rociadas con saliva,
desnudeces de las indias, los caites astrales de los viejos,
palas, machetes, molejones, música del viento, el achiote en la mejilla;
un toro escurridizo y un venado saltando sobre las pasiones de la calle
porque el rencor no esperaba para desenmascarar a los políticos;
secreto, descender a lo hondo del tiempo
donde la máscara era lenguaje
danzando, dejando las paredes del miedo y de la muerte en Nicaragua.
Un árbol de malinche en flor en el centro de mi memoria.

Mis primeros versos

los dije probablemente bailando alrededor de una gigantona
recordatorio urbano del Rubén Darío
y cuando leí La Sonatina
ya a Lesbia le empezaban a salir los pezones color canela,
amor ingenuo, roce del chichiltote a los trece años.

Tragedia del justo en la poesía,
como guis espiando el final de los inviernos.

Cuando suena la marimba

recuerdo una portada de Sidharta de Hermann Hesse
dando vueltas a lo largo de la carretera a la entrada en Niquinohomo,
la puerta abierta lee el texto del nacimiento y el asesinato de Sandino;

la danza o el baile de la colonia, es el oso, el dominio rojo y la capa negra,
 el cazador con rifle y la cadena atada al cuello del tigre;
 el juglar, la dama y mi memoria exacta
 del baile de los diablitos para la fiesta de San Jerónimo;
 Masaya, sus muertos estado del luto, y si no los hay los celebra
 para que no haya tedio ni desespero,
 alegría de recordar su tiangué
 bajo el vuelo cegante de los zanates
 en la tarde y los romances del aborígen,
 los indios de mi barrio, Monimbó en muerte contemporánea.
 El agua de un guacal y el indio lo sabe,
 siente lo amargo de la maldad,
 dejara caer la buchada que lo avergüenza
 sobre las piedras
 donde con recuerdos da filo al cuchillo el tiempo y la memoria.

Sed de júbilo

Hemos abierto la puerta, la patria perenne
 Para desandar calles, rumores solares, adoquines,
 Amigos que saldrán con robustos reclamos
 Y pondrán júbilos sobre nuestro hombro:
 Contarán historias anidadas
 entre pañuelos que sacaban con temor en las manos,
 como copas de oro o posesiones con deudas en la ausencia.
 Un destino injusto azota
 a Nicaragua, impasible, en su pozo del tiempo, indefensa:
 niños bajo los semáforos con una escobilla, el tarro de agua con detergente
 y luego la urgencia de la miseria,
 el batir de alas incoloras en el fragor de Managua,
 o la santidad profana en los ojos brillantes

de los vendedores de lotería,
 viejos que desenvuelven los dedos huesudos en el mercado
 para hostigar tu humanidad sobrecogida;
 calles apelmazadas con polvo y bochornos,
 mujeres aperezadas abanicándose en el vitral de las ventanas,
 paredes y predios vacíos
 como poseídos gritando contra los demonios de la guerra,
 y todavía el fantasma del odio
 cuando leo en el periódico que un amigo mata al otro amigo
 con un puñal que perforó los intestinos;
 razón irracional, crónica de la historia en Nicaragua;
 revientan jilinjoches, seducen las trinitarias,
 Dolores canta canciones en catalán en la casa de Bernardo,
 la poesía desnuda espera para poseamos la cama,
 Aqueronte disfrazado, inadvertido en las calles asoleadas,
 caseríos de nubes trasluciendo luces astrales
 y sobre las colinas los muertos alegan o ríen
 bajos las patas de los caballos y la algarabía de los pijules;
 roconolas que evocan las madrugadas gitanas,
 parques, ilusiones terrestres
 con muchachas que esperan en las bancas de cemento a sus □yats□s,
 la quilla del viento retorna a los orígenes;
 Ana Ilse y Manuel escucharon mis poemas,
 en el pecho desnudo de india que llamamos Masaya.
 Nos despedimos,
 como guerreros, sobrevivientes, rumbo a las aldeas antiguas.

Timidez esclavizada de la carne

Nos desnuda el alba
 y deseamos tempestad con los deseos.

