

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

I

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*¡Me río de Cifar
que está llorando!*

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

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

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

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

II

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

* * *

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

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