La luz tendrá dueño,
no alcanzará la extensión de una cama;
necesitaremos al ángel para la locura
que marque los límites de la noche;
rodará la pasión,
la vida en gemidos se hará arrullo;
no habrá miedo que no rompamos,
la felicidad del pubis pedirá caricias,
la mordedura del deseo encenderá vetas;
caeremos a la albura de la sábana y ahí despertaremos,
con suavidad que envuelve muslos,
ojos cerrados y puertas en el cielo;
resucitará otra vez la muerte de la carne.

Circe con muchacha de violenta cabellera

Circe la envidia
en su isla mordida por la insatisfacción,
tiraría redes de embrujo para despertar
el amor duradero, cama caliente,
odres llenos de agua que recogiera el amante,
cueros de cabras salvajes olorosos a ingles
sobre el torso descomunal del hechizo
de lo que no dura porque se pierde.
Yo he visto a esta muchacha
temblando en el aire con esa su belleza salvaje
que le levanta el cuello y saca la flecha del carcaj
para clavarla en el escudo odisea de mis deseos;
el mar y la tierra se hacen sal

y deambulan en lagos, ríos y tormento de mares,
que rompen quillas y velas choque de los muslos,
el mar de la palabra, a la palabra en el mar de altamar
sobre las aguas y bajo el aire que ancla en los sueños
de la hechicera sola y peligrosa como una pantera en celo,
rebasando el mar con sus anhelos
y tirando conjuros sobre las lanchas de los pescadores
con los que yo voy remando a contramarea
tocando caracoles y conchas, nenúfares y corales
cuando veo que la muchacha humedece
con disimulo sus labios y no sé si me mira,
pero yo ya estoy enredado en su violenta caballera.

Elogio para quienes aman

Son tan inocentes, dados a los cataclismos,
viven su reino bajo el mundo donde el silencio les murmura
su pecado de tocar los deseos desnudos, sin rubor,
porque van sobre la línea del mundo a morir una y otra vez;
y persisten aunque les duela el pie con el que han desandado
los laberintos oscuros del corazón y las dudas de la pasión,
Son tan transparentes que los derriban con solo decirles
“el corazón es tuyo, tómallo como signo de paz, odio o pecado”.
Y son felices tratando de descifrar de dónde les viene el soplo de la muerte
y el porqué los ojos se ponen lívidos de tanto ver lunas y albas
y como si la alegría oscilara sobre una cuerda
tirada desde lo hondo del dolor y lo ambiguo de los abismos;
juran ser pescadores y tiran su red donde es símbolo de sed el agua
que llevan con entusiasmo a los labios porque las ilusiones son áridas,
aunque vean el azul de las campánulas dentro del sopor y las piedras quebradas

y canten los gallos el amanecer de las traiciones.
 Para ellos la luz está en la punta de los dedos
 con los que le quitan la coraza a la razón y siembran como una espada los
 milagros;
 son austeros con el tiempo pues no tienen horas
 para dudar de que a la espalda alguien los ama, y esperan
 con paciencia de tigres a que llegue como gacela la pasión de una mujer.
 Son tan valientes que le golpean las puertas a la soledad;
 Tan precavidos que nunca olvidan
 y les dan brillo a sus temores como si fuera el engaño un antiguo anillo.
 Son tan inocentes que yerran y se sienten con cetro y poder sobre la tierra.
 Nunca han sentido odio y por cada dolor que les sacude la carne
 dan la mano a la vida, al enemigo, a quien les quita la luz de los ojos;
 tienen una virtud extraña, que da miedo,
 cuando los rechazan hasta ponen en tus manos, para morir, el corazón y el
 cuchillo.

Oda erótica asomándose a una ventana.

En el amor las letras no siempre se acomodan,
 crisper el orden en que caen;
 hay colisión o pasiones en la lectura
 y el código lee otros mundos
 que el corazón ignora, o aprisiona,
 sin que le sople el aire de la felicidad
 que pasa entre símbolos antiguos y ya olvidados
 o vistos con otros ojos: la ceguera
 que destraba las bisagras del recuerdo
 las primeras intrigas, las necesidades
 que contradicen la calma, que muchas veces aturde,
 y endurece el camino de polvo y sol

que un buen amante del amanecer recorre
antes de besarle los senos rosada a la amada

II

Se ha dicho que la pasión atraviesa la vida
en el orificio de luz con aguja,
ese hilo roto o anudado, en algodón, oro, o seda,
que amarra la tela de la fortuna
al vacío que redondea la almohada
donde colocamos los sueños
que ya habían tocado los bordes de la luna
para que los ensueños tuvieran la dureza de unos muslos
donde reposamos los deseos que se levantan
del tamaño de una huracán al alba,
y quedan al final devastados los celos, la lujuria,
la saliva que limpia el cuello,
los temores de la soledad,
el canto a solas que anuncia los nocturnos.

III

Los rumores del amor golpearán tu puerta
en un secreto intento por convencerte
de que la luz reabre su oleaje
de continuos misterios al mediodía.
La amada estará al otro lado de la evocación,
en el palimpsesto de las palabras guardadas
en un lugar del aposento
que apenas conoce el subconsciente.

Sentirás su llegada con solo ver el color de las colinas
o girar tu cara hacia el aroma
que baja de la profunda carne del cielo,
y te rodeará la voluntad, en apetito de fuego,

hasta enmudecer como pájaro
que le canta a la vida
con la oda erótica asomándose a una ventana.

Donde duele la caricia y no basta la palabra.

La mujer no aparece sino con la luz
cuando aspiro el olor redondo de sus senos,
y confieso que me traicionan los sueños
pero al alba las alegrías del día son como sus muslos,

rompen ventanas, atan el viento a su espalda

con aromas de carne o las valvas del deseo,

las sábanas hierven en el silencio

para atrapar nuestra felicidad de ángeles

cuando cruzamos los labios

y la eternidad se desnuda en el fondo de los ojos,

y nos decimos poemas inenunciados

con esos signos de silencio y verdad ineludible.

Uno y el otro vamos buscando acaso de la felicidad

donde duele la caricia y no basta la palabra.

Si del amor se toman prestados los deseos

En el poema se invita a la dulce Celia.

El espera de ella el contubernio

del celeste roce de los muslos

imbricados de gozo o tal vez muerte

en un tiempo imposible de repetirlo.

El gozo sin duda huirá
 hacia una redondez de seno satisfecho
 pero para el júbilo perpetuo qué
 si ella como la dulce Celia se niega
 o ríe con los labios terribles y ambiguos.
 Ella no sabe que se purifican los pecados
 al abrir el pecho inevitable de la carne,
 y no hay nada que robarle al alma
 si del amor se toman prestados los deseos.

El capitán del corazón desconoce naufragios.

“que no podrá gozar el embeleso
 El amor espontáneo... siento entonces
 que en las playas del mundo vivo solo
 y que la Fama y el Amor son nada”/

John Keats

Pero con ella se salva el cielo
 al no cerrarse tras el temblor de las sombras
 porque reina completa la luz y se rodea de arcos rosados
 el punto más bajo del día, el horizonte donde aparece ella
 con falda leve, carne y delicadeza de taller;
 allí donde apabulla el embeleso con risa sencilla
 de ecos de fiesta o simpleza de muslos nazarenos;
 surge el amor, espontáneo en el aire,
 sin nadie lo humille o levante eclipses de pesimismo;
 o intente desvivir la honra que produce sentirse hombre
 con el olor de su cabello mojado
 para que beba sol el negro abismo
 que corona mechones peinados por el fragor del mar
 en caídas cristalinas con aguas que besan sus pezones.

Nace la ceguera del deseo mientras baja la cabeza
coronada de sal y aletazos celestes de gaviotas
con estelas de pasión arrimadas a mis labios
quienes soplan leves las velas del amor
en los puertos misteriosos de una piscina
donde ella saltó y emergió con las ostras de la belleza
que solo vi yo "en las playas del mundo".
Y el capitán del corazón desconoce naufragios,
con arponazos para traicionar el destino amoroso de las barcas;
tampoco se somete a los embates de la sociedad
al romper mis proas con aguas al tiempo
porque ella enciende el reposo de los faros
para que su silueta conozca orgullo de pasión
en la altitud humana de los amantes.
Abro mis manos y otra vez ella empieza a sumergirse
Con resplandor de sirena... y enamorado salto de la barca
Aunque la muerte me lleve
A la resurrección del corazón en un nuevo puerto